

Dramaturgia en el acuyá: entre el desdén y la autogestión

García Gámez, Pablo. “Dramaturgia en el acuyá: entre el desdén y la autogestión”. *Literatura escrita en español en Nueva York*. Editorial Campana, 2014, pp. 214-224.

Acuyá: un intento de definición.

Entre el aquí y el allá está el acuyá. Acuyá: espacios que se sobreponen, identidades en tensión. Acuyá: ruptura, espejo que refleja imágenes distorsionadas; visiones replegadas, periféricas, marginadas, escondidas, ocultas. Representar desde el acuyá y representar el acuyá son ejercicios mezquinos: el aquí y el allá con académicos conservadores, con lemas como “Hablando (bien) se entiende la gente”, con sus medios impresos que cada vez tienen menos espacio para los reflejos, con cadenas de televisión que, como dice Arlene Dávila, son agentes de la transnacionalización y ofrecen pocos espacios con material realmente dirigidos a los hispanos (162); con grupos teatrales que no encuentran el enlace entre público y escena. Ellos vigilan que los trabajos del acuyá, que los trabajos impuros, no atenten en contra de la estabilidad ni tiñan la homogeneidad de sus espacios. Desolados, pero puros. Debe escribirse con la luz del aquí o la del allá; unir los haces encandila y convierte el acuyá en territorio de sombras. El acuyá es mestizaje de imágenes, de tiempos, de palabras.

Para hablar de procesos creativos y de dramaturgia es necesario tratar de entender el acuyá y su dinámica. Una dinámica que por tradición limita las posibilidades de representación y en la que entran en juego elementos específicos. Nos referiremos a algunos de ellos, a los que consideramos impactan directamente la escritura teatral en este espacio.

Los que somos de allá y ahora estamos en esta periferia, celebramos el ritual de nombrar el mundo de nuevo, de dar forma al acuyá. Utilizamos rótulos de nuestras vivencias, de otras vivencias. Jugamos con las letras; hacemos préstamos lingüísticos para nombrar la realidad a la

que vinimos a parar, andamos poniendo cartelitos como los convalecientes de la peste del olvido, peste que azotó a un conocido pueblo. Si en el principio bíblico es la palabra, en el principio del acuyá son las palabras: guineo, banana o cambur; colmado, abasto, bodega o grocery; stage manager o regidor de escena. ¿Banana para que suene universal y tenga mercado, guineo para tenga un tono hispano o cambur para mantener el contacto con el allá? Diferencias y similitudes de espacios físicos, imágenes de una memoria que tiende a traicionar y hasta inventar recuerdos; del presente se filtran diálogos mestizos que tienden a inquirir más que aclarar.

En su ensayo “La literatura del exilio”, Eduardo Marceles señala que la producción de los escritores hispanoamericanos es heterogénea y autorreferencial; establece dos tendencias: la del trauma del desarraigo, “que estimula la memoria que evoca el pasado y exacerba la nostalgia” y la de “una decidida inclinación por sus vivencias inmediatas [las del escritor], un paisaje de introspección psicológica y la carga emocional de su itinerario de inmigrante”. Estas temáticas sugieren un carácter pasivo de la literatura acuyá, contrario a los textos críticos que emergen en este espacio. Por su parte, Deleuze y Guattari sobre la literatura menor, la literatura “que una minoría hace dentro de una lengua mayor”, señalan que dos de sus características son el tono político -cada problema se conecta de inmediato con la política- y el valor colectivo: no se dan las condiciones para una enunciación individualizada, diferente y alejada de una literatura de maestro; de allí su carácter revolucionario. No se demuestra: se cuestiona. Explorar, indagar qué somos, de dónde vinimos, dónde estamos, qué cambió en nosotros, qué valores abandonamos y cuáles adquirimos, ronda nuestras páginas y cuando ocurre el milagro, sólo cuando ocurre el milagro, ronda la escena.

El desdén.

"Se puede vivir sin pensar", dice el personaje narrador de *Casa tomada*. El acuyá es radical: se vive sin pensar. La muestra es la dramaturgia hispana: se crean actividades para estimular la formación de autores teatrales. Hay talleres de pocas semanas; otros de meses. La mayoría de los instructores están calificados, saben impartir técnicas y herramientas. El sin pensar es crear una oferta para un circuito al que no le interesan piezas locales. Por otra parte, hay una constante lluvia de premios; el acuyá cuenta con tres instituciones con variopintos galardones que no resuelven los problemas de fondo del teatro porque ellos tienen sus propios problemas: su razón de ser, su fundamentación y proyección; premios que buscan dar cohesión a los diversos estratos del acuyá, antes que ser pensados en términos de desafíos y logros obtenidos. Y la pérdida del aura: no tiene la misma significación que un autor allá gane un premio de éstos a que lo haga un autor del acuyá. No se piensa.

No se piensa, no se articula y no se resuelve. En el 2006, los grupos que premiaban el teatro, finalmente, reconocieron que existía la dramaturgia acuyá. Escribimos y reflexionamos mientras actuamos así como lo hacían –pero sin cruz, sin caballos y sin territorio qué colonizar– los primeros conquistadores. Estamos obligados a escribir, describir y apropiarnos de esta realidad. El preámbulo porque, sin pudor comentamos que cuando nuestra pieza *Blanco* ganó los reconocimientos de las dos instituciones entrega-premios activas en ese momento, la perspectiva era representar más obras de mi autoría; el futuro se transformó en caníbal que no se ve, pero al que se le teme: *Blanco*, con dos galardones, fue nuestra última pieza que alcanzó la escena.

Hay un dramaturgo hispano que constantemente se representa en el acuyá. Nueva York es una de las capitales más lorquianas del mundo: continuamente suben y vuelven a subir sus piezas. Lorca y la luna. Lorca y el amor. Lorca y el alma. Lorca y la mujer. La palabra es cuchillo y el acuyá es pez luna. Que siga representándose la dramaturgia de Lorca que hace

décadas la ciudad hizo suya. Y que también los autores locales muestren sus piezas con los conflictos de dos mundos, la fragmentación de la identidad, la aculturación o transculturación, con sus rupturas como lo hicieron los puertorriqueños en la década de los treinta del siglo pasado como lo da a conocer Eva Cristina Vásquez en *Pregones Theatre: A Theatre for Social Change in the South Bronx*, crónica que reflexiona sobre la historia y la teoría teatral acuyá. Por cierto, Vásquez tiende a fijar hechos desafiando la a-historicidad del acuyá, cuya historia se borra todos los días y todos los días se rehace. Entre olvido y desdén, escribimos obras que son vino de plátano, vino agrio que se queda en la botella que nadie abre. Para la obra acuyá, la botella es gaveta.

Se puede tener conciencia de pertenecer al acuyá. Se puede renegar del acuyá. Se puede pasar por el acuyá sin darse cuenta. Se puede imaginar un allá bucólico de pastores, lirás, ateneos y caligrafía palmer. Sin embargo, el acuyá ronda y a veces sorprende. Por ejemplo, en 1997, un grupo de autores residentes en Venezuela organizó el *Festival de jóvenes dramaturgos en Nueva York*. La venezolanidad convirtió a este ponente en enlace entre los organizadores y la ciudad. En una charla en el Hispanic Aids Forum de Queens, el coordinador y escritor Marcos Purroy habló sobre dramaturgia y dramaturgos estimulando a los asistentes que apoyaran a los autores en sus respectivos países, los de allá. Para el coordinador, en el acuyá no había, y sigue pensando que no hay dramaturgia. Ese fue el primer llamado acuyá. La venezolanidad se escindió: en el acuyá funciona de manera pasiva, para ver los trabajos de autores que vienen de visita o cuyas obras son representadas. No funciona cuando se convoca a venezolanos en el acuyá a una lectura nuestra; para ser aceptado como dramaturgo del allá venezolano es obligatorio ser producido en Caracas. Probablemente hay algo de resentimiento, de re-sentir, sentir doble, estar relegado en un espacio como el acuyá con sus limitadas posibilidades de

mostrar los trabajos aquí y allá. La otra señal acuyá vino en el 2008; Bárbara Jacobs, autora de la novela *Las hojas muertas*, dictó un taller de escritura creativa en City College; posteriormente, Jacobs describió su experiencia en un artículo publicado en *La Vanguardia* de México, mostrando cómo una allá ortodoxa percibe a los estudiantes acuyá: estudiantes de acento neutralizado, “pérdida de la entonación que caracteriza a los diferentes países de Latinoamérica”. Para ella, la situación no “daba para mayores observaciones”, cuestiona la calidad del español entre la población hispanohablante de Estados Unidos; y se pregunta: “¿Llegará a haber escritores y lectores de ese español, y más si es literario?”

Ni el aquí, ni el allá, ni el acuyá son entidades homogéneas. En todo caso, aquí y allá imponen su hegemonía en este cruce de caminos. Sin embargo, algunos allá han mirado de manera distinta intentando entender el acuyá. En visita al acuyá en el 2005, el dramaturgo Roberto Ramos Perea inició un trabajo de recopilación de datos que culminó en un número del *Boletín del Archivo Nacional de teatro y cine del Ateneo Puertorriqueño* dedicado al teatro niuyorican y puertorriqueño probando la existencia del acuyá. Antonio Morón Espinosa, dramaturgo y profesor de la Universidad de Granada, a inicios del 2011 realizó una exhaustiva investigación de los diferentes acuyá y sus matices con la intención de entender qué pasa en este espacio; además, Morón Espinosa compartió con los integrantes de este panel una sesión donde presentó el solitario y complejo mundo de Tiernín, personaje de su obra *Amada azul*.

Con la mayoría de los teatros a medio llenar, en algún momento apareció el lema: “vaya al teatro, apoye lo nuestro”. ¿Qué es lo nuestro? ¿Imágenes de un allá pretérito? ¿Un país lejano? ¿Una declaración de derrota? ¿Retratarnos como nos quieren ver y no como somos? ¿Un nicho que se va construyendo en el acuyá? El lema recoge el pensamiento de algunos teatreros sobre su oficio: una profesión marginal que no pretende ser remunerada, hecha en momentos de

ocio y a la que hay que respaldar porque estamos en el acuyá con saudade del allá. El lema ratifica el estereotipo acuyá: si en realidad existe, es una deformación, una mueca. Para esta gente de teatro, es una manera de sentirse cerca del allá, del añorado centro de poder. A nadie se le ha ocurrido decir “apoye la versión teatral de *Pantaleón y las visitadoras*”; “Apoye la producción de *La casa de los espíritus*”; “Apoye lo nuestro: a Charytín.” No se necesita recordar que Vargas Llosa, Isabel Allende y La rubia de América son nuestros, pero tenemos que recordarnos a nosotros mismos que los trabajos que hacemos son nuestros. No está demás puntualizar que en el lema los extremos están ausentes: apela, como súplica, como grito, como mandato, como orden en las sombras porque se desconoce qué es el público, masa informe que debe apoyar lo nuestro; el otro ausente es al autor acuyá porque lo nuestro para los que utilizan el lema son “divertidas comedias” o “dramas de la vida misma” traídos o versionados del allá.

Y así como los inmigrantes ilegales no tienen voz, el público no tiene cómo opinar. No se ha intentado saber a quién va dirigida la súplica. El resultado es la justificación de que el espectador es inculto por eso no aparece en las salas, de que no está preparado para el arte, que son grupos sociales insensibles. En lo particular, pensamos que el público acuyá es de los más inteligentes. No asiste a las salas por dos motivos: primero, desconoce las alternativas de la cartelera teatral; segundo, a veces se encuentra con trabajos que escapan de la lógica y con el que puede no sentirse identificado. Cuando se identifican, hecho comprobado con obras acuyá, llegan incluso a hacer alianzas o antagonizar con los personajes.

Y entonces aparecen producciones hechas a los trancazos. Los productores acuyá, con un par de excepciones, tienen el conflicto de que la obra ha de apelar al allá o al aquí. A diferencia del autor que guarda la obra en la gaveta, el productor debe exhibir su trabajo limpiándolo de elementos que lo relacionen con el acuyá. En el área del teatro en español, tantas han sido las

ganas de ser allá, que la mayoría de los montajes son intentos por alcanzarlo. Un allá extemporáneo y vetusto, de lentejuelas, melodramas y escenografías de telones pintados. Irónicamente, a partir de esas imágenes de imitadores del allá, el acuyá parece envejecido.

En el acuyá falta la discusión. El teatro, hecho colectivo, se enfrenta al individualismo: los grupos intentan salvar sus pequeñas parcelas sin fines de lucro. Las reuniones entre hacedores de teatro, reuniones entre dramaturgos o entre especialistas han sido pocas. Iniciativas de discusión, ninguna. Pocos se han parado a ver qué pasa o no pasa. En un movimiento fragmentado, si es movimiento, en el que sus integrantes viven en conucos, éstos optan por no dialogar, por lo que el acuyá tiene carácter inexplorado. Desespera no encontrar respuestas a una realidad que estamos moldeando, que cada día tiene que recordar que tiene historia. En todo caso, a los integrantes de esta mesa ha ayudado la estructura de grupo de escritores.

La autogestión.

En las reuniones de este grupo sin nombre, sin directrices, sin ideología, sin sede, sin religión, sin filosofía, sin manifiesto; repito, en las reuniones de este grupo que comenzaron en el 2004, sobraban expectativas. El mayor temor eran las diversas procedencias, las diversidades de allá. Lo común era el latente carácter acuyá. Una vez que se fueron desarrollando las primeras piezas, comenzó otro elemento común: gestionar, entre todos, presentaciones de fragmentos de obras en Hostos Community College y en el Graduate Center siempre pidiendo el favor de un elemento escenográfico o de un traje, con la ayuda de actores amigos, ensayando en espacios prestados en los que se debía hablar en voz baja. Editorial Campana dio un doble empujón: la publicación del resultado del taller en un título que de entrada habla del aquí, del allá y del acuyá: *Se vende, se alquila o se regala*; y una presentación inicial en Barnes & Noble; posteriormente, los miembros del grupo gestionaron presentaciones en Calíope, Mac Nally, la

Feria del libro de Queens, espacios para mostrar que el acuyá genera reflejos y se da el lujo de apropiarse de imágenes por muy distorsionadas que parezcan. Presentaciones en las que estuvieron varios narradores, ensayistas, poetas, pocos productores y ningún teórico teatral. La idea era que los colegas de la escena abrieran sus espacios para mostrar la primera antología de teatro en español publicada en la ciudad. Pero, al fin y al cabo, ¿cómo nos perciben los allá? ¿los aquí? ¿somos representativos de algo? ¿de qué o de quién? Característica del acuyá es que su representatividad es nebulosa e incierta. En todo caso, expone maneras híbridas y marginales de mirar.

Adaptando la idea de Barthes sobre el carácter material como obra y el texto como su esencia, del libro sólo han llegado a ser texto *Lágrimas negras* y *Aviones de papel* al alcanzar el espacio escénico; éstas se han convertido en la presencia que apunta Derrida; las otras piezas siguen siendo obra, lenguaje de papel, líneas de tinta. En el libro están *Lágrimas negras*, de Eva Cristina Vásquez, la historia de una niña negra que es ocultada por su pelo malo, chicha o curly; la mujer de *Fe sorda*, de Alejandro Aragón, que busca la verdad metafísica en la santería entre los espacios de un cementerio, un apartamento de Brooklyn y la casa de una curiosa en Nueva Jersey; la arquitecta inundada de soledad en un espacio urbano de ocho millones de historias de *Aviones de papel* de Diana Chery; y nuestras promotoras culturales en *Las damas de Atenea*, perdidas en algún pueblo allá, muy parecidas a algunas damas, e incluso caballeros, de Nueva York que transmiten, reparten y siembran por montones lo más sublime del arte y la cultura. Al desarrollarse al margen, autores y obras pierden el aura, el ashé; cuando se visten con el habla del aquí anglo, al menos alcanzan la calificación de étnicos.

La escritura de gaveta se hace con esperanza si se comparte con otros que escriben para sus respectivos cajones. Esperanza: permite trabajar en un espacio crítico, en un espacio donde la

obra despierta interés, curiosidad, donde el autor es cuestionado sobre el origen de la pieza, sus referencias, su habla, su espacio, su estructura. Esperanza: posibilidad de que la obra alcance el espacio de la representación y mientras ello ocurre, reflexión. Esperanza: aspectos formales y temáticos como hilos que se tejen en el colectivo; hilos como la fragmentación, la conciencia sobre la estructura, la identidad.

Los integrantes de este grupo no son los únicos acuyá. Hay piezas de otros dramaturgos que presentan identidades mezcladas, confusas, ambiguas, en proceso, que atentan en contra de lo homogéneo: entre el aquí y el allá debe haber frontera. Nuestras visiones de la realidad no son atractivas para el productor que condena la obra a la gaveta: la mujer en la que se funden el pasado y el presente, Manhattan y el prostíbulo dominicano de *La loca de la estación* de José de la Rosa, el grupo de dominicanos que quiere cruzar el canal de la Mona en *Yoleros* de Álex Vásquez; la escritura barroca de realidades superpuestas de *El hijo de un rey* de Carlos Alberto Valencia, están condenadas a la madera de los cajones o a un festival de lecturas de obras no representadas. Las lanzas del acuyá están en, por ejemplo, *Lágrimas negras* y *Carmen Loisaída*, de Eva Cristina Vásquez, *Mi última noche con Rubén Blades* o *Borinquen vive en el Barrio*, de Tere Martínez; *Aloha Boricua* con la concepción de Jorge Merced basada en textos de Ramos Otero. Otros ejemplos son el dramaturgo Marco Antonio Rodríguez quien produjo y dirigió de manera independiente *La luz de un cigarrillo* y Eduardo Leáñez con *¡Tú estás confundido!*

Más que lanzas. Es la prueba de una escritura escénica en el acuyá. Es asumir que esta dramaturgia tiene significado para espectadores de diversos puntos del allá y del acuyá. Y aunque corremos el riesgo de parecer reiterativos, los grupos hacen caso omiso de esos textos

cuya presencia no pasó desapercibida por el público. Los espacios siguen desolados, intentando ser puros.

Como se ha señalado, de este grupo, las piezas de dos autoras han alcanzado la presencia. Eva Cristina Vásquez ha comentado que ser una de las fundadoras de Teatro Círculo ha ayudado a que su trabajo sea representado. Sin agrupación establecida Diana Chery ha hecho los más audaces intentos de producción. El acuyá la empujó a buscar fondos. Fiestas, rifas, solicitud de donativos, subastas son parte del entramado de estrategias para que sus *Partidas* y *Aviones de papel* llegaran a escena, ambas con reseñas en español, inglés e incluso catalán. Tan obstinada ha sido que *Aviones* se produjo en dos temporadas breves y atravesaron las fronteras allá-acuyá siendo representada en Venezuela; en el 2011 Diana Chery ha ganado un premio: el acuyá jugueterón se lo dio como productora. El ejemplo parece señalar que el dramaturgo acuyá debe producir su trabajo; la garantía para que una obra tenga presencia es que el autor conozca los misterios de la producción. Para la segunda temporada de *Aviones*, hubo un grupo cómplice: académicos identificados con el acuyá que motivaron a sus estudiantes a ver la pieza. La relación teatro-profesores acuyá es relevante si se pretende que los textos dejen la gaveta.

Entre los planteamientos del grupo, surgió la idea de hacer una obra a partir de espacios repartidos: “la casa” o *Se vende, se alquila o se regala*. Obra acuyá en la que cada autor escribió una pieza bajo tres condiciones: desarrollo en un determinado lugar de una casa, ser breve y con pocos personajes. En la estructura de esa casa colectiva, cada autor mantiene su voz. Hay dos piezas de desplazamiento: por eso espacios como el zaguán donde una niña quiere dejar de ser tal y el patio, donde se busca respuesta a la impunidad. Las tres piezas restantes se desarrollan en espacios cerrados: el baño donde termina una relación de pareja, un cuarto de depósito en el que dos hermanas revisan los desaciertos de su vida y un cuarto en el que tres generaciones de

mujeres enfrentan de distinto modo lo peor del patriarcado. Esta casa es un espacio de historias. Historias con lenguajes particulares. Diferentes modos de ver. Diversas concepciones bajo un mismo techo. Es el acuyá: mezcla, palabras desordenadas en un mundo marginal.

Obras citadas.

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

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. “¿Qué es una literatura menor?”, *Kafka: Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 2008. Print.

Jacobs, Barbara. “Hola, owl; búho, hello”. *Espacio de Irma*. WEB. Retrieved 10-12-11.

Marceles, Eduardo. “La literatura del exilio: [SEP] Escritores latinoamericanos en Nueva York”. *Revista Virtual de Cultura Iberoamericana*. WEB. Retrieved 10-12-11.

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