

## INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.** Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

ProQuest Information and Learning  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA  
800-521-0600

UMI<sup>®</sup>



A

**Corrientes renovadoras en el teatro dominicano del siglo XX**

**By**

**Carlos R. Mota**

**A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian  
Literatures Program in partial fulfillment of the requirement for the degree of  
Doctor of Philosophy, The City University of New York**

**2003**

UMI Number: 3074671

Copyright 2003 by  
Mota, Carlos Rafael

All rights reserved.

UMI<sup>®</sup>

---

UMI Microform 3074671

Copyright 2003 by ProQuest Information and Learning Company.  
All rights reserved. This microform edition is protected against  
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

---

ProQuest Information and Learning Company  
300 North Zeeb Road  
P.O. Box 1346  
Ann Arbor, MI 48106-1346

©2003

Carlos R. Mota

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures Program in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

1/17/03  
Date

Marlene Gottlieb  
Chair of Examining Committee

1/17/03  
Date

[Signature]  
Executive Officer

Marlene Gottlieb  
Marlene Gottlieb

Isaías Lerner  
[Signature]

Octavio DiCamillo  
[Signature]

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

**Abstract**

Corrientes renovadoras en el teatro dominicano del siglo XX

By

Carlos R. Mota

Adviser: Professor Marlene Gottlieb

This dissertation focuses on the Dominican theater of the twentieth century. It is based on the theoretical ideas about the origin and evolution of literary generations of José J. Arrom, José Ortega y Gasset, and José A. Portuondo. Therefore, this investigation is a historical exploration of the works, currents, aesthetics, and tendencies cultivated by the main authors of the generations of 1900, 1930, and 1960. In addition, and to best capture the distinctive atmosphere of each epoch, at times under the perils and the influence of foreign invasions, civil war, and cruelty of oppressive rulers, the selected plays are examined in the light of these sociopolitical issues and their relationship to Spanish-American theater.

Beginning with an overview of pre-twentieth-century trends, as portrayed in the Romantic comedies of Arturo B. Pellerano (1865-1916) and the satiric dramas of Luis A. Bermúdez (1854-1917), the corpus of my analysis integrates specific works written by Américo Lugo (1870-1952), Rafael Damirón (1882-1956), Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), Manuel de Jesús Javier García (1912- ?), Manuel Rueda (1912-1999), Armando O. Pacheco (1902-1983), Héctor I. Cabral (1912-1979), Máximo A. Blonda (1931-1983), Franklin Domínguez (1931- ), Iván García (1938- ), and Arturo R.

Fernández (1948- ). The plays studied illustrate the ominous conditions the Dominican theater had to overcome to gain artistic recognition in a country predominantly prone to poetry and narrative.

In my investigation, I sustain that twentieth-century Dominican theater is primarily historical, political, and symbolic. Special attention is placed on the avant-garde, “anti-literary” movements (Existentialism, Epic, Theater of the Absurd, and Post-Modernism) that transformed dramatic production and helped it emerge from gloom and mediocrity to current artistic innovations and achievements. Finally, I also maintain that, due to the overwhelming attraction of the movie industry as well as the fast-changing taste of present and coming generations of people, play writing (and staging) is facing an acute crisis. But this situation, as is well known, is a global problem.

### **Dedicatoria / Acknowledgements**

La realización de una tesis doctoral requiere la contribución de diversas personas. En reconocimiento de esta innegable verdad, quiero expresarle mi sincero y efusivo agradecimiento al comité de trabajo, integrado por los profesores Marlene Gottlieb, Isaías Lerner y Octavio DiCamillo. Este modesto trabajo, queridos profesores, es el producto final de un gran desafío. Sin su incansable y afectuosa colaboración, probablemente no se hubiese materializado. Por tal motivo, reciban de mí estas palabras de gratitud:

Prof. Gottlieb, gracias por aceptar ser mi directora de tesis, por sus innumerables consejos, siempre interesantes y provechosos, y por haberme entrenado en el intrincado mundo de la poesía. Décadas atrás, en 1980, en Lehman College, tomé su curso acerca del modernismo hispanoamericano. ¿Quién iba a imaginar que ese curso sería el primero de una serie tan larga? Sus amplios conocimientos poéticos, transmitidos con gracia y emoción, y la claridad de sus explicaciones fueron fuerzas decisivas en mi carrera. Fue entonces cuando descubrí que mi vida estaría ligada al ámbito de la literatura. Esta revelación interior cambió mi vida. Como usted sabe de sobra, solo los grandes maestros pueden hacer algo igual. No se equivocó Hostos cuando aseguró que los maestros son formadores de pueblo.

Prof. Lerner, puesto que por las clases de los maestros pasan multitudes de estudiantes, es natural que algunos de ellos queden en el olvido. Lo que no es posible es que un estudiante se olvide de su más admirado profesor. Nuestro primer encuentro, en 1981, en una clase sobre la Edad Media y el Renacimiento,

fue incidental: a raíz de un suceso luctuoso que ciertamente no vale la pena recordar. Sé que aquella égloga de Garcilaso que leímos juntos influyó mucho en mi carrera. Sin embargo, sé muy bien que fue su inmensa erudición la que reafirmó mi orientación hacia este campo. Tres años después, poco antes de mi graduación, durante el acto en el que usted y la profesora Carmen de Zulueta, me entregaron el Spanish Consulate Prize y el Hannah Bergman Foundation Prize, me aconsejó que me matriculara en esta institución docente. ¡Qué oportuna fue su recomendación! Poco a poco, según progresaba en mis estudios (y a pesar de un largo retiro), fui descubriendo que la literatura era parte indispensable de mi vida: ella misma, fuente de inspiración, me dio el ánimo y la fuerza que necesitaba para terminar mi carrera. Pero, sin su consejo, estoy seguro, me hubiera dirigido hacia otros horizontes, posiblemente mucho menos placenteros. Creo, pues, profesor Lerner, que a usted le debo mi carrera.

Prof. DiCamillo, quiero que sepa que aprendí mucho en sus clases, especialmente en aquel curso acerca de la comedia del Siglo de Oro, ya que el teatro, mi área de especialización, fue siempre mi gran pasión. Aparte de esto, sería injusto de mi parte si callo lo que siempre he querido manifestarle: nunca en mi vida he tenido un profesor tan comprensivo y cariñoso como usted. Si algún día llego a dedicarme a la docencia, puede usted tener la completa seguridad de que trataré de imitarlo. El amor, la amistad y la confianza que usted deposita en el estudiantado facilitan el aprendizaje y el éxito. Estas cualidades son naturales solo en los verdaderos maestros. ¡Enhorabuena!

También quiero darle las gracias a mi familia: a mi padre, Bolívar Mota Torres, hombre recto y laborioso, y un eterno admirador de la superación e inteligencia; a mi

esposa Berkis Mota, mujer llena de dones celestiales, la que todo hombre quisiera tener como esposa; y a mis hijos, para quienes he querido ser siempre un modelo de conducta. Con los años, hijos, sé que ustedes sabrán perdonar los muchos viajes a la biblioteca, tantas horas de abandono y soledad, que de lo contrario, hubiésemos pasado juntos en el cine, la playa o el parque.

Por último, Gracias Señor, por haberme iluminado. Tantas veces te supliqué que me acogiera en tu divino rebaño. ¡La vida es tan diferente ahora!

## Corrientes renovadoras en el teatro dominicano del siglo XX

**índice**

I	El método generacional	1
II	Introducción general: un grave problema	17
III	El teatro de finales del siglo XIX	21
IV	La generación de 1900	29
	A) El teatro durante la intervención americana (1916-1924)	42
	B) Agrupaciones, teatros y medios informativos	46
	C) Consideraciones finales	54
V	La generación de 1930	58
	A) Reanudación de las representaciones	71
	B) El teatro de Manuel Rueda	75
	C) Valor de los símbolos	84
	D) Armando Oscar Pacheco y la corriente existencialista	89
	E) Héctor Incháustegui Cabral: nacimiento de la tragedia en el teatro nacional	96
	F) Técnicas dramáticas	105
	G) Valor y sentido de <u>Prometeo</u>	108
	H) El teatro infantil	109
	I) Consideraciones finales	111
VI	La generación de 1960	114

A) Franklin Domínguez y el teatro comprometido: <u>Espigas maduras</u>	119
B) El teatro épico-histórico	127
C) Iván García y el teatro del absurdo	139
D) El teatro performativo	155
E) Arturo Rodríguez Fernández: un dramaturgo posmoderno	156
F) Los intertextos	170
G) Las agrupaciones teatrales	174
VII En la antesala del siglo XXI	176
VIII Bibliografía	183

## El método generacional

Al emprender el estudio del teatro dominicano del siglo XX surge de inmediato el problema de buscar un método idóneo que ayude a organizar el material acumulado a través de años y años de asidua labor dramática.<sup>1</sup> Cualquier enfoque metodológico puede ser eficaz, siempre que satisfaga las exigencias propuestas. En un sentido estrictamente hermeneúico, creo que las diversas teorías literarias persiguen siempre el mismo objetivo: iluminar el texto, exponiendo su literariedad y resaltando sus méritos estéticos e ideológicos según la interpretación y el punto de vista del investigador. Sean los postulados de los marxistas, los planteamientos inmanentistas de los formalistas, o las aportaciones de los estructuralistas – que, a partir de los descubrimientos lingüísticos de Saussure, dieron origen a las perspectivas psicoanalíticas, sociológicas, antropológicas y otros campos de investigación -, la aplicación de las teorías metodológicas en la literatura no tiene otro propósito que el de comentar las obras, los

---

<sup>1</sup> Especialmente ahora cuando se hace cada vez más evidente que la semiótica fue más alardes teóricos que logros prácticos y que los estudios realizados no han proveído un método propicio que ayude a la investigación y comprensión del teatro. A este mismo punto se refiere Fernando de Toro al indicar que “podríamos sostener que la semiótica teatral tuvo un éxito particular en teorizar, pero constituyó un fracaso especial en su operatividad”. Agrega también – y esta es la parte menos estimulante – que para “aquellos que estamos al tanto de los últimos desarrollos de la semiótica teatral, observamos que se ha llegado a un punto cero y es por esto, tal vez, que estemos comenzando a hablar de nuevas teatrologías”. Fernando de Toro, “Hacia una nueva teatrología”, Intersecciones: ensayos sobre teatro. Madrid: Iberoamérica, 1999, pág. 20.

autores y los múltiples contextos de realización. Puesto que la intención primaria de una novela, un cuento o una pieza teatral, tomadas indiscriminadamente de cualquier período literario anterior a los llamados movimientos de vanguardia, en el fondo es contar una historia, la diferencia que los separa es más bien de presentación, es decir, de cómo se narra. De no ser así, un estudio sobre una tragedia de Sófocles, un cuento de Poe o una novela de Kafka (y hasta sobre una película) arrojaría resultados análogos. En el caso de las obras teatrales, salvo las escritas para ser leídas, esta atadura es doble, porque si en algo coinciden, es en el propósito de transformar la realidad ficticia del texto (transmitida por el autor con palabras y conceptos) en realidad representativa (transmitida por los actores a través de escenas). El empleo del procedimiento técnico-teórico y su fijación material en el texto, praxis que marcará la ruta a seguir, es verdaderamente el instrumento que zanja, transforma y descubre las potencialidades antes inadvertidas, hasta el punto de ofrecer múltiples puntos de vista y originar nuevas áreas de estudio. Así, pues, asentada esta premisa, la perspectiva metodológica es la vía a través de la cual se obtendrán cambios y resultados diferentes.

Entre las distintas posibilidades críticas disponibles, el método generacional sobresale como el más favorable, porque ofrece la ventaja de organizar la época en cuestión en períodos concisos mucho más manejables. En su libro Esquema generacional de las letras hispanoamericanas: ensayo de un método (Bogotá, 1977), José Juan Arrom presenta un método a todas luces atractivo. Veamos en qué consiste su proposición, pues responde claramente a nuestro proyecto de estudio.

Analizando el procedimiento cronológico de Julio A. Leguizamón y Luis Alberto Sánchez, Arrom encuentra que estos historiadores de la literatura

hispanoamericana aplicaron arbitrariamente y de manera indebida el sistema generacional al otorgar mayor importancia a los géneros literarios y a los asuntos temáticos. Según Arrom, este fallo tan frecuente ha dado origen a muchísima confusión, especialmente en la periodización de la época colonial. Apoyándose en el estudio de Pedro Henríquez Ureña, Las corrientes literarias en la América hispana, el primer estudio que, según Arrom, aplica seriamente la perspectiva generacional, el investigador cubano opina que “es evidente que el origen de tanta confusión se debe a que en todos estos trabajos la época colonial, es decir, el punto de arranque de las generaciones, no ha sido adecuadamente explorada. Como es fácil advertir, primero se la dividió meramente en siglos, agregando al siglo XVI los últimos años del siglo XV – acaso por no saber qué hacer con ellos -. Y luego, anhelando ya una periodización de malla más fina, se procedió a dividir esos siglos en períodos menores de impar duración. Nótese, empero, que en todos los casos se toma el año 1492 como punto de partida. Y ahí estriba, a mi parecer, la principal causa de las dificultades. **Las generaciones no parten de 1492: la historia sí, pero las generaciones no**” (pág. 21). Arrom cree que la generación que inicia la literatura hispanoamericana es la de 1504, a la que pertenecen Cristóbal Colón, Isabel la Católica, Hernán Cortés... Después de precisar esta fecha, Arrom procede a añadir períodos de treinta años de duración, el tiempo que se suele aceptar como término promedio de una generación.<sup>2</sup> En esta vista parcial de su esquema, nótese que la ordenación es el resultado de tal procedimiento:

---

<sup>2</sup> Los críticos que han abordado el tema no han llegado a un consenso aún, aunque la mayoría parece inclinarse hacia este lapso de tiempo: Dilthey, Mentré, Ferrari, Portuondo, Arrom. José Ortega y Gasset y sus seguidores – Julián Marías y Pedro Laín Entralgo – creen, en cambio, en un período de quince años. En “El método

Nombre de la generación	Zona de fechas de nacimiento	Período de predominio	Grupo o estilo predominante
Gen. de 1474	1444 - 1473	1474 – 1503	Descubridores
Gen. de 1504	1474 - 1503	1504 – 1533	Conquistadores
Gen. de 1534	1504 - 1533	1534 – 1563	Fundadores
Gen. de 1564	1534 - 1563	1564 – 1593	Primeros criollos

De acuerdo con Arrom, este método es útil porque acaba con el desorden de fechas que por lo general presentan las historias de la literatura hispanoamericanas. Permite, también, resaltar ideas capitales que antes se escabullían en la oscuridad de los anacronismos.

A primera vista, el planteamiento de Arrom parece ser la solución ideal a este viejo problema metodológico.<sup>3</sup> Sin embargo, la fórmula de agregar períodos de treinta

---

de las generaciones en historia”, artículo donde aparecen muchas de las ideas de Ortega y Gasset acerca de este tema, el autor de La rebelión de las masas afirma que la vida del hombre tiene cinco etapas de quince años cada una: niñez, juventud, iniciación, predominio y senectud. “Yo diría, pues, - agrega - que una generación histórica vive quince años de gestación y quince de gestión”. Obras completas, tomo 5. Madrid: Alianza, 1983, pág. 50. Julián Marías expresa ideas similares en su libro El método histórico de las generaciones. Madrid: Revista de Occidente, 1949, pág. 155.

<sup>3</sup> El método de Arrom no ha escapado a los comentarios de la crítica. En el capítulo VI de su libro Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre, en el que plantea tentativamente una alternativa diferente para la periodización y homologación de los registros dramáticos y literarios, Fernando de Toro sostiene que el procedimiento de Arrom es impreciso y poco austero. Madrid: Iberoamérica, 1995, pág. 150. Por otro lado, Peter Roster lo encarece en su artículo “Humor y generaciones durante la década de los 70”, Teatro latinoamericano de los 70. Argentina, Corregidor, 1995, págs. 162-163.

años por generación a una fecha clave constituye, en frase feliz de Ortega y Gasset, un “automatismo matemático” dudoso, arriesgado y poco convincente.

En esencia, las generaciones son medidas temporales y componen las distintas etapas de la historia literaria. Estas etapas, afectadas por los acontecimientos históricos de la vida humana, se desarrollan con cierto grado de interdependencia. Por tanto, dadas las circunstancias, el tiempo de gestación y predominio de las generaciones literarias puede variar, comprimiéndose o extendiéndose, semejante al escenario teatral cuya apariencia física luce reducida o magnificada por el empleo de recursos técnicos: luz, espejos, paisajes de fondo, etc. Un ejemplo fehaciente ocurrió con una de las generaciones que nos ocupan, la de 1930. La dictadura trujillista prohibió por casi tres lustros la representación comercial. Al no poder llevar al escenario sus obras, los dramaturgos perdieron interés en el género y rehuyeron escribir para el teatro. Este ejemplo muestra que el tiempo de predominio, es decir, el de mayor actividad productiva, fue reducido por la mitad. La imposición política debilitó los cimientos de esta generación, condenándola desgraciadamente a la esterilidad y mediocridad.

Creo, por consiguiente, que en tiempos de crisis – una revolución, una guerra, un gobierno dictatorial, un desastre de grandes proporciones - el impacto negativo puede ser de tal magnitud que afecte considerablemente el proceso de composición y consolidación, ocasionando períodos de estancamiento y esterilidad. De ahí que algunas generaciones sean menos ricas que otras. Justamente a este problema se refiere F. Baldensperger en su artículo “La longitud decreciente de algunos períodos literarios”. Afirma: “Yo me siento inclinado a pensar que el hecho principal, en estos períodos más rápidos en los que los gustos prevalecientes tienen poco tiempo para asentarse, es este:

la desintegración es mucho más activa que cualquier fuerza integradora en momentos en que las cuestiones de ajuste social, de creencias posibles, pesan poderosamente sobre las actividades literarias. Lo importante no es tanto qué es lo que debe ensayarse en estos períodos como qué es lo que se ha ensayado en vano; la energía reguladora no es en ellos la inspiración, sino la insatisfacción; y las generaciones, entonces, se suceden unas a otras con el paso más rápido de los valores negativos, cayendo unas sobre otras como las hojas de los árboles arrancadas por el viento de otoño: la ironía, la desesperación, la revuelta, el nihilismo, el mesianismo, tienen entonces su turno, si no en toda la sociedad, al menos en las sensitivas clases jóvenes, con su correspondiente precipitación de estilos y vocabularios. Las energías vitalizadoras no cuentan mucho en tales días, sino, por el contrario, las fuerzas desvitalizadoras, sobre todo si el recuerdo deformado de otros tiempos añade su encanto y su veneno al inquieto estado mental de la juventud”.<sup>4</sup> La existencia de las generaciones literarias, pues, está supeditada a la realidad histórica y, distinta a las ciencias exactas, no se puede determinar mediante una fórmula automática.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Citado del libro de José A. Portuondo, La historia y las generaciones. Ciudad de la Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981, págs. 94-95.

<sup>5</sup> Creo necesario apuntar que el método generacional ha sido muy controversial y polémico. Por su naturaleza imprecisa y discrepante, la teoría ha sido sometida a constantes revisiones. Contradiendo casi dos siglos de investigación, Wellek y Warren aseguran “que el simple cambio de generaciones no basta para explicar los cambios literarios producidos en la historia de los distintos movimientos estéticos”. Guillermo de Torre cree también que “una generación literaria no se produce como un hecho meramente biológico que dependa de una determinada edad cronológica o fecha de nacimiento”. Para de Torre lo verdaderamente importante es la fecha de aparición de las obras. Demetrio Estébanez Calderón, Diccionario de términos literarios. Madrid: Alianza, 1996, pág. 445.

Hecha esta aclaración valorativa, muy debatible y que de seguro Arrom advirtió, creo que su método es una tentativa encomiable que puede incluso usarse como punto de partida para una revisión exhaustiva de la metodología histórica.

El tema de las generaciones ha sido abordado de maneras muy distintas y desde tiempos muy remotos.<sup>6</sup> Mientras unos se han ocupado del tema en un sentido político, familiar y social, otros lo han hecho desde una perspectiva estrictamente literaria. Para Dilthey, por ejemplo, una generación “constituye un estrecho círculo de individuos, que están ligados hasta formar un todo homogéneo por la dependencia de los mismos grandes hechos y variaciones que aparecieron en su época de receptividad, a pesar de otros factores agregados” (Marías, pág. 61); para Portuondo es “la totalidad de los seres humanos que viven y producen dentro de circunstancias históricas comunes, las cuales determinan una comunidad de experiencias y quehaceres generacionales” (Portuondo, pág. 63). Ortega y Gasset cree que en las generaciones hay personajes excelsos que superan a sus congéneres, destacándose como verdaderos líderes de su época. Su labor pionera ejerce gran influencia y termina marcando el derrotero a seguir. Son “epónimos” que tan pronto se les identifica entre sus coetáneos y contemporáneos sólo se necesita recurrir a la tarea matemática de añadir el período reglamentario de duración.<sup>7</sup> Por mi parte creo que una generación literaria está constituida por un grupo

---

<sup>6</sup> En la Iliada, Glauco afirma que las generaciones se suceden y sustituyen unas a otras. Mantiene que una nace cuando la otra decae; Herodoto cuenta que los sacerdotes egipcios le aseguraban que en un año había tres generaciones; y en La ciudad de Dios, San Agustín asevera que una generación consta de treinta años. Portuondo, op. cit., págs. 34-35.

<sup>7</sup> Para Ortega y Gasset los coetáneos son aquellos que tienen la misma edad, y los contemporáneos son simplemente los que conviven en la misma época. Los

de individuos nacidos en fechas cercanas (treinta años parece ser un período razonable, tomando en cuenta el desarrollo físico e intelectual del hombre), criados y educados en un ámbito cuyas circunstancias históricas son homogéneas y que a través del ejercicio de las letras, una experiencia común, imprimen su sello personal en la era que les ha tocado vivir, identificándola y diferenciándola de las precedentes y venideras.

Las generaciones son altamente receptivas en su estado de composición: se nutren de la herencia cultural de las que les precedieron y de las generaciones históricas (la agrupación de artistas e intelectuales: pintores, escultores, dibujantes, músicos, actores, etc.), sedimentando la base de su formación inicial. Es, como dicen popularmente, que cada hoy va hacia mañana, pero viene de ayer. De este modo, aprovechan el bagaje transmitido, lo modifican, lo pulen y lo moldean acorde con sus intereses y las circunstancias históricas imperantes. Nacen, crecen y se suceden en fases temporales distintas, de las que surgen innovaciones.<sup>8</sup> En este nuevo espacio germinan otras ideas, salen a la luz temas y conocimientos nuevos: es el comienzo de otra generación.

En el teatro dominicano del siglo XX (y en la literatura dominicana en general) destacan tres hitos generacionales: antes, durante y después de la tiranía de Trujillo.

---

primeros pertenecen a la misma generación; los últimos, no necesariamente. “El drama de las generaciones”, op. cit., tomo 4, pág. 92.

<sup>8</sup> En otro artículo suyo, “La idea de las generaciones”, Ortega y Gasset dice que “las generaciones nacen unas de otras, de suerte que la nueva se encuentra ya con las formas que a la existencia ha dado la anterior”. Esta cita señala la estrecha dependencia e interrelación existentes entre las generaciones. El filósofo madrileño ve las generaciones como “caravanas” continuas. Por tanto, me parece que la aseveración que Portuondo hace en su libro (pág. 57) referente a una supuesta “discontinuidad histórica” por parte de Ortega y Gasset es injustificada y sin mérito. Ortega y Gasset, op. cit., tomo 3, págs. 148-149.

Para el primero escogemos el 1900 como referente delimitador; para el segundo, el 1930; y para el tercero, el 1960. Así, en lo sucesivo, nos referiremos a estos tres momentos como la generación de 1900, 1930 y 1960. Esquemáticamente podríamos representarlas así:

Nombre de la Generación	Zona de fechas de nacimiento	Período de predominio	Grupo o estilo predominante
Gen. de 1900	1870 – 1899	1900 – 1929	Imitadores y nacionalistas
Gen. de 1930	1900 – 1929	1930 – 1959	Renovadores y fundadores
Gen. de 1960	1930 – 1959	1960 – 1989	Vanguardistas

La designación de estos años generacionales está domeñada a eventos sociopolíticos y literarios de la historia del pueblo dominicano, no a impulsos fortuitos y caprichosos como pudiera pensarse a primera vista. En términos históricos, el 1900 no sólo es un año de ruptura temporal, el último del siglo XIX y víspera del milenio; también coincide con el primer aniversario de la caída de la dictadura de Ulises Heureaux (1845-1899), iniciada en 1887, poco después de la cruenta revolución del año anterior. La llegada del siglo XX inicia en la vida de los dominicanos un período histórico nunca antes experimentado, creando a su paso un espíritu de época diferente. Sin descontar momentos de fuertes tensiones revolucionarias, acuciados por la sed de poder, el gobierno de Ramón Cáceres (1906-1911) se esforzó por la paz y la organización administrativa. Su gestión de gobierno sirvió de estímulo cultural y

económico. Caso extraño en nuestros líderes políticos, a Cáceres se le recuerda como un mandatario laborioso y probo. La invasión norteamericana (1916-1924) fue otro hecho epocal. Irónicamente, los dominicanos vivieron de 1918 a 1921 un tiempo de bonanza económica conocido como “la danza de los millones” que bien puede considerarse como único en toda la historia nacional.<sup>9</sup> Durante los años de ocupación, deshonrosos para el orgullo patriótico y la soberanía nacional, el progreso del país en términos de comunicación terrestre da origen a una nueva forma de vida. Sin intención perversa, se podría afirmar que de caminos y caballos se pasa a carreteras y vehículos.<sup>10</sup> Estos hechos y sus consecuencias dieron forma definitiva a esta primera generación.

Los miembros de esta generación son, entre muchos otros: Ulises Heureaux, hijo, Apolinar Perdomo, Arturo Logroño, Julio Vega Batlle, Mélida Delgado Pantaleón, Cristián Lugo, Arturo Fernando Pellerano, hijo, Pedro y Max Henríquez Ureña y Ricardo Pérez Alfonseca. La lista es extensa, pero nos ocuparemos solamente de los autores más sobresalientes y cuyas obras trazan mejor el derrotero del teatro nacional: Ensayos dramáticos, de Américo Lugo; Alma criolla, de Rafael Damirón; y El nacimiento de Dionisos, de Pedro Henríquez Ureña.

El 1930, año de la segunda generación, inicia un capítulo señero en la historia nacional: Trujillo asciende al poder. Meses después, en 1931, nacen Franklin Domínguez y Máximo Avilés Blonda, pilares centrales del teatro dominicano. Por la

---

<sup>9</sup> Frank Moya Pons documenta que durante estos años el azúcar, base de la economía dominicana de entonces, subió de \$5.50 en 1914 a \$12.50 en 1918, y finalmente a \$22.50 en 1920. Manual de historia dominicana, 12a edición. Santo Domingo: Caribbean Publishers, 2000, pág. 480.

<sup>10</sup> Véase el libro de Juan Bosch, Las dictaduras dominicanas. Santo Domingo: Alfa y Omega, 1998, págs. 128-129.

época histórica en que le tocó salir adelante, atiborrada de limitaciones, frustraciones y riesgos, hasta el punto de impedirle llevar a cabo su tarea literaria, esta generación bien podría llamarse “la generación perdida” o, para usar un marbete más eufemístico, “la generación del silencio”. Curiosamente, en los años finales aparecieron obras de indiscutible estatura literaria, como son las de Franklin Domínguez, Héctor Incháustegui Cabral, Manuel Rueda y Máximo Avilés Blonda, los iniciadores del teatro moderno dominicano.

Algunos de los integrantes de esta generación son: Pedro René Contín Aybar, Franklin Mieses Burgos, Miguel Angel Jiménez, Manuel del Cabral y Margarita Vallejo de Paredes. Revisaremos Los viajeros, de Delia Weber; Cosas del llano, de Manuel de Jesús Javier García; La trinitaria blanca, de Manuel Rueda; El pez dorado en la pecera de cristal y La casa de los ojos blancos, de Armando Oscar Pacheco; Prometeo, de Héctor Incháustegui Cabral.

Por último, en el 1960 se pone en escena Espigas maduras, de Franklin Domínguez. También de esta época es Creonte, de Marcio Veloz Maggiolo. Estas obras, en opinión de Maggiolo, inician el teatro comprometido en la República Dominicana<sup>11</sup> y son sintomáticas de los intentos de salida de la parálisis en que se hallaba la labor dramática. En el plano político, ya en el año 1960 se vislumbraba la caída de Trujillo, acaecida el 30 de mayo de 1961. Su asesinato marcó el final de una era y el principio de otra. Paulatinamente, sin descontar los altibajos y vaivenes de la politiquería, el país empezó a reponerse de tres largas décadas de represión y

---

<sup>11</sup> Marcio Veloz Maggiolo, “Evolución histórica del teatro dominicano”, Cultura, teatro y relatos en Santo Domingo. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, 1972, pág. 232.

hermetismo. Esta generación, fecunda y polivalente, constituye una época de gran esplendor en las letras dominicanas: es, a mi parecer, en cantidad y calidad, la época dorada del teatro nacional.

Los autores son Carlos Acevedo, Carlos Esteban Deive, Haffe Serrulle, Rafael Añez Bergés, Efraín Castillo, Marcio Veloz Maggiolo y Reynaldo Disla. Analizaremos Espigas maduras, de Franklin Domínguez; Pirámide 179, de Máximo Avilés Blonda; Más allá de la búsqueda, don Quijote de todo el mundo y Fábula de los cinco caminantes, de Iván García Guerra; y Refugio para cobardes, de Arturo Rodríguez Fernández.

El esquema bosquejado trata de seguir las ideas de Julius Petersen acerca de los factores que determinan las generaciones, similar a lo que Pedro Salinas hace en su opúsculo “El concepto de generación literaria aplicado a la del 98”.<sup>12</sup> Según el crítico alemán, la fecha de nacimiento de los integrantes es un factor fundamental porque establece la contextualidad y contemporaneidad, haciendo que los miembros experimenten y compartan los mismos acontecimientos históricos y culturales que moldean la formación intelectual de un artista. En segundo lugar están los elementos formativos, es decir, la familia, las escuelas, los medios de difusión y la visión del mundo en ese momento específico. No menos importante es el sentido de comunidad entre los miembros de la generación. La unidad puede manifestarse por medio de afiliaciones, asociaciones, partidos, revistas, etc. La experiencia generacional es otro factor decisivo. Petersen señala que puede ser cultural o catastrófica. Esta última

---

<sup>12</sup> Para un resumen de las ideas de Petersen, consúltese el artículo citado de Pedro Salinas en su libro Literatura española del siglo XX. Madrid: Alianza, 1970.

categoría es la que mejor aplica al teatro dominicano debido a que las tres generaciones que hemos identificado originaron y crecieron bajo las prolongadas dictaduras de casi medio siglo de Heureaux y Trujillo, además de doce años de represión del gobierno balaguerista. Otro elemento es el quehacer generacional. Los miembros de una generación enfrentan los mismos problemas históricos. El afán de buscarles solución, de resolverlos, es lo que origina la multiplicidad de temas y razonamientos, expresados por las escuelas literarias. Fecundas o estériles, las generaciones siempre cuentan con una figura central, un guía que, como el viento huracanado, impulsa y se impulsa a sí mismo a la vez. Es una posición de rango mayor cuyo liderazgo puede no siempre ser fácil señalar, particularmente en una generación dinámica y competitiva en la cual varios miembros se disputan el primer lugar. El último factor tomado en consideración es el lenguaje generacional: la forma de comunicación. El medio de expresión, diferente al de la generación anterior, constituye una novedad, y por tal motivo puede convertirse en centro de polémica y de rechazo. Es una modalidad lingüística caracterizadora de su época y generación, presente en el estilo, las construcciones gramaticales y las estructuras significativas de las obras compuestas.

Con la aplicación del método descrito, se espera investigar la evolución histórica del teatro dominicano y las corrientes cultivadas, a la luz de una perspectiva aún no empleada por los estudiosos locales. Los historiadores de la literatura dominicana – Joaquín Balaguer, Abigaíl Mejía, Abelardo Vicioso, Pedro Henríquez Ureña y más recientemente Néstor Contín Aybar – han seguido en sus trabajos el modelo biográfico tradicional, componiendo a su paso, en conjunto, un apretado catálogo de semblanzas y títulos. De acuerdo con lo expuesto, no intentaremos hacer tal

cosa, pues creemos que ese enfoque, aunque apto para el examen panorámico, es laxo y anticuado y, por su naturaleza fragmentaria, evita llegar a conclusiones específicas. La idea que nos anima a rechazarlo y escoger, en cambio, el generacional es la misma que señala Ramón Francisco en Literatura dominicana del 60. Cuenta el investigador que en una conferencia en la Universidad de Minnesota en 1956 T. S. Eliot aseguraba que él compartía el deseo de que cada generación tuviera “su propia crítica literaria”. Manténía que “cada generación aporta a la contemplación del arte sus propias categorías de apreciación, tiene sus propias exigencias frente al arte y las emplea para sus propios fines”.<sup>13</sup> Con la convicción de que cada generación tiene su fórmula, revisaremos de manera individual las obras principales de los autores seleccionados para luego, a la luz de la contemplación colectiva, dar testimonio de sus méritos y desaciertos.

Por último, quisiera señalar que el término “generación” ha sido utilizado por la crítica dominicana con muy poco rigor y hasta de manera antojadiza en muchos casos. En el ámbito literario dominicano se habla frecuentemente de dos generaciones, las del 48 y 60. Disputadas por unos, avaladas por otros, las dos cuentan aún con una aceptación dudosa. Acerca de la primera (llamada Generación de Postguerra por Rafael Valera Benítez y Generación Integradora por Víctor Villegas), dice Manuel Rueda en el prólogo de la Antología panorámica que es “una prolongación de la estética sorprendida”. Marcio Veloz Maggiolo cree por su parte que “la llamada generación del 48 no es otra cosa que un apéndice, si no una rémora de ese movimiento mayor que fue la Poesía Sorprendida”. Diógenes Céspedes, Tony Rafal, Freddy Gatón Arce y Franklin

---

<sup>13</sup> Ramón Francisco, Literatura dominicana del 60. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, 1969, pág. 38.

Gutiérrez han expresado su insatisfacción y escepticismo, cuestionando unos, negando otros, su existencia. Para más complicación Bruno Rosario Candelier propone que esta generación “en realidad constituye la promoción del 50”, contradiciendo la afirmación de Pedro René Contín Aybar expuesta en La Nación (24 de octubre de 1954) de que algunos de los escritores del 48 pertenecían a la generación del 1930.<sup>14</sup> La falta de consenso, en fin, explica la ausencia del método generacional en los estudios de la literatura dominicana.

Sea de la generación del 30, 48, 50 (o quién sabe de qué otro año), lo cierto es que no ha habido un intento delimitador serio, pues, aparte de Lupo Hernández Rueda en su libro La generación del 48, su más ferviente defensor, nadie ha explicado pormenorizadamente las leyes y fenómenos que actúan en su composición. Los juicios emitidos son en su mayoría referencias vagas y reticentes, malintencionadas en algunos casos, injustas y arrogantes en otros, como pueden calificarse las de Céspedes, quien asegura que los escritores del 48, al denominarse como tal, sólo buscaban la “canonización del grupo” porque era “una garantía de poeticidad”. Sin tomar una posición unilateral definitiva, sino más bien abordando una perspectiva objetiva y neutral, pregunto: ¿es que acaso toda la literatura dominicana producida durante el siglo XX encaja dentro de estas dos generaciones? ¿Constituye acaso un movimiento, como de hecho lo fue la poesía sorprendida, una generación literaria? ¿Bajo qué criterios?

---

<sup>14</sup> Las tres citas finales provienen del libro de Lupo Hernández Rueda, La generación del 48, tomo 1, Santo Domingo: Comisión Permanente de la Feria Nacional del Libro, 1998. Véanse las páginas 39, 51, 82 y 28, respectivamente. Héctor Incháustegui Cabral, refiriéndose a Máximo Avilés Blonda como miembro de la generación del 48, dice que ésta “no es más que un puente entre la Poesía Sorprendida y el presente confuso”. Héctor Incháustegui Cabral, Escritores y artistas dominicanos. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, 1978, pág. 93.

Donde no hay respuesta tampoco hay solución, un obstáculo insuperado todavía en la codificación de las generaciones literarias dominicanas.

Para la promoción del 60, Ramón Francisco prefiere designar a sus miembros – Miguel Alfonseca, Antonio Lockward Artiles, Juan José Ayuso, etc. - como “los muchachos del 60”, como para evitar la palabra generación. Luego explica el porqué: “Lo que prueba de una vez para siempre que estos muchachos no componían una generación, hablando en puridad, es que uno de los acontecimientos más formidables ocurridos en este país en muchos años, la revolución, dispersa, aunque no escinde sino mucho más tarde, a este grupo de escritores”.<sup>15</sup> Inmediatamente surge la pregunta: ¿hay o no hay tal generación? Obviamente no hay un acuerdo general.

En su Historia de la literatura dominicana, Balaguer (1906-2002) clasifica el siglo XX en “La generación anterior a 1930” y “La generación de la era de Trujillo”.<sup>16</sup> Escoge el 1958 como año límite (pág. 297), pero no precisa por qué. Esta separación temporal, muy acertada si recordamos que la edición príncipe de su libro es de 1954, constituye una tentativa de periodización a la que sólo queda agregar el hito correspondiente al post-trujillismo.

---

<sup>15</sup> Ramón Francisco, op. cit., pág. 27.

<sup>16</sup> Joaquín Balaguer, Historia de la literatura dominicana. 10a edición. Santo Domingo: Corripio, 1997, pág. 211.

## Introducción general: un grave problema

Quienes han estudiado el teatro dominicano no ignoran los muchos escollos que este género suscita. El más serio, a mi parecer, es el de la publicación. La mayoría de las obras escritas antes de 1930 nunca vieron la luz pública, a pesar de los esfuerzos llevados a cabo por estudiosos y amantes de las letras y la cultura.<sup>1</sup> Para mejor ilustrar esta situación, sirva de ejemplo un análisis de la tablas cronológicas de publicación que aparecen en la Historia crítica del teatro dominicano, de José Molinaza.<sup>2</sup> Los resultados son sorprendentes: de las ciento diez y seis piezas teatrales que se escribieron durante las primeras tres décadas del siglo se publicaron veinte y tres solamente; es decir, que noventa y tres quedaron inéditas. De esas veinte y tres, sólo veinte y una se representaron. Evidentemente, estamos ante una situación anómala y extraña. Habitualmente se habla de estas obras, pero nadie las ve; existen, pero nadie las encuentra. Esta situación ha creado un ambiente espectro-literario del que se sabe muy poco aún y donde yace oculta, pero latente, una sección complementaria del teatro

---

<sup>1</sup> Fruto de esa encomiable labor es la publicación príncipe de las tres obras de Luis Arturo Bermúdez Mellizos, El carnaval y El licenciado Arias, por José Molinaza. También en esta edición aparecen El general Duvergé o las víctimas del 11 de abril y El último abencerraje, del primer dramaturgo y fundador del teatro dominicano, Félix María del Monte, publicadas como addendum a su Historia crítica del teatro dominicano: 1844-1930. Tomo II. Santo Domingo: Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1984.

<sup>2</sup> Analícense los cuadros intitulados “Cronograma de las obras dramáticas en República Dominicana: 1492-1930” y “Cronograma de las obras dramáticas publicadas en República Dominicana: 1492-1939” en las páginas 78-91 y 95-97.

dominicano. El conocimiento que tenemos de este corpus es vago y fragmentario, y ha llegado hasta nosotros a través de las noticias de la prensa, una u otra vivencia escrita de personas de la época y recuerdos de una tradición oral, casi mítica, poco confiable. Cuando se habla de estas obras, la crítica no ha hecho más que repetir los criterios de los periódicos y las revistas de la época que las comentaron. La decisión de que permanecieran en las tinieblas, abandonadas en gavetas carcomidas a la suerte de testamentarios quisquillosos o simplemente “secuestradas” en anaqueles de alacenas y bibliotecas personales, en espera tal vez de manos piadosas que las rescaten y las saquen a la luz, impide que el investigador se mueva con pasos firmes. Sin temor a equívocos, esta es la razón por la que los investigadores que han intentado estudiarlas lo hayan hecho con una actitud superficial, indiferente y desdeñosa, evitando hacer un análisis exhaustivo que dé testimonios sólidos de su calidad y sus méritos. Aparte de ser una situación engorrosa y deplorable, hay que confesar una triste realidad: estos escritores vedaron al público y al lector el contacto con su trabajo y podaron un espacio importante en la historia de la literatura dominicana.

La actitud de estos autores puede considerarse lesiva por distintas razones. Primero, reducido el proceso de selección, el investigador se ve obligado a aproximarse a estas obras desde un punto de vista de mera accesibilidad. Esta imposición no sólo limita el alcance hermeneúutico, sino que obliga a tanteos ligeros y panorámicos. Segundo, este comportamiento pone de manifiesto que estos dramaturgos no eran artistas dedicados en cuerpo y alma al teatro. Teniendo en cuenta su producción literaria, eran más bien poetas y narradores curiosos (para no decir novicios), experimentadores, que al pasar al campo del teatro, lo hicieron a medias, motivo por el

cual nunca llegaron a crear los fundamentos de una tradición teatral. “Ninguna influencia han ejercido en generaciones posteriores y, lo que es peor aún, no formaron en el público dominicano una auténtica conciencia teatral”, afirma Máximo Avilés Blonda, refiriéndose a su pobreza.<sup>3</sup> En el campo artístico una obra de arte pertenece al público, no a su creador, y si éste se apodera de ella, impulsado por egoísmo o indiferencia, cercena toda idea de compromiso y entrega que hay en un verdadero artista. Por consiguiente – reitero – el teatro de este período no fue hecho por dramaturgos entregados a las exigencias del escenario, sino más bien por aficionados inexpertos que de alguna manera se vieron llamados a ejercer esa labor, respondiendo a las pulsaciones de novedad de un momento de efusión o simplemente para no verse excluidos del medio. Por lo tanto, no debemos entender este intento como una búsqueda de nuevas vías de expresión, de renovación formal, como se suele asegurar en generaciones de escritores consagrados por vocación. Su labor literaria demuestra, salvo escasas excepciones, que no poseyeron un dominio cabal del arte teatral ni de los escenarios. Así lo ha advertido Avilés Blonda cuando asegura que “nuestros autores del pasado son deficientes, no tenían clara idea de la técnica escénica y las más veces sacrificaban el teatro en pro de la literatura o de la difusión de determinadas ideas

---

<sup>3</sup> Véase el prólogo a la edición de El último instante y La broma del senador, de Franklin Domínguez. Ciudad Trujillo: Arte y Cine, 1958, pág. 9. Sabemos que Arturo B. Pellerano Castro era contable, y que Luis Arturo Bermúdez se desempeñó como jurista y político. Además, la instancia de Manuel F. Cestero estimuló a Américo Lugo a tantear el cine, de cuya solicitud surgió su obra dramática, Don Pedro el Cruel. En resultado, Margarita Vallejo de Paredes clasifica este teatro como “uno de los géneros más inestables” y a sus autores como “de poca experiencia”. “Prólogo a Antología dominicana”. Santo Domingo: Editora Corripio, 1981, pág. V. La actividad teatral se llevó a cabo a hurtadillas.

morales, patrióticas o políticas”.<sup>4</sup> En Ética i estética, colección de ensayos acerca de temas de la época, Federico Henríquez y Carvajal apunta, también, que el teatro de esta generación es “meros ensayos” porque “el medio no es propicio, todavía, al cultivo de la comedia o del drama. Pobre es aún el acervo que ha de constituir el teatro nacional dominicano”.<sup>5</sup> Sea por la razón que fuese, la verdad es que incurrieron en el error de creer que el teatro era exclusivamente un género literario y terminaron otorgando más importancia al texto material que a la teatralidad.<sup>6</sup> Apenas notaron que al subir al escenario el teatro deja de ser literatura para convertirse en espectáculo público, es decir, en una actividad comercial sujeta a leyes normativas y al gusto de los espectadores. El conocimiento de las martingalas del entablado por parte de los actores y el director fue sin lugar a duda un factor poco entusiasta para los dramaturgos. Renglón por renglón, la calidad era escasa. En fin, la mediocridad y la falta de percepción, junto a las precarias condiciones económicas y la represión política de algunos gobiernos de turno explican parcialmente el porqué no se sintieron animados a dar sus obras a la estampa.

---

<sup>4</sup> Máximo Avilés Blonda, art. cit., págs. 9.

<sup>5</sup> Federico Henríquez y Carvajal, Ética y estética. Ciudad Trujillo: Imprenta J.R. viuda García y sucesores, 1929, págs. 119-120.

<sup>6</sup> Uso el término teatralidad en el mismo sentido que lo define Barthes en “¿Qué es la teatralidad?” “Es – dice - el teatro menos el texto, es una espesura de signos y de sensaciones que se edifica sobre el escenario a partir del argumento escrito, es una especie de sensación ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, luces, que sumerge al texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior”. Roland Barthes, Ensayos críticos. España: Seix Barral, 1983, pág.50. Esta definición de Barthes es insatisfactoria para Wladimir Krysinski, quien sostiene que la teatralidad es una dependencia del texto y que, en resultado, hay tantas teatralidades como obras dramáticas. Fernando de Toro, Intersecciones: ensayos sobre teatro, op. cit., pág. 48.

## El teatro de finales de siglo XIX

Las décadas finales del siglo XIX no trajeron cambios a los escenarios teatrales dominicanos. El teatro seguía anclado en los modelos técnicos del romanticismo. El retoricismo, la escena recargada y pomposa, saturada de situaciones melodramáticas, la esterilidad escénica, la acción rezagada carente de dinamismo, personajes superfluos sin identidad propia, diálogos vacuos supeditados a la diseminación de ideas personales (gritos de libertad, ensueños patrióticos, la problemática nacional, etc.), son algunas de las características que mejor definen el teatro de estos años en la República Dominicana.<sup>7</sup> La intrascendencia del teatro de Echegaray, motivada por el deseo de satisfacer las necesidades “de sociedad” de una burguesía huera, se imponía como eterna dictadura en los escenarios españoles y nacionales. Los asuntos y temas nacionales, herencias del romanticismo, continuaban atrayendo atención de primer orden, ora para exaltarlos, ora para satirizarlos con una intención moral, ora para

---

<sup>7</sup> En este trabajo uso el nombre de “República Dominicana” como el nombre del país y el de “Santo Domingo” como el de la capital, según las leyes actuales del gobierno dominicano. Hago esta aclaración porque la designación de República Dominicana corresponde al 1844, año en que se reconquista la nación de manos de los haitianos. Antes de este año y desde los tiempos coloniales, Santo Domingo era el nombre oficial del país. Esta modalidad, cada vez más frecuente entre los nacionales residentes en el exterior, se presta a inexactitudes. En “Literatura dominicana”, Pedro Henríquez Ureña señala que el nombre de República Dominicana es “poco feliz, que nuestros Congresos debieron haber cambiado ya, siguiendo la indicación de Hostos, por el de República de Quisqueya”. Agrega asimismo que el nombre de Santo Domingo se presta a confusiones porque designa la isla completa, la República y la ciudad capital. Pedro Henríquez Ureña, Obras completas, tomo III, Santo Domingo: Universidad Pedro Henríquez Ureña, 1977, pág 311.

exponerlos como temas de interés. Se intentó, incluso, resucitar la literatura indigenista, que, a diferencia de otros países centro y suramericanos, en la República Dominicana y el Caribe no concordaba con la realidad, pues los taínos habían sido exterminados hacía muchos años.<sup>8</sup> En fin, los escritores vieron lo criollo-costumbrista como fuente indispensable. En algunas composiciones dramáticas de esta vertiente realista, como veremos más adelante, el toque subjetivo y apasionado lo suministró la poesía popular; las canciones y la música asimismo aportaron los elementos armónicos evocadores de un ambiente pintoresco muy emotivo.

Arturo B. Pellerano Castro (1865-1916) es una de las figuras más destacadas en el ambiente teatral dominicano de finales de siglo XIX y principios del XX. Con el seudónimo de Byron, escribió Fuerzas contrarias y De la vida, dos obras románticas de corte echegariano que le dieron renombre de buen escritor. De la primera dijo Federico

---

<sup>8</sup> José Alcántara Almánzar sostiene que en el caso de la República Dominicana este intento de reponer y exaltar la cultura indígena nació del interés de esconder la herencia afroantillana. Véase su artículo “La cultura dominicana: ¿identidad o diversidad?”, en Los escritores dominicanos y la cultura. Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 1990, págs. 170-171.

Por otra parte, aún quedaban residuos dispersos de la literatura indianista, que había visto su esplendor décadas atrás, y que constituyó la corriente más fértil en el teatro dominicano. Además de Iguaniona (escrita en 1867 y publicada en 1881), de Javier Angulo Guridi, y Ozema o la joven indiana (1870), de Félix María del Monte, las más conocidas, se compusieron otras de no menos valor: Fantasías indígenas (1877), de José Joaquín Pérez, Higuenamota (1907), de Américo Lugo, y La muerte de Anacaona (sin fecha), de Ulises Heureaux hijo. Este interés no era privativo de la literatura dominicana. Era, más bien, parte de la actitud romántica de revivir el pasado y lo nacional. Enriquillo (1882), de Manuel de Jesús Galván, y La vorágine (1924), de José Eustasio Rivera, son las novelas más representativas. La aparición de Atala (1801), de Chateaubriand, fue el germen que impulsó este tipo de literatura en Hispanoamérica, hasta alcanzar su máximo esplendor en Salambó (1862), de Flaubert. Inolvidable es también Tabaré (1886), el gran poema épico en seis cantos del uruguayo Juan Zorrilla de San Martín. Más tardíos son los dramas Ollantay (1939) y Tupac Amaru (1957), de los argentinos Ricardo Rojas y Osvaldo Dragún.

Henríquez y Carvajal que era “obra perfecta en su género”. Añade renglón más abajo: “Varias veces, en una y otra noche, le exigió el auditorio que se presentase al palco escénico a recibir aplausos. Era un obsequio debido al novel dramaturgo que de un golpe de luz, ha penetrado en las sombras y los misterios del drama”.<sup>9</sup> La influencia de Echegaray le restó originalidad y permanencia a su teatro. Hoy se le recuerda bajo la sombra de aquél, como un imitador de poca autenticidad, no obstante, haber dado indicios de talento e imaginación en algunas de sus mejores escenas. La vida de bohemio, su espíritu de hombre poco emprendedor y las exigencias del oficio de contable le impidieron abrirse paso hacia nuevos horizontes.

Menos suerte le tocó a su hijo, Fernando Arturo Pellerano Amechazurra (1889-1933), quien escribió Grandezas efímeras, una comedia en tres actos, estrenada en el Teatro Colón el 18 de junio de 1927. La revista Blanco y Negro comentó que “en el primer acto se desarrolló la intriga bastante aceptable, con movimiento, pero desde el segundo y hasta el tercero decayó mucho la trama y el interés, juzgando nosotros que esto es debido sin duda a que ahora es cuando se inicia el autor en el teatro”.<sup>10</sup> Su otra obra, El más fuerte, es una comedia basada en las vicisitudes laborales de la industria azucarera. En ésta no hay logros estéticos ni dramáticos que ameriten especificación y escrutinio. En lo temático, empero, se pone sobre el tapete una realidad social innegable que años después culmina con la publicación de Over, de Ramón Marrero Aristy. De la

---

<sup>9</sup> Federico Henríquez y Carvajal, op. cit., pág. 67. Fuerzas contrarias y De la vida se representaron en el Teatro Republicana. El estreno de la primera estuvo a cargo de la compañía Roncoroni; de la segunda se ocupó la compañía Fábregas en 1912.

<sup>10</sup> Manuel de Jesús Goico Castro, “Raíz y trayectoria del teatro en la literatura nacional” en Antología dominicana, Santo Domingo: Editora Corripio, 1981, pág. 22.

última pieza de Pellerano, hijo, dice Manuel de Jesús Goico Castro que es “fría” y que aparenta estar inconclusa.

El teatro de Luis Arturo Bermúdez (1854-1917) no se conoció hasta tiempos relativamente recientes.<sup>11</sup> Esta es sin duda la razón por la cual su obra pasó inadvertida. Aparte de las ideas de Molinaza, nadie las ha comentado. Las tres obras hoy puestas al alcance del público, Los mellizos, El carnaval y El licenciado Arias, escritas probablemente entre 1899 y 1901, entroncan (a pesar de los tres siglos transcurridos) con la corriente de crítica social inaugurada a finales del siglo XVI por Cristóbal de Llerena. En sus obras Bermúdez manifiesta una honda preocupación por los problemas que fustigan el país: la corrupción de los funcionarios públicos, la falta de empleos y de higiene, el estado pobrísimo de la educación..., acuciados por una aristocracia que, según Gaspar, uno de sus personajes, no es más que “una gusanera política”. Los vicios de la sociedad de entonces, San Pedro de Macorís, donde vivió hasta su muerte, aparecen expuestos ostensiblemente, sin miramientos ni reparos, con el objetivo de hacer un llamado de concientización nacional. En su teatro se nota un deseo de transformación, de cambiar las condiciones sociales que censura. En este sentido es un teatro de ideas y puntos de vista, comprometido con una causa, pero donde nunca se dan paliativos ni soluciones. Su intención es mostrar, no demostrar, actitud que se convertirá en una constante en la literatura dominicana de generaciones posteriores.

Con la designación de “juguete cómico”, claro subterfugio literario, Los mellizos es una sátira mordaz. La obra, escrita en un acto y ocho escenas breves, es

---

<sup>11</sup> Como señalé anteriormente (nota 1), las tres piezas de este escritor aparecen publicadas en la segunda parte de la Historia crítica del teatro dominicano, de Molinaza.

muy corta, característica que comparte con el teatro de la época. La acción se ubica en una casa de huéspedes. Gaspar está interesado en casarse con Margarita, la empleada del sitio. Él le confiesa su intención a Pascuala, la dueña del negocio y madrina protectora de Margarita. Pascuala no ve a Gaspar como el pretendiente ideal debido a que éste es aspirante a político. Pascuala se muestra suspicaz porque los hombres criollos “no aspiran a formar familias para encontrar apoyo en el porvenir; sus aspiraciones no son más que estas: o una Secretaría de Estado o una Diputación” (pág. 574). ¡La política! ¡Nido de maldad! ¡Cuna de vicios! Por tal razón ella prefiere un extranjero para su ahijada. Tan pronto James Couper, un ingeniero norteamericano al servicio de la industria azucarera, se hospeda en el establecimiento, Margarita ve en él al hombre de sus sueños y empieza a coquetearle. El plan de conquista se intensifica. La joven finge sentirse desdichada, y él la consuela amistosamente. En ese instante llega un telegrama para James donde se le comunica que su esposa ha dado a luz mellizos. Margarita, que lo creía soltero, se desmaya. James, que no estaba al tanto del interés de la joven, cree que el mareo se debe a la impresión de la buena noticia. Este fracaso la impulsa a aceptar el amor de Gaspar. Hasta aquí lo argumental.

Una observación cuidadosa de esta obra revela algunas de las ideas que hemos tratado de puntualizar. Sobresale el propósito del autor de exponer sus ideas a expensas de los personajes. El diálogo, fundamento capital del teatro, carece de fluidez y naturalidad. A menudo se convierte en extensos trozos discursivos en los que el autor priva a sus personajes de desplegar sus facultades teatrales. Son personajes anémicos, sin personalidad. Al carecer de vida escénica nunca están en control de las situaciones que se les presenta: no tienen desenvolvimiento, les falta improvisación. Pasan por el

escenario sin hacerse notar, como autómatas, desprovistos de imaginación y voluntad. Más que personajes son muñecos sin son ni ton. Sin embargo, hay una razón de ser: servir de portavoz de ideas ajenas. Esta función crea un problema gravísimo: como diálogo y acción no se complementan se suprime el equilibrio que éstos establecen, dejando, en resultado, la sensación de que los personajes no comparten los criterios emitidos por ellos mismos. De ahí la proliferación de apartes. La teatralidad cede al dominio de la ideología autorial, y, consecuentemente, la acción luce lenta, estancada y escamoteada.

Gaspar es el joven idealista. Le interesa la carrera política. Pero le interesa porque quiere ser un político diferente, probo, para remediar los males presentes. Su concepto de los políticos nacionales es muy bajo. El desea integrarse a ese medio “para estudiar por dentro la podredumbre” (pág. 573). No obstante, Pascuala lo trata con escepticismo y frialdad, como a los candidatos de la oposición en tiempo de campaña. Por esta razón, al comienzo de la obra, ella se niega a concederle en matrimonio a Margarita. Por desgracia, Gaspar desaparece (Pascuala también) en la misma primera escena, y no volvemos a saber de él hasta la última, dejándonos un arregosto de inconformidad debido a su superficialidad. Salvo en una breve línea, Gaspar y Margarita no conversan en todo lo largo de la obra; Pascuala habla y decide por ella. Gaspar, por ende, no se define ni en la línea sentimental ni tampoco en la ideológica. Su falta de identidad y de actuación lo hacen ver insuficiente e incompleto.

A pesar de todo, Gaspar cumple una función importante: él es el medio a través del cual nos enteramos de la sordidez de los funcionarios públicos. En su mensaje los delata y recrimina. Pero no todo está perdido. Aún queda una esperanza, una luz que se

enciende en el corazón de las generaciones más jóvenes. Así se lo revela a Pascuala: “Convéznase, en este nuestro país el honor y la virtud no han muerto todavía, hay enfermos, muchos enfermos, pero también hay conciencias sanas y caracteres virtuosos” (pág.586). Es un mensaje de fe y optimismo. En él, empero, se percibe la voz del autor. Las palabras son ecos de una ideología prestada, sin personalidad ni autenticidad.

James es la figura central. Es el observador de los desmanes que se critican. Cuando se detiene a analizar la situación actual del país, su conclusión es tan pesimista como la del autor y la mayoría de los intelectuales dominicanos. James Couper es el doble del autor; mejor dicho, es Luis A. Bermúdez, el activista, disfrazado de James Couper. Su primer punto de ataque es el coche donde se transporta la carne. El estado de higiene es tal que a él le parece “un perrera o la carrero del basura”. Pero eso no es todo. Continúa: “El carne que uno comer en ese carro tan sucia y tirar por dos burras que está muriendo! Eso sí que envenenar” (pág. 578). No deja de ser cómico el hecho de que estas condiciones lo obligan a ser vegetariano. Luego, en una de esas largas y fatigosas consideraciones analíticas, James pasa revista a la situación económica del país. Se asombra de la indigencia de la gente, no obstante, afirmar la riqueza natural del suelo. Pondera la exuberancia de los bosques, los ríos caudalosos, la fertilidad del terreno, la humildad de los habitantes. Su punto de vista se resume en aquel pasaje que narra Homero en la Odisea en el que “Tántalo, mirando water y muere de sé” (pág. 583). Se refiere, por supuesto, al caos administrativo de las autoridades gubernamentales.

En otro momento de meditación, ahora sobre política exterior, condena la actitud imperialista norteamericana. Ve con amargura cómo su país, Estados Unidos, interviene en las naciones vecinas, especialmente en Cuba, Puerto Rico y Panamá: “Nosotros pelear con España por defiende a Cuba; despues de gana quedar con Cuba dique pa enseña gobierna cubano. Luego saca un pie de Cuba y deja allá el otro; y llamar a esto proteje Cuba! Jesis Christ! Y esprimir Porto Rico, y divide Colombia y jace Panamá ridícula República en la que tener zona americana, tuvo pa coje canal. Y compra Filipina pa mete mano en Asia y despues...!” (pág. 579). Estas ideas de James auguran el triste período que le esperaba vivir a la República Dominicana tres lustros más tarde cuando fuerzas americanas ocuparon el territorio nacional.

Los mellizos es, en fin, una obra de compromiso social, epigramática. El propósito es denunciar situaciones irregulares. En el ensayo “Panorama crítico de la literatura dominicana” Marcio Veloz Maggiolo define al escritor como “un personaje que denuncia, un hombre que señala situaciones anómalas, un hombre que no acepta las condiciones arbitrarias; creo que el objetivo crítico común de toda la literatura dominicana en lo adelante debe ser el de denuncia clara y abierta de todas las formas de opresión y desacato a los valores del espíritu”.<sup>12</sup> El teatro de Luis A. Bermúdez empalma con este delineamiento. Tanto la pieza estudiada, como El carnaval y El licenciado Arias, se ocupan de esta temática.

---

<sup>12</sup> Marcio Veloz Maggiolo, op. cit., pág. 14.

## La generación de 1900

Américo Lugo (1870-1952) es indiscutiblemente una de las figuras más destacadas de este ciclo y de la literatura dominicana. Intelectual de honda vena, se distinguió como ensayista, historiador y dramaturgo. Su prosa, elaborada y sutil, atestigua un incansable deseo de precisión. Destaca en su variada producción la abundancia de imágenes modernistas – preciosistas sobre todo – y la acumulación de elementos subjetivos. Lugo se preocupó por la expresión escrita, y su lenguaje, terso y depurado a veces, rebuscado y estilizado casi siempre, transporta los enigmas de la música y los arcanos del espíritu. Por este empeño de búsqueda de perfección expresiva – casi obsesionante – lo llama Balaguer “burilador del lenguaje”.<sup>13</sup>

En 1907 publicó Higuenamota, un drama de corte indigenista, siguiendo la corriente iniciada por Ozema o la joven indiana (1866), de Félix María del Monte e Iguaniona (1867), de Javier Angulo Guridi. La obra narra la relación amorosa entre un soldado español y la hija de Anacaona. Un año antes, en 1906, había aparecido Ensayos dramáticos, una colección de cuatro obritas tituladas El avaro, Vispera de boda, En la peña pobre y Elvira.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Joaquín Balaguer, op. cit., pág. 257. Américo Lugo es un digno representante de la prosa preciosista. En la poesía dominicana, el modernismo gozó de mucha aceptación. Las primeras manifestaciones aparecen en “Mi vaso verde”, de Altagracia Saviñón (1882-1942) y Ecos mundanos (1904), del poeta Valentín Giro (1883-1949). Esta línea poética es continuada por otros poetas: Osvaldo Bazil (1884-1946) en Rosales en flor, (1906); Ricardo Pérez Alfonseca (1892-1959), en Mármoles y lirios, (1909), hasta su culminación en El jardín de los sueños (1904), Citerea (1907) y Sangre de primavera (1908), de Julio M. Cestero (1877-1955). Aristides García Gómez (1863-1917) fue uno de los pocos opositores.

La primera de estas viñetas, la más significativa desde un punto de vista teatral, trata el tema de la codicia. Mediante la explotación y las mañas del usurero poderoso, Juan, el protagonista, exprime al municipio y a sus habitantes. Es la típica historia moral del avaro inhumano, autocondenado a la miseria para no aparentar opulencia, que en una mala jugada del destino, lo pierde todo de un solo golpe. Juan no escapa a esta sentencia; dos ladrones lo dejan en la inopia.

Escrita en once escenas breves, la obrita es un ejemplo de realización teatral. Sin digresión, Lugo consigue admirablemente transmitir su mensaje didáctico: castigar la avidez materialista del personaje. La avaricia no es el único defecto de Juan. Como arquetipo de la mezquindad, Juan es el hombre duro y despiadado que no se condeue de nada ni de nadie. Ejemplo de ello ocurre cuando la pordiosera, su propia madre, le pide una limosna. Juan la echa a la calle sin vacilación.

Con escenas movidas, parlamentos concisos y eficaces, Lugo nos presenta una semblanza del hombre corrompido por las pasiones desmedidas. La obra se desarrolla en dos planos significativos: por un lado está el fracaso de Juan, su tragedia personal; por el otro, esa derrota se convierte en una enseñanza ética a través de la cual el autor intenta inculcar virtudes morales y principios espirituales, tales como la caridad, la ternura, la comprensión, etc. Como las parábolas bíblicas y los apólogos medievales, la finalidad última consiste en castigar el mal para que el bien aflore triunfante.

Víspera de boda es un monólogo escrito en un lenguaje poético altamente subjetivo. La obra es una evocación de un pasado feliz. En víspera de su boda con

---

<sup>14</sup> Obra de difícil acceso, he consultado la copia en celuloide de la Biblioteca Pública de Nueva York, hecha de la edición de la Imprenta Cuna de América de 1906. Elvira, la última, se reproduce en la Antología dominicana, de Margarita Vallejo de Paredes.

Manuel, Luisa repasa la vida matrimonial que compartió con su difunto esposo. En su vida interior, compiten sentimientos contrarios. Ella lucha por desprenderse de ese pasado que ahora la tortura y esclaviza, pero no puede, se siente incapaz, por gratitud y porque aún lo ama. La flaqueza y la ambivalencia se apoderan de ella. Siente enloquecer, especialmente cuando intenta deshacerse de las flores secas, las cartas y joyas – símbolos de su pasión – que Juan le había obsequiado. Finalmente, en un estado de frenesí, de profundo arrebató emocional, grita: “¡No puedo romper con lo pasado! ¡Déjame dulcísima sombra! ¿No sabes que mañana es mi boda? ¡Oh, Juan, por piedad!.. No me mires así... Perdóname... Sí. ¡Soy tuya! ¡¡¡Aún te adoro!!!” (pág. 13). Este desenlace violento sugiere que su boda no se efectuará.

Muy similar es En la peña pobre. En un ardiente monólogo Antonio nos cuenta su desdicha. Despreciado por la mujer que ama, se retira a lo espeso del bosque a hacer vida de ermitaño en un esfuerzo por olvidarla. ¡Otro Cardenio cervantino! Descubre que es un intento fallido. Reconoce que no se ha ido solo, que la tiene en el corazón y la memoria. Se exaspera, lucha consigo mismo; en varios momentos concibe la muerte como única salida. Se contiene.

Lo más llamativo de la obra es la maestría y el vigor con que Lugo utiliza el lenguaje, especialmente cuando describe la Naturaleza y los sentimientos de Antonio. Por momentos, esas reflexiones, envueltas en este ambiente natural de apacible arroyuelo, el trino de los pájaros, estrellas lejanas y cromáticas flores, nos transportan a un paraíso utópico de imprevista belleza. Se percibe por todas partes el vaho de las églogas de Garcilaso. La acumulación de imágenes – visuales y auditivas – se funden armoniosamente con los elementos de la Naturaleza para crear un manojó de figuras

metafóricas de gran realce expresivo: las hojas de los árboles son ahora las cartas de la esperanza y un pañuelo de despedida; las ramas de los árboles se entrecruzan, en dulce abrazo, para contarse el secreto del infortunio de Antonio. Por último, Antonio describe a su amada con símiles que guardan una estrecha afinidad con los que utiliza Salicio para describir a la pérfida Galatea: “fría como una estatua”, “silenciosa como una esfinge” y “dura como las piedras”.

Elvira, la última obra, es un claro ejemplo de la “femme fatale”. Elvira es la mujer sensual y bella, pero liviana y embaucadora. Para ella el amor per se es un sentimiento nimio. En su moral de mujer inmunda, el amor es un desahogo efímero, sólo el móvil que le permite saciar su incontenible voluptuosidad. En las tres aventuras amorosas que cuenta – acaecidas en un mes, mientras su “chulo” oficial pagaba una condena – festeja cómo se hizo para llevar a cabo sus devaneos. En la primera, con coqueteos y caricias fingidas, convence a Alejandro para que no cumpla con su obligación militar. La pena: un mes de prisión. Se ufana de que lo hayan encarcelado. No concibe que un hombre cuerdo deje de cumplir con lo prioritario sólo por satisfacer los caprichos de una mujer. En la segunda, conquista a Gastón, un turista francés capaz de suicidarse si ella no le promete amor eterno. La partida de Gastón la hace iniciar otra relación, la más sórdida y atrevida. El sarcasmo es la nota predominante. Se enamora de un mozalbete comprometido, a punto de casarse. Víctima de sus encantos, el muchacho acaba con sus esponsales. Debido a que el tiempo transcurría rápidamente y que Alejandro pronto sería absuelto, Elvira le prohíbe que la visite. El joven siente enloquecer y le regala, como prueba de su pasión, las cartas de amor y el anillo de boda de su relación anterior. Elvira celebra tal puerilidad y se jacta de haber derrotado a una

rival. ¡Una hazaña inolvidable! Se vanagloria porque ha llevado la pasión amorosa hasta sus últimas consecuencias: al borde del suicidio.

En Elvira es donde mejor cuajan las características preciosistas. No sólo es el tema modernista, también lo es el acervo de expresiones y neologismos: absinthe, sachet de violeta, flirt, all right, frascos de cashmere, etc; símbolos y nombres: Madame de Recamier, la serpiente, el Jardín de Eden, el espejo, los cosméticos, la vanidad... La abundancia de imágenes y las resonancias musicales hacen que esta prosa se vista de matices cromáticos muy íntimos y primorosos. En la atmósfera flota una esencia exótica comparable a la de algunos ambientes darianos. Conjuntamente, las cuatro obras son un acopio de sentimientos y pasiones incontrolables. Es un teatro de ensoñación idealista donde reinan la angustia y el desconcierto de la fatalidad. La teatralidad es mínima.<sup>15</sup>

Considerado globalmente, el teatro de Américo Lugo no representa un paso adelante. Como muchos de sus contemporáneos, no manejó con soltura el comportamiento de sus personajes en el escenario, ni les concedió libertad escénica y de expresión. Su verdadero mérito es metateatral y reside en sus atributos estéticos y estilísticos. El avaro, como hemos dicho, es una excepción. Es pieza bien limada. Sin embargo, las demás no son, a mi parecer, paradigmas de dramaturgia. El carácter estático del monólogo, la ausencia de intercambio verbal y la artificialidad suprimen

---

<sup>15</sup> Algunas piezas teatrales de Armando Oscar Pacheco pertenecen a esta corriente: El pez dorado en la pecera de cristal, Amatista, La góndola azul y El amor se va de vacaciones. Max Henríquez Ureña asegura que “Lugo no sabía manejar los resortes de la técnica teatral: sus dramas son sencillamente para ser leídos, habida cuenta del atractivo del estilo”. Panorama histórico de la literatura dominicana. Santo Domingo: Editora del Caribe, 1966, pág. 318.

toda percepción de verosimilitud que distinguen a la pièce bien faite. Por esta razón, surge intempestivamente en el lector la sensación de estar ante un episodio narrativo en el que el personaje relata confidencias de su vida. Por tanto, despojadas de atributos escénicos, Víspera de boda, En la peña pobre y Elvira semejan ejercicios declamativos en el estilo artificioso del arte refinado.

De Rafael Damirón (1882-1956) es Alma criolla, una de las obras literarias más importantes de la literatura dominicana de estos días. Estrenada exitosamente en 1916, la obra es representativa de la corriente costumbrista.<sup>16</sup> Empalma con una riquísima tradición española que se extiende desde La moza del cántaro, de Lope de Vega, en el Siglo de Oro, pasando por Leandro Fernández de Moratín en el siglo XVIII, hasta culminar con Jacinto Benavente y los hermanos Quintero en las postrimerías del siglo XIX y comienzos del XX. En Hispanoamérica enlaza con M' hijo el doctor, de Florencio Sánchez. La versión de Damirón es una refundición de la composición poética las "Criollas", de Pellerano Castro, a la que supera en el remedo fiel de cuadros locales, la presentación de ambientes y colores dominicanos y la psicología del hombre del campo. Considerada como un documento de costumbres campestres, los elementos realistas alcanzan dimensiones naturalistas.

---

<sup>16</sup> Destacan en esta corriente El que menos corre vuela, de José Francisco Pellerano; Cosas del llano y Lo cuaito si valen, de Manuel de Jesús Javier García; El novio con faldas, Los amores de Ezequiela, El secreto de las teclas y Orgullo de raza, de Miguel Ángel Jiménez; Una gira a Boca Chica, El civilizado, La alegría de la vida, de Cristián Lugo; y Los viejos verdes, del folclorista César Nicolás Penson. He consultado la reproducción que aparece en la Antología dominicana, de Margarita Vallejo de Paredes (nota 10).

En lo argumental, la obra trata del contacto del campesino (Manuel) con el hombre urbano (Leonardo).<sup>17</sup> Semejante a las comedias de enredo, Alma criolla es una

---

<sup>17</sup> Este contacto no me parece que está bien presentado. Creo que es un fallo serio. Leonardo, representante de lo urbano, habla como un campesino analfabeto. Lingüísticamente, no hay una diferencia marcada entre Leonardo y los demás personajes. Me parece que esta distinción tendría gran importancia sobre todo para fijar la personalidad y el carácter de Leonardo. En otra versión de esta misma obra, titulada La criolla, de Mélida Delgado Pantaleón, no aparece este defecto. Creo que la versión de La Cítara Cibaëña, como se le conoce a doña Mélida, supera ampliamente a las otras dos versiones. Periandro es el aristócrata educado y refinado; María, la muchacha iletrada típica del campo. Mientras ésta busca agua en el río, el otro se entretiene en la caza. Así, por casualidad, surge el encuentro entre ambos. Después de algunos momentos de vacilación, se casan. Periandro se la lleva al pueblo, donde ella se pule y se hace señora distinguida. No escojo esta versión debido a que en el prefacio su autora asegura que los cinco actos que la componen fueron escritos entre 1915 y 1942. Estos años rebasan los límites temporales de esta fase.

Cito las coplas que corresponden al encuentro de Periandro y María porque se han convertido en una especie de himno popular en el parnaso dominicano. Dice Periandro:

Cuando llego ante una flor  
Yo me descubro ante ella,  
Por eso lo hago contigo,  
Silvestre flor de Quisqueya.

Ante tu hermosura y gracia  
Yo me inclino reverente,  
Te entrego mi corazón  
Y pongo a tus pies mi frente.

María le responde: Yo no jablo con lo sombre  
Ni enéi monte, ni enéi río;  
Si uté quié jablái coimigo,  
Pareso tengo bujío.

Nótese la diferencia entre los dos personajes. Para terminar con esta larga cita, recuérdese que en el teatro clásico y renacentista los personajes hablaban según su rango social. Un rey hablaba como rey, y un criado como tal. Esto es lo que se conocía como el decoro. Como sabemos, este concepto estaba relacionado con el gusto del público y las convenciones. Leonardo habla de una forma que el público de entonces consideraría como ofensiva. Mélida Delgado Pantaleón, La criolla, poesía, ensayos, cuentos cibaëños. Santo Domingo: Amigo del Hogar, 1989, págs. 55-56. Rafael Brito

historia de amor en la que Inocencia tiene que elegir entre sus dos pretendientes. En el primer cuadro, semejante a los tipos gauchescos, los personajes hacen alardes de sus dotes de payadores; en el segundo, Inocencia cita a los amantes a sitios específicos; en el tercero, Manuel reflexiona acerca del amor que siente por ella; y en el cuarto, Inocencia acude al lugar donde había citado a Leonardo, prueba de su decisión.

En los cuatro cuadros alternan la prosa (los diálogos) y la poesía (coplas y cantos populares). En las canciones se utilizan dos metros: el decasílabo asonantado y serventesios dodecasílabos con rima consonante. En las coplas se escoge el verso octosílabo. La posición de la rima asonante varía: unas veces aparece en los versos pares, otras veces en los impares. La inconsistencia del patrón de la rima es propio de esta poesía campestre.

Las canciones resaltan el estado de ánimo del trovador: nos da un diagnóstico completo de su agonía interior. En otras ocasiones, sólo se limitan a exaltar la belleza de la mujer, en este caso, de Inocencia. Las coplas, por lo contrario, son una retahíla de dimes y diretes acerbos, especie de cantaletas extracontextuales en las que se ensalza el valor individual.<sup>18</sup> El valor poético es exiguo. Miremos la de Leonardo:

Yo soy hombre que no teme

---

publicó en 1930 los primeros cuatro actos en su Diccionario de criollismos. La versión de la Sra. Delgado Pantaleón, la más divulgada y aclamada, se ha representado en distintos pueblos del país. La misma autora la escenificó en distintas ocasiones con el propósito de recaudar fondos para la construcción de un plantel escolar en Conuco, su campo natal.

<sup>18</sup> Las cantaletas son composiciones poéticas de tipo popular. Emilio Rodríguez Demorizi las define así: “Coplas de carácter epigramático que los adeptos del partido en el poder cantaban, de noche, a la puerta de los hogares de los que estaban abajo”. Aquí no tienen el toque político, sólo el tono desafiante. Poesía popular dominicana. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, 1973, págs. 78-80.

a ningún hombre nació  
porque tengo brazo y pecho  
pa aguantá tó los peligros.

Manuel le responde: Yo soy gallo entre los gallos  
y no sé retroceder  
cuando se encuentra por medio  
el amor de una mujer.

Las coplas cantadas por Inocencia no tienen este cariz desafiante y machista. Ella, en cambio, enaltece su femineidad y hermosura.

En cuanto a los personajes, todos tienen funciones claramente delimitadas. Nada sobra. Nada falta. Todo está a la medida. Inocencia es la muchacha pulcra, tímida, el centro de atención. Todo gira a su alrededor. Como es natural, le preocupa mucho el “qué dirán” de la gente. A la hora de escoger entre Leonardo y Manuel se muestra renuente y confundida. Ama a Leonardo, pero al decidirse por él piensa que está traicionando a Manuel, por quien sólo siente “amistad y simpatía”. En el fondo, Inocencia se siente así debido a que ella y Manuel comparten las mismas costumbres y valores. Escoger se convierte en un cargo de conciencia. Leonardo representa el amor, pero para ella y los demás esa elección infringe el código de conducta de su gente. Los estatutos de ese código dictan que cada oveja va con su pareja: un campesino con una campesina. Es un tabú muy estricto. Quebrantarlo sería considerado como una traición. En efecto, así ocurre. El rechazo de Manuel la convierte, según ellos, en la oveja negra, en la mujer impúdica que desprecia “lo suyo”, lo que la identifica y dignifica, sus raíces autóctonas y su honor. Visto acorde con estas leyes, Leonardo es un advenedizo precondenado. No es ni será fuente de felicidad, sino de temor, duda, inseguridad, adversidad. En varias ocasiones Inocencia intenta retroceder. Presiente que va a ser

desdichada. Los remordimientos se apoderan de ella. Aún así no da un paso atrás. No flaquea, no sucumbe a la incertidumbre de una nueva vida.

Leonardo, el afortunado galán, está locamente enamorado de ella. Es un buen trovador, y sus canciones románticas la hacen estremecer. Tres condiciones empañan la franqueza de su amor y la transparencia de su alma. Primero, en ningún momento le propone matrimonio. Sólo la impele a que se vaya con él, a lo mejor como esposa, quizás como concubina. Es una parte borrosa en el texto que levanta interrogantes. En todo caso, es distinto a Manuel, porque éste, en tono enfático, sí le habla de matrimonio por las leyes sagradas. Segundo, Leonardo le paga a Rosa para que le sirva de intermediaria. Si ponemos en tela de juicio la máxima que dicta que en la guerra y el amor todas las estratagemas son válidas, moralmente Leonardo es el pícaro astuto que se vale de ardidés y artimañas para conseguir lo que quiere. Su integridad es cuestionable. Por último, en cuanto a lo teatral, creo que la personalidad de Leonardo hubiera quedado más clara y definida si se le hubiera presentado como un hombre culto y refinado. Creo que éste debió expresarse acorde con su estatura social de aristócrata urbano, no como rústico patán. En resultado, en la obra no se ve un intento claro de separar los dos frentes: el urbano y el rural. Prueba de este defecto es la coexistencia y el empleo de la poesía popular y la poesía culta. En una obra de este género se espera que lo culto venga por el lado de Leonardo. Atestiguamos, empero, que esto se da más en Manuel. Sólo en el último cuadro es que vemos a Leonardo utilizar la poesía culta (metro dodecasílabo, serventesios, rima consonante).

Manuel es el hombre humilde, recto, trabajador. Su ilusión es casarse con Inocencia y formar una familia. Erróneamente, cree que Inocencia le pertenece. Cuando

se entera de que ella se ha decidido por su rival, ideas de venganzas se apoderan de él. La razón, más fuerte que su pasión, lo frena. Se convence de que en esta ocasión le ha tocado perder. Su concepto acerca de ella cambia notablemente. La ve como una mujer deshonrada. Esta idea lo anima y lo consuela: cree (su familia y Zenón también) que en el fondo ella no era merecedora de él.

Campefino de pura cepa, retrato verídico del hombre campestre, amigo y aliado de Manuel, Zenón es el espía de Inocencia. La persigue, la vigila discretamente, sin hostigamiento ni hostilidad. Esta función de detective privado le permite convertirse en el correveidile y en el analista observador de la conducta femenina. Tiene una opinión ruin de las mujeres. Por esta razón rehuye al amor. Misógino amante de la soledad, las describe como un “animaluco”, un “diablo” que sólo ocasiona dolor con su “ponsoña”.

Por diversas razones es Alma criolla parte de la cultura dominicana. Entre sus méritos destaca haber dejado un corolario de costumbres criollas de un período sociocultural distante y casi desaparecido. Constituye así una copia apodíctica de la idiosincrasia del hombre rural: sus modales amistosos, su hospitalidad desinteresada, su forma de vida, el lenguaje pintoresco, atiborrado de expresiones vulgares y callejeras, la predilección por las indirectas y otras modalidades de la jerga regional. También vemos ejemplos de la poesía popular: coplas y melopeyas, composiciones llenas de emoción, provenientes de un cancionero ambulante en el que resaltan romances de exaltada inspiración. Entre las costumbres y valores cabe mencionar el quitarse la camisa para mostrar intrepidez y coraje, pedir la bendición (muy arraigada entre los dominicanos), el amor por la tierra, enamorarse por la ventana, reminiscente de Adela y Pepe el Romano en La casa de Bernarda Alba, de Lorca, la honra y la separación de clases

sociales. La obra, en fin, nos enfrenta una vez más a la temática de civilización y barbarie.

Ponderable también es la forma en que el autor maneja los elementos teatrales. El interés brota mayormente de la acción, no tanto de las expresiones irrisorias del lenguaje chapucero. El diálogo exhibe equilibrio y mesura, particularmente por la eliminación de la grandilocuencia retórica y de los desbordamientos sentimentales. Nada luce forzado. Las escenas fluyen con naturalidad, creando un ambiente de vida real.

Con la publicación de El nacimiento de Dionisos en 1916 en la Revista Moderna, Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) inicia en el teatro dominicano el interés en los temas clásicos.<sup>19</sup> La pieza constituye un conato de construcción formal de “tragedia antigua” a semejanza del teatro anterior a Esquilo. “En este ensayo de tragedia antigua se ha tratado de imitar la forma trágica en uso durante el período inmediatamente anterior a Esquilo: la forma que, según las noticias llegadas hasta nosotros, empleó el poeta Frínico, y cuyas características son el predominio absoluto del coro y la intervención de un solo actor en cada episodio”, nos informa el autor.<sup>20</sup> Apegado a los modelos clásicos, la obra encarna la versión mítica que aparece en Las

---

<sup>19</sup> A Pedro Henríquez Ureña se le conoce más por su actividad humanística y académica que por su teatro. En su paso por el teatro compuso, además de la pieza mencionada, Chachalaca y Pelón. En el teatro dominicano Franklin Mises Burgos, Franklin Domínguez, Marcio Veloz Maggiolo, Héctor Incháustegui Cabral, Carlos Acevedo y Carlos Esteban Deive han abrevado en esta fuente.

<sup>20</sup> Pedro Henríquez Ureña, Obras completas, pág. 63. Para más información acerca de El nacimiento de Dionisos, recomiendo el estudio Lilia Dapaz Strout, “Magisterio, erudición y afición: Grecia y el drama clásico y moderno en Pedro Henríquez Ureña”, Aula, 6, 24 (enero-febrero, 1978), Santo Domingo, R.D., págs. 33-48.

bacantes, de Eurípides. Semele, hija del rey Cadmo, de Tebas, sale encinta del dios Zeus. Sus hermanas, Ino, Agave y Autonoe la acusan de engaño para ocultar su deshonor. Semele le pide a Zeus que le conceda la ocasión de verlo en la forma regia que se le presenta a su esposa Hera. Zeus accede, pero lo hace en la luminosidad ardiente de un rayo que la consume. Antes de morir, da a luz a Dionisos de manera prematura. Zeus consigue salvarlo de las llamas y lo esconde dentro de su propia carne para que Hera, por celos y para castigar la relación adúltera de su esposo, no lo matase. Renace el mismo día que le tocaba nacer. De ahí el origen del epíteto Di-metor (dos veces nacido) con que se suele identificar a Dionisos, uno de los mitos más complejos de la Grecia antigua.

El esfuerzo de Henríquez Ureña por resucitar la tragedia griega ha sido aplaudido por la crítica. Manuel de Jesús Goico Castro dice que es “primor de estilo y buen gusto”. José E. Rodó, el gran humanista uruguayo, la elogia también. De ella escribió, en carta fechada el 12 de mayo de 1910, que era “una de las cosas más bellas de la nueva literatura hispanoamericana. Si usted escribe dos o tres cosas más de este género y las reúne en un tomo, honrará su propio nombre y merecerá el agradecimiento de cuantos aman, en América, la cultura y el arte”.<sup>21</sup> Henríquez Ureña, sin proponérselo, acelera el advenimiento de una de las corrientes más fértiles y prolongadas del teatro dominicano e hispanoamericano. Resulta interesante notar

---

<sup>21</sup> “Carta de Rodó a Pedro Henríquez Ureña”, Panfilia, 1, 16 (febrero, 1924), Santo Domingo, págs. 6-7. No toda la crítica ha sido favorable. La afición por los temas y la literatura clásicos acarreada por El nacimiento de Dionisos ha motivado a un crítico a hablar de “una helenización de la cultura dominicana” hasta el punto que hizo que “este país perdiera la posibilidad de encontrarse a sí mismo en la literatura”. Angel Mejía, “Del paternón al Faro de Colón”, Conjunto, núm. 116, 2000, pág. 22.

también - criterio a menudo pasado por alto por los críticos – que con su iniciativa no sólo da comienzo a una época, sino que de aquí en adelante empieza a desmoronarse el culto ritualista que por muchísimo tiempo se le venía ofrendando al tabú de la originalidad. Inmediatamente, viene a la memoria la anécdota contada por Alfonso Reyes a un amigo “no ayuno de letras” a propósito de su Ifigenia Cruel (Teatro mexicano del siglo XX, 1981, pág. 339). “Muy bien, pero es lástima que el tema sea ajeno”, le dijo el amigo. A lo que Reyes contestó: “En primer lugar, lo mismo pudo decir a Esquilo, a Sófocles, a Eurípides, a Goethe, a Racine, etc. Además, el tema, con mi interpretación, ya es mío. Y, en fin, llámele, a Ifigenia, Juana González, y ya estará satisfecho su engañoso anhelo de originalidad”. Paulatinamente empezó a cobrar fuerza una conciencia nueva respecto a la obra literaria en la que importaban más otros conceptos: la recepción, el punto de vista, el tratamiento del tema, la interpretación, las estructuras contextuales, constructivas y estéticas y la aplicación de los códigos lingüísticos.

El teatro durante la intervención americana (1916-1924): agit-prop

Como era de esperarse, los escritores y los intelectuales dominicanos se opusieron a la ocupación norteamericana y volvieron su pluma contra este desdorado hecho.<sup>22</sup> El teatro, medio de información masivo, sirvió para expresar esta causa, ya

---

<sup>22</sup> Años atrás, durante la gobernación anexionista haitiana (1822-1844), muchos intelectuales dominicanos apoyaron el gobierno de Boyer, traicionando los ideales independentista del pueblo dominicano. Tomás Bobadilla, Manuel Joaquín Delmonte y José María Caminero son tres de ellos, personas influyentes, que hasta tuvieron el

criticando, ya denunciando, atento en todo momento al desarrollo de los acontecimientos y, de manera muy especial, a las inquietudes patrióticas.<sup>23</sup> De manera inesperada, el teatro nacional cambió su curso y retomó el mismo derrotero político por donde lo habían encauzado Juan Pablo Duarte y los trinitarios durante el siglo anterior. La finalidad no podía ser más clara: despertar en la población el fervor nacionalista a través de la manifestación de repudio a los invasores y a todo lo norteamericano.

La ocupación duró ocho largos años, años de violación de los derechos humanos, restricción de las libertades ciudadanas, de abusos y sufrimientos. Una vez más se hacía realidad la cruel afirmación de Washington Irving. “País quizá el más hermoso del globo, pero que en sus arcanos destinó la providencia de ser el más desgraciado”, aseveró unos ochenta años atrás el insigne hispanista norteamericano.<sup>24</sup>

---

descaro de combatir los planes patrióticos de los trinitarios. Ahora, sin embargo, el repudio contra las fuerzas americanas fue unánime. El dominicano ya estaba acostumbrado a gobernarse a sí mismo. Sobre la traición de algunos intelectuales dominicanos durante la anexión a Haití, véase a Abelardo Vicioso, El freno hatero en la literatura dominicana. Santo Domingo: Editora de la UASD, 1983, págs. 132-146.

<sup>23</sup> Además de obras de teatro y composiciones poéticas, este acto bochornoso inspiró la novela ¡Ay de los vencidos!, de Rafael Damirón. El Manual de historia dominicana, de Frank Moya Pons, hace un análisis detallado de todos los incidentes que condujeron al desembarque de las tropas norteamericanas. Los capítulos “Lilis y las deudas”, “La deuda y la influencia americana”, “El derrumbe de la soberanía” y “La ocupación militar norteamericana” ofrecen una visión objetiva y completa de los hechos. Cuenta Max Henríquez Ureña que las fuerzas invasoras fueron recibidas “sumida en un silencio de sepulcro, único gesto de protesta de un pueblo débil, inerme y dividido por la lucha civil. Durante muchos días las calles permanecieron casi desiertas, y las casas, cerradas y silenciosas, en señal de duelo público. Más que a una ciudad, parecía que los soldados americanos habían ocupado un cementerio”. Los yanquis en Santo Domingo. Madrid: Aguilar, 1929, págs. 93-94.

<sup>24</sup> Pedro Henríquez Ureña, “La República Dominicana”, Obras completas, pág. 331. En el siglo XIX Mosén Pedro Margarite había designado a Santo Domingo como “la isla de las vicisitudes”. Joaquín Balaguer, op. cit., pág.79.

De la producción y publicación de las obras teatrales que se compusieron durante el período de la intervención, dice Molinaza que se escribieron unas cuarenta y que apenas siete salieron a la luz pública.<sup>25</sup> Entre las principales figuran las siguientes: Quisqueya y la ocupación americana, de Delia M. Quesada, representada en Imbert, Puerto Plata en estos mismos años; La inmolación, de Ricardo Pérez Alfonseca; Orgullo de raza, de Miguel A. Jiménez; Una fiesta en el Castine y Los yanquis en Santo Domingo, de Rafael Damirón en colaboración con Arturo Logroño; y Así marcha la justicia, de Renato D’Coto.

Lógicamente, en un ambiente de represión y limitaciones la tarea del escritor se ve afectada. Todo aquel que no comparte las imposiciones establecidas por el nuevo sistema se le reconoce como disidente y hasta enemigo, porque su trabajo – que es su voz – empieza a rivalizar y crear descontento. Los órganos de difusión escrita (periódicos, revistas, imprentas, etc.) se convierten en el blanco de la censura. Está demás decir que la censura implantada en este período fue extremadamente rigurosa. Eduardo Díaz Matos nos cuenta que los tres señores puertorriqueños de apellidos Castro, Valladares y Mora, hombres quisquillosos y temperamentales, estaban atentos a la más ligera opinión.<sup>26</sup> Un escritor que vivió en carne propia los acosos de la censura fue Américo Lugo, quien en una ocasión fue conducido por soldados americanos ante la llamada Comisión Militar Norteamericana. Con estas palabras se defendió: “Al escribir el artículo por el cual se me imputa un delito, he entendido que cumplía un

---

<sup>25</sup> José Molinaza, *op. cit.*, pág. 72.

<sup>26</sup> Eduardo Díaz Matos, Santo Domingo de ayer: vida, costumbres y acontecimientos. Santo Domingo: Taller, 1984, pág. 168.

deber de dominicano. En mi calidad de ciudadano dominicano, no puedo reconocer en la República Dominicana la existencia de otra soberanía sino la de mi patria. Toda suplantación de esa soberanía, sea cual fuere el principio invocado, no es ni será a mis ojos sino un hecho de fuerza. Por consiguiente, y puesto que creo que no he cometido ningún delito y que no puedo reconocer ninguna jurisdicción sobre mí a este tribunal, no he venido a defenderme: he comparecido solamente obligado a la fuerza”.<sup>27</sup> Otro caso apremiante ocurrió con la obra dramática Así marcha la justicia, cuyo manuscrito fue incautado por orden expresa de la Comisión en la provincia de Azua.<sup>28</sup>

Por su afán de propaganda, agitación y consigna ideológica, este teatro de tendencia política no resistió el peso del tiempo. Su objetivo primordial fue ponerse al servicio del pueblo durante este momento de crisis. Fue, por tanto, un teatro reaccionario y circunstancial, capacitado para la diseminación de ideas. Dado que el tiempo no se detiene y que las situaciones políticas cambian constantemente, pronto quedó sepultado en el olvido.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Eduardo Díaz Matos, op. cit., págs. 169-170. Dichosamente para él y las letras dominicanas, la situación no tuvo consecuencias trágicas. En el capítulo XIV, titulado “Hechos luctuosos en que intervinieron las fuerzas norteamericanas de ocupación”, del libro Los yanquis en Santo Domingo, Max Henríquez Ureña hace una crónica de algunos de los excesos más alarmantes en la opinión pública.

<sup>28</sup> Grupo Gratey, Panorama del teatro dominicano. Santo Domingo: Corripio, 1984, pág. 201. El derrumbe, de Federico García Godoy, una obra de historia dominicana que analiza las causas que dieron lugar a la invasión, corrió también la misma suerte. Recientemente se ha reimprimido por tercera vez, con prólogo del narrador Juan Bosch (1909-2001).

<sup>29</sup> En “Evolución histórica del teatro dominicano” Veloz Maggiolo dice que Prometeo y Espigas maduras marcan el comienzo del teatro político en República Dominicana. No comparto este criterio. Creo que el teatro político trata a toda costa de imponer y hacer triunfar una creencia social. Por eso requiere del concurso de las

## Agrupaciones, teatros y medios informativos

Se ha dicho que la historia más completa de Inglaterra se encuentra en las obras históricas de Shakespeare. Del teatro dominicano no se puede afirmar lo mismo: una, porque nunca hubo una tradición dramática; dos, el teatro ha sido a través de su historia un género controversial, quizás debido a las presiones políticas y a su eficacia como medio de información en momentos de apuros. Desde su origen, el teatro dominicano se ha mirado con la esquina del ojo, con antipatía y hostilidad, como un órgano de subversión. Estas condiciones han creado una atmósfera negativa y lo han relegado a una posición de segunda o tercera, detrás de la poesía y la narrativa. Son las razones causantes de toda la vaguedad, inseguridad, lagunas y contradicciones que surgen al trazar la historia de su desarrollo, especialmente cuando se incluyen también las compañías, los actores, los escenarios, en fin, todos esos aspectos complementarios que una verdadera historia no puede soslayar. Aunque nuestro objetivo temporal se limita al siglo XX, creo que una breve revisión del pasado ayudará a entender mejor el presente. Recuérdese que las generaciones pasadas no desaparecen sin dejar huellas. Un tema, un lugar común, una tendencia, un comportamiento de un personaje... nos hace volver la mirada y recordar escenas, obras, momentos de este patrimonio cultural.

---

masas. Según hemos aprendido de Piscator y Brecht, sus fundadores, el teatro político se empeña no sólo en remedar una época, sino en transformarla. Sin titubeos, pienso que éste fue el cometido del teatro dominicano de estos años, y que el teatro político dominicano no nace en 1960 con Espigas maduras, sino en este período, con estas manifestaciones agit-prop. El general Duvergé o las víctimas del 11 de abril, la obra histórica de Félix María del Monte, es un antecedente. Marcio Veloz Maggiolo, op. cit., pág. 232.

La puesta en escena del entremés de Llerena en el atrio de la Catedral de Santo Domingo el 23 de junio de 1588 señala la existencia organizada de un grupo experimental. Aparte de que los actores eran estudiantes universitarios, poco se sabe de ellos y de su agrupación. Ni siquiera sus nombres pasaron a la posteridad. Sin embargo, según noticias llegadas hasta nosotros, sabemos que era costumbre entre los estudiantes del Colegio de Gorjón representar comedias durante las fiestas de eucaristía. Por cierto, la Universidad de Santo Tomás tenía un salón de representación. En Vibraciones en el tiempo, Flérida Nolasco habla de él: “Adornaban los bedeles la sala de la Universidad; y dispuesto el teatro, comenzaba el acto”.<sup>30</sup>

Las iglesias fueron asimismo escenarios habituales. Recuérdese que en 1610 el Arzobispo Cristóbal Rodríguez Suárez se quejó de algunos excesos profanos y ordenó que “en las yglesias deste Arzobispado no se hagan farsas, autos, comedias ni representaciones sin licencia del Prelado o Provisor”.<sup>31</sup> La práctica continuó hasta el extremo que el próximo Arzobispo, Francisco de la Cueva y Maldonado, se indignó y amenazó con excomulgar a los seminaristas desobedientes.

Años después, durante el gobierno del Conde Solano (1779), gran aficionado a este pasatiempo, las representaciones se hacían en la plaza y en su propio palacio. En su Descripción de Santo Domingo, Moreau de Saint-Mery afirma que se “celebraban representaciones bufas, especies de farsas que el gusto francés aceptaría con trabajo. Se

---

<sup>30</sup> Flérida Nolasco, Vibraciones en el tiempo. Días de la Colonia. Santo Domingo: Editora Santo Domingo, 1982, pág. 356.

<sup>31</sup> Manuel de Jesús Goico Castro, *op. cit.*, pág. 4-5.

celebran en la plaza pública durante la noche, alumbrando con antorchas. Y algunas veces se representan comedias en casa del Conde Solano”.<sup>32</sup>

La próxima noticia de agrupaciones y teatros ocurre durante la ocupación francesa (1801-1809) en los tiempos del General Ferrand. En su libro Second Campagne de Saint-Domingue publicado en 1846, Jean B. Lemonnier-Delafosse hace un recuento pormenorizado de los hechos: “Aún aquí se reconoce el carácter francés. Algunas personas sanas entre aquellos pobres náufragos, menos marineros que sus compañeros Garnerey, Barré, Ballerent, Gagneux y Viviant, pidieron al general un local para construir en él una sala de espectáculos, con el fin de representar comedias. Esto faltaba a nuestra instalación de la ciudad; (...). Olvidando, pues, sus infortunios, aquellos jóvenes representaron. Se les dio una iglesia que pertenecía a un antiguo convento de mujeres, Santa Regina, la que desde hacía mucho tiempo servía de almacén de artillería (para los carros y cureñas). La santa, en el nicho que estaba sobre el frontispicio, fue reemplazado por la palabra Theatre. Garnerey, que vive hoy en París y es pintor de aquellas inimitables acuarelas firmadas H.G., fue el pintor de todas las decoraciones. Como se quedó en la colonia, fue empleado en la administración de las sucesiones vacantes y soldado de una compañía administrativa formada más tarde”.<sup>33</sup> Relata el soldado-escritor que no todos los actores eran competentes y que pronto la mediocridad se hizo notar. El público rehusó pagar y el proyecto fracasó. No obstante, debido a la arraigada costumbre y a la falta de entretenimientos, se hizo un segundo

---

<sup>32</sup> Flérida Nolasco, op. cit., pág. 358.

<sup>33</sup> Jean B. Lemonnier Delafosse, Segunda campaña de Santo Domingo. Santiago: Editorial El Diario, 1946, págs. 142-143.

intento, liderado esta vez por diez y seis oficiales y cinco subalternos. El resultado fue positivo: se creó, en 1806, la Sociedad Dramática de Santo Domingo. Presidida por el propio Lemonnier-Delafosse, la organización redactó un “reglamento interior” o código administrativo compuesto de catorce artículos donde se especificaban las reglas a seguir para su funcionamiento. La Sociedad no se mantuvo por mucho tiempo. La guerra de Reconquista, bajo el mando de Sánchez Ramírez y la cooperación de Inglaterra, ocasionó su temprana desaparición dos años más tarde.

Durante la ocupación haitiana (1822-1844) nace La Trinitaria, una organización clandestina integrada por nacionalistas dominicanos que rechazaban la dictadura impuesta por Boyer. Para escudarse crearon La Filantrópica, una entidad cultural que les facilitó el contacto con el pueblo. Ya consolidado en grupo sedicioso, y después de haber hecho algunos concursos poéticos, se determinó adoptar el teatro como medio de comunicación. De estas iniciativas nació la Sociedad Dramática. Entre sus miembros estaban Juan Pablo Duarte (fundador), Félix María del Monte, Juan Isidro Pérez y Jacinto de la Concha. Primero representaron en una casa, que resultó muy pequeña para la concurrencia; luego se mudaron a la Cárcel Vieja, restaurada para esos fines por Manuel Guerrero en 1843. Las obras estrenadas aspiraban a caldear los ánimos independentistas, como había sucedido en otros países que habían vivido la misma situación política: Roma libre, El segundo Bruto, ambas de Vitorio Alfieri; La viuda de Padilla, de Francisco Martínez de la Rosa; y Un día del año 23 en Cádiz, de Eugenio Ochoa.

En 1860 la sociedad Amantes de las Letras inauguró su propio teatro en el antiguo convento de los jesuitas. Este teatro, que funcionó hasta 1879, se convirtió en

La Republicana, el de mayor prestigio, hasta su desaparición en la época de la intervención americana en que se le destinó para oficinas públicas.<sup>34</sup> Con los impulsos del cine en los años entre 1890 y 1930, se multiplicaron los escenarios en la capital y las provincias principales. En los cines se presentaban obras teatrales también. En 1911 surge el primer cine dominicano, el Landolfi, al aire libre, en el patio del Casino de la Juventud, en la calle Padre Billini. Poco después aparece el Cine Vargas en el Parque Duarte, bajo una carpa. Luego se convirtió en el Apolo y fue trasladado a una casa de madera en la calle Macorís. El Cine Independencia abrió su puertas en 1913. Se inauguró con el estreno de la opereta El conde de Luxemburgo por la Compañía Cómica Gatini Angelini. De 1915 es el Cine Colón, el más moderno de todos, ubicado en el mismo lugar donde estaba el Landolfi.<sup>35</sup> Finalmente, en 1925, frente al Parque Colón, el Capitolio celebró su apertura. Además de estos cines-teatros capitaleños se abrieron locales nuevos en Puerto Plata (Teatro de Variedades), La Vega (Teatro Sociedad La Progresista), Moca (Teatro Sociedad Luz del Porvenir), Higüey (Teatro Unión Dueyana), entre otros.

La apertura de estos establecimientos respondía al empuje cultural de diversas

---

<sup>34</sup> Véase el interesante capítulo “Los cines y teatros” en el libro Santo Domingo de ayer, págs. 45-62. El famoso teatro, escenario de numerosas representaciones, tenía forma de arco o herradura y se convirtió en la Secretaría de Estado del Tesoro y Crédito Público. Aunque no era espacioso, contaba con un magnífico sistema de sonido.

<sup>35</sup> Eduardo Matos Díaz lo describe así: “En el piso bajo estaba el patio de butacas, de unos 400 ó 500 asientos más o menos, bastante cómodos, si no hubiesen sido tan duros, porque eran de pura madera y no estaban acojinados. A ambos lados de las lunetas estaban los palcos.

En el piso alto se hallaba el anfiteatro, provisto de butacas iguales a las de abajo, colocadas en filas y en declive para que las personas sentadas delante no le impidieran a los de atrás ver el espectáculo. También en este piso segundo había, a ambos lados, palcos situados en el mismo orden de los de la planta baja”. Op. cit., págs. 48-49.

instituciones académicas y a la sesentena de compañías teatrales que visitaron el país.<sup>36</sup>

Un grupo infantil representó, en 1900, la zarzuela El buey que rabió en el teatro La Republicana. El reparto fue integrado por los niños Colombino Henríquez, Nereyda Dujarric, Andresito Pérez Garcés, Salvador Sturla... Casi una década más tarde, el Liceo Dominicano, fundado en 1895 por Emilio Prud'Homme, compositor del Himno Nacional, estrenó en el mismo teatro Premio y castigo y La huérfana, esta última del ilustre poeta dominicano Apolinar Perdomo. Con La tentación, el elenco del Colegio Kindergarten recibió merecidos aplausos. Lucidas, exitosas y frecuentes fueron las representaciones del Instituto Salomé Ureña, dirigido por Lucila Pellerano de Cabral.<sup>37</sup>

De mayor importancia fue la creación, en 1915, de una agrupación netamente dominicana. Américo Cruzado, su más destacado integrante, nos informa de su origen: “El 1915 es para mí un año inolvidable. Fue a comienzos de él cuando formamos un grupo para poner en escena obras nacionales y extranjeras. Llamamos a nuestro grupo Cuadro Lírico, y fue José Narciso Solá, actor y autor de varias de las obritas que llevamos al escenario con éxito, nuestro primer director. Formábamos parte de ese Cuadro Lírico además de Solá, Raudo Saldaña, Emilio Julio Neco, Ismael López, Osvaldo Martínez, Braulio Lustrino, el genial Vitelio Morillo y yo. Generalmente

---

<sup>36</sup> En El teatro en Santo Domingo (Ciudad Trujillo: Editora Montalvo, 1952), Américo Cruzado nos ha dejado un resumen del ambiente teatral de las primeras tres décadas del siglo XX y un emotivo archivo de las compañías que representaron en el país. Dice, con cierto dejo de nostalgia, que lo que intenta es “revivir aquellos felices años que fueron, podríamos llamar, la Era de Oro del teatro”. Pág. 19. En sus memorias nos habla de la compañía Bracale, de la monumental Esperanza Iris y de las obras que pusieron en escena. En Historia del teatro dominicano (págs. 98-102), Molinaza lista los nombres de estas compañías. Eduardo Matos Díaz las lista también (págs. 59-62) en Santo Domingo de ayer, pero de manera incompleta.

<sup>37</sup> Eduardo Matos Díaz, op. cit., págs. 56-58.

presentábamos dos o tres obritas, y entre una y otra, un acto de variedades en el que aparecíamos como cantantes Antonio Mesa, Raudo Saldaña y yo, y como pianista acompañante, Enrique García”.<sup>38</sup> Cabe destacar que la formación del Cuadro Lírico dependió de la idea de ver el teatro no sólo como un pasatiempo ameno, ni como un medio de subversión y propaganda, como fue el caso de los trinitarios, sino como un negocio del cual se podía sacar algún beneficio pecuniario. No era, en absoluto, una perspectiva nueva. Lo nuevo aquí es que por primera vez nos enteramos de la existencia de una compañía genuinamente dominicana: de su nombre, del nombre de sus integrantes y de las obras que pusieron en escena. Nunca antes esto había ocurrido. Aunque la vida del Cuadro no fue larga, pues en agosto de 1916, después de haber representado en los teatros Colón, Independencia y Republicana las obras Perico se casa, Llegó el hombre y Temblor político, de ambiente nacional, y El intruso, No más yes, y Un matrimonio a lo yanqui, todas acerca de la ocupación americana, el grupo se dispersó. Los dramaturgos de la generación del 1900 que lograron escenificar lo hicieron con compañías extranjeras. El país no estaba apto para la creación de compañías teatrales. La razón principal era la falta de actores.

Por último, las actividades literarias y culturales casi siempre dan lugar a la aparición de medios de expresión escrita. Eduardo Matos Díaz señala que “entre el año 1900 y 1925 salieron a la luz pública 115 diarios y 44 revistas”.<sup>39</sup> A pesar de su corta

---

<sup>38</sup> Américo Cruzado, op. cit., pág. 63. Comentando la obra dramática de Francisco Gregorio Billini (1844-1898), Balaguer informa de una compañía de aficionados formada por Melchor Cabral, Federico Landestoy, Francisco Herrera, Hipólito Billini, Julio Herrera, Arístides Victoria, Manuel María Saldaña y el mismo Billini. Joaquín Balaguer, op. cit., pág.184.

vida, en sus páginas quedaron huellas inolvidables del ambiente nacional. En el campo literario, la revista principal fue sin duda Cuna de América (1903-1924), fundada por José Ricardo Roque y dirigida de 1903 a 1905 por el escritor Miguel A. Garrido, y en la que colaboraron distinguidas personalidades del ámbito nacional, tales como Arturo Logroño, Rafael Damirón, Apolinar Perdomo y Lorenzo Despradel. Mención merecen también las revistas Mefistófeles (1907-1912), Revista Ilustrada, Blanco y Negro (1908-1914) y Renacimiento y Letras (1915-1917). De esta última sabemos que sus dueños, dos exiliados venezolanos de ideas liberales, fueron encarcelados y luego deportados a otras tierras por su rechazo tajante a la ocupación americana.

Desde el 1882, fecha de inauguración del primer periódico dominicano, El Telégrafo Constitucional, fundado por César Nicolás Penson (1855-1901), el periodismo ha sido un oficio de predilección entre nuestros escritores. En las páginas de los diarios aparecen, dispersos, aquí y allá, ejemplos de la herencia cultural dominicana. El Listín Diario, que por muchos años ofreció a sus lectores la sección “Lunes Literarios” ha liderado el ámbito periodístico hasta el presente. Otros diarios que gozaron de popularidad fueron La Lucha, El Liberal y El Porvenir. Patria, fundado en San Pedro de Macorís en 1921 por Américo Lugo, fue un periódico de perfil nacionalista. Poco después de su tirada inicial fue trasladado a la capital hasta su clausura en 1928. Finalmente, Luis Arturo Bermúdez fundó El Cable en San Pedro de Macorís. Circuló por poco tiempo, pero las frecuentes aportaciones de los hermanos Deligne y de los intelectuales petromacorisanos nos recuerdan el ambiente de la época.

---

<sup>39</sup> Eduardo Matos Díaz, op. cit., pág. 163.

He aquí, a grosso modo, la evolución histórica del teatro dominicano hasta el 1930.

#### Consideraciones finales.

Consciente o inconscientemente, juzgando por los valores estéticos, teatrales y literarios de las obras más representativas, la generación del 1900 no trabajó para la posteridad. El tiempo, el mejor juez de las “tablas literarias”, así lo ha demostrado. Dos razones surgen como posibles causas. Primero, no se preocuparon por fijar los valores distintivos, culturales y espirituales, del hombre dominicano. Un rasgo característico de este teatro es que, aunque dominicano, apenas encontramos en él vestigios de dominicanidad, es decir, de los rasgos típicos que identifican al hombre quisqueyano. Prueba de ello es la ausencia de todo lo relacionado con lo afroantillano. Se pinte como se quiera, la raza negra es parte innegable en la vida del dominicano. Es, por tanto, un teatro de inmediatez, sin liderazgo, de poca originalidad, en muchos casos limitado a remedar las obras que las compañías visitantes escenificaban; obras que apelaban a conquistar el gusto popular, típicas de los espectáculos comerciales, que no manifestaban las más recientes innovaciones teatrales, y que recogían la fruslería pasada de moda del romanticismo finisecular. Algunas de las obras que representaron, a veces repetidas en distintos viajes y en el repertorio de distintas compañías, incluyeron numerosas zarzuelas y operetas apropiadas para hacer un buen “show”, además de “hits” como La malquerida, por la compañía Mendizabal Ros y Don Juan Tenorio, por

la compañía de zarzuelas y dramas de Luis Reyes. Curiosamente, Américo Cruzado cuenta que en una ocasión el legendario personaje fue interpretado por una mujer, Emma Soler. Lo dominicano sólo apareció en las obras costumbristas, en un esfuerzo por salvar del olvido algunos cuadros típicos de la época.

El otro factor determinante fue la pobrísima labor de la crítica literaria, “the police force for literature”. En ciernes aún, esta disciplina, compañera complementaria de la literatura, no ejerció su función de advertir, orientar, sugerir, aclarar... Esta falta dejó al teatro sin voz, en absoluto silencio, como una esfinge metálica. Fuese por su ubicación geográfica, o por el aislamiento de nación en desarrollo, en la República Dominicana la crítica de textos y espectáculos escénicos no rebasó el comentario sensacionalista de columna de periódico. Las encarnizadas polémicas entre Rafael A. Licairac, Gastón F. Deligne, Arturo B. Pellerano y Ulises Heureaux, hijo, acerca de la mediocridad de La justicia y el azar, la obra teatral de Rafael Deligne, sostenidas en las páginas del Listín Diario del 11, 13, 20, 21, 22, 23, 26, y 27 de 1894, así lo atestiguan. Era una cuestión de costumbre y de trabajo, no de talento, pues ya se contaban con las investigaciones que Rafael Deligne (1863-1902) había hecho acerca de Heredia, Jorge Isaacs, y el estilo de Juan Montalvo, además de la exégesis que el autor de las Fantasías indígenas, José Joaquín Pérez (1845-1900), nuestro más grande poeta romántico, había dedicado a Enriquillo, de Manuel de Jesús Galván (1834-1910).<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Otros estudios críticos incluían los ensayos de Manuel de Jesús de Peña y Reinoso (1834-1915) acerca de Enriquillo y las Fantasías indígenas y el libro A punto largo, de Américo Lugo, publicado en 1901. La labor humanista de Pedro Henríquez Ureña, más tardía, apenas se conocía, principalmente porque había sido publicada en el exterior. Sobre la aportación crítico-literaria de Rafael Deligne, consúltese la Historia de la literatura dominicana, de Balaguer, pág. 141. En su libro Cosas que son y que

Finalmente, hacia 1930, el teatro dominicano entró en una fase de crisis severa. Una serie de enemigos, poderosos rivales todos, se cruzaron en su camino, alterando su curso. El primero fue el cine, que como hemos pergeñado, ya en la primera y segunda décadas del siglo, empezaba a adueñarse del gusto de la gente. No fue sorpresa, pues desde su momento inicial el cine dio señales de permanencia y, junto a la pelota, se convirtió en el pasatiempo favorito de los dominicanos.

El 1930 fue un año triste y lamentable en la historia de las Américas y Europa. A nivel internacional, Estados Unidos entró en un período de recesión económica conocido como "The Great Depression", agudizado por la súbita caída de la bolsa de valores (Black Monday) y del sector financiero. A nivel local, Rafael Leonidas Trujillo (1891-1961) se instaló en el poder, imponiendo una de las más largas y crueles tiranías de la América hispana. El tiro de gracia - como suelen decir los dominicanos - vino de la Naturaleza misma. El ciclón de San Zenón destruyó gran parte del país, sumándose entre las ruinas, el Teatro Colón. Arruinado el país, tambaleante la economía europea que todavía no se había recuperado del conflicto bélico de 1914, las compañías de espectáculos teatrales dejaron de venir al país. El teatro, sometido al vaivén de los acontecimientos, quedó relegado a un estado de anquilosamiento austero, poco distante de la aniquilación completa. Bajo estas condiciones, ¿qué podía esperarse de los

---

fueron, Deline ofrece algunos juicios críticos acerca de obras nacionales. En Panorama histórico de la literatura dominicana, Max Henríquez Ureña traza la génesis de la crítica literaria, señalando que se inició en los prólogos de las obras, luego pasó a los periódicos y revistas, hasta llegar a las manos de Rafael Alfredo Deline y Federico Henríquez y Carvajal, sus más excelsos exponentes, particularmente entre 1892 y 1899, años en que se publicó la revista Letras y Ciencias. Max Henríquez Ureña, op. cit., págs. 430-431.

miembros de la generación siguiente? ¿Pudieron sortearlas o acaso sucumbieron a su nefando influjo? Veamos cómo se abrió paso la generación de 1930.

## La generación de 1930

En su libro El teatro y sus enemigos, Enrique Diez Canedo ve el estado como un enemigo menor del teatro.<sup>1</sup> Advierte, empero, que en ocasiones este enemigo puede convertirse en temible contrincante. Además de la estrecha relación que los une, el investigador habla de la importancia del respaldo económico y el impacto negativo de los recortes presupuestarios en las actividades teatrales y culturales, las más vulnerables en tiempos de crisis. El teatro dominicano nunca ha contado con el patrocinio del estado ni del sector privado de una forma sostenida. Salvo escasas donaciones de beneficencia de algunas instituciones y organizaciones pro arte y cultura, la falta de patrocinio lo ha condenado a la precariedad. En algunos casos – casos sui generis, como ocurrió en 1946 con la creación del Teatro Escuela de Arte Nacional – somos testigos de un “respaldo” en el que se usa el teatro para encubrir y enmascarar maniobras políticas, sin reparar en las consecuencias negativas de una práctica que desvirtúa y prostituye los valores artísticos.

El teatro es un ejercicio de publicidad, reflexión y concientización. Las dictaduras operan al margen del silencio y la sombra. Aunque divergentes, son fuerzas dinámicas orientadas hacia un mismo destinatario: el pueblo. El estado ostenta el poder y el teatro, como su dependencia, está subordinado a sus leyes y caprichos. De ahí la animadversión que usualmente los separa. No debe asombrar, entonces, que ante la actitud aplastante del estado, el teatro se utilice como frente de ataque en el que se adoptan medidas frecuentemente vistas como perjudiciales para los intereses de la

---

<sup>1</sup> Enrique Diez Canedo, El teatro y sus enemigos. Buenos Aires: Ver, 1963, pág. 89. Para él, el actor y el autor son los enemigos principales.

burguesía y el gobierno. En el teatro dominicano de este período se perciben las implicaciones de este enfrentamiento. El miedo y el silencio, contrarrestados por la intolerancia y el radicalismo, serán las constantes predominantes. El epígrafe, “Y ahora te mostraré el/ miedo en un puñado de polvo...”, de T. S. Eliot, utilizado por Héctor Incháustegui Cabral para titular su obra dramática, y la sustancia misma de su teatro revelan este ambiente.

En la República Dominicana, bajo la dictadura trujillista, el gobierno no fue un “enemigo menor”: fue un poderosísimo rival. Poco después de tomar posesión del poder en 1930, Trujillo suspendió completamente la representación dramática comercial, cercenando el frágil empuje de la generación anterior. En un acto de castración, de un solo golpe acabó con el entusiasmo del reducido grupo de espectadores que todavía disfrutaba de este pasatiempo. Esta determinación dio lugar a un largo período – quince años aproximadamente - de absoluta parálisis en el que no se publicó ni una sola obra digna de mención.<sup>2</sup> Una vez más, como ya había ocurrido en tiranías anteriores, las medidas impuestas ocasionaron un ambiente de reducidas limitaciones, asfixiante, donde los escritores quedaron impedidos de realizar su labor. Ante tal marginación y para salvar sus vidas, Juan Bosch, Pedro Mir y muchos otros no tuvieron más alternativas que salir al exilio.<sup>3</sup> Otros, como es el caso de Américo Lugo,

---

<sup>2</sup> Digna de mencionar, quizás, es la obra Alejandro el Grande, de Manuel Resumil Aragunde en 1937. Años más tarde, en 1941, aparece el Teatro infantil de Delia M. Quezada, juguetes dramáticos de escasos méritos teatrales.

<sup>3</sup> En la República Dominicana este fenómeno es tan viejo como la literatura misma. Originó con el dramaturgo Cristóbal de Llerena en el siglo XVI. Más tarde, en 1795, bajo el Tratado de Basilea, cuando Carlos IV decidió ceder la parte española de la

se autocondenaron al silencio y la soledad en una especie de arresto domiciliario. Fue, ocioso es decirlo, una situación difícil, incluso hasta para los que decidieron quedarse y apoyar al régimen.<sup>4</sup> Nadie ignora que los escritores son casi siempre personas rebeldes,

---

isla a Francia, se inicia la primera emigración de escritores. Salieron al exilio intelectuales de la talla de José Francisco Heredia, el padre del gran poeta cubano José María Heredia; fray José Félix Ravelo, rector de la universidad de la Habana; Juan Mata Tejada, insigne pintor y el introductor de la litografía en Cuba; José Antonio Bernal y Muñoz, catedrático de la universidad de la Habana y uno de los divulgadores de la vacuna junto a Romay. El aporte a la cultura cubana fue de tal magnitud que la primera gran generación de escritores cubanos, la de Varela, Saco y Luz Caballero se formó de descendientes de dominicanos. Domingo Del Monte, José María Heredia, los hermanos Narciso (poeta) y Francisco Xavier Foxá (dramaturgo), quien escribió Don Pedro de Castilla en 1836, primera obra de teatro romántica en Hispanoamérica, un año después de la puesta en escena del primer drama español de corte romántico, Don Alvaro de Rivas; Esteban Pichardo (lexicógrafo), autor del primer diccionario de regionalismos en América; Antonio Del Monte y Tejada (historiador) y Francisco Muñoz Del Monte (poeta). Consúltese a Pedro Henríquez Ureña, Obra crítica. México: Fondo de Cultura Económica, 1960, págs. 364-365. La segunda ola de emigrados ocurrió con la anexión a Haití (1822-1844). Entre los exiliados contábanse Manuel de Monteverde y Bello, escritor y científico; el doctor José María Morillas y familias como los Angulo Guridi, y los Portes. Véase a Abelardo Vicioso, El freno hatero en la literatura dominicana. Santo Domingo: Editora de la UASD, 1983, pág. 133. En 1861, con la anexión a España por parte de Pedro Santana, se produce el tercer éxodo de exiliados. Años después, con el triunfo de la revolución restauradora, Manuel de Jesús Galván y Manuel de Jesús Heredia, que habían respaldado la cesión, abandonaron el país en compañía de las tropas españolas. Así, pues, que lo que sucedía ahora, con Trujillo, no era nada nuevo. El ostracismo fue menos numeroso porque, como todos sabemos, ya muchos se habían marchado durante la ocupación norteamericana.

<sup>4</sup> Fiel a sus ideales o a intereses personales, los escritores optaron por apoyar o rechazar al nuevo líder. Max Henríquez Ureña, Rafael Damirón, Héctor Incháustegui Cabral, Tomás Hernández Franco, Emilio A. Morel y Joaquín Balaguer permanecieron leales al Jefe. La historia muestra que en los momentos de crisis políticas muchos escritores dominicanos han asumido posiciones muy controversiales. La anexión a Haití contó con el apoyo de Tomás Bobadilla, José María Caminero y Manuel Joaquín Del Monte. Acuérdomé también que durante la España Boba, se unieron a Santana en tal ignominioso acto Antonio Delfín Madrigal, Francisco Javier Billini, Manuel Joaquín Del Monte, además del ya nombrado autor de Enriquillo. No menos deshonroso fue cuando Báez trató de anexionar la República Dominicana a los Estados Unidos, en el decreto del 16 de febrero de 1870. Lo aplaudieron Félix María Del Monte, Manuel María Gautier, Javier Angulo Guridi y Nicolás Ureña de Mendoza. Abelardo Vicioso, op. cit., págs. 133, 275, 281. Cuenta Rufino Martínez refiriéndose al autor de

descontentas con la realidad que los rodea, mucho más cuando esa realidad se vuelve contra el pueblo y ellos mismos. Mario Vargas Llosa, en una conferencia sobre ficción y vida efectuada en Hunter College el 26 de febrero de 2002, se refirió a este mismo tópico. “Ningún escritor puede ser complaciente con la realidad que le circunda, si estuviera satisfecho sería difícil crear una realidad diferente en la literatura, que se nutre esencialmente de los sueños, la fantasía y la imaginación”, aseguró en respuesta a una pregunta sobre su última novela, La fiesta del chivo, que trata del trujillismo. Era una situación delicada que requería proceder con cuidado.

En “Los escritores dominicanos durante la dictadura de Trujillo” José Alcántara Almánzar, siguiendo la clasificación del historiador Bernardo Vega, buen conocedor de la época trujillista según se comprueba en diversos estudios publicados, los agrupa en cinco categorías bien definidas.<sup>5</sup> Encabezan la lista los “desafectos activos”, o sea, los opositores reconocidos que por su comportamiento militante representaban un peligro inminente. Apegados a sus ideales políticos y a la justicia social, eran rebeldes y violentos. Para las autoridades, este grupo se componía de sujetos cuyo objetivo principal era derrocar el gobierno mediante la utilización de recursos subversivos: motines, sublevaciones, concientización popular, distribución de literatura clandestina, etc. En segundo lugar, los “desafectos pasivos”, eran menos hostiles, inocuos en

---

Iguaniona que “cuando una multitud recorrió las calles de Santo Domingo en descarada manifestación en favor de la anexión a los Estados Unidos, él fue uno de los que acompañaron sus vítores con el tremolar de las banderas americanas llevadas en las manos”. Rufino Martínez, Diccionario biográfico-histórico dominicano (1821-1930), Santo Domingo: Editora de Colores, 1997, pág. 23.

<sup>5</sup> José Alcántara Almánzar, “Los escritores dominicanos durante la dictadura de Trujillo”, Los escritores dominicanos y la cultura. Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 1990, págs. 190-191.

algunos casos, y no representaban una amenaza seria. A pesar de su inactividad, estaban vigilados constantemente. Los “dudosos o indiferentes” eran aquellos que no mostraban interés y no se podía afirmar con certeza si estaban a favor o en contra. Pero no por su condición indefinida estaban a salvo, pues uno de los lemas del trujillismo era que quien no lo apoyaba lo rechazaba, sumándose a la fila de los abominables. Así es que, *strictu sensu*, no había alternativa suasoria. Los “exiliados” ocupaban el cuarto lugar. La decisión de marcharse al exterior no constituía en modo alguno una solución salvadora; pues en un ambiente donde reinaban la traición y la adulación, el terror y el crimen, la seguridad personal nunca estaba segura. La persecución y el asedio ejecutados por los miembros del SIN (Servicio de Inteligencia Nacional) no se limitaban a los contornos de la geografía nacional, como nos recuerda la desaparición del novelista Andrés F. Requena, quien murió asesinado en una calle de Nueva York en 1952, tres años después de la publicación de Cementerio sin cruces, novela en la que presenta un retrato difamatorio y esperpéntico de Trujillo y su esposa. Requena se negó, como Galíndez años más tarde (haciendo éste caso omiso a los consejos de Tomás Navarro Tomás), a vivir en el anonimato y escondido como, en tiempos más recientes y por razones distintas, lo ha hecho el escritor de Los versos satánicos, Salman Rushdie, condenado a muerte por el fenecido líder religioso iraní, Ayatollah Komeini.<sup>6</sup> En

---

<sup>6</sup> Hay otros casos de persecución en el exterior. El más notorio fue el del periodista vasco Jesús de Galíndez, un refugiado de la guerra civil española (1936-1939). Después de ocupar varios puestos públicos en el gobierno de Trujillo, Galíndez se embarcó hacia los Estados Unidos en 1946. Radicado en New York, se matriculó en la Universidad de Columbia, donde preparaba una tesis doctoral acerca del trujillismo. No llegó a terminar la investigación, pues el 12 de marzo de 1956 fue secuestrado en una estación de tren de Manhattan y llevado de vuelta al país donde se le ejecutó en secreto. Jaime de Jesús Domínguez, Historia dominicana. Santo Domingo: Editorial

segundo lugar y a pesar de la existencia de una comunidad dominicana en Estados Unidos, México, Cuba y Puerto Rico, destinos finales de su peregrinaje, la vida en el exilio era incierta y triste. Recuérdese, en Las fenicias, de Eurípides (Porrúa, 1998, pág. 386), lo que Polinices le contó a su madre poco después de su regreso de tierras extrañas:

Yocasta. ¿Qué se siente al estar privado de la patria? ¿Dolor grande acaso?

Polinices. El mayor. Siempre será menor la palabra que el hecho mismo.

Yocasta. ¿Qué forma tiene? ¿Es amargo el destierro?

Polinices. Mal de los males... Nunca hablar a lo claro.

Yocasta. Eso que dices es propio de esclavos...

Por último, estaban los escritores que habían caído “en desgracia”. Según sugiere la designación, este grupo, que si en un momento gozó del respaldo del Jefe, luego se vio desfavorecido y humillado. El poeta y dramaturgo Héctor Incháustegui Cabral, gran amigo y compadre de Trujillo y uno de los escritores más sobresalientes de esta generación, se vio en aprietos por negarse a traer del extranjero a un hijo opositor. Por suerte para Incháustegui Cabral y las letras dominicanas sólo se le despidió de su cargo. Peor suerte les tocó al poeta Juan Carlos Jiménez y al novelista y poeta Ramón Marrero Aristy, ultimado éste último en 1959.

---

ABC, 2001, págs. 253-254. En su novela Galíndez, Manuel Vázquez Montalbán recoge el trágico suceso. Otros dos exiliados españoles que perdieron la vida fueron José Almoína y Alfredo Pereña. Del primero sabemos que había desempeñado cargos importantes en el gobierno de Trujillo y que escribió Yo fui secretario de Trujillo, un libro que desmiente todo lo relatado en Una satrapía en el Caribe, publicado en Guatemala bajo el seudónimo de Gregorio R. Bustamente. Su enemistad con Trujillo vino después, cuando ya residía en México. Pereña, por su parte, llegó a la República Dominicana en compañía de su esposa, Mercedes Gili, hija del conocido filólogo Samuel Gili Gaya. Pereña escribió La escoba verde, una farsa. Vicente Llorens, Memorias de una emigración: 1939-1945. Barcelona: Ariel, 1975, págs. 96-107.

A esta clasificación se podría agregar - como epílogo o post scriptum tal vez - un apartado en el que se incluirían a escritores como Manuel A. Peña Batlle y Víctor Garrido, quienes se dieron a conocer como detractores aguerridos del trujillismo durante la década del treinta pero que posteriormente abandonaron su postura ideológica y se sumaron a la lista de funcionarios que llegaron a ocupar puestos importantes. En Memoria de un cortesano de la "Era de Trujillo", Balaguer señala a Peña Batlle como el dirigente de un grupo de jóvenes insurgentes abanderados bajo el slogan antigubernamental "no puede ser".<sup>7</sup> Inversamente, Pedro Henríquez Ureña, que en un principio se desempeñó como ministro de educación, renunció a su cargo y abandonó el país definitivamente. En suma, la literatura siguió un curso tridimensional: la combativa, realizada mayormente por poetas; la adulatoria o lisonjera, y la imaginativa, que mostraba una actitud de indiferencia al contexto ideológico. Esta es, en apretada síntesis, la situación en que vivían los escritores dominicanos de esta generación. Quizá se hace más fácil ahora entender la zona muerta en que habían caído las letras dominicanas, sobre todo el teatro.<sup>8</sup>

Las condiciones establecidas se prestaban para el planteamiento de temas ilusorios y la creación de ambientes utópicos mediante el uso de la abstracción, la

---

<sup>7</sup> Joaquín Balaguer, Memoria de un cortesano de la "Era de Trujillo". Santo Domingo: Corripio, 1989, págs. 232-233. Inversamente, Andrés Requena fue un ardiente adulator de Trujillo. Romancero heroico del generalísimo (1937), Un paladín de la democracia (1938) y Romance de Puerto Trujillo (1940) elogian al Jefe. La puesta en circulación de estos trabajos incidió en la obtención del cargo de Agregado de la Embajada Dominicana en Chile.

<sup>8</sup> El género poético fue el menos afectado. Las figuras retóricas permitían a los poetas ocultar su insatisfacción. La metáfora se puso de moda en los poemas de los escritores sorprendidos.

connotación simbólica y las imágenes sensoriales. Algunos autores compusieron obras dramático-narrativas que no pueden clasificarse como teatrales. La falta de elementos compositivos y de rigor estructural las sitúan más bien como ensayos dramáticos que si a nivel superficial apelaban a la fantasía y las pasiones sentimentales, de forma soterrada aludían a la realidad circundante. Es el caso de Los viajeros,<sup>9</sup> de Delia Weber (1902-1982), aparecida en 1944, y La ciudad inefable, de Franklin Mieses Burgos, publicada cinco años después. Subtitulada “Poema dramático”, no obstante estar escrita en prosa, la obra de Weber es una configuración onírica de los tiempos de entonces. El lenguaje, sabiamente empleado, conjuga una prosa delicada, con matices, cadencias y reverberaciones poéticas. Más que una obra de teatro, creo que estamos ante un “cuento escénico”, según dijo Benavente de La noche del sábado, tratando de resaltar su narrativismo. La acción tiene lugar en un escenario idílico, en la vigilia de la noche, entre empinadas montañas y profundos abismos, con personajes sonámbulos. La vegetación frondosa y multicolor, acentuada por la nieve de los picos, luce el esplendor de la estación primaveral. Hace frío. Los viajeros – cinco en total – desean llegar a la cima de las colinas porque allí se encuentra, según ellos, un tesoro mágico. Reinan la soledad y la tristeza. Dice el Tercer Viajero: “Me siento cansado y no encuentro motivo verdadero de alegría. El mundo es para mí como un vacío” ( pág. 76 ). En la modorra del amanecer, el Viajero Joven tiene una visión: se le aparece una princesa encantada, con corona y sortija, que en vísperas de su nupcias, sale a buscar perlas. Se llama Dennis. En su búsqueda acuden cinco guardías. Dennis entona una canción acerca de

---

<sup>9</sup> He consultado la transcripción de Margarita Vallejo de Paredes, Antología literaria, tomo III, Instituto Tecnológico de Santo Domingo. Santo Domingo: Corripio, 1981.

un mundo de amor y el sonido rimbombante se pierde en las tinieblas de la noche. Su voz trasciende los confines del escenario textual, como si procurara establecer un paralelismo con el mundo externo.

La pieza es muy abstracta, y el estilo enigmático y fugitivo tergiversa el nivel denotativo para superponer otro de mayor fuerza simbólica. A primera vista se tiene la impresión de estar en un mundo imaginario y efímero. Una revisión penetrante revela, en cambio, un mundo metafórico del que surgen vivencias del contexto real de la República Dominicana de esos días. Las concomitancias se multiplican, y las repercusiones no pueden ser más explícitas. Miremos algunos ejemplos. Los personajes – Los Viajeros, Los Guardias, Las Mujeres y El Niño – carecen de nombres propios. La falta de nombres los convierte en seres sin identidad individual definida, homogéneos, unipersonales, con una obvia finalidad ecuménica: un pueblo, la nación dominicana, reflejo universal de tantas otras naciones que viven bajo las mismas condiciones sociales. Los viajeros deambulan, desorientados y abatidos, en busca de un premio que no les está permitido alcanzar: la felicidad. Por eso nunca consiguen acercarse a la cima: su arribo sería una revelación y, en un sentido figurado, según se aprecia en la marcha ascendente, un nuevo empezar. Mas todo es en vano, porque toda iniciación requiere de condiciones previas que permitan la transformación y el cambio. Nada cambiará, todo seguirá igual. Están condenados. De aquí emana el pesimismo imperante. Por otro lado, el frío torturador, los gendarmes que acechan como fieras nocturnas, el niño que se golpea con las piedras, el río que se desborda con la tempestad y las lavanderas que pierden su ropa forman una serie de hechos violentos, concatenados, hábilmente disimulados por la técnica narrativa – la ambigüedad

deliberada de los planos significativos – y la imagen visionaria de la princesa, la única que posee nombre. Aparte de esto, se hace alusión a un rey que podría ser muy severo si sus carabineros no regresan con la joven (tema del perseguidor y el perseguido). Su hija, símbolo de amor, paz y alegría, le envía un recado:

Decidle a mi Rey  
que en las nubes voy  
y os guardo en el alma  
un reino de amor...  
Estoy perdida  
por sendas umbrías  
buscando flores  
que sean mías... (pág. 82) .

La obrita baraja estos dos planos de interpretación. El primero cede ante la presencia arrolladora del segundo. Ambos convergen y se funden armoniosamente en una protesta silenciosa que brota desde lo hondo de las entrañas. El primero es un disfraz técnico; el segundo es una descripción metafórica del que presidía el Generalísimo. Los dos, en suma, proyectan un mundo ingenioso donde texto y contexto, realidad y fantasía, se entrelazan para comunicar verdades ineludibles.

El ambiente era propicio también para la afluencia del costumbrismo. La ocasión no se hizo esperar. Un año después, en 1945, se publica en Los cuadernos de cultura, la comedia Cosas del llano,<sup>10</sup> la mejor obra de Manuel de Jesús Javier García (1912 - ?) y sin duda la obra costumbrista más representativa del teatro dominicano. Javier García cultivó el género teatral ampliamente, experimentando con el sainete, el entremés y comedias de temas variados (indigenismo, la independencia, el humor),

---

<sup>10</sup> Reproducida en la antología citada de Margarita Vallejo de Paredes.

pero en ninguno descolló como en sus obras de ambiente local. El maestro sugestionable y ¡Lo cuaito si valen! completan su memorable trilogía. En un brevísimo comentario acerca de su producción dramática, Manuel de Jesús Goico Castro dice que “el teatro y las manifestaciones folklóricas nacionales adquieren inesperados impulsos. Utilizando elementos nuevos, extraídos de las más diáfanas fuentes del criollismo, consolida y abriganta los tonos cardinales de su función creadora, hasta lograr que sus obras, ennoblecidas por originales matices, fluyan lozanas y armoniosas bajo el signo de la más pura intuición”.<sup>11</sup>

Ciertamente, en Cosas del llano encontramos ejemplos de aspectos genuinos de la vida campesina dominicana, presentados con asombrosa viveza y verismo. El primero que llama la atención es el lingüístico. El habla de los personajes es una copia fidedigna de la modalidad que se habla en las regiones campestres de la zona oriental del país. Quienes han vivido o visitado los campos de Hatomayor y El Seibo constatan en el habla de estos paisanos vivencias coloquiales típicas de estos sectores.<sup>12</sup> En su modo de hablar, irrisorio para lectores y espectadores, los personajes se expresan según su condición rústica, con naturalidad y originalidad, exhibiendo el color local de la frase retorcida y el humor sano de los dichos lugareños. Distinto a La criolla y su dualidad lingüística, en esta obra no hay enfrentamiento con miembros de otras clases sociales: todos son campesinos, y todos se comportan como tales (Dolores no es

---

<sup>11</sup> Manuel de Jesús Goico Castro, “Raíz y trayectoria del teatro en la literatura nacional”, Antología literaria, pág. 27.

<sup>12</sup> El habla de las otras provincias orientales (San Pedro de Macorís, La Altagracia y La Romana) no comparten esta modalidad lingüística, debido mayormente a la concentración de nacionales haitianos que vienen a trabajar en los ingenios azucareros. El mismo autor lo ha advertido en el prólogo.

iletrada, pero su modo de expresión y su conducta apenas la diferencian de los demás.). Si en aquella obra lo urbano se imponía, en ésta se rechaza para dar primacía y realce a los tonos, modales y costumbres rurales. La decisión de Dolores de rechazar a Pedro Gómez, el hombre rico del pueblo, y aceptar el amor de Miguel es paradigmático de esta negación. Abundan, en fin, los refranes, los dichos, las frases hechas, los lugares comunes y el uso constante de interjecciones y apelativos típicos de la expresión local.

Otro aspecto de interés, y el de mayor trascendencia en mi opinión, porque compendia el objetivo capital del género, es la recreación pintoresca de costumbres y conductas sociales. El autor, excelente conocedor de la vida del campo, logra tal acierto a través de la descripción objetiva, la documentación realista y la acumulación pormenorizada de aspectos sociales específicos. De este modo ha dejado a la posteridad, para el recuerdo de todos sus conciudadanos, escenas, comportamientos y manifestaciones folklóricas indiscutiblemente dominicanas. Sea a través de la lectura o la representación, la obra trae al presente, vistosamente, una época, en la que los seres de entonces vuelven a vivir, como en las buenas películas. Los personajes están investidos de los valores que se quieren destacar: Remigio, el alcalde incorrupto, representa la justicia y la honradez que caracterizan a esta gente; Munda es la mujer chismosa y alcahueta; Miguel, el labrador joven, apegado, como todos, a los principios tradicionales de sus progenitores: el amor desmedido a la tierra, el trabajo honesto y la esperanza de formar una familia. En cuanto a los hábitos y costumbres, Cosas del llano es un valioso documento sociológico: el machete en la cintura, el sombrero de paja, la taza de café, la picadura de tabaco, los viajes al pueblo en el burro y la mula, las mujeres lavando la ropa en el río... También presenciamos las costumbres de ir a la

casa de la mujer amada a pedir formalmente su mano, pedir la bendición con la variante “sión” y el uso de nombres propios en diminutivo. Todos, en suma, son signos distintivos de su identidad campesina.

Finalmente, en la vida de esta gente no pueden faltar las fiestas, que junto al juego de dominó, las cartas y los dados, compendian sus pasatiempos favoritos. Todos acuden a la fiesta de la Comay Reyes, impecablemente vestidos, de acuerdo con la ocasión y el distinguo tradicional. Las parejas bailan guarapo, danza ya desaparecida, en la enramada, al ritmo de las notas sonoras del güiro, el cuatro y “el ronco balse”. El “perico ripiao”, la música típica del campo, revela el espíritu jocosos, positivo y sencillo de esta gente y del dominicano en general. En una lucida escena Lola y Panchita cantan el merengue “Comandé”, composición musical muy conocida que se entona frecuentemente en las filas militares para acompañar los ejercicios aeróbicos. Así termina la obra: con fiesta, música, baile y mucha alegría.

La vertiente costumbrista no desapareció sin dejar rastros. Paulatinamente fue incorporada a la programación radial, llegando a convertirse en espacios de gran popularidad. Los capítulos de “Macario y Felipa” ocuparon un lugar preferencial en la audiencia, consiguiendo despertar interés en un público muy variado. Este éxito se debió en parte a “La Tremenda Corte”, con el genial cómico cubano Leopoldo Fernández “Tres Patines”, que por esos años hacía historia en toda Hispanoamérica. Estos dos programas, distintos en su especie, concordantes en algunos aspectos, todavía perduran en el recuerdo de generaciones completas. Con la fundación de emisoras nuevas y el ensanchamiento de la frecuencia radial por todo el territorio nacional en años posteriores, la vertiente costumbrista, viva en las artes manuales todavía,

evolucionó a la novela radial, destacándose “Kazán, el cazador” y “Kalimán, el hombre increíble”. Disociado del criollismo fetichista y el nacionalismo desmedido, el mayor aporte del costumbrismo literario fue quizá crear una verdadera conciencia nacionalista, impulsada por la llegada del teatro comprometido.

#### Reanudación de las representaciones

A partir de 1946, ya afincado el sistema de gobierno, la dictadura modificó su estrategia cultural por presión internacional y las exigencias de sectores allegados al poder, principalmente de los intelectuales y comerciantes pro-trujillistas. Poco después, por decreto presidencial, se creó el Teatro-Escuela de Arte Nacional (hoy Escuela Nacional de Bellas Artes).<sup>13</sup> La decisión fue parte de una maniobra preconcebida. Con

---

<sup>13</sup> Fue el decreto 3545, d/f 19 de mayo de 1946. Se publicó seis días después en la Gaceta Oficial 6445, d/f del 25 de mayo de 1946, págs. 11-13, dictado por Rafael Leonidas Trujillo Molina creando el Teatro-Escuela de Arte Nacional. Lo transcribo por un solo motivo: reafirmar una vez más que el teatro de esta generación se utilizó como instrumento político, no como actividad de desarrollo cultural y artístico, como pudiera pensarse ingenuamente. Copiado de Historia del teatro dominicano, de José Molinaza. Santo Domingo: Editora Universitaria, 1998, págs 195-196.

Art. 1 Se crea el Teatro-Escuela de Arte Nacional, el cual funcionará dentro del Conservatorio Nacional de Música y Declamación y desenvolverá sus actividades independientemente de los cursos de Declamación de dicho establecimiento docente.

Art. 2 Para los fines del presente decreto se crea una Comisión Directiva, encargada de la organización y administración del Teatro-Escuela de Arte Nacional, integrada por el Secretario de Estado de Educación y Bellas Artes, quien la presidirá ex officio, por el Director General de Bellas Artes, el Director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación y dos miembros más nombrados por el Poder Ejecutivo.

ello se buscaba básicamente dar la sensación de una pseudoapertura en la que la flexibilidad política y la autonomía civil nunca se ventilaron como medidas posibles, porque el objetivo subyacente era poner el teatro al servicio del poder para evitar así que llegara a manos del pueblo, como había sucedido en los años de la independencia. En la mirilla en todo momento, controlado y ejecutado por personas designadas, tratábase de un espectáculo mostrenco, es decir, de un antifaz con el que ingenuamente

---

Art. 3 Como dependencias directas de la Comisión funcionarán una Comisión de Consulta y un Director de Escena.

Art. 4 La Comisión de Consulta, que presidirá ex officio el Director General de Bellas Artes y de la cual formarán parte cuatro miembros más nombrados por el Poder Ejecutivo, tendrá las funciones siguientes:

- a) Estudio y selección de las obras que deban representarse;
- b) Organización de los espectáculos.

Art. 5 El Director de Escena tendrá las siguientes atribuciones:

- a) Asistirá las reuniones de la Comisión de Consulta, con voz pero sin voto;
- b) Examinar y seleccionar a los aspirantes a ingresar en el Teatro-Escuela;
- c) Fijar los horarios de clases y ensayos;
- d) Distribuir los papeles según las aptitudes de los actores;
- e) Rendir la labor técnica que específicamente le corresponde;
- f) Responder del orden y disciplina del establecimiento.

Art. 6 Se creará un Cuadro de Comedias, con el personal que apruebe la Comisión Directiva, el cual presentará obras del teatro clásico, del teatro moderno, de autores americanos y de autores dominicanos, así como representaciones de tipo histórico o de masa.

Art. 7 Se fijan las siguientes condiciones de ingreso:

- a) Para el Cuadro de Comedias: haber cumplido doce años de edad, tener aprobados los estudios primarios superiores, rendir satisfactoriamente el examen vocacional que organizará el Director de Escena.
- b) Para los aspirantes a los cursos inferiores: haber cumplido diez años, tener aprobados los estudios primarios elementales, rendir satisfactoriamente el examen vocacional que organizará el Director de Escena.

Art. 8 La Secretaría de Estado de Educación y Bellas Artes queda encargada de la ejecución del presente decreto.

se trataba de engañar la opinión pública. A pesar de todo, en un ambiente carente de entretenimientos, la “jugada” llenaba el vacío interno de los selectos espectadores que se daban cita a los contados escenarios capitalinos.<sup>14</sup>

En ciernes aún, la actividad teatral se desarrolló en dos etapas simultáneas: las representaciones hechas por el organismo creado y los primeros experimentos dramáticos por parte de escritores nacionales. Visto desde la perspectiva de composición, representación y publicación, ambos períodos condensan la reiniciación del teatro dominicano.

Bajo la dirección de Emilio Aparicio, Luis González Chamorro, Pedro René Contín Aybar y Modesto Higuera Cátedra, el Teatro-Escuela puso en escena un medio centenar de obras, casi todas de autores extranjeros, principalmente dramaturgos europeos (españoles, sobre todo) y norteamericanos. Una ojeada a los archivos de las obras representadas muestra que éstas eran escogidas cuidadosamente. Eran obras apolíticas, de asuntos pasionales y morales. El Teatro Nacional inauguró con la presentación de dos obras de Casona, Prohibido suicidarse en primavera y Mancebo que casó con mujer brava, basada ésta última en un apólogo árabe incluido por Don Juan Manuel en El Conde Lucanor. De Lorca, se representaron La zapatera prodigiosa y La casa de Bernarda Alba. Se hicieron adaptaciones de Arthur Miller y Tennessee Williams. Vieron las tablas también algunas piezas de escritores locales: La trinitaria blanca, de Manuel Rueda, Las manos vacías, de Máximo Avilés Blonda y Prometeo, de

---

<sup>14</sup> Las salas de representación escénicas eran mínimas y servían para fines muy diversos: presentaciones cinematográficas, reuniones, conferencias, actos públicos. Entre las más conocidas en la ciudad capital, contaban la del Instituto de Señoritas Salomé Ureña, Teatro de Bellas Artes, Sala de Teatro y Cine de La Voz Dominicana y Casa de España.

Héctor Incháustegui Cabral. La lista de títulos y los temas de estas obras señalan que el teatro no iba más allá de simple pasatiempo. Hay, sin embargo, un aspecto que merece destacarse: las personas que estaban encargadas de la representación y selección de las obras entrecogieron obras de primerísima calidad, de autores renombrados mundialmente. Aunque esta labor no dejó ninguna secuela en términos de influencia y raigambre, por lo menos se representaron muestras importantes de las corrientes del teatro contemporáneo y de antaño, especialmente del existencialismo francés, el drama psicológico y del teatro del absurdo: Camus, Sartre, etc.

A finales de 1952, un grupo de jóvenes amantes del teatro – Franklin Domínguez, Máximo Avilés Blonda y Luis José Germán, entre otros – decidió la creación de un cuadro que montara “obras de palpitante actualidad y cuya finalidad estuviera encaminada a recuperar la escena dominicana levantando el amor al teatro entonces dormido” (Molinaza, pág. 142). Con esta aspiración nació el Cuadro de Comedias María Martínez, nombrado en honor de la primera dama de la nación. Aceptada la distinción, los archivos retenidos documentan que el Cuadro montó una veintena de obras, de autoría extranjera en su mayoría, salvo cuatro piezas de Franklin Domínguez: Todo al revés, Extraño juicio, Un party fantasma y Un amigo desconocido nos aguarda. En cuanto a la labor realizada, poca fue la diferencia entre el Cuadro y el Teatro-Escuela. Además de compartir el repertorio, los actores y escenarios, los dos organismos operaron bajo los mismos criterios y limitaciones, conforme al decreto del poder ejecutivo. Si en algo superó el Cuadro al Teatro-Escuela fue en la promulgación de grupos de representación por parte de los centros académicos públicos y privados. Con el patrocinio del Partido Dominicano y otras instituciones comerciales afiliadas, se

redactó el domingo, 6 de diciembre de 1953 el “Acta de la Convención Pro Formación de Cuadros Experimentales de Teatro en la República Dominicana”. A raíz de esta campaña, que constituyó un notable impulso, surgieron en algunos liceos y escuelas otros cuadros experimentales, como el grupo Teatro Universitario, uno de los que más se destacó.

#### El teatro de Manuel Rueda

Con la puesta en escena de La trinitaria blanca en 1957 hace su aparición en el ámbito teatral un escritor menudo, sutil, dueño de una recia personalidad artística.<sup>15</sup> Su nombre es Manuel Rueda (1912 -1999), y a él estaba destinada la tarea de sacudir y vitalizar las entrañas donde incubaba el aletargado quehacer teatral, infundiéndole sustancia, dinamismo y vida interna a los caracteres, como si de manera inaplazable la Providencia dictaminara el fiat lux en la escena nacional.

El teatro de Rueda es, en mi opinión, el punto de arranque del teatro moderno dominicano. Su aportación principal reside no sólo en haber encauzado la actividad dramática por derroteros más firmes y productivos, dando paso a una gama de posibilidades estéticas e ideológicas de mayor alcance, sino en insuflar a sus personajes características de personas reales a través de temas y situaciones más afines con las preocupaciones humanas. El hombre y sus problemas constituyen el centro de su teatro.

---

<sup>15</sup> Manuel Rueda, Teatro. Santo Domingo: Ediciones de la Sociedad de Autores y Compositores de la República Dominicana, 1968. El volumen incluye La trinitaria blanca, (estrenada en 1957), La tía Beatriz hace un milagro, Vacaciones en el cielo (en 1960) y Entre alambradas (en 1966).

A Rueda no le interesa la relación aislada del hombre con su semejante (una reyerta, un robo, cualquier hecho particular). Su visión es más profunda y generalizada. La esencia de su obra teatral reside en presentarnos de manera transparente y personal la vida interna de los hombres según la suma de sus actuaciones, es decir, descubrir la identidad verdadera a través de los valores ético-espirituales que rigen la conducta social. Su aspiración máxima es exhumar los sentimientos y emociones que componen la fase invisible de nuestra personalidad, esa parte que nunca llegamos a conocer claramente pero que a veces percibimos inconscientemente. Para conseguirlo Rueda recurre a la vida misma, al comportamiento humano, fuente inagotable de virtudes y vicios. En el mundo que recrea la experiencia ocupa una posición prominente. Allí se encuentra la clave para descifrar los misterios de la personalidad. La observación y el análisis aportan el medio de investigación. Es por ello que sus personajes se elevan paulatinamente a esferas semánticas más pulcras, constituyéndose en símbolos de gran polivalencia y proyección. "The symbol is a visible sign of an invisible reality. The symbol is marked by an excess of meaning; we will never exhaust its meanings",<sup>16</sup> sostiene Verena Kast, ponderando la capacidad significativa de los símbolos.<sup>17</sup> Si en la

---

<sup>16</sup> Verena Kast, The Dynamics of Symbols. New York: Fromm International, 1992, pág. 10.

<sup>17</sup> No poco se ha dicho acerca de la incapacidad comunicativa del "rebelde, mezquino idioma". La inexpresividad del signo lingüístico, hablado o escrito, hace que se busquen otros medios de comunicación. El uso de símbolos llena ese vacío. La palabra es unisémica; el símbolo, contrariamente, polisémico. Refiriéndose a este aspecto, dice el filósofo hindú Ananda K. Coomaraswamy que el simbolismo es "el arte de pensar en imágenes". Marc Saunier, por su parte, lo relaciona con una "ciencia maravillosa de la cual los hombres han perdido el recuerdo". Advierte asimismo su función docente. Landrit lo relaciona con la creación divina, con el puente que une a Dios con el mundo material. No sin razón trató C. Jung con su idea de arquetipo de

poesía de entonces reinaron la metáfora, la frase oculta y el hermetismo, en el teatro que se inicia con Rueda el símbolo es el recurso técnico por excelencia.

En La tía Beatriz hace un milagro Rueda ofrece un buen ejemplo de su técnica dramática. La octogenaria mujer, dueña de las más blancas virtudes, ¡una santa!, se erige en figura matriarcal, salvadora no sólo de su descendencia, sino de amigos, vecinos y por ende de todo el género humano. Beatriz sabe hartó bien que sus sobrinos (Amadeo, Crispín y Emilia) no son modelos de conducta. El primero peca de avaro; el segundo, de mujeriego y bebedor; y Emilia, de solterona acomplejada y soñadora. Los tres esperan con ansiedad su muerte para tomar posesión de su fortuna. Consciente de sus malsanos deseos, la tía dicta testamento. Todos sus bienes, en partes iguales, pasarían a manos de sus sobrinos. Era necesario, no obstante, cumplir con una condición. “La condición para hacer efectiva esta herencia es la siguiente: no deberé ser enterrada. Dios me ha hecho el don de la incorruptibilidad y permite que mi cuerpo siga entre los míos tal y como si estuviera viva, hasta que mis propósitos se cumplan. ¿A cuáles propósitos me refiero? Es un secreto entre Dios y esta su sierva” (pág. 150). De hacer lo contrario, la herencia sería utilizada en la construcción de un hospital para niños pobres. Para evitar la pobreza, los tres se acogen a su voluntad y así la tía, ejemplo de santidad, queda entre ellos perpetuada en símbolo, momificada como mártir, para guiarlos con su presencia por el camino recto. El enfrentamiento entre lo espiritual y lo material, las virtudes y los vicios, y la derrota de estos últimos, remite a

---

explicar el mundo a través del hombre. Para él, la alegoría y el mito son variaciones simbólicas. Juan-Eduardo Cirlot, “Introducción”, Diccionario de símbolos. Barcelona: Editorial Labor, 1982, pág. 29-32.

una concepción ética donde el bien se impone al mal. Es el mensaje moral de la obra y un aspecto central en el teatro de Rueda.

Algo parecido ocurre en Entre alambradas, una obra basada en la ocupación norteamericana de 1965. Canela es una prostituta que se ha ganado el desprecio de sus vecinas. La odian, no exactamente porque se gana la vida inmoralmente. Al fin y al cabo es un trabajo y en tiempo de guerra las penurias arrecian. La razón principal es que ella se acuesta con soldados invasores enemigos del pueblo. En una de sus aventuras asesina a un joven militar. Las vecinas ven el crimen como una venganza, es decir, como la restitución de la dignidad moral y lo festejan como un acto de patriotismo. De ramera pasa a heroína. Ella - y las vecinas que se han sumado a su causa - es víctima de la revuelta, pero consigue situarse en un lugar privilegiado en el orgullo nacional. Rueda gusta de extremar las situaciones y los comportamientos para que los personajes resalten y alcancen dimensiones especiales. Es el cordón umbilical que ata su obra teatral.

El interés de Rueda en los símbolos resulta de su escepticismo en el signo lingüístico como medio de expresión suficiente y adecuado. Artaud, por ejemplo, afirmaba con cierto malestar que el teatro dependía de la exclusiva dictadura del lenguaje: "For I make it my principle that words do not mean everything and that by nature and defining character, fixed once and for all, they arrest and paralyze thought instead of permitting it and fostering its development",<sup>18</sup> mantenía, convencido de la

---

<sup>18</sup> Antonin Artaud, The Theatre and its Double. New York: Grove Press, 1958, pág. 110. Artaud es, junto a Appia y Gordon Craig, el teórico que más ha influido en el teatro moderno. Sus ideas revolucionaron la concepción del teatro como espectáculo. Creía que el teatro debía liberarse del dominio de la palabra. "Basta de literatura, el

incapacidad y limitaciones de la palabra hablada. Por eso, en su lugar, aconsejaba el uso de un medio más efectivo y universal, el cuerpo (ademanos, gestos, mímicas, señas, etc.). Rueda no recurre a estos recursos. El, por su parte, convierte a sus personajes en entidades simbólicas y para ello utiliza, más que el lenguaje, las acciones humanas. Mediante la fusión de los dos consigue crear imágenes y efectos inusitados, que no pueden configurarse de antemano. En el teatro esto constituye un logro. Prever una escena es profanar su intención. Pierde su emoción: el misterio de lo desconocido. En An Anatomy of Drama, Martin Esslin se refiere a este fenómeno: "Predictability is the death of suspense and therefore of drama. Good dialogue is unpredictable".<sup>19</sup> En el teatro de Rueda nunca sabemos qué sucederá en la escena siguiente. El desenlace final es impredecible.

Maestro indiscutible del diálogo, Rueda acierta en la presentación y manejo de los caracteres dotándolos de fuerza expresiva y autonomía escénica para asumir con gracejo y lucimiento las funciones encomendadas. De principio a fin, los conflictos evolucionan de manera concentrada, in crescendo, hasta conseguir emociones y efectos intensos y sorprendentes, llenos de espontaneidad, imaginación y lucidez. Los

---

teatro es escenario", decía frecuentemente. Si Appia se ocupó de la luminotecnia, Gordon Craig de los elementos internos de la mise en scene (acción, vestuario, escenografía, etc.), Artaud se esforzó por encontrar un medio expresivo propio del escenario, un nuevo sistema de códigos que transgrediera las fronteras del lenguaje verbal y en el que el cuerpo y los sentidos jugaran un papel preponderante. "Material images equivalent to word images – vociferaba – intended for the senses, for as there is a poetry of the senses as there is a poetry of language". Y esas imágenes se harían patentes a través de todo lo que apelara a los sentidos: música, baile, pantomima, plasticidad, gestos, entonación, mímica, luces y escenario. Antonin Artaud, op. cit., págs. 37 y 39.

<sup>19</sup> Martin Esslin, An Anatomy of Drama. New York: Hill and Wang, 1976, pág. 41.

componentes están diestramente ordenados, con mesurado equilibrio. Cada escena se supedita a la siguiente con la precisión de los elementos que componen un sistema en marcha. La trama está hábilmente pergeñada: rebosante de originalidad y primor. Prescinde en todo momento de la digresión e inconstancia, de lo pueril y superficial, que habían sido las causas de los problemas formales del teatro precedente.

Así, con dominio absoluto de su arte, Rueda se apodera del interés y de la atención del receptor para conducirlo voluntariamente por un mundo enigmático y embriagador. De esta manera nos pone en contacto directo con las fantasías lascivas de Miguelina en La trinitaria blanca, la codicia y sordidez de Amadeo y Crispín en La tía Beatriz hace un milagro, la intransigencia hiperbólica de don Justiniano en Vacaciones en el cielo y el heroísmo patriótico de Canela, una simple ramera de barrio de mala muerte, en Entre alambradas.

En La trinitaria blanca, Rueda resucita el tema de la soltería que ya habíamos presenciado en Doña Rosita la soltera y en las enclaustradas hijas de Bernarda Alba, de Federico García Lorca, al igual que en Frenesí, de Peyret-Chappuis. Son mujeres víctimas de su entorno social, de costumbres arcaicas de generaciones pasadas, pues físicamente no carecen de nada que les impida conocer el amor plenamente. Prisioneras de este mundo obsoleto y restringido, saturadas de resentimientos y fantasías, Miguelina, doña Rosita y Esther nos revelan confidencialmente sus sentimientos reprimidos y los ardores de sus vidas mezquinas. A propósito de estas tres heroínas dice Juan González Chamorro que “lo que en Lorca es pura atmósfera lírica encerrando las perdidas ilusiones de doña Rosita en una tranquila resignación neorromántica, en Rueda el carácter de su protagonista tiene un superior alcance humano. Por otra parte, este

calor de humanidad (...) falta por completo en la Esther de Frenesí que es un tipo por completo deshumanizado, esquemático y lleno de resentimiento”.<sup>20</sup> Sea como sea, lo cierto es que son mujeres aptas, llenas de avidez y sensualidad, cuyas vidas muestran un vacío emocional como resultado de experiencias sentimentales irrealizadas.

En el primer acto, al iniciarse la acción, no nos damos cuenta de que Miguelina es el personaje central. Su presencia es apenas perceptible; el resto de la familia – Antonio, su esposa doña Inés y su hija Luisa – acaparan la atención. No es sino hasta que ellos parten hacia la fiesta que Miguelina, en la quietud del hogar, empieza a revelarnos los intrincados arcanos de su alma solitaria. El dolor de cabeza, la revista que resbala de sus manos, el rumor de música distante, el jardín de aromáticas flores, el sueño dominador – una serie de recursos traslaticios – disponen la escena para dar paso a ese mundo desconocido y vaporoso de esta mujer. La realidad onírica emerge envolvente y arrolladora, borrando todo rastro de su contraparte, ahora inexistente en Miguelina. A través del sueño, avenida del subconsciente, empezamos a compartir su vida interior, espina dorsal de esta obra. Ahí, acurrucados por años, dormidos pero muy vivos, yace una miríada de sentimientos amargos, causados por una soltería indeseada impuesta por vetustos hábitos familiares. “Amé a mi madre, pero ella fue para mí el encierro, las lágrimas sorbidas contra la almohada” (pág. 46), le confiesa a Sebastián, galán imaginario de su fantasía sexual.

La realidad psicológica le otorga la posibilidad de vivir la consumación de una experiencia idealizada. Miguelina no la rechaza. Por el contrario, ella misma propicia la

---

<sup>20</sup> Manuel Rueda, op. cit., pág. 11. El neorromanticismo de Rosita se debe a la partida de su novio hacia Tucumán. De ahí en adelante el amor queda reducido a un platonismo idealizado. El caso de Miguelina es completamente diferente.

ocasión, pues Sebastián entró a robar, a cumplir con su oficio de ladrón. Al fin y al cabo, ella le inspira respeto y le recuerda a su madre. Como en la casa no hay dinero, ella le ofrece una joya valiosa a cambio de una condición: “hágame el amor. Ameme o hágame creer que me ama” (pág. 45). Ante el asombro y renuencia de Sebastián, Miguelina trata de persuadirlo: “Hágame sentir una mujer como las demás. Lléguese a mí con delicadeza... o por la fuerza; infúndame confianza o temor, no importa. Una hora de frenesí es lo que necesito. La estoy esperando desde hace cuarenta años” (pág. 46). Concertado el pacto, la víctima se convierte en victimaria. Sebastián, hombre joven y brioso, cede a la indecente proposición.

En una familia de nombre y posición como la de Miguelina lo que acababa de suceder era inmoral, humillante y escandaloso, más aún en un pueblo pequeño del interior del país donde el conservadurismo enfrenta pocos desafíos, provocando que las tradiciones se veneren eternamente. Para Miguelina el deseado momento por fin llegaba y había que darle la bienvenida. ¡Al diablo el prestigio y los prejuicios de alcurnia! La ocasión la eximía de reparar en abolengo y consideraciones éticas. Lo importante era recuperar la etapa arrebatada. Ella interpreta la situación como una oportunidad para vengarse del sistema. ¡Un duro espaldarazo a ese código rancio! “Es mi reto a varias generaciones de rigurosa virtud. Todas las frustraciones de mi familia quieren expresarse en mí esta noche, esa procesión de mujeres solas que han muerto esperando... Somos los héroes de una gran aventura, de una aventura inimaginable. Esos muertos alientan en mí con una fuerza a la que es inútil resistir. ¡Sólo por ellos seré perdonada!” (págs. 47-48), nos dice mostrando visos de una personalidad transmutada.

En el segundo acto la relación entre Miguelina y sus parientes se vuelve tensa. Inmersa en un mundo ficticio, no obstante verídico para ella, la realidad subjetiva la domina. Se enfrenta a Luisa y Antonio con porfiada insistencia. Intenta convencerlos. Con manifiesta rebeldía les habla de Sebastián, del asaltante que profanó su hogar y que la deshonró vilmente. Lo objetivo choca con lo subjetivo: la disputa es intensa. Miguelina suplica que le crean, que hagan algo. Es el momento cumbre de la obra. Y es justamente en este momento que descubrimos la habilidad escrutadora de Luisa. Como la psicoanalista que examina detenidamente el historial patológico de un paciente, ella dilucida con certeza el estado mental de su tía. Concluye que todo es producto de un brote incontrolable de pasiones reprimidas que repentinamente y de manera continua se allegan a su imaginación, arrebatándole el tino. Miguelina, firme en su posición, se niega aceptarlo.

En su mente Sebastián aparece y desaparece como un fantasma de pesadillas. Estas ocurrencias confirman su punto de vista de que él existe realmente. Sin embargo, nadie le cree.

En el tercer acto la intervención del médico proporciona algún alivio. Miguelina, superada la crisis, reconoce que no tiene pruebas de nada, ni siquiera del medallón, porque éste había aparecido en el jardín. El médico le pregunta: “¿Puso usted el medallón allí donde fue encontrado?” “Sí, lo puse”, responde ella. “¿Acepta usted que todo fue una comedia hilvanada por su subconsciente para dar una válvula de escape a su vida gris y monótona? ¿Cree usted realmente en ello?” “Lo acepto. Lo creo” (pág. 112), asiente tranquilamente. En la última escena sufre una recaída. Vuelve a las alucinaciones. Pero ahora sabemos el motivo: la trinitaria blanca.

## Valor de los símbolos

Como he señalado, el teatro de Rueda está concebido mediante la utilización de imágenes y personajes que funcionan como símbolos. El mismo autor así lo ha confirmado en el preámbulo que escribió para una obra suya. “El símbolo es el único vehículo netamente teatral; él sobrepasa en mucho a la imagen, al concepto, y la mayoría de las veces, a la situación misma, no siendo ésta más que un resultado de aquel. Todo gran teatro es simbólico y se vale de los símbolos para expresarse, aún a despecho de las intenciones del autor”, sostiene Rueda, resaltando su importancia en su dramaturgia.<sup>21</sup> De hecho, en virtud a esta creencia, clave esencial para entender su teatro, todas sus obras persiguen este objetivo, lográndolo con acierto.

En La trinitaria blanca Rueda emplea tres símbolos: la trinitaria, el sueño y el medallón de oro. En conjunto, actúan recíprocamente para formar una red complementaria en el que el uno necesita del otro para llevar a cabo su función específica y ofrecer una imagen más acabada y completa. Esta relación de causa y efecto origina un dualismo íntimo que se precisa en la personalidad de Miguelina, transportándola a través de momentos ilusivos que se entrelazan y confunden con el verismo de su entorno más inmediato. “Symbols communicate inhibitions; they often

---

<sup>21</sup> Manuel Rueda, “Nota preliminar a La tía Beatriz hace un milagro”, Teatro, op. cit., pág. 123. La aseveración que hace Molinaza de que la pieza “no logra desarrollar los caracteres de los actantes, las escenas son incidentales, forzadas y débiles” son innecesarias. Creo que este criterio se debe a una perspectiva crítica de poco valor y completamente descaminada. José Molinaza, op. cit., pág. 181.

evoke memories repressed in earlier life”,<sup>22</sup> afirma Kast. El resultado final es un enfrentamiento con su hermano Antonio y su sobrina Luisa.

La trinitaria es una planta de la familia de las violáceas muy común en los jardines caribeños y españoles. Es probable que su nombre provenga por la variedad multicolor de sus flores amarillas, rojas, negruzcas y blancas. Algunas especies (como la de la obra) crecen en enredaderas, trepándose por tapias y plantas. No es una flor con prestigio literario. Pero, ¿acaso lo tenían las golondrinas antes de que Bécquer las utilizara en su memorable rima LIII? Sin embargo, en esta pieza de Rueda no sólo alcanza estatura simbólica y dignidad literaria, sino que pone en marcha los mecanismos necesarios que le permiten a Miguelina la adopción de esa otra fase de su identidad. La analogía, característica inmanente de todo símbolo, hace que esta mujer encuentre su alter ego: su etapa perdida. El plano connotativo, la relación entre el símbolo y lo simbolizado, ofrece la oportunidad de adentrarnos en la vida de esta mujer y así llegar a conocer su más íntima verdad, a la que ella no se resigna: su soltería.

La trinitaria (símbolo de amor y, por ende, de las relaciones sexuales como todas las enredaderas) hace posible la entrada de Sebastián. Le sirve de mampara mientras espera el momento preciso. Ese hito llega cuando los demás abandonan la casa para cumplir con la invitación, y porque Miguelina, sola ahora, se asoma a la trinitaria, que provoca su encantamiento. A Miguelina hay que verla en términos de la trinitaria y viceversa para entender su conducta psicológica y social. Su comportamiento se debe al poder que esta planta ejerce en su vida. Es un alucinógeno.

---

<sup>22</sup> Verena Kast, op. cit., pág. 27.

Como la trinitaria le concede la realización de su sueño, ella la identifica con Sebastián, transformándolo en símbolo. Para ella la trinitaria es una transfiguración de él.

Sus parientes y el médico lo descubren. Para aliviar su estado de salud mental, resolvieron erradicar la planta. La recuperación fue casi instánea. En la escena final (una escena importantísima para entender el valor connotativo de la trinitaria) presenciamos una recaída. Obsérvese el efecto de la planta ante la torpeza del jardinero, a quien se le había asignado la tarea de cortar la planta. Se presenta ante Miguelina con un ramo en la mano. Ella lo contempla:

Jardinero

¿Está la señora? Ya he terminado mi trabajo.

Miguelina

(Incorporándose. Lo mira fijamente, extrañada. Luego le sonríe, como si le hubiese reconocido.)

¿Entonces eres tú?

Jardinero

Verá usted. Yo soy el nuevo jardinero y ...

Miguelina

Te reconozco. Has vuelto como me lo tenías prometido. No has tardado.

Jardinero

No la comprendo, en absoluto...

Miguelina

Es maravilloso. A pesar de la transformación sé que eres tú, no ya un sueño, tú en carne y hueso, esperándome con tus brazos fuertes tendidos hacia mí y el ramo de novia en tu mano.

### Jardinero

Acabo de cortar la trinitaria como la señora me lo ha mandado. He venido a decírselo.

### Miguelina

¿Has cortado tú, tú mismo, nuestra trinitaria blanca? ¿Por dónde te descolgarás entonces cada vez que quieras volver a mí?... Hemos vencido al fin. ¡Hemos vencido! Cortaremos todas las trinitarias del mundo. Ya no las necesitaremos más. Soy tuya. Voy hacia ti... Tú has venido a quedarte para siempre... (pág. 118).

En resumen, la trinitaria simboliza la consumación amorosa. Es asimismo el amante, el vestido nupcial..., la ilusión perdida. El color blanco representa la soltería, la pureza física de Miguelina antes de ser “profanada”. Su trastorno psicossomático, obsesionante, recalca esta entereza (despreciada por ella), otorgándole arraigo y relieve. En términos parecidos se expresó Rueda en su “Notas del autor” al definir la soltería como la “preservación de elementos valiosos a los que un estado de interioridad ilumina más allá de todo lazo material”(pág. 17).

En cuanto al sueño, su uso es limitado; aparece únicamente en el momento en que Miguelina y Sebastián se encuentran por primera vez. En los demás encuentros, no obstante, reina el mismo ambiente de vigilia y sonambulismo. Su función es binaria. Como símbolo, connota el inconsciente; y como recurso técnico, es la avenida que conduce hasta allí. El ambiente de vigilia se sostiene a través de casi toda la pieza. Desaparece de manera momentánea en la escena en la que interviene el médico.

El otro símbolo, el medallón que su madre le regaló, connota la faceta arruinada de su vida. La decisión de dárselo a Sebastián como retribución al pedido de amarla es prueba de la negación de su pasado y de que para ella esta prenda no tiene valor

material. Su reaparición en la tapia del jardín, sin embargo, debe entenderse como el retorno a la vida acostumbrada, es decir, la vida de solterona. La disposición de extirpar la trinitaria corrobora la reanudación de la vida que desprecia. En un sentido figurado Sebastián ha muerto en las manos del jardinero. No más espejismos. La realidad objetiva acaba de vencer. Todos se reincorporan a la pasividad de su vida de antes.

Esta revisión del teatro de Rueda quedaría incompleta si no se dijese algunas palabras acerca de su honda preocupación por la negativa de la Iglesia en fomentar cambios en sus estructuras internas. Como organismo público ésta debe renovarse, actualizarse, apartándose de su línea conservadora. No es que Rueda estuviera en desacuerdo con su misión evangelizadora ni con sus principios dogmáticos, doctrinas a las que siempre profesó ortodoxia, su rechazo apuntaba a las normas arcaicas que exigían estatutos más liberales. El comportamiento de los sacerdotes Inurria y Hobson en Vacaciones en el cielo, estrenada el 26 de octubre de 1960 por el Teatro-Escuela de Arte Nacional, es un llamado deliberado a iniciar la implementación de reglamentos más acordes con el presente.

La obra – una tragicomedia según el autor – satiriza sardónicamente el fanatismo religioso de don Justiniano. Su estricto apego a los hábitos consuetudinarios, exagerados hasta la impertinencia, hace que sus dos huéspedes, los padres Inurria y Hobson, huyan de su casa, sin reparar siquiera en sus bártulos. No era para menos, pues en la apretada agenda de servicios religiosos diarios y los múltiples y prolongados ayunos los curas previeron su inmoliación. Para don Justiniano es inadmisibles que los representantes de la Iglesia se dediquen a practicar las artes marciales, pescar, cazar mariposas o a la equitación. El desmedido fervor del “santo terrenal” le impide

entender, según sus invitados trataron de hacerle ver en repetidas ocasiones, que ellos estaban de vacaciones y que, aunque sacerdotes, eran hombres corrientes. El fetichismo religioso de don Justiniano, el blanco de ataque del autor, contradice las ideas liberales de los curas. Del choque de esta oposición es que surge el tono tragicómico. Por tal motivo es que hay que ver a don Justiniano como un antihéroe o un loco obsesionado con un pasado desaparecido.

Este reclamo de renovación no era nada nuevo en el teatro. Un año antes, en 1959, Las manos vacías, de Máximo Avilés Blonda, planteaba el mismo problema. En ésta última el celibato se somete a recio enjuiciamiento, confrontándolo incluso con la postura de los anglicanos. En la obra, Mauricio, al recobrar la memoria, descubre que había sido un sacerdote católico y decide reincorporarse al oficio, apartándose de la mujer con quien había ya procreado un hijo. Ambas obras no son únicas temáticamente. Entroncan con Las manos de Dios, publicada en 1956 por el guatemalteco-mexicano Carlos Solórzano. Difieren, sin embargo, en que ésta conlleva una carga política inexistente en las anteriores. Beatriz, la joven protagonista, no tiene escapatoria en el mundo en que vive. Solórzano cuestiona la indiferencia de la Iglesia respecto a la represión, indigencia y supresión de la libertad ciudadana.

Armando Oscar Pacheco y la corriente existencialista

Con El pez dorado en la pecera de cristal,<sup>23</sup> de Armando Oscar Pacheco (1902-1983), incursiona el teatro dominicano en la corriente existencialista que surge en los

años de entreguerras y las décadas siguientes. El subtítulo “Réplica al existencialismo de Sartre” revela la intención autorial de responder a las ideas del renombrado escritor francés. El tono, las escenas, el ambiente general, todos los componentes, en fin, recrean las preocupaciones y agonías de esta corriente filosófica.

Básicamente, la obra gira en torno a la concepción ideológica que le otorga al hombre autonomía completa para hacer y disponer de su vida según las metas y los planes que cada uno se traza. Esta forma de ver el mundo es una encarnación dramática de una idea muy difundida de Sartre. Para éste la vida humana antecede a su prístina esencia y por tal razón el hombre es lo que decide ser. “El hombre - asegura - empieza por existir, surge en el mundo y después se define. Sólo será después y como se haya hecho. El hombre no es otra cosa que lo que él se hace. Este es el primer principio del existencialismo”.<sup>24</sup> El hombre es, entonces, un demiurgo o semidios, dueño absoluto de su propia existencia. En ella puede hacer y deshacer a su antojo, a veces motivado por la “razón”, pero casi siempre por los sentimientos que rigen su mundo emocional.

Para Sartre el ser humano se encuentra solo, desamparado y confundido en un mundo desconocido y ajeno. La duda y la inseguridad le impiden conocer su origen y su verdadera identidad. Bajo condiciones tan extremas el dolor y el sufrimiento agotan la posibilidad de alcanzar la felicidad y de disfrutar la vida. Por otra parte, la preocupación por la muerte se convierte en una agonía en la que la vida no parece tener valor ni sentido. Recuérdese que fue justamente este temor espeluznante a la muerte el

---

<sup>23</sup> Armando Oscar Pacheco, El pez dorado en la pecera de cristal. México: Ediciones Botas, 1963.

<sup>24</sup> Guillermo de Torre, Historia de las literaturas de vanguardias. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965, pág. 677.

que incitó a Unamuno a escribir su magistral “Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos”. En su alterado espíritu la paz y la serenidad no tienen cabida. El estado de desesperación obliga al hombre a inventar ideas de fe y esperanza. Es así como nace la idea de una vida espiritual, controlada por un Todopoderoso que promete salvación eterna. Pero estos no son más que meros pretextos, escapismos tangenciales, pues en su nadismo el ser humano sólo consigue crear un “dios frustrado”, indiferente y despiadado, que no parece estar interesado en un “pueblo” que lo busca y aclama.

Este es exactamente el mundo que nos presenta Pacheco en su obra. Es un mundo angosto y triste. Kulkens, un ex capitán naviero, se siente maniatado por los recuerdos de las aventuras marinas y su fallecida esposa. Su muerte prematura lo hace claudicar. La soledad se apodera de su mundo interior. De nada le vale la vida social que su oficio de vendedor de tragos le concede. Nada lo anima, todo es inservible y absurdo. Su vida vacía no parece tener sentido. Sufre mucho. A los veinte y siete años se siente completamente derrotado y a la deriva.

En el segundo acto Kulkens no es el “bartender” que conocimos en el primero. Ahora es un vendedor de peces. La enorme pecera ocupa la mayor parte de su tiempo, y él, inconscientemente, se dedica a ella ciegamente, como el que se entrega a los efectos alucinantes de un vicio. Se siente atado, esclavizado. Sin embargo, cree que es su razón de ser, lo que le da sentido a su vida y le permite mitigar su soledad. De simple oficio se transforma en obsesión implacable, y de ésta en un “ser humano” en su estado infantil que necesita de sus cuidados para sobrevivir. “Esa pecera – dice – tiene también alma. Tiene un alma, porque tiene su historia. El alma es esencialmente una

sensibilidad histórica” ( pág. 52). Por eso la cuida con amor y devoción, como a la “mujer” que una vez perdió. A veces la abraza y en secreto le confiesa: “Ahora estamos solos tú y yo. Estoy solo con mi soledad” ( pág. 64 ). Evidentemente, para Kulkens la pecera ya no es tal cosa. Ahora es una compañera, la mujer amada. No obstante, de poco le valen las suposiciones y los embelecos, pues no encuentra la correspondencia que anhela. Tan pronto se da cuenta de que la pecera es un “engaño” que lo subyuga, la vende. Luego se siente liberado, purificado, como el héroe de las tragedias clásicas después que reconoce los fallos que propiciaron su caída.

En el tercer acto, Kulkens regresa a su hogar. Los tres días de retiro le sirven para rescatarse a sí mismo del tedio. Sus facultades le permiten reconocer que la vida no tiene por qué ser un martirio. Mariblanca, una joven enfermiza y delirante, recupera la salud mental para darse cuenta de que siempre había estado enamorada de él. Kulkens se muestra renuente, pero accede a los impulsos pasionales de la joven. El amor – el alimento del alma - le devuelve la vida.

El sentimiento amoroso constituye la “réplica” del autor. El amor puro es hálito de vida y llena el inmenso vacío en que se halla la vida humana. El hombre que ama es el que tiene derecho a vivir, porque tiene su razón de ser, que le da fuerza y alegría para seguir adelante. No sólo es el sentimiento más fuerte y común, innato en todo ser humano, sino que es esencialmente el que más nos une al Omnipotente y la eternidad. Forero, otro de los personajes, confiesa que Kulkens no amaba y que por esa misma razón estaba muerto. “Eso es la muerte – dice -. El hombre que no ama está muerto antes de que el médico firme su defunción” ( pág. 91 ).<sup>25</sup> El amor es, pues, fuerza vital,

iluminación interna que obra en el personaje un proceso de reiniciación. El hecho de hallar en el amor la redención es prueba de que en el hombre mismo, en su ser, existen las condiciones necesarias para enfrentar las inquietudes cosmogónicas que tanto nos atormentan: la vida, la muerte, el destino, el universo... El hombre ha confundido los caminos. La ciencia no ofrece soluciones definitivas. Las respuestas yacen en el interior del ser humano, la más hermosa de las creaciones. Vista desde este ángulo, es una obra cargada de un claro mensaje espiritual.

En diciembre del mismo año, 1963, escribe Pacheco una “Segunda réplica al existencialismo de Sartre” con su obra La casa de los ojos blancos, publicada cinco años después.<sup>26</sup> La acción tiene lugar en un hospital de la calle 90 en la ciudad de Nueva York. Varios pacientes esperan recuperar la vista a través de un nuevo procedimiento quirúrgico que se ha puesto de moda. Algunos lo consiguen; otros, desgraciadamente, fracasan. Mientras se dispone la sala de operación, Ataturk y Pablus, dos médicos, conversan acerca de la muerte, el tema central de la pieza. En esencia, esta comedia dramática es un prolongado análisis de este tema.<sup>27</sup> En relación a la obra

---

<sup>25</sup> Cabe señalar que esta actitud no contradice los fundamentos existencialistas. No todo es padecimiento. El hombre, como protagonista y dueño de su destino, no tiene por qué ser pesimista. La vida puede ser divertida. El arte, la música, la belleza de la Naturaleza, el éxito profesional, el amor... ofrecen gozo y satisfacción. Sería una locura pensar que todo es absurdo. Según las metas trazadas, el hombre consigue crear también un equilibrio de ajuste. Basado en este balance, Heidegger rechazaba la idea de que el hombre fuera un verdugo de sí mismo y proponía, en cambio, que el hombre era sólo un “ser histórico” en busca de su existencia auténtica.

<sup>26</sup> Armando Oscar Pacheco, La casa de los ojos blancos. Santo Domingo: Ediciones del Caribe, 1968.

<sup>27</sup> El existencialismo integra las ideas de una miríada de pensadores. Por tal motivo es que E. Mournier prefiere pluralizar el término y decir “los existencialismos”. Cabe destacar que para G. Marcel y Karl Jaspers “la existencia es comunicación y

anterior no hay diferencias marcadas: ambas intentan exponer aspectos ideológicos del existencialismo. En las dos el amor es la fórmula que provee sentido y estímulo a la vida humana. Hay, empero, una discrepancia insoslayable: en la primera Kulkens encuentra el amor y experimenta, en resultado, una transformación espiritual que rehace su vida. Es, por tanto, un personaje proteico que le encuentra solución a su problema. En La casa de los ojos blancos los personajes son menos afortunados. A ellos no se les concede experimentar la emoción de amar, que, según Pacheco, es la base de la felicidad terrenal. El Dr. Ulmo, el inventor de la técnica oftalmológica que devuelve la vista, descubre que el amor es una fuente de vida. Pero él, esclavo de su profesión hasta el punto de ser abandonado por su esposa, no experimenta su bienestar. Así se lo confiesa a Ibis: “La más grande condena es la que mata el amor. ¡Ahora iremos por la vida muertos! Porque la muerte es la negación del amor. ¡Viviremos muertos! ¡Moriremos muertos!” (pág. 163). Ulmo está al tanto de su mal. Sabe también cómo curarlo. Sin embargo, su falta de amor y el abandono de su esposa le prohíben salvarse. El científico, conocedor de su mal, no posee la fórmula divina. Ulmo ha olvidado su papel de hombre para sobreponer el de la vida profesional. La alegría de vivir no reside ahí. La ciencia le arrebató la oportunidad de amar.

En estas dos piezas – que componen un islote dentro de su teatro de ensoñación y fantasía - el propósito de Pacheco ha sido mostrar teatralmente un mundo semejante al que descubrimos en algunas obras de Sartre, Camus, Jaspers y Unamuno. Es por tanto un ejercicio de experimentación temática en el que los personajes cumplen tareas

---

diálogo, y, en esta comunicación con los demás, el hombre se descubre y se eleva a la trascendencia”. Véase a Demetrio Estébanez Calderón, Diccionario de términos literarios. Madrid: Alianza, 1996, pág. 395.

preconcebidas. Son seres frustrados y fracasados. En El pez dorado... Forero es un dibujante venido a menos que vive de las tiras cómicas que vende a los periódicos; Mariluz, la hermana comprensiva y generosa que vive una vida fingida sólo por satisfacer los caprichos de su demente hermana gemela Mariblanca. En El hospital... el problema visual de los personajes los hace sentirse enajenados y perdidos en un mundo cruel. Lo que distingue a los personajes de Pacheco de los prototipos existenciales es que se superponen a sus crisis internas para darse cuenta de su condición humana. Se rebelan contra ella y descubren que no todo está perdido, que aún queda una solución que puede rescatarlos. Esta actitud manifiesta que la vida no tiene por qué ser un valle de lágrimas: también puede ser alegre, útil y productiva.<sup>28</sup>

Por último, en un sentido ontológico, la pecera y los peces son símbolos cosmogónicos. La pecera es el mundo en miniatura, y los peces son representaciones emblemáticas del ser humano. Los peces desconocen los confines y las dimensiones. El hombre habita un mundo incierto e ignoto. Ambos comparten la misma naturaleza sombría, pero Fausto, el pez dorado, y las demás criaturas marinas y terrestres (exceptuando al ser humano, por supuesto) desconocen su sino trágico. Por tal razón la pecera muestra un ambiente atiborrado de galanterías acuáticas, sin pasado ni futuro, en un presente eterno. Chabela, observando a través de los cristales los lances y deslizamientos de Fausto, arguye que nada lo perturba, como si en su recinto acuático no existiera la angustia y el dolor. “Ese pez dorado – advierte – que navega en esta

---

<sup>28</sup> Con sobrada razón proponía Unamuno que el hombre debía buscarse a sí mismo para encontrar al hombre concreto y verdadero. El “yo” personal e íntimo, la vida, que es la sustancia primordial, partiendo de sus dos dimensiones: la interior, nuestro estado de conciencia de las tribulaciones que asedian nuestro espíritu indefenso y, la exterior, que gravita en la traducción leal de nuestras experiencias.

pecera como una nubecilla sobre un mar de luz es dueño de la felicidad, porque no entiende” (pág. 48). En uno de sus saltos, Fausto se sale de la pecera y muere, confirmando una vez más el principio aristotélico – conocido como la entelequia o alfa y omega – de que en el origen de los seres vivientes se esconde el germen de su propia destrucción.

En El hospital..., a través de la ceguera, Pacheco insinúa que el hombre vive en una oscuridad de ultratumba, metafísica. El hombre debe volverse hacia sí mismo, explorar los recovecos de la psique y la personalidad para conocerse cabalmente, como hizo Cervantes en su novela magistral, el cine con la novelística decimonónica, la pintura moderna, que luego reconoció que muchas de las técnicas actuales ya estaban presentes en Velázquez o, finalmente, Carl Jung, quien dedicó toda su vida a la investigación de los procesos internos del inconsciente a través de los sueños y símbolos. La felicidad está en el amor, pero sólo en el amor que goza de fe y esperanza, aquel que Dios implantó como mandamiento supremo. Quien no lo sienta así vivirá siempre aquejado por filosofías heteróclitas, condenado al sufrimiento y desconsuelo, como predicán las Santas Escrituras en Colosenses 2: 8 y 1Corintios 1: 19-31 y 3: 18-20.

Héctor Incháustegui Cabral: nacimiento de la tragedia en el teatro nacional

Más que dramaturgo, Incháustegui Cabral (1912–1979) fue fecundo poeta vanguardista.<sup>29</sup> Su incursión en el teatro fue breve y acelerada. Compuso tres obras:

Prometeo, Filoctetes e Hipólito, reunidas en el volumen Miedo en un puñado de polvo.<sup>30</sup> Los títulos remiten a los fundadores de la tragedia: Esquilo, Sófocles y Eurípides. La deuda con estos autores es mayormente de índole temática, pues Incháustegui Cabral no se propuso emularlos ni refundirlos en la forma ni en el fondo. De ellos tomó solamente algunas ideas argumentales que le permitieron crear, bajo una perspectiva personal del género, una trilogía de innegable confección trágica.<sup>31</sup> A pesar de la presencia directa de los prototipos clásicos, pilares latentes de la tragedia

---

<sup>29</sup> Perteneció, junto a Tomás Hernández Franco y Manuel del Cabral, a los independientes, un movimiento poético de la década del 30 que perseguía un mayor contacto con la realidad dominicana a través de la investigación de las fuentes culturales y sociales. Los independientes – término acuñado con el objetivo de mostrar su disparidad con los postumistas y sorprendidos – se preocuparon por lo nacional, particularmente lo racial y las desavenencias populares. Entre sus libros sobresalen Poemas de una sola angustia, 1940; Rumbo a la otra vigilia, 1942; En soledad de amor herido, 1943; De vida temporal, 1944; Canciones para matar un recuerdo, 1944; Muerte en El Edén, 1951; Casi de ayer, 1952. En el campo dramático, que es el que nos concierne, Incháustegui Cabral se vio atraído por la recreación de mitos clásicos, una de las corrientes más arraigadas en el teatro hispanoamericano. Entre las obras más conocidas en el área del caribe, figuran Electra Garrigó, de Virgilio Piñera; Medea en el espejo, de José Triana; Los siete contra Tebas, de Antón Arrufat; Hilarión, de Manuel Méndez Ballester; Club de solteros, de Francisco Arriví; Circe o el amor, de Emilio Belaval; y La hiel nuestra de cada día y La pasión según Antígona Pérez, de Luis Rafael Sánchez; Sísifo y Momo, ambas del dominicano Carlos Acevedo. En Lisítrata odia la política y Omar y los demás, y Antígona-humor, Franklin Domínguez evoca el teatro clásico. Véase la tesis doctoral de Javier Martínez de Velasco, La recreación de mitos clásicos en el Caribe. UMI Microform, 9920356, 1999, pág. 9.

<sup>30</sup> Buenos Aires: Américallee, 1964. No poco se ha escrito sobre la tragedia y su significación. Algunos críticos creen que no hay una definición completa y exacta que abarque la totalidad de obras escritas desde los precursores clásicos hasta la actualidad. Dos investigadores que sostienen este punto de vista son Richard B. Sewal en The Vision of Tragedy. New Haven: Yale University Press, 1959 y Laura Jepsen en Ethical Aspects of Tragedy. Gainesville: University of Florida Press, 1953. En Principles of Tragedy, Geoffrey Brereton propone lo contrario. Coral Gables: University of Miami Press, 1968.

<sup>31</sup> No podemos ver las tres piezas de Incháustegui Cabral según las ideas que Aristóteles expone en la Poética. Sería un error. Creo que los comentarios del autor griego se refieren exclusivamente a una época y a unas obras específicas.

moderna, su objetivo fue el de producir obras diferentes, actuales, basadas en problemas universales de la sociedad contemporánea, no el de anticuar temas de hoy con asuntos de ayer. Miremos cómo construye Incháustegui Cabral sus tragedias y qué intenta expresar a través de ellas.

En A Definition of Tragedy, Oscar Mandel proporciona una definición que delimita claramente el mundo trágico de nuestro autor. Dice Mandel que una obra de arte es trágica si establece la situación siguiente: "A protagonist who commands our earnest good will is impelled in a given world by a purpose, or undertakes an action, of a certain seriousness and magnitude; and by that very purpose or action, subject to that same given world, necessarily and inevitably meets with grave spiritual or physical suffering".<sup>32</sup> Perfilando un poco la concepción de Mandel, puesto que la seguiremos como esquema determinante, es perentorio reconocer de entrada que sólo las acciones "inevitables" alcanzarán el rango de trágicas, y que, a consecuencia de esas mismas acciones, a menudo motivadas por un deseo irrefrenable de imponer su voluntad, el personaje sucumbirá, infligiéndose a sí mismo, a veces a otros, lesiones graves y permanentes.

Lo trágico en Prometeo, la pieza inicial, surge de la ambición de Prometeo de combatir a su propio padre. Padre e hijo son fuerzas opositoras: el padre, el empresario explotador y delincuente, y Prometeo, el hijo justiciero que desea liberar a los obreros de los abusos a que son sometidos en Relojes C. por A., la empresa que preside su

---

<sup>32</sup> Oscar Mandel, A Definition of Tragedy. New York: New York University Press, 1961, pág. 20.

padre.<sup>33</sup> El primero se rige por la fuerza del mal en un mundo materialista y sórdido. El segundo, el hijo, intenta liberar del yugo paternal a empleados que sufren. Prometeo no sólo rechaza y denuncia las acciones delictivas de su padre. Condena vehementemente que éste se dedique a robar patentes ajenas, incendiar empresas para acabar con la competencia y así consolidarse en monopolio, hundir embarcaciones para cobrar el seguro, matar personas que se interponen con sus intereses y esclavizar a sus empleados, privándolos de sus derechos laborales. Su negación radical de estos hechos lo motivan a urdir un plan para derrocarlo. La conspiración, por desgracia, fracasa.

Prometeo, repito, se identifica con el obrero y desea ser su protector. Su empeño de acabar con el emporio de su padre es, acorde con sus propósitos, para introducir reformas sociales que conduzcan a la implantación de un sistema justo. Como su objetivo es noble, de inmediato encuentra en el lector un amigo leal. Su benevolencia, aparentemente desinteresada, conquista nuestro aprecio y respaldo. Ciertamente, nos sentimos su cómplice. Es el héroe – héroe porque hizo lo que consideró necesario según sus ideales, enfrentando las consecuencias - que admiramos y aplaudimos porque pelea

---

<sup>33</sup> En la obra de Esquilo Prometeo (el personaje) tiene dos valores, uno negativo y otro positivo. Primero, cuando Zeus intentó eliminar la especie humana a través de un diluvio, Prometeo le recomendó a su hijo Deucalión que fabricara un arca donde pudiera salvarse junto a su esposa Pirra. Segundo, Prometeo robó el fuego sagrado y se lo dio a los Hombres. Otra desobediencia suya fue enseñarle a la Humanidad cómo usar las artes y beneficiarse de los conocimientos prácticos. Debido a estas razones es que a Prometeo se le asocia con la imaginación y el raciocinio. En el sentido peyorativo, Prometeo es el hijo traidor que se opone a su padre. Recuérdese también que Prometeo pertenece a la raza de los titanes y que, en las luchas que tuvieron contra los dioses, él se unió a Zeus, luchando en contra de su pueblo. Por eso fue que Zeus le permitió entrar en el Olimpo. En resumen, si por un lado es un redentor, por el otro es un traidor. Incháustegui Cabral utiliza el mito en su sentido binario.

Por otro lado, simbólicamente, Prometeo es una obra de compromiso social, una directa alusión al contexto histórico.

por una causa legítima. Desgraciadamente, Prometeo está condenado a la derrota. Ante un enemigo tan bien pertrechado, su caída era inminente: en un aparatoso accidente automovilístico, mientras huía de su padre, queda inválido de las piernas. Su incapacidad física, como para rematarlo, lo convierte en un ser hurafío, áspero y soberbio. Se siente avergonzado y abatido, sin ganas de vivir, lamentando a cada momento el no haber muerto en el accidente. Su deseo de morir, de terminar con sus penas, es cada vez más intenso: “Ven, oh dulce muerte,/ a quitarme las cadenas” (pág. 75). En la soledad de su habitación, entre los cuidados de la servidumbre, el odio contra su padre y la vida lo impulsan a jugar su última carta, aquella que lo redime de su estado presente: el suicidio.<sup>34</sup>

Que Prometeo se haya quitado la vida, disponiendo deliberadamente de su existencia, no es razón para que se juzgue como un acto de cobardía o de locura. Los principios éticos y filosóficos que encarna le conceden ese derecho. La vida no es, en ese mundo, un libro en blanco en cuyo espacio se escribirá la historia de su vida. Esa biohistoria, concebida con las leyes tácitas del determinismo, ya estaba escrita de antemano. Convencido de su designio, el fracaso hace que sus planes tomen otro giro. Su muerte, el hecho mismo de morir, no es lo que importa, sino las circunstancias que la propician. Vista así, el padre es el único culpable. Por eso dice Prometeo: “La muerte

---

<sup>34</sup> Es muy difícil pensar en una tragedia sin considerar la muerte. Creo que es la espina dorsal de toda tragedia. En una entrevista de 1966 acerca de Después de la caída, Arthur Miller se refirió a este mismo asunto. Dijo que no podía apartar en su mente las dos cosas, porque para él eran inseparables. Agregó: “Sé que para algunas personas no hay motivos para asociar ambas cosas. Yo no puedo separarlas... por una razón, que es, para acuñar una frase: no hay sustituto del impacto que ejerce en la mente el espectáculo de la muerte. Y me parece que no hay ninguna posibilidad de hablar de tragedia sin la muerte.” Confesiones de escritores. Teatro. The Paris Review. Buenos Aires: El Ateneo, 1966, pág. 81.

está llena de sentido./ Sería un crimen más para mi padre” (pág. 76). Obviamente, Prometeo aspira que su muerte sea un cargo de conciencia para su padre y una manera desesperada de acabar con su padecimiento: una purificación.

No creo, como pudiera entenderse a primera vista, que el interés de Prometeo esté guiado únicamente por el empeño límpido de una causa comprometida. Si ponemos a un lado esa “solidaridad”, atestiguamos al hombre inexorable y vengativo que no retrocede ni se doblega. Jamás se arrepiente de sus actos, y donde no hay arrepentimiento, no puede haber perdón. Sin duda, esta es la razón por la que su padre, como castigo, lo deshereda y se apropia de sus acciones corporativas. Su corazón está lleno de rencor, resentimiento y prepotencia. En él no hay amor ni gratitud, ni para la servidumbre ni para la Criada Vieja, su nodriza, de quien se mofa con apelativos denigrantes: “vieja alcahueta, estúpida vieja fementida, deslenguada, bruja presumida”. Su soberbia y su alma emperdernida le impiden verse a sí mismo como el causante de su propia desgracia. Entiende, en cambio, que ha sido víctima de su padre y sus hermanos:

“Perseguido por mi padre y mis hermanos  
víctima fui de un accidente.  
Dos veces lo evité, enormes camiones de la empresa de mi padre  
corrían terribles por la izquierda  
y ésta no es Inglaterra ni sus islas.  
De los hierros retorcidos extrajeron  
lo poco que resta de mí mismo.  
Mejor haber perdido la cabeza que las piernas.  
Nada pedía, ellos a padre se ligaron  
por la mano que se extiende suplicando,  
para gastar los millares a porfía (pág. 14).

En los versos finales Prometeo intenta persuadirnos de que su tragedia se debió a una confabulación de sus parientes. Sin embargo, creo que es un subterfugio personal para esconder el intrínquilis de su revancha. Su visión ideológica de “reformación social” es impulsada por la aversión y el desquite, no el deseo prístino de mancomunidad que percibimos antes de conocer algunas intimidades de su vida, particularmente de su niñez. Nótese que, aunque sentimos simpatía por Prometeo, en la trampa que urde contra su padre se vale de medios viles que empañan su transparencia. Convence a Pacífico – que había sido un amigo leal de la familia – valiéndose del poder del dinero. “Te daré – le dice – dinero, posiciones, lo que tú quieras” (pág. 35). Estas palabras no parecen provenir de alguien cuya meta es rescatar al gremio oprimido, sino de un oportunista que persigue satisfacer otros intereses. Su deseo de venganza lo lleva a hacer tratos ilícitos, primeros síntomas de su desgracia personal.

La vida violenta y fatal de Prometeo está condicionada por dos factores decisivos. El primero, la falta de afecto y atención en un hogar sin madre, está vinculado a su niñez y es la verdadera causa de su rivalidad y animadversión; el otro, su creencia en fuerzas metafísicas, está relacionado con su destino trágico y funciona como un resorte catártico. Ambos fenómenos, me parece a mí, definen su extraña personalidad.

La niñez de Prometeo es muy reveladora, y nada explica mejor los desajustes manifestados en su comportamiento. Tan pronto penetramos en esa etapa, oculta hasta las páginas finales, nos damos cuenta del verdadero origen de su odio y que estamos ante un caso clínico con serias implicaciones patológicas. Huérfano desde pequeño, se crió con un padre severo, seco y desatento, entregado día y noche a sus labores

empresariales. Prometeo lo recuerda “absorto en sus papeles, gigantes ojos detrás de los cristales de los lentes”. Rechazado e ignorado, la relación padre-hijo no pasó de un inexpresivo “buenos días” y una mirada furtiva. Los encuentros eran exiguos; el contacto, inexistente: en el mismo hogar padre e hijo eran dos mundos distantes y extraños. La falta de calor familiar (comunicación, amor, comprensión, atención) moldeó su formación. Nunca experimentó la ternura. “No quiero amar; quiero que el odio/ ocupe el lugar sagrado del amor” (pág. 56), le dice a Estela años después, rechazando la única oportunidad de amar. Creció solo y triste, llorando en silencio en los rincones de la casa. No es difícil entender entonces que como consecuencia de su retracción se volviera introspectivo y egoísta, siempre dispuesto a imponer su “yo”, aun a expensas de su capacidad racional. “Otros... otros... Yo soy yo,/ el otro, nada...” (pág. 81), asegura recalcando su individualidad. El cariño que buscó en su padre se transformó en angustia traumatizante. De exasperación se convirtió en hostilidad y de ahí en repudio y deseo de venganza. Años después, reprochándole su desamor, se desahoga con la Criada Vieja. Sus palabras son testimonio de una niñez enfermiza, saturada de sentimientos reprimidos:

¿Por qué siquiera una vez no me llamó?  
¿Por qué no conocí sus rodillas que añoraba?  
¿Por qué, un solo día, no agregó al saludo una palabra,  
por qué no me llamó “hijo” dulcemente...?  
...¿Crees que vendrá a pedirme perdón?  
Cuánto bien me haría oírle decir:  
“Buenas noches, Prometeo”...  
Después podría morir, tranquilamente (pág. 86).

Prometeo muere clamando a su padre. Su actitud consterna: primero, porque descubrimos que fue un “abused and neglected child” y, segundo, porque su caso no es más que un trasunto aislado de una situación que en estos momentos alcanza dimensiones alarmantes. En sus últimas palabras sentimos cierta dosis de aceptación y ternura:

No puedo verte, papá;  
no importa, estás junto a tu hijo (pág. 92).

Y más adelante, ilusivo, añorando lo que pudo haber sido y que simplemente nunca fue:

Dame, papá, tu blanco pañuelo perfumado.  
(...)  
Dime sonriendo:  
“Me gustan los hijos  
pensativos...” (pág. 93)

Como los héroes trágicos de la antigüedad, Prometeo cree ciegamente en la predestinación. Piensa que el hombre es sólo un personaje espurio llamado a desempeñar un papel insignificante en el gran escenario del mundo, una pieza más de un rompecabezas ideado por algún poder superior. Lo realizado aquí, bueno o malo, no es ejecución de la voluntad individual, sino la materialización deliberada de un plan extraterrenal dispuesto mucho antes. Las leyes de ese plan son desconocidas, pero cada hombre las lleva a cabo por mandato inexplicable de la conciencia. Dice Prometeo:

“No hay libre elección;  
sólo Dios es libre,  
y el que elige, elige siempre a Dios.

No hay voluntad, sino designios.  
Cuanto hagamos, eso fue lo que Dios puso en nuestras manos;  
Sólo hacemos lo que elige y manda desde arriba” (pág.79).

Cabe señalar que, conforme a esta cosmovisión, profesada por los personajes, tanto Prometeo como su padre son inocentes de sus acciones. No se les puede criticar, mucho menos culpar de sus acciones. Las funciones realizadas ya habían sido fijadas. En un sentido figurado, acorde con la creencia de la predestinación, ellos no hicieron más que representarlas.

Técnicas dramáticas.

Incháustegui Cabral emplea diversas técnicas, unas con resonancias clásicas, otras pertenecientes a su estética literaria. Prometeo comienza in medias res, igual que la obra de Esquilo. En ambas piezas este recurso permite que el lector entre de lleno, sin rodeos ni pormenores preliminares, en el drama que vive el personaje. La idea es que el lector se entere de los hechos y empiece a sentir conmiseración y simpatía por el personaje que padece (empatía). Tan pronto el lector se convierte en su socio, hasta el punto de acompañarlo en su dolor porque considera que su castigo es injusto, entonces la acción se vierte hacia las causas que originaron tal desmán. Por lo común, el héroe clásico reconoce que erró (anagnorisis), se da cuenta de los hechos que motivaron su caída (peripecia) y se arrepiente de haber actuado de la manera que lo hizo (catarsis). El Prometeo de Incháustegui no sigue este patrón. Prometeo es un personaje entregado a sus convicciones y temperamento rebelde. Muere, como dijimos, lamentando que la

relación padre-hijo no haya sido diferente, pero muere con la creencia de que lo que hizo era necesario y que por tanto no había de qué arrepentirse.<sup>35</sup>

En cuanto a la estructura, Incháustegui Cabral no se aparta de los cánones tradicionales. Los tres actos corresponden al planteamiento tradicional: la presentación del conflicto o prótasis, el punto culminante o epítasis y el desenlace o catástrofe. El autor dominicano, sin embargo, no recurre a la división textual del Prometeo de Esquilo y de la tragedia clásica. No hay prólogos, parados, estásimos, estrofa, antistrofa, etc. Tampoco vemos la participación del coro, como sucede en Federico García Lorca y Miguel de Unamuno. Su exposición es directa y prescinde de excesos decorativos. La acción es continua. Hacia el final del tercer acto nos damos cuenta de que el autor ha retardado hasta el último instante todo lo concerniente a la niñez de Prometeo, que es la clave para entender su conducta, haciendo que la acción dramática evolucione a manera de perífrasis. Por medio de esta técnica elíptica, el autor crea interés y suspenso, mientras despliega los complejos psicológicos que condicionan a Prometeo.

En su libro The Birth of Tragedy, Friedrich Nietzsche hace referencia al origen ritualista y mítico de la tragedia.<sup>36</sup> Hay rastros de ello en Prometeo, presentado a través de una serie de símbolos. Los relojes – de distintos estilos, algunos detenidos, otros marcando horas diferentes – connotan las actividades comerciales del padre y el abandono de la niñez de Prometeo. Este desorden anacrónico es equiparable a la vida

---

<sup>35</sup> Prometeo es distinto al héroe trágico clásico. Aquéllos estaban investidos de virtudes que él no posee. En Prometeo no existe la moderación, que era una condición indispensable. Su odio es desmedido y, por tanto, incontenible. Lo domina, hasta el punto que precipita su perdición.

<sup>36</sup> Friedrich Nietzsche, The Birth of Tragedy. Garden City: Doubleday, 1956, págs. 36-37.

del protagonista. Más relevante aún, por lo menos en la impaciencia desesperante de Prometeo, es que la votación tendrá lugar a las diez de la noche. Cada segundo, cada minuto que se esfuma, se vuelve trascendental. Lo que debió ser tiempo cronométrico, objetivo, se transforma en desazón interna. Los relojes, en desorden, connotan caos y fracaso, como si anticiparan un fin adverso. El incesante tic-tac de esos aparatos incrementan la angustia de Prometeo. Añádase a este ruido, el sonido del teléfono, el timbre de la puerta y las “nueve espaciadas campanadas” (pág. 11) que marcan el comienzo de la obra (*La obra dura menos de un día.*). Esta es una obra llena de ruidos. La llamada por teléfono ocurre en el mismo instante en que Prometeo muere. Sabemos que es de su padre, pero ignoramos el propósito. El final es ambiguo: acaso el padre desea pedirle perdón según sugiere la Criada Vieja, acaso desea recriminarle su actitud o se trata de un ardid. Artimaña o no, la pieza finaliza con una interrogante.

Otro símbolo que merece mención, pues presagia la muerte de Prometeo, aparece en el mismo comienzo. El Escultor, por orden del padre, trabaja en la fabricación de un trono. Con este gesto se busca la mitificación de Prometeo. Su petrificación aspira a inmortalizarlo,<sup>37</sup> de la misma manera que ha quedado estampado en la simbología nacional: una radiografía en la que Trujillo es el padre y Prometeo, el pueblo.

---

<sup>37</sup> No se sabe con exactitud si la intención del padre es castigar a un hijo traidor o si es que el padre finalmente ha comprendido su falta y quiere enmendarla haciendo de Prometeo un mártir. El padre es un personaje pasivo. No actúa en la obra. Todo lo que sabemos de él es por boca de Prometeo. Esta particularidad, quizás injusta porque nunca nos enteramos de la versión del padre a través de él mismo (su defensa o autocondena), hace que la obra sea unilateral, pero más íntima y emocional.

## Valor y sentido de Prometeo

Temáticamente, Prometeo es una obra que aborda una problemática de nuestros días: el papel de los padres en el seno familiar y el daño a que se exponen los hijos cuando no se cumple con esa responsabilidad. En nuestro antihéroe las consecuencias fueron trágicas. Porque se nutre de la vida y encarna con asombrosa viveza una condición humana, es una obra que siempre conservará frescura y actualidad, aunque no figure en la cartelera de los teatros ni en los gustos de la última moda. Prometeo fue víctima de su medio ambiente. Creo que una evaluación psicoanalítica arrojaría tal resultado. Lo irónico aquí es que el verdugo es su propio padre, la única persona de la que él esperaba afecto y amor.

Por medio de la obra, el autor exhorta a una revisión rigurosa de los principios éticos que definen las obligaciones familiares. No solo remite a una reconsideración moral, sino que también cuestiona la conducta social. La deshumanización del hombre se acentúa cada vez más y ello se debe, a mi parecer y conforme a esta tragedia, al distanciamiento y rechazo de las virtudes cardinales y teológicas que alguna vez campearon en nuestro sistema de valores. En ese arrebatado malsano, impulsado por el materialismo y los placeres mundanos, el hombre “construye” y destruye. Pero no parece advertir que sus actos representan su propia autoaniquilación.

Prometeo es un llamado a la reflexión, al análisis del hombre en cuanto al cumplimiento de sus deberes paternales y hogareños. Recuérdese, finalmente, que en Hipólito Teseo se culpa de la muerte de su esposa y su hijo por no haber sido un esposo responsable.

## El teatro infantil

Por último, otro aspecto relevante del teatro de los años finales de la década del 50 fue el surgimiento del “teatro infantil” o “fantástico”. Las piezas más destacadas incluyen La niña que quería ser princesa, de Franklin Domínguez, Historia de Caracoles, de Margarita Vallejo de Paredes, e Historia de una gota de agua, de Miguel Angel Jiménez. Esta incursión artística fue efímera y sincrónica. Su presencia en los escenarios, salvo minúsculas exhibiciones académicas, fue escasa. Décadas después, a finales de los 80, el montaje de El hechizo del león por Elvira Taveras marcó una reanudación que no ha conseguido despertar mucho interés, tan distinto a otros países, como Puerto Rico, por ejemplo, donde tuvo un fuerte impulso en los años setenta con las iniciativas de Yesca.<sup>38</sup>

Los niños son los personajes centrales. Hay en este teatro una evidente intención docente. En Historia de caracoles, por ejemplo, Carmen Antonia, Rosarito, Celita, Juanito, Pedro y Aidita se sienten cansados de la escuela. Frente a la playa, sobre la

---

<sup>38</sup> Yesca es una organización no lucrativa dedicada a promover el teatro entre la infancia y la juventud puertorriqueñas, creada por el dramaturgo Angel Amaro Sánchez. En 1991 fundó Teatro para la Juventud. Algunas de las obras representadas incluyen La vida rosa... o te quiero cantar... la vida rosa, La orquídea y Pelusín, La noche mágica de navidad y Pelusín y los payasos. Pelusín es un personaje secuencial. Aparece en las tres últimas. La intención de las obras escogidas es presentar temas de la vida corriente donde la juventud se enfrenta a problemas familiares de hoy: la importancia de la educación, la deserción escolar, el matrimonio, la relación entre padres e hijos, etc. José Luis Figueroa, “Yesca: teatro para la infancia y juventud de Puerto Rico”, Gestos, 9, 18, (noviembre, 1994), págs. 168-171. Fruto de este esfuerzo fue la publicación en 2000 de la Antología de teatro infantil puertorriqueño por la Editorial de la Universidad de Puerto Rico, colección que recoge quince piezas, además de una introducción parafrástica de Rosalina Perales.

arena, inventan historias pueriles. Carmen Antonia habla de una escuela imaginaria, cuyo horario diario cuenta de recreo, paseo, descanso, merienda y reposo. Las clases están excluidas. La maestra les hace entender que la educación y el trabajo son necesarios para el desarrollo intelectual y el éxito. Aprendida la lección, los alumnos cambian de parecer.

La propensión a este tipo de teatro respondía indudablemente si no a las limitaciones del medio, entonces a un deseo de rescatar una costumbre española a la que Benavente había rendido culto con tres obras: El príncipe que todo lo aprendió de los libros (1909), Y va de cuento (1919) y La novia de nieve (1934). Su cultivo era una manera de evasión y de inventar mundos ingenuos. Manuel Rueda no pudo evitar su atracción. Años después, en 1979, apareció El rey Clinejas, donde traza la crónica de un maleante que, con anécdotas y cuentos interesantes, conquista el corazón de un grupo de niños inocentes, convirtiéndose entre ellos en “rey”. Desenmascarado por el Capitán y el Sargento, quienes lo hacen afeitar y cortar sus melenas para que descubra su apariencia real, termina siendo odiado por los mismos niños. Sin clinejas ni “reinado”, el mundo falso que edificó en la mente ingenua de los niños se derribó. La identidad, una constante en el teatro de Rueda, es el tema central. Por la intención didáctica y por tratarse de un impostor, el tratamiento del protagonista se aparta de la tentativa de crear un personaje modelo, ejemplarizante, como se apuntó respecto a La tía Beatriz hace un milagro y Entre alambradas. En estas obras, Rueda persigue mitificar los valores que ambas mujeres representan. En esta otra pieza, en cambio, se busca tipificar el lado opuesto, el de los antihéroes, donde don Justiniano, de Vacaciones en el cielo, y el

apócrifo “rey” pasan por un proceso gradual de aniquilación. Sucumben ante sus propias debilidades.

El tema de la usurpación repercute en El gesticulador, del mexicano Rodolfo Usigli, una de las piezas más importantes del teatro moderno hispanoamericano.

### Consideraciones finales

Las características primarias del teatro de la generación de 1930 comprenden las siguientes:

- A) La manipulación política (prohibición de las representaciones, represión contra los escritores, resurgimiento de las actividades teatrales)
- B) El teatro como fuente de diversión pública
- C) Creación del Teatro-Escuela, del Cuadro Experimental de Comedias  
María Martínez y otros grupos
- D) Etapa de experimentación
- E) Temas principales: la soledad, la problemática humana, las preocupaciones psicológicas y morales del hombre contemporáneo, la personalidad
- F) Corrientes: continuación del costumbrismo, el existencialismo, el teatro visto a través de la creación de símbolos, primeras tragedias nacionales, lo apolítico como sombra de la realidad histórica, el teatro infantil
- G) Técnicas: Lo metafórico como signo de ambigüedad lingüística, el empleo de símbolos y sueños, la analogía entre el contexto social y el literario
- H) Desprovincialización y universalidad del teatro nacional

Si bien es cierto que el teatro de estos años estuvo sometido a fuertes presiones ideológicas, condenándolo al silencio y la exigüidad, tampoco deja de ser real que experimentó un firme, aunque ligero, impulso de las autoridades, especialmente a raíz de de las concesiones obtenidas a través de la primera dama, doña María Martínez. De hecho, este aliciente no creó una conciencia teatral auténtica (nunca ha existido), pero dispuso las condiciones que contribuyeron, como veremos más adelante, a una mayor propagación del género en la generación siguiente. Un aporte notable fue sin duda la aparición de los Cuadernos Dominicanos de Cultura, la publicación periódica de mayor prestigio y donde se encuentran publicadas numerosas obras literarias (dramáticas, poéticas, narrativas, analíticas, etc.). Su origen está estrechamente ligado a los llamados de reformatión social de los poetas sorprendidos, que a través de su revista oficial, bogaban por el restablecimiento de los derechos ciudadanos. La revista, órgano oficial del gobierno para la difusión de las artes y la cultura, dirigido por Pedro René Contín Aybar, Emilio Rodríguez Demorizi, Tomás Hernández Franco, Héctor Incháustegui Cabral, etc., fue de ideas liberales y conciliatorias. Sus páginas estuvieron a disposición de los literatos, especialmente después de la desaparición de las revistas La Poesía Sorprendida, Entre Las Soledades y Testimonio. Los Cuadernos contrarrestaron los ataques de los poetas rebeldes, sin que tales polémicas rebasaran el ámbito literario.

Otro organismo que estuvo involucrado en las actividades teatrales fue el Teatro Universitario, subvencionado por la Universidad de Santo Domingo y dirigido por Rudy del Moral. El grupo representó La dama boba, de Lope de Vega, en 1940, con la actuación de Trinidad Matilla como Finea y Angelina Aybar en el papel de Nise.

También se escenificó La Viuda de Padilla, del granadino Francisco Martínez de la Rosa.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> En su libro ya citado, Memorias de una emigración: 1939-1945, Vicente Llorens le dedica un breve apartado al teatro de entonces. Consúltense las págs. 124-126.

## La generación de 1960

En términos de corrientes dramáticas en el ámbito teatral hispanoamericano, el período entre 1960 y 1990 marcó una época de diversidad, innovación y rebeldía. Durante la década del 60, el teatro se orientó hacia los asuntos de índole política y la tendencia del absurdo. Fue asimismo la década de culminación de la corriente revisionista que replanteaba los grandes temas de la antigüedad clásica. La década siguiente trazó dos rumbos: mostró con mayor claridad las manifestaciones de la performance art (o arte-acción, como se le llama en México), que ya se venían presenciando desde finales de los 60; y, en segundo lugar, dado el contexto sociopolítico, el teatro comprometido arraigó con fuerza. En la década del 80 atestiguamos el boom del teatro performático.<sup>1</sup> Este es, en agigantadas pinceladas, el

---

<sup>1</sup> El teatro performance surge de los happenings del Living Theatre y del teatro antropológico. Se le conoce también con los nombres de teatro laboratorio, experimental, minimalista, espectacular y de las artes visuales. Esencialmente, es una manifestación iconoclasta, ritualista, atípica y atextual que rompe con los convencionalismos del teatro tradicional. Intenta, como el teatro de calle, sacar el teatro de las salas y auditorios de representación acostumbrados para situarlo en lugares libres. En vez del lenguaje verbal, utiliza el cuerpo humano. Los espectadores asisten a la presentación de un "show" o espectáculo kinestésico, no a una representación, en el que se mezclan la música, el baile, los movimientos corporales y la imaginación creativa. En la Argentina destacan dos grupos: La Organización Negra, fundada en 1986, y el Periférico de Objetos. Robert Wilson, Jan Fabre y Tadeuz Kantor son performers reconocidos. Algunos de sus intérpretes modifican su cuerpo a través de técnicas como "branding", "kiss of fire", "body piercing", "Tattooing", "neckstretching" y "foot binding". A veces recurren a métodos quirúrgicos para cambiar su imagen. Tal es el caso del popular norteamericano The Lizzarman, quien limó sus dientes hasta convertirlos en "clavos" agudos y filosos y dividir la lengua en dos mitades simétricas. Otro exponente, Eduardo Pavlovsky, nos ofrece su punto de vista: "El teatro es acribillado encontrando nuevos sentidos en los ensayos. Los cuerpos de los actores son pura potencia de actuar, estén sentados o en movimiento. Los cuerpos son el paradigma de los nuevos desciframientos". Julia Elena Sagaseta, "Sobre teatro performático (o como examinar las fronteras del teatro)", Itinerarios del teatro latinoamericano, op. cit.,

cuadro general del teatro latinoamericano de esta era, caracterizada por la violencia y el pesimismo, la impenetrabilidad y despersonalización de las condiciones sociales, resultantes de una mayor dependencia en las máquinas y los avances tecnológicos. El teatro dominicano, por su parte, no se hallaba al margen de estos predicamentos. En mayor o menor grado, el teatro registró cada una de estas corrientes.

Los dramaturgos de la década del 60, no obstante haber vivido los disturbios del asesinato de Trujillo, una sangrienta guerra civil, otra invasión norteamericana y la instauración y destitución de un gobierno democrático, consolidaron un decenio de apogeo teatral, de fertilidad y calidad, inigualable en la historia de este arte, especialmente si se le compara con la apatía y esterilidad de los años 70.<sup>2</sup> La derrota del gobierno de Balaguer en 1978 produjo cambios positivos en la actividad teatral. A partir de 1980, año en que se fija el 27 de marzo como el Día Internacional del Teatro y Día del Teatro en la República Dominicana, el teatro experimenta un resurgimiento vital, motivado por el esfuerzo colectivo de personas interesadas en las artes y la

---

pág. 58. Los libros obligatorios sobre este tipo de teatro son los de Roselee Goldberg, Performance Art. Barcelona: Destino, 1996 y Henry M. Sayre, The Object of Performance. Chicago: Chicago University Press, 1992.

<sup>2</sup> En la década del 70, el teatro se vio mutilado por las presiones políticas de los gobiernos de Balaguer. Su pobreza es consecuencia directa de estas condiciones. Es interesante notar que, en términos de auge dramático, esta década fue de bonanza en Costa Rica y de precariedad en Guatemala y Honduras. La estabilidad económica y política en Costa Rica fue favorable. Los otros dos países centroamericanos se vieron afectados por los recortes presupuestarios. Mario Rojas, "La escena teatral centroamericana en los setenta", Teatro latinoamericano de los 70, op. cit., pág. 195-196.

Aunque árida en el teatro de la República Dominicana, la década del 70 fue un momento de plenitud en el teatro venezolano, propiciado mayormente por las ganancias del petróleo. Es la época de Cabrujas, Chocrón, Rengifo y el grupo Rajatabla. A justa ley proclama Leonardo Azparren Giménez que "la década del setenta sacó al teatro venezolano del anonimato". Véase su artículo, "Los setenta: contexto crucial del teatro venezolano", Teatro latinoamericano de los 70, op. cit., pág. 261.

llegada al país de los teatreros Sergio Arrau y Eduardo DiMauro.<sup>3</sup> En los años siguientes se llevan a cabo actividades en pro de la cultura, como el Primer Festival de la Cultura en 1983, seguido del segundo en 1984, hasta culminar con el Primer Congreso de Teatro Nacional y la creación de la Asociación de Teatro Nacional. Modestamente, es un tiempo de bonanza, florecimiento y maduración. Se abren nuevas salas, surgen, como veremos más adelante, numerosas agrupaciones, se crean certámenes dramáticos y se premian las obras ganadoras: se cosechan sonados triunfos. Entre las obras montadas figuran Sueño de una noche de verano, adaptada por Manuel Rueda, y El lazarillo de Tormes, con la dirección de Manuel Chapuseaux.<sup>4</sup> Coincidentalmente, este auge no fue privativo del teatro dominicano, sino que ocurrió durante un momento de crecimiento y difusión en que las letras hispanoamericanas ganaban reconocimiento internacional.<sup>5</sup> En el 1986, por desgracia, Balaguer regresa al poder y con ello empieza a decaer este impulso.

Con esta promoción de dramaturgos el teatro dominicano entra en la escena mundial, situándolo al lado, ras con ras, del teatro hispanoamericano, como ya lo habían anticipado las obras de Manuel Rueda y Héctor Incháustegui Cabral. Un factor

---

<sup>3</sup> Robinson Aybar, "El teatro dominicano en la década del 80", Latin American Theatre Review, 25, 2 (Spring, 1992), pág. 169. Elvira Taveras asegura que esto ocurrió en 1979, no en 1980, como mantiene Aybar. Vivian Martínez Tabares, "Quince voces en busca del teatro dominicano", Conjunto, núm. 116, (enero-marzo, 2000), págs. 14-15.

<sup>4</sup> La primera se presentó con éxito en el Festival Shakespeare en Estados Unidos; la segunda, en el Festival de Caracas. Robinson Aybar, op. cit., pág. 170.

<sup>5</sup> En "El teatro contemporáneo en Hispanoamérica", prólogo a su edición de 9 dramaturgos hispanoamericanos, Frank Dauster habla de este tópico. Canadá: Girol Books, págs. 15 y 16.

que contribuyó vigorosamente a estimular la pujanza del teatro de la época, tanto a nivel doméstico como en los países vecinos, fue una mayor conciencia de cooperación y comunicación entre las naciones hispanohablantes. De estas iniciativas académicas, culturales y artísticas, patrocinadas por libre acuerdo y con el beneplácito de las autoridades estatales, centros educacionales y fundaciones benéficas, fue que empezaron a proliferar los festivales, conferencias y congresos teatrales. Estas actividades, de gran utilidad para el intercambio de ideas y técnicas, propulsaron el desarrollo del teatro hasta la superficie, ubicándolo en un puesto categórico. “Este fenómeno del “festival de teatro” – asegura Adam Versényi en su libro El teatro en América Latina – es tan sólo uno de los aspectos de las direcciones que ha tomado el teatro latinoamericano en su conjunto durante los años 80”.<sup>6</sup> Este aliciente, vigente aún, propulsó la creación de organismos que luchan por la conservación y consolidación de las artes escénicas, como el Colegio Dominicano de Artistas de Teatro, CODEARTE, y el Centro Coordinador de las Artes Escénicas en la República Dominicana.

Uno de estos primeros talleres data de 1968, llevado a cabo durante los meses de marzo y abril. El Departamento de Estado de los Estados Unidos invitó al Teatro Universitario de la Universidad Católica Madre y Maestra de Santiago a montar algunas obras en la Universidad de Columbia, The American Academy of Dramatic Arts, Catholic University, Ohio State University, Stamford University y otras instituciones educativas. El grupo representó Fábula de los cinco caminantes, de Iván García; Yo, Bertolt Brecht, de Máximo Avilés Blonda; ¿Estamos de acuerdo? Sí, señor,

---

<sup>6</sup> Adam Versényi, El teatro en América Latina. Gran Bretaña: Universidad de Cambridge, 1993, pág. 283.

de Rafael Vázquez; y El cáncer nuestro de cada día, de Marcio Veloz Maggiolo.

Además de compartir con los profesores, directores y estudiantes, se intercambiaron ideas acerca de la problemática teatral.<sup>7</sup> Otro encuentro memorable fue la Segunda Conferencia de Literatura Hispanoamericana en 1979 en la University of the West Indies, St. Augustine, en el que se realizaron tres charlas sobre el teatro dominicano, publicadas en el volumen Spanish Caribbean Theatre,<sup>8</sup> de Jesse Noel y Ena Thomas.

Recientemente, en octubre de 2001, se llevó a cabo la celebración del III Festival Internacional de Teatro en Santo Domingo – el primero data de 1997 y el segundo de 1999 – donde se discutieron aspectos formales y esenciales del teatro. La conocida revista cubana Conjunto (123, octubre-diciembre) recogió los pormenores del evento y publicó la obra Perrerías, de Chiqui Vicioso. También publicó varios estudios críticos, destacándose el de Claudio Rivera sobre la evolución del teatro dominicano.

Aparte de estas “tertulias”, son famosos los festivales que se celebran anualmente en la Habana, Caracas, Bogotá... y en los que participan activamente teatreros de nuestros países. De capital importancia también fue la creación en 1980 de la Escuela Internacional de Antropología Teatral, de Eugenio Barba, conocida por las siglas ISTA (International School of Theatre Anthropology),<sup>9</sup> una especie de

---

<sup>7</sup> Latin American Review, (2, 1, Fall, 1968) págs. 64-65.

<sup>8</sup> Los artículos antologados son: “Some Obsessive Themes in the Theatre of Franklin Domínguez”, por George Irish, págs. 126-138; “A propósito de Filoctetes de Héctor Incháustegui Cabral”, por Apolinar Núñez, págs. 139-156; y “Tres antillas, tres caminos (René Marquéz, Iván García, Eugenio Hernández Espinosa)”, por Piri Fernández, págs. 179-203.

<sup>9</sup> El teatro antropológico es una corriente teatral latinoamericana basada en la recepción de la mise en scene. Las obras se analizan partiendo de un proceso de

“laboratorio de teorías teatrales” en el que se reúnen prominentes teatristas de la actualidad.

Finalmente, otro evento que merece destacarse es el Congreso Internacional de Teatro Argentino e Iberoamericano, ya en su undécima presentación. Las contribuciones del congreso del año 2000, dedicado a Roberto Arlt en el centenario de su nacimiento, fueron compiladas por Osvaldo Pellettieri en el volumen Itinerarios del Teatro latinoamericano, un libro indispensable para el conocimiento de las últimas instancias del teatro actual.

Franklin Domínguez y el teatro comprometido: Espigas maduras

Por su carácter circunstancial y transitorio, este tipo de teatro no cuajó de la misma forma que sucedió en Argentina, México y otros países latinoamericanos.<sup>10</sup> Surgió de manera tardía en 1958, con Espigas maduras, en el ocaso de la tiranía. Su activismo no duró mucho tiempo. El cambio de las condiciones políticas y la implantación de medidas menos rígidas esfumó su urgencia y militancia. El repertorio

---

transculturación. Su centro de atención es el hombre y su proximidad con la naturaleza y diversidad cultural.

<sup>10</sup> La situación política determina la problemática de este tipo de teatro. En Argentina, en 1981, apareció el Teatro Abierto. Osvaldo Dragún compiló obras de veintiún autores con el fin de representarlas gratuitamente. Las obras condenaban la opresión de las dictaduras y alentaban en el proceso de democratización. El 5 de agosto, siete días después de su inauguración en el Teatro del Picadero de Buenos Aires, elementos allegados al poder incendiaron la sala. Desde entonces el teatro se convirtió en un símbolo-mártir de las disputas sociales. Por otro lado, en México, el grupo CLETA llevó a cabo actividades en beneficio de la libertad de expresión. Tarea similar la emprendió el Teatro ICTUS a principios de los años 90 en Chile en oposición al referéndum que promulgaba la continuación en el poder de Pinochet. Adam Versényi, op. cit., págs. 283-285.

de las obras compuestas bajo este signo no es amplio, pero ninguna captó y reflejó mejor el espíritu de la época que Espigas maduras, de Franklin Domínguez. Pertenecen a este ciclo también Creonte, de Marcio Veloz Maggiolo, La otra estrella en el cielo, de Máximo Avilés Blonda, Prometeo, de Héctor Incháustegui Cabral y El hombre que nunca llegaba, de Esteban Deive.<sup>11</sup> Conjuntamente, más que la enmarcación del contexto histórico, estas obras se caracterizan por su acento acre y repulsivo, producto de la represión y falta de libertad. De ahí su tono aguerrido y delator. No era, por cierto, una actitud nueva en la República Dominicana. Siempre estuvo presente (en la poesía también). Luego, en vista de los hechos de rebeldía de los años 1959-1960, se agudizó notablemente y se convirtió en grito de combate.<sup>12</sup> Evidentemente, predominaba la

---

<sup>11</sup> La otra estrella en el cielo, obra en dos actos, fue estrenada en el Teatro de Bellas Artes el 22 de agosto de 1963. Creonte, escrita en un acto, apareció en 1963 en la Colección Arquero, que dirigía Antonio Fernández Spencer. Espigas maduras continúa esta tendencia político-histórica, una de las más fecundas y arraigadas en el teatro dominicano. Otras obras posteriores de Domínguez que siguen esta trayectoria son: Cuando los héroes quedaron solos (1961), que trata del apresamiento de los miembros del grupo clandestino 14 de Junio; Se busca un hombre honesto (1963), una sátira acerca del derrocamiento del presidente Juan Bosch; Campaña electoral (sin fecha), que versa sobre el cambio militar poco después de la revolución de 1965; Se busca un hombre deshonesto (sin fecha), que gira en torno a la presidencia de Antonio Guzmán; y Colón, agua y apagón (1993), que relata algunos episodios acerca de los gobiernos de Balaguer y donde muestra que la situación de la República Dominicana de este momento no es menos diferente que cuando arribaron los españoles en 1492.

<sup>12</sup> Me refiero a los hechos ocurridos fuera y dentro del país que precipitaron el asesinato del dictador. En 1959 Fulgencio Batista pierde el poder en Cuba. Fidel Castro toma las riendas e impone a sus ciudadanos un gobierno comunista. Trujillo, quizás para simpatizar con la política externa de los Estados Unidos y evitar una invasión, odiaba a muerte el comunismo. Ya para entonces la República Dominicana era un islote perdido en alta mar, pues estaba completamente aislada de los países hispanoamericanos. Internamente, las bases políticas se tambaleaban. El descontento creado por la sofocación despiadada de las expediciones de Maimón, Esterohondo y Constanza y la revuelta del Movimiento 14 de Junio que culminó con el asesinato de las hermanas Mirabal estremecían todos los sectores del gobierno. La intervención de la

intención solapada. Las denuncias se hacían furtivamente, a través de símbolos, disfrazadas siempre con frases ambiguas, paralelismos insinuantes y elucubraciones metafóricas. Es un teatro altamente poético: se escuda en los elementos expresivos del lenguaje figurado.

De este modo, discretamente, resurge el teatro comprometido, herencia del criollismo y de los dramas agit-prop de la generación de 1900. No sólo los une la intención ideológica y el sentimiento de hermandad, sino también el tono silente pero sugerente de la propuesta militante. Si en algo difiere – y es en esto, supongo, que se basan los que aseguran que se trata de una corriente flamante, inaugural, en el teatro dominicano – es que ahora el blanco no es la infiltración extranjera, las fuerzas norteamericanas de ocupación, sino que, en este caso, se trata de un asunto intestino en el que el pueblo dominicano es el epicentro. Obviamente, las condiciones son análogas, aunque no idénticas. Lo que no ha cambiado es el deseo de transformación y el medio de expresión: el teatro.

Espigas maduras, estrenada en el Palacio de Bellas Artes el 26 de abril de 1960 por el grupo La Comedia del Arte, acaparó inmediatamente la atención del público. El clamor entusiasta de la audiencia hizo que se representase en otros escenarios de la capital y las provincias.<sup>13</sup> Su éxito se debió no sólo a la organización esmerada del

---

Iglesia no se hizo esperar. La carta pastoral de 1960, en la que se le niega a Trujillo el título de Benefactor de la Iglesia, que él reclamaba, y en la que se expresa solidaridad con la ciudadanía, aumentó las tensiones y el repudio. Este era el ambiente general previo a la caída.

<sup>13</sup> Franklin Domínguez, Teatro. Santo Domingo: Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos de la República Dominicana, 1968. Las citas provienen de esta edición. También incluidas en este volumen figuran: Antígona-humor, Los actores y El encuentro. El 25 y 26 de mayo del mismo año se montó en el Teatro Colón de

espectáculo ni al lucido trabajo de los actores, sino a su propósito ideológico y a que por primera vez se ponía en el tablado, delante de los ojos del séquito trujillista, una obra que desafiaba o por lo menos atacaba el totalitarismo del régimen.<sup>14</sup>

Los tres actos resumen el descontento y la rebeldía de los hijos de una familia campesina. Los cuatro hijos – Alejandro, Matilde, Danilo y Joaquín – no soportan más la dictadura del padre, quien con su violencia y autoridad los subyuga servilmente, impidiéndole realizar sus sueños de personas libres. Joaquín, el benjamín de la familia, nos da su punto de vista de la situación: “Nunca ha sido un padre. Ha sido siempre un obstáculo que no nos deja manifestarnos, que nos impide ser alguien, que nos niega todo derecho. Y yo no puedo soportar esa condición. Yo necesito la libertad del aire y el calor del cariño para saber que soy humano” (pág. 40). La tensión aumenta progresivamente hasta su virtual desenlace: la derrota del progenitor. Mirémosla por parte, acto por acto.

En el primero, en la mañana, nos enteramos de una serie de acontecimientos cuyo fin es precisar la conducta despótica de Sebastián, el padre. Hombre imperioso y avaro, se niega reiteradas veces a partir la tierra para evitar que los muchachos se independicen. Este asunto lo irrita, lo enfurece. En uno de sus habituales arranques de

---

Santiago; el 3, 4 y 5 de junio se repitió en la capital; el 16 de junio, en el Teatro Maritza de Moca; el 30 volvió al auditorio de Bellas Artes de la capital; el primero de julio, en el Instituto Politécnico Loyola de San Cristóbal; y el 22 y 23 de julio, en el Teatro Peravia de San Francisco de Macorís. Véase la pág. 11. Fue, ciertamente, una obra exitosa en términos comerciales.

<sup>14</sup> Según una entrevista publicada en el diario *El Caribe*, originalmente Héctor Incháustegui Cabral interpretó esta obra como la simple “ruptura de la autoridad paterna”. Sabemos que después modificó su postura. George Irish, “Some Obsessive Themes in the Theatre of Franklin Domínguez”, *Spanish Caribbean Theatre* (Papers read at the 2<sup>nd</sup> Conference on Spanish American Literature, Saint Augustine Campus, July 10-11, 1979, at the University of the West Indies), págs. 129, 130 y 134.

cólera, como a esclavo, trata de castigar con un fuste la desobediencia de Joaquín, sólo porque había ido a una fiesta en contra de su deseo. Matilde, además, alude a su culpabilidad en la muerte de la madre, su esposa. Por otro lado, la ambición materialista ciega a Sebastián. En varias ocasiones, con vana presunción, se jacta de haber igualado o superado a las familias ricas de la comarca. Sus defectos le impiden darse cuenta de que se ha convertido en el verdugo de sus hijos y que, como resultado de su conducta, ha perdido su cariño y respeto. En la casa, escenario de enconadas riñas, cada suspiro, cada mirada, es una insinuación. El silencio reemplaza la comunicación. El ambiente se vuelve irresistible. La hora del desayuno, no menos diferente que la del almuerzo y la cena, los tres momentos del drama, se transforma en ocasión predilecta para reproches y humillaciones. La rudeza del padre, contrapuesta a la sumisión de los hijos, será de aquí en adelante el meollo de la trama.

En el segundo acto, al mediodía, la discordia crece debido al recrudecimiento de los conflictos. Se intensifican de dos formas. Primero, pasan a primer plano sucesos subyacentes, apenas tocados en el acto anterior, como el suicidio de la madre y la revelación concreta de Sebastián en el papel de capitalista explotador. Surge otro problema también: el enamoramiento de Matilde y Manuel, una relación que Sebastián rechaza tajantemente. Segundo, la situación ha llegado a un nivel de máxima tensión (catástasis). La compra de nuevos terrenos – la chispa que causa la crisis definitiva – es considerada por los hijos no como una oportunidad de enriquecimiento, según dice Sebastián, sino como otra truhanería para demorar o impedir la partición. Matilde, que si en un principio se mostraba cariñosa y tolerante, ahora tiene motivos suficientes para criticarlo y enfrentarlo. Se hacía cada vez más evidente que tantos rencores y

remordimientos, acumulados por años, tenían que estallar en cualquier momento en un conflicto grave.

En el tercer acto, al anochecer, poco antes de la llegada del padre, los hermanos analizan sus vicisitudes. Se muestran reflexivos y decididos. Matilde les confiesa el secreto de la muerte de la madre, quien se había suicidado después de que Sebastián le propinara una paliza por tratar de defender a Danilo. Sobrecogidos por el odio, pasión desmedida que suspende la razón, los cuatro unen fuerzas y determinan matar a Sebastián. El asesinato no se efectúa. Al verse amenazado, a punto de morir a cuchilladas, asustadísimo, como el condenado en el cadalso, de rodillas, implora perdón. Su postración hace meditar a Danilo, el más rebelde, el cabecilla del plan: “No. No vale la pena. (...) Vamos, Joaquín, es un pobre diablo. Estamos luchando con un pobre diablo indefenso” (pág. 78). El final de la obra es muy revelador. Cualquiera pensaría que al no consumar el crimen el futuro de los hijos es incierto. Sin embargo, las palabras finales de Sebastián nos develan a un personaje distinto, maltrecho, derrotado. Luce enloquecido. La decisión de los hijos de alejarse de él para que la soledad lo consuma parece hacer en él estrago prematuro. Llama desesperadamente a sus hijos in extremis. Su conducta desenfrenada demuestra arrepentimiento y comprensión.

El valor real de esta pieza radica en el plano simbólico. El paralelismo entre lo expuesto y el contexto, entre la realidad más inmediata y esa otra que retumba “detrás de cada una de las palabras y los hechos”, no deja la menor duda de que Sebastián es un desdoblamiento de Trujillo; los hijos, los representantes de los sentimientos de las generaciones jóvenes, el pueblo; la casa, la República Dominicana; y la actuación de

los muchachos, el mensaje de que la subversión es el único medio de cambio. Espigas maduras es exactamente eso: una proposición a la acción conjunta, en una misión de la que se obtendrá la libertad. Y la libertad justifica todos los sacrificios.

La estructura de esta obra destaca un rasgo interesante. La obra está compuesta conforme al patrón tradicional: tres actos en los que se presentan los tres momentos del desarrollo de la intriga (presentación, tensión y distensión).<sup>15</sup> Sin embargo, es durante el tercer acto que los problemas alcanzan su punto culminante y su desenlace. La unión de estos dos momentos crea un ambiente dinámico, de mucha movilidad escénica. Tal condición acelera el desenredo de la intriga, que se precipita verticalmente en caída súbita. Consecuentemente, Domínguez consigue producir una obra de acción que

---

<sup>15</sup> Me parece injusto el enjuiciamiento que hace Radhamés Polanco del teatro de Domínguez. Polanco asegura que Domínguez “tiene oficio, sabe escribir una obra a la vieja usanza de “la pieza bien hecha”, pero de sus más de sesenta obras sólo dos o tres son interesantes”. Vivian Martínez, op. cit., pág. 18. Polanco se refiere a la falta de técnica. Piensa que es un teatro poco innovador. En una conversación que sostuvieron Domínguez y Daniel Zalacaín en 1993, éste le cuestionó acerca de la evolución de su teatro. “En mi teatro – contestó Domínguez – yo sigo mucho la técnica ibseniana de aprovechar el último momento”. Es, ciertamente, la técnica que utiliza en el El último instante, una de sus piezas más celebradas, incluida en el volumen El teatro hispanoamericano contemporáneo, de Carlos Solórzano. Daniel Zalacaín, “Entrevista a Franklin Domínguez”, Latin American Theatre Review, 29, 1, (Fall, 1995), págs. 108-109. No sólo fue la respuesta de Domínguez afirmativa, sino que el uso de recursos modernos en su último teatro es un aspecto palpable y renovador. En Omar y los demás, emplea recursos brechtianos, como el discurso dirigido al público y proyecciones en pantalla. En Los borrachos, utiliza recursos típicos del teatro del absurdo. La construcción clara y perfecta de los argumentos, me parece a mí, no es un defecto, responde al empeño de elaboración de los temas que presenta. Creo que es por aquí, por la actualidad de la temática, y no sólo por el uso de procedimientos técnicos, que hay que buscar el valor del teatro de Domínguez. Es un teatro que aún está por descubrirse. Prueba de ello es el ejemplo siguiente. A Isaac Chocrón se le reconoce como uno de los primeros dramaturgos en abordar abiertamente el tema de la homosexualidad. La obra La revolución (1971) y la novela Pájaro de mar por tierra (1972) tratan este asunto, que luego en las décadas de los 80 y 90 con la igualdad de derechos adquirió nueva actualidad. Nadie ha señalado, sin embargo, que el homosexualismo es el tema central de Los actores, una pieza de 1965.

motiva a la acción.<sup>16</sup> El andamiaje interno coincide con el comportamiento de los personajes. Tal factura consolida la idea de que “la unión hace la fuerza”, como se observa en la determinación mancomunada de los caracteres.

En el plano intertextual, Espigas maduras y Prometeo guardan muchas afinidades ideológicas: el caudillaje, la explotación de los más vulnerables, el enfrentamiento familiar (padres contra hijos), la falta de amor y comunicación en el hogar, la rebelión como forma de acabar con la injusticia. Inversamente, en el *modus operandi* resalta una discrepancia: en la primera, la conspiración es colectiva; en la segunda, es individual. Las dos, en última instancia, se proponen cambiar el sistema establecido. Prometeo fracasa. Los hijos triunfan. La victoria es una salida política. ¿Podrá el pueblo dominicano sublevarse de igual modo? Por razones intrínsecas del género trágico, Prometeo tenía que expurgar sus defectos, de la misma forma que ocurre con el rey Creonte en la pieza de Veloz Maggiolo. La muerte de Hemón y Eurídice, (hijo y esposa) es el castigo del aguerrido monarca tebano, por atreverse a

---

<sup>16</sup> Es una cuestión de técnica, no un fallo. En ningún momento la trama luce forzada ni manipulada. Lo que se busca es que los hechos se precipiten hacia su disolución final. Aparentemente, el autor estaba al tanto de ello. Años después, Domínguez introdujo un cambio formal: redujo los tres actos a dos, juntando el primero y el segundo. Daniel Zalacaín, op. cit., pág. 109. Basado en las ideas teóricas de Cindy M. Caine expuestas en “Structure in the One-Act Play”, Espigas maduras encaja perfectamente en lo que ella llama “tension line”. Dice la investigadora que en obras de este tipo “the action does not follow a cause-and-effect sequence of events”. (...) Más bien, “the action proceeds more loosely, by a series of events that do not cause the one that follows”. La acción en la obra que nos ocupa no es producto de una relación de causa y efecto, sino de un patrón de conducta, de una costumbre establecida por muchos años. Acorde con este planteamiento, la estructura de la obra puede reducirse a un solo acto. Modern Drama, 12, (febrero, 1970), pág. 394.

desafiar el poder de los dioses. Es el proceso de hybris y expiación por el que tiene que atravesar constantemente todo héroe trágico del teatro clásico.<sup>17</sup>

El teatro épico-histórico.

Cualquier reflexión acerca del teatro hispanoamericano del siglo XX conduce a considerar los presupuestos dramáticos del teatro brechtiano. Ningún otro dramaturgo moderno ha influido tanto en el teatro de esta centuria como Bertolt Brecht.

Muchísimos autores han ensayado con su método o han experimentado con algunas de sus técnicas. En el artículo “Ideología y teatro épico en Santa Juana de América”, Fernando de Toro señala su extensa diseminación por los países de la América hispana.<sup>18</sup> En efecto, no obstante haber sido centro de ardientes controversias,<sup>19</sup> las ideas innovadoras de Brecht crearon otra perspectiva de aproximación al teatro.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Refiriéndose a La trinitaria blanca, Las manos vacías, Creonte, Espigas maduras y Filoctetes, Ramón Emilio Reyes sostiene que la libertad “es el tema que impulsa el teatro dominicano”. Agrega que “es el eslabón que une la dramaturgia de Santo Domingo con la corriente ideológica más importante de la época”. Ramón Emilio Reyes, “El tema universal y la libertad en el teatro dominicano actual”, Aula, 1, 1, (abril-junio, 1972), pág. 73.

<sup>18</sup> De Toro destaca la fuerte influencia de este teatro en la obra de Lizárraga y menciona a diversos autores latinoamericanos que han puesto en práctica sus ideas teóricas: Argentina, Osvaldo Dragún con las obras Tupac Amarú, Heroica de Buenos Aires, Milagro en el mercado viejo, Los de la mesa diez; México, La paz ficticia, de Luisa Josefina Hernández y El atentado, de Jorge Ibarguengoitia; Colombia, La tragedia de Henri Christophe y Réquiem para el Padre Las Casas, de Enrique Buenaventura; Venezuela, Juan Francisco de León y El extraño viaje de Simón el malo, de José Cabrujas; República Dominicana, Pirámide 179, de Máximo Avilés Blonda; Chile, Los papeles de Isidora Aguirre y Topografía de un desnudo, de Jorge Díaz; Cuba, Yerba hedionda, de Paco Alfonso. A esta lista habría que añadir dos obras más: La pasión según Antígona Pérez, del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez y Yo, Bertolt

Pero, ¿qué es el teatro brechtiano? ¿En qué consiste este método revolucionario? El teatro épico-histórico es un teatro político que intenta crear una reacción contraria a los moldes miméticos del teatro tradicional. Este disentimiento impulsó al dramaturgo alemán a formular una dramaturgia diferente, que evitara el envasamiento empático del público. En el teatro convencional, el espectador y el actor

---

Brecht, del ya mencionado autor dominicano Avilés Blonda. Latin American Theatre Review, (Fall, 1980), págs. 63-64.

<sup>19</sup> Un buen ejemplo es sin duda Alfonso Sastre, quien en un primer momento rechazó esta modalidad dramática, argumentando que el teatro tradicional ofrecía los mismos elementos de distanciamiento y crítica social. Sostenía, además, que en el teatro brechtiano existía el peligro de que al extender las distancias, el espectador corría el riesgo de perdernos de vista de la misma forma que nosotros a él. Cabe señalar que años después Sastre cambió de opinión. Las obras de la llamada cuarta etapa de su teatro fueron compuestas al estilo épico y en la que habría que nombrar La mordaza, El banquete y La taverna fantástica. Alfonso Sastre, Anatomía del realismo. Barcelona: Seix Barral, 1965, págs. 51-52. Leonard C. Pronko lo ve como “un instrumento al servicio del movimiento revolucionario”. Cree que es un teatro seco, con personajes inexistentes y diálogos pesados, aburridos, desprovistos de sentimientos. Es por ello que termina ahuyentando del escenario al público educado que no comparte los mismos ideales revolucionarios. El teatro y su crisis actual. Caracas: Monte Avila, 1969, pág. 91.

<sup>20</sup> Empíricamente, el caso de Cuba es paradigmático de esta orientación. En los años inmediatamente después de la revolución, un grupo teatral formado por jóvenes que apoyaban la causa armada abandonó La Habana y se internó en la Sierra del Escambray con el propósito de integrar plenamente a la resistente población local al proceso revolucionario, especialmente a la secta de los testigos de Jehová. Después de varias representaciones de obras nacionales y de adaptaciones de farsas medievales francesas, el Grupo (conocido con las siglas GTE) no obtuvo el éxito deseado. Las razones eran diversas, y en un segundo intento, y a raíz de nuevas investigaciones, se llegó a la conclusión de que el teatro tradicional no aportaba los medios técnicos para llevar a cabo tal tarea. Por iniciativa de uno de sus miembros, Sergio Corrieri, se procedió a ensayar con el sistema brechtiano. Además de representar obras de Brecht, el Grupo escribió y representó cinco obras propias. Aunque los testigos de Jehová opusieron resistencia por su neutralidad ante las cuestiones políticas, el resto de la población alcanzó un nivel aceptable dentro del proceso de socialización. Las cinco piezas son: El paraíso recobrao (dos versiones), Las provisiones, Y si fuera así y A las armas valientes. Consúltese el artículo de Terry L. Palls, “Los testigos de Jehová y el Teatro Escambray”, Latin American Theatre Review, (Spring, 1997), pág. 17.

se identifican recíprocamente a través de las emociones y los sentimientos. En consecuencia, la audiencia queda “endrogada” por los efectos subjetivos de los hechos (ilusión escénica). El teatro brechtiano, inversamente, separa al público de los actores (técnica del distanciamiento) mediante el uso de elementos escenográficos tomados del cine, los hechos históricos, la música y los gestos sociales. La idea central de este teatro es hacer que el público participe activamente en los hechos representados, tomando una postura crítica que le permita llegar a conclusiones racionales de su situación personal en función de la sociedad. Si el teatro tradicional estimula la correspondencia emocional hasta conseguir que la voluntad del actor se apodere de la razón del espectador, doblegándolo a su antojo, el brechtiano persigue crear una concientización racional de los hechos. No es que Brecht se oponga a la emoción. Para él, la emoción jugaba un papel importantísimo. Lo que sí rechaza duramente es la “orgía emocional”, porque transforma el auditorio en marionetas y maniqués. Es, por tanto, un teatro docente, aleccionador, fuente y medio de conocimiento, a través del cual se difunde un mensaje social. El mismo Brecht enumeró las diferencias entre las dos formas teatrales en Grandeza y caída de la ciudad de Mahagonny en 1928,<sup>21</sup> señalando que estas discrepancias no eran antitéticas, sino de desplazamiento:

Forma dramática

Forma épica

El escenario encarna un hecho

Narra un hecho

Envuelve la audiencia en la acción,

Convierte al público en observador

---

<sup>21</sup> Copiado del libro de Pedro Bravo-Elizondo, Teatro hispanoamericano de crítica social. Madrid: Playor, 1975, págs. 55-56.

agota su actividad	pero despierta su actividad
Lo ayuda a sentir	Lo obliga a tomar decisiones
Comunica experiencias	Entrega comprensión
El público es proyectado en el hecho	El público es confrontado con el hecho
Se utiliza la sugerencia	Se utilizan los argumentos
Las sensaciones se mantienen	Se les empuja al nivel de las percepciones
El carácter es conocido cuantitativamente	El carácter está expuesto a investigación
El hombre es inmutable	El hombre puede cambiar y realizar cambios
Sus impulsos	Sus motivos
Los hechos se suceden linealmente	En curvas irregulares
Natura non facit saltus	Facit saltus
El mundo como es	El mundo como proceso

También expuso el estado anímico del público. En el teatro dramático, el espectador tiene esta reacción:

Sí, yo también he sentido eso. Así es como soy. Eso es natural. Eso será siempre así. Esa persona que sufre me conmueve porque no tiene escapatoria. Este es el arte: todo es obvio. Lloro cuando lloran, y río cuando ríen.

En el teatro épico, el espectador reacciona de manera diferente:

No había pensado en eso. La gente no debiera hacer esas cosas. Eso es muy raro, casi increíble. Eso debe terminar. Esa persona que sufre me conmueve, porque debe haber una salida para él. Este arte es arte: nada es obvio: río cuando lloran, lloro cuando ríen.

El teatro brechtiano no tuvo un fuerte impacto en el teatro dominicano. El reducido número de obras asegura que no fue recibido con entusiasmo y que los autores no mostraron interés, sino indiferencia y noluntad, tal vez porque no encontraron en él el canal adecuado para expresar sus inquietudes. El contacto con el público fue también escaso. En el prólogo de una obra suya, Avilés Blonda se refirió a este punto: “nuestro público en su gran mayoría tiene muy poca experiencia en el teatro moderno debido a la falta de contacto con los grandes movimientos de vanguardia”.<sup>22</sup> Este pronunciamiento, válido en los años del 60 y principios del 70, empieza a cambiar ligeramente con el surgimiento del grupo Gayumba en 1976 y la campaña realizada por el teatro popular, bajo sus promotores Manuel Chapuseaux y Rómulo Rivas. La primera experiencia escénica data de 1975 cuando Iván García montó la Opera de los dos centavos. Luego, en la década siguiente, Gratey escenificó Terror y miserias del Tercer Reich, seguida de Caída de Icaro, por Radhamés Polanco. En 1989, bajo la dirección de Elvira Taveras, el grupo Teatro Popular del Centro de Santiago representó Se compran y venden metales viejos. Excluidas estas obras, la proximidad con esta dramaturgia quedó relegada a

---

<sup>22</sup> Máximo Avilés Blonda, Teatro. Santo Domingo: Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos de la República Dominicana, 1968, pág. 77. Las citas provienen de esta edición.

esporádicas lecturas y a la no siempre frecuente tirilla periodística de la edición dominical. La presencia de Brecht en el teatro textual no superó la categoría de soñado proyecto, especialmente entre los poco interesados que advirtieron su enorme potencial. La resistencia conservadora, el enclaustramiento isleño y el veneno del misoneísmo antiprogresista parecen haber sido las causas que impidieron su acogida.

Máximo Avilés Blonda fue una excepción. Sus obras, Yo, Bertolt Brecht (1966) y Pirámide 179 (1969) son representativas de esta corriente. La primera, estrenada el 29 de abril de 1966 en el Teatro de Bellas Artes, adapta doce selecciones poéticas de textos teatrales de Brecht, incluyendo el primer verso de la Balada del pobre Bertolt Brecht, que da título a la obra. En sentido general, la pieza es un collage crestomático cuyo propósito primordial es homenajear el teatro del excelso dramaturgo alemán. El mismo Avilés Blonda aclara su intención: “he pretendido acercarme a lo que Brecht denomina “teatro épico”, teatro que se aparta del convencional que copia de la realidad” (pág. 77). La otra, su mejor trabajo dramático, es indiscutiblemente uno de los grandes aciertos del teatro nacional.

Escrita en un acto, Pirámide 179 es una obra enmarcada: una actriz desea hablar con el director escénico acerca de su jubilación y acude al escenario donde un grupo de actores ensaya la puesta en escena de Pirámide 179, que se representará días después. La llegada apresurada del director hace que la actriz, para no interrumpir los ensayos, aplase su empeño y espere hasta el final. Terminada la práctica, la actriz consigue hablar con el director, quien, en realidad, no tiene nada que ver con el sistema de retiro de los actores.

El tema capital de la pieza es denunciar la división arbitraria de la frontera entre la República Dominicana y Haití.<sup>23</sup> La intención revisionista de la historia la entroncan con Los soles truncos (1958), de René Marqués, Todos los gatos son pardos (1971), de Carlos Fuentes, El gesticulador (1937) y Corona de sombra (1943), de Rodolfo Usigli. También surgen otros temas secundarios: la pobreza, las dictaduras y el imperialismo norteamericano. En suma, los hechos tratan de mostrar el sufrimiento de dos pueblos colindantes.

La utilización del molde brechtiano introduce una variada gama de recursos típicos de este teatro. La acción se inicia con un preámbulo relatado por un narrador donde se le aclara al público que el objetivo no es sólo entretener, sino también mostrar para que se pueda “hacer conciencia”. Con este procedimiento, tan característico del teatro brechtiano, se busca, por un lado, que el público desarrolle una acción-reacción racional que le permita analizar los hechos objetivamente y, por el otro, explicitar la trama de tal forma que evite el encantamiento y la confusión.<sup>24</sup> La intriga, portadora del mensaje social, debe ser clara y directa.

Avilés Blonda emplea la perspectiva histórica para exponer su punto de vista acerca de una problemática vigente: exhorta a una revisión del acuerdo fronterizo, puntualiza la hermandad de las dos naciones (vistas como enemigas por razones

---

<sup>23</sup> El nombre pirámide 179 no se refiere a una figura geométrica. Tampoco está relacionada con las milenarias construcciones egipcias ni indígenas. Se trata más bien de uno de los hitos que marcan la línea fronteriza entre los dos países según el tratado de 1929.

<sup>24</sup> Surge una diferencia entre Brecht y Avilés Blonda. El primero gusta dividir sus textos en episodios, partes o capítulos y especificar en unas cuantas líneas titulares el argumento que tratará. El segundo lo hace al principio del acto único, pero no dice nada de la materia.

históricas) y, como resultado de la división, señala que el odio que las separa carece de fundamento.<sup>25</sup> Es por ello que el escenario lo comparten los dos pueblos: de un lado la nación dominicana, del otro la república haitiana y en el mismo medio el borne divisorio rotulado “pirámide 179”. Los dos soldados vigilantes (dominicano y haitiano) tienen orden de disparar contra cualquier ciudadano que traspase la línea. Está prohibido, además, el contacto físico y verbal so pena de muerte. El Actor Joven no entiende por qué la situación tiene que ser así. El actor Negro y La Actriz Negra (esposos) la cuestionan también, la analizan, buscando una respuesta lógica:

Actor Negro: Mira a los militares, ellos pueden hablar unos con otros. A nosotros, a “la población civil”, a la población dudosa como piensan ellos, nos están prohibidas muchas cosas, y una de ellas es hablar con los del otro lado de la raya. Yo creo que eso está muy malo (pág. 173).

Su descontento revela el temor imperante. Cuando habla con su esposa acerca del ambiente inhumano, lo hace en voz baja, casi imperceptible. Su esposa, consciente de la gravedad del asunto, le advierte que baje la voz o que cambie de tema. La opresión dominante en ambos lados - extrema en el lado haitiano – muestra el resabio y la deshumanización de los regímenes totalitarios.<sup>26</sup> En oposición a la incomunicabilidad

---

<sup>25</sup> Aunque la intención de Avilés Blonda es de solidaridad y armonía entre los dos pueblos, no pudo evitar el menosprecio que muchos dominicanos “blancos” sienten por las personas de color y los haitianos negros. De no ser así, ¿por qué el Soldado Negro mata a su compatriota? ¿Por qué el soldado dominicano no mata al Actor Tercero, dominicano también? ¿Por qué el militar dominicano es el bueno y el haitiano el malo? Los dos personajes civiles cometieron el mismo crimen de conversar, de llamarse “hermanos”, y los dos soldados de ambos países tenían orden de matar. La explicación, me parece, gravita en la discriminación y el repudio racial.

del sector civil, los dos soldados llevan una vida estrecha y amistosa. No sólo conversan de diversos temas, sino que como buenos hermanos comparten el agua de sus cantimploras y los cigarrillos que fuman. Pero, en general, no se apartan de la sequedad sentimental que usualmente se le suele criticar a este tipo de teatro. La obra recrea magistralmente un ambiente de temor y odio entre gentes enemigas. No es difícil suponer que en estas condiciones el amor esté ausente.

Nótese, en fin, que la obra alude constantemente al estado de pobreza de los dos países. La tesis de Avilés Blonda no puede ser más clara: dos naciones unidas por las mismas condiciones sociales (analfabetismo, atraso), políticas (dictaduras), económicas (pobreza, falta de recursos) y raciales ( la mayoría de la población dominicana es negra) conviven equívocamente alimentando la discordia y el odio. La transmisión de estas ideas es con la finalidad de que se sometan a una revaluación objetiva.

Otros componentes del teatro épico empleados por Avilés Blonda son: el Actor Negro canta una canción patriótica, el director riñe con el público,<sup>27</sup> los actores se dirigen directamente a la audiencia, el escenario escueto y dividido, los personajes carecen de nombres propios y el empleo de ademanes y contorsiones corporales. A través de los gestos, los actores tienen que hacer entender al público la existencia de las

---

<sup>26</sup> La Actriz Negra es miembro de una organización clandestina que aspira a liberar el país haitiano de las garras de la dictadura. Tiene un papel de liderazgo que la convierte en un símbolo nacionalista representante de la libertad y los derechos ciudadanos. Su esposo, en cambio, es menos activo, más ilusivo, y ahora regresar a la tierra de sus antepasados en Guinea para escapar a la situación política que lo acorrala. Menos atrevido que su mujer, su visión cosmológica está dirigida al encuentro de la amistad y el amor entre los dos pueblos.

<sup>27</sup> Esta es una técnica muy usada por el Living Theatre: uno de los actores riñe con alguien del público. La trifulca, a veces, puede crecer y ser intensa. Para establecer el orden, se busca la forma de que algo ocurra en otro lado de la sala. Transmutado el centro de atención, el actor se reintegra al escenario.

viviendas (ausentes en el escenario) de los Actores Negros y el Actor Tercero. En cuanto al lenguaje y estilo, Pirámide 179 remite a los delineamientos brechtianos también. La obra está escrita en un lenguaje fácil, comprensible, en el que no se omiten las frases obscenas ni las ocurrencias inesperadas.<sup>28</sup> El relator que presenta a los actores en el prólogo fija la forma narrativa, tan característica de las crónicas históricas.

La estructura es episódica. Aunque la obra consta de un prefacio y un solo acto, la pieza está compuesta por una armazón fragmentada que da origen a una serie de microescenas. El exordio tiene cinco; la obra ensayada, nueve; y la parte final, correspondiente al coro y la intervención de la actriz vieja, dos. Son, en total, diez y seis secuencias microestructurales.<sup>29</sup> Cada entrega gira en torno a la trama general. La estructuración a cuadros, deleznable por su aspecto zigzagueante, sirve de elemento de ruptura, de “shock”, para sustraer al público de los efectos somníferos de la ficción. La narración y la acción actúan como factores integradores. De Toro encuentra que en esta obra el discurso narrativo es lo más sobresaliente: “Las acciones sirven sólo para subrayar la narración. No es la acción la que da pie al discurso, sino, al revés, es la

---

<sup>28</sup> En Madre Coraje, la obra más importante de Brecht y donde él trató de poner en práctica los elementos teóricos del teatro épico-histórico, Catalina ríe y toca el tambor mientras es asesinada por los soldados. Su comportamiento no es excéntrico. Lo verdaderamente extraño es que su madre cree que está dormida, con todo y haber sido testigo del tiroteo. El campesino es quien la hace percatarse de los hechos. Igualmente sorpresiva es la decisión del Soldado Negro de matar al Actor Negro por el simple hecho de hablar con su vecino.

<sup>29</sup> De Toro señala cinco en la primera parte y nueve en la segunda. Por alguna razón que no explicita, no añade la última parte de la obra. Fernando de Toro, “Análisis actancial de Pirámide 179, de Máximo Avilés Blonda”, Revista Iberoamericana, 54, 142, (enero-marzo, 1998), pág. 272. Este tipo de estructuración encaja bien con los escenarios móviles e informales de Brecht. Casi siempre sus personajes deambulan por caminos y carreteras, perdidos y desorientados. La obra de Avilés Blonda, en cambio, se desarrolla en un escenario fijo, inmóvil.

narración la que lleva a la acción. De este modo, el Destinatario-Espectador no es absorbido por una acción central, sino constantemente bombardeado con un discurso denunciante<sup>30</sup>, asegura el investigador.

En cuanto a las técnicas utilizadas en Pirámide 179, la primera que llama la atención es el teatro dentro del teatro o metateatro. El recurso se emplea con dos variantes: primera, observamos una “autorrepresentación” del teatro mismo a través de la obra insertada; segunda, los personajes aprovechan la ocasión para enjuiciar el teatro (función estética). En el ejemplo siguiente el Actor Joven, representante de las corrientes vanguardistas, dialoga con el Actor Viejo, representante del teatro tradicional, acerca del teatro moderno:

**Actor Joven:** Es que muchos no entienden el teatro moderno. Su falta de argumento, de asunto, no tiene importancia, lo que interesa es su sentido vital que se revela gradualmente. Aunque le falte argumento.

**Actor Viejo:** Oye muchacho. Si lo dices por la obra creo que en el teatro no se deben plantear ciertas cosas que resultan vulgares. El teatro es para divertir, moralizar, no para mostrar asperezas (pág. 145-146).

---

<sup>30</sup> Fernando de Toro, op. cit., pág. 279. Es difícil concebirlo de otra manera. En el teatro de orientación política lo que importa es el mensaje. La narración, el mecanismo de difusión, debe superar la acción. Para Pirandello, la acción era la característica fundamental de una obra teatral. En “Spoken Action”, afirma: “Most dramatic works these days are essentially narrative, drawing upon the subject matter of novels and short stories. This can only be a mistake: first of all, because narrative isn’t, on the whole, easily reduced and adapted to stage proportions”. Eric Bentley, The Theory of The Modern Stage: An Introduction to Modern Theatre and Drama. Baltimore, Md.: Penguin Books, 1968, pág. 153.

Más adelante (pág. 152), el Actor Viejo opina que el teatro actual es pura “escenografía”. El director le advierte que el “teatro de hoy tiende a la simplicidad. El realismo mató la fantasía”. Este análisis teatral ocurre en el prólogo, antes de iniciarse los ensayos, y forma parte de la orientación escénica ofrecida al público.

La iluminación es otro mecanismo de interés. La luz y la acción están en coordinación; son inseparables, de la misma forma que lo están la oscuridad y la inactividad. Debido a que el escenario está dividido, separando dos naciones, la luz permite distinguir la sección portadora de la acción, o sea, que los cambios alternantes sirven para identificar la parte donde se está llevando a cabo la acción. Este juego contrastante, de chiaroscuro, es reminiscente de los estudios fotográficos y filmicos, espacios donde luz y acción operan simultáneamente también. Además de la división material trazada en el escenario, la alternancia antitética claridad-oscuridad de la luz magnifica con más ahínco visual esa escisión. Sólo al principio y al final de la obra es que la luz ilumina completamente el escenario. Ambos recursos escenográficos zanján una línea visual en el escenario.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> La utilización adecuada de la luz es uno de los recursos plásticos más importantes en el escenario. Appia creía que tenía propiedades únicas que ayudaban a discernir entre el valor real de un objeto y las implicaciones visuales de lo que representaba. Sus efectos pueden alterar las dimensiones de cualquier escenario. Es exactamente lo que él llamaba “the third dimension”. “Lighting is the real source of decoration, its single aim being only to bring the important into light and leave the unimportant in shadow”, decía. Eric Bentley, op. cit., pág. 40.

## Iván García y el teatro del absurdo

La publicación en 1961 del libro El teatro del absurdo, de Martin Esslin, originó una reñida polémica tanto a favor como en contra de la existencia de un teatro de esta condición. Más que su esencia misma, la etiqueta “teatro del absurdo”, considerada fuera de lugar, fue el epicentro de los debates. Lionel Abel, uno de sus más duros detractores, rechazaba los razonamientos de Esslin argumentando que el mundo no había cambiado y que seguía siendo el mismo de siempre, con hambre, enfermedades, crisis emocionales, pecados, muerte... Le disputaba a Esslin: “I claim there was not and there is no such thing now”.<sup>32</sup> Su disentimiento con Esslin y con los que lo apoyaban – Camus, Ionesco, Beckett et al – lo impulsó a concebir su propia teoría teatral, conocida como metateatro, basada en dos principios básicos: el mundo es un escenario inmenso y sus habitantes, los seres humanos, son sus personajes, según se aprecia en las obras de Shakespeare y Calderón de la Barca. En el apartado de su libro subtulado “The Theatre and the Absurd”, Abel concluye asentando: “Of all modern works it is the new pieces which are, and have to be, I suggest, the least absurd” (pág. 146).

Tampoco es secreto para nadie que Arthur Adamov se negaba a calificar sus obras como “absurdas”<sup>33</sup> y que Arthur Kopit, cuando se le preguntó si su obra Oh Dad, Poor Dad podía ser considerada como ejemplo de este tipo de teatro, según se había señalado, contestó con palabras tan tajantes como las de Abel. Dijo: “Well, supposedly

---

<sup>32</sup> Lionel Abel, Metatheatre. New York: Hill and Wang, 1963, pág. 141.

<sup>33</sup> Véase el libro de Martin Esslin, The Theatre of the Absurd. New York: Doubleday, 1969, pág. 66.

the Theatre of the Absurd deals with an absurd point of view in relation to the universe. A lot of earlier writers have done this... But I think the critics are labeling "absurd" plays written in a certain form which often have nothing in common philosophically. Such plays either dispense with plot or use certain expressionistic techniques. I think the term is a misappellation, and the danger is that it becomes a term of dismissal. I don't think there is such a thing as the Theatre of the Absurd, but if there were, my play would have nothing to do with it..."<sup>34</sup> Evidentemente, las opiniones están divididas; pero de ellas se puede argüir que estamos ante una forma, aunque controversial, preponderante de teoría teatral.

Los existencialistas fueron los primeros que se refirieron a la vida humana como algo absurdo. En sus proclamas advertían la impotencia del hombre en un mundo cruel e ignoto que le negaba el conocimiento de sí mismo, de su origen y de su misión terrenal. El teatro del absurdo surge de este ambiente, y su objetivo primario es reflejar sin mayores vericuetos el pirronismo, pesimismo y la penuria del hombre en el vasto universo. Las obras de Beckett, Adamov, Ionesco, Genet, Pinter, sus máximos representantes, muestran un mundo en progresivo estado de descomposición, en asombroso desorden, habitado por seres deshechos, derrotados por su escepticismo ontológico y las preocupaciones sociales. Estos personajes (símbolos del ser humano) se develan como caricaturas dominadas por su propia incapacidad de actuar y conseguir respuestas y soluciones que transformen el periplo de sus vidas. Los vemos ahogados, impotentes, consumidos en el nada, enfrascados en una lucha existencial absurda,

---

<sup>34</sup> L. H. Quackenbush, "Theatre of the Absurd, Reality, and Carlos Maggi", Journal of Spanish Studies, 3, 1, (Spring, 1975), págs. 61-62.

irracional, de la que no se obtendrá nada. La vida no tiene sentido. Por desgracia, los esfuerzos son inútiles y no traspasan los límites de la mera especulación, situación que sólo consigue aumentar la sinrazón y el caos de su cosmovisión.

En el plano lingüístico – y es, en mi opinión, el rasgo más distintivo, sobre todo si lo comparamos con el teatro existencialista – los personajes del teatro del absurdo son incapaces de establecer una comunicación que conlleve al entendimiento. Son, por tanto, muñecos “mudos” y “sordos” que, como si se tratase de un juego de emblecos lingüísticos, se expresan únicamente con significantes. Sólo consiguen articular palabras huecas, vacías de significados, con las que no emiten nada. Es por eso que en este teatro abundan los diálogos acéfalos, las situaciones banales y los comportamientos ilógicos. En su enajenación, émulos de la oquedad mundanal y ruptura de la sociedad, los personajes transcriben empíricamente su peripecia. Perdida la fe divina, esfumado el consuelo de que la esperanza traerá un mañana menos despiadado, agotada la ilusión de vivir, la idea de la muerte voluntaria aflora como posible remedio.

Estas preocupaciones fueron las que motivaron a Albert Camus a exponer en el Mito de Sísifo su tesis acerca de lo absurdo de la condición humana, planteamiento tomado luego por Esslin para rotular las obras que presentan estas características. Dice Camus: “A world that can be explained by reasoning, however faulty, is a familiar world. But in a universe that is suddenly deprived of illusions and of light, man feels a stranger. His is an irremediable exile, because he is deprived of memories of a lost homeland as much as he lacks the hope of a promised land to come. This divorce

between man and his life, the actor and his setting, truly constitutes the feeling of Absurdity".<sup>35</sup> Esta es, en fin, la visión que presenta el teatro del absurdo.

Si bien es cierto que el teatro del absurdo hispanoamericano presenta aspectos muy afines con el europeo, a veces incluso en el empleo de las mismas técnicas, no menos verídico es el hecho de que en Hispanoamérica rebasó el margen de la abstracción filosófica y alcanzó calar profundo en la realidad histórica. Su característica más palpable es la crítica punzante, delatora y combativa de las injusticias sociales. Se ampara en los juegos verbales, a veces irrisorios, las situaciones descabelladas y ambiguas, los comportamientos ridículos y disparatados y en la apariencia "inocente" de los lugares comunes y los resortes lúdicos para disimular su intención comprometida.<sup>36</sup> Representantes de esta corriente son: en Argentina Griselda Gambaro y Osvaldo Dragún. De la primera destaca Antígona furiosa; y del segundo sobresalen Historias para ser contadas y El amasijo. En Uruguay, Carlos Maggi, con su pieza Esperando a Rodó (Nótese la afinidad con el título de la obra de Beckett). En Chile, Jorge Díaz, con El cepillo de dientes, una de las obras representativas del teatro moderno hispanoamericano, y el cubano José Triana con La noche de los asesinos. Estas obras tipifican las inclinaciones políticas, ortodoxas (Beckett) y ritualistas (Genet) que se suelen señalar en el teatro latinoamericano. No se pueden omitir tampoco,

---

<sup>35</sup> Martin Esslin, op. cit., pág. 5.

<sup>36</sup> Refiriéndose al teatro del absurdo europeo, Esslin asegura que "does not present its audience with sets of social facts and examples of political behavior". Continúa: "It presents the audience with a picture of a disintegrating world that has lost its unifying principle, its meaning, and its purpose – an absurd universe". Op. cit, pág. 361. Contrariamente, el teatro hispanoamericano coincide con ambos criterios. Es un teatro militante que se inscribe en los parámetros contextuales.

aunque con menos raigambre, el cubano Virgilio Piñera, los puertorriqueños René Marqués y Francisco Arriví, así como los dominicanos Iván García y Efraín Castillo.

Además de dramaturgo fecundo, Iván García (1938- ) es actor y director. Su participación en las actividades teatrales, particularmente como escritor, lo han convertido en una voz autorizada para entender el teatro dominicano de finales de siglo. Su producción cuenta con un repertorio de cerca de una decena de obras, que él mismo ha representado en los escenarios del país. Tres de ellas están relacionadas con aspectos distintos de la tendencia del absurdo. Me refiero a Más allá de la búsqueda (1963), Don Quijote de todo el mundo (1964) y Fábula de los cinco caminantes (1965).<sup>37</sup>

La primera, representada por el Teatro Escuela de Bellas Artes en la conmemoración del Primer Festival de autores Dominicanos en 1963,<sup>38</sup> es un grito desesperado a la insuficiencia humana de obtener la felicidad. Prometeo, el personaje

---

<sup>37</sup> Iván García, Teatro. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, 1967. Todas las citas corresponden a esta edición. Incluidas en este ejemplar también están Un héroe más para la mitología y Los hijos del fénix. A pesar de su riqueza y vigencia, el teatro de García permanece en la sombra, esperando merecido reconocimiento. Algunas de sus obras aparecen publicadas en Teatro contemporáneo hispanoamericano (Madrid: Escelicer), Teatro hispanoamericano contemporáneo (Zaragoza: Litho Arte), Teatro contemporáneo (Madrid: Aguilar) y algunas antologías y publicaciones dominicanas. En el campo de la investigación, el artículo de Raquel Aguilu de Murphy, "Soledad e incomunicabilidad en la obra teatral de Iván García", Revista Iberoamericana, 54, 142, (enero-marzo, 1988) es el estudio más amplio, aunque parcial, porque sólo toca los temas de la soledad y falta de comunicación. Susan Kingston Flynn lo menciona en The Alienated Hero in Contemporary Spanish-American Drama, Dissertation, (University of Illinois, Urbana-Champaign), 1976, págs 68-70. Lo mismo hace Joan Rea Green en "The Hero in Contemporary Spanish American Theatre: A Case of Diminishing Returns", Latin American Theatre Review, V, 2, (Spring, 1972), págs. 19-27. Véanse las notas 2 y 9 del artículo citado de Aguilu de Murphy, págs. 260, 268 y 269.

<sup>38</sup> El grupo teatral de la Universidad Católica Madre y Maestra la volvió a representar en 1980.

principal, se nos devela como un demiurgo redentor cuya misión es encontrar una fórmula que transforme la naturaleza psicológica del hombre. En efecto, la consigue; mas todo es inútil, porque sabe de sobra que nadie lo escuchará, no por falta de interés o simple descortesía, sino porque carece de un medio eficaz para hacerse entender entre gente que ha perdido la capacidad de pensar y reflexionar racionalmente. Así se lo revela a sus “inexpresivas caretas de cartón”, su único auditorio: “He creado una fórmula para vencer al mundo; para vencer esa pobre naturaleza de papeles y alimañas; para poder dirigirnos cargados de verdad, hacia aquel lugar del infinito donde el todo y la nada se confunden” (pág. 12).<sup>39</sup> Para Prometeo el hombre es una “alimaña” no menos real que las máscaras pintorreadas que decoran el escenario. Es por tal motivo que siente que su hallazgo es baladí y que nadie le hará caso. Su negatividad emana de su convicción pesimista de que el hombre vive en extrema soledad, agonizando en el silencio de un lenguaje poco propicio para la comunicación, un lenguaje constituido por signos desprovistos de sustancia semántica del que sólo se alcanza escuchar chirridos escabrosos. El mismo personaje lo advierte: “De que valdrán mis palabras, al fin. No se hará ningún caso de ellas o serán utilizadas según la conveniencia de cada uno. Es inútil hablar... cuando cada persona en este mundo vive encerrada dentro de los predios de su propio cuerpo; encadenada al “yo quiero ser feliz”. Como si la felicidad pudiera comprarse con ceguera; como si fuera el problema del “yo” y no el de “nosotros”... Estamos tan solos. Tan solos dentro de nuestras pequeñas cárceles de huesos y de carne. Tan abandonados de los demás...” (pág. 12). Prometeo, como el prototipo mítico

---

<sup>39</sup> Recuérdese que Filoctetes (en la obra de Héctor Inchaústegui Cabral) crea una fórmula secreta también, una especie de vacuna contra el miedo.

que fue echado del Olimpo por salvar la humanidad, asume nuevamente el rol de liberador y representante del hombre en el universo. Se angustia, se desespera, porque en esta ocasión no es el semidiós protegido por Zeus y no dispone del medio adecuado para hacerse escuchar y comprender. Ni siquiera su inmenso amor por la humanidad se lo permite. Agobiado por su impotencia, la expresión de disconformidad interna es apenas un intento fallido de consolar su vida moribunda. Sin la paciencia y voluntad de Estragón y Vladimir, los dos antihéroes de Beckett, Prometeo sabe que no hay salida, que todo es ir contra la corriente.

Su discurso, cada vez más grave, cambia de tono y dirección. Ahora, en ardiente apóstrofe, se dirige al Todopoderoso. De hinojos, suplicante, en un momento de verdadera exasperación, implora: “Dios mío... Dios mío, ¿hasta cuándo?... Ten piedad de este pobre hijo tuyo. Mátame. Bórrame de esta tierra... ¿No?... No... Entonces, ¿por qué?... ¿Por qué me abandonas?... ¿Quién soy yo entre millones de vivientes?... ¿Qué valor pueden tener mis sufrimientos para el ser humano?... Ninguno. Ninguno. ¿Es tan difícil comprender eso?... ¿Por qué tuve que nacer con este germen de inconformidad?... Nada. No respondes. Tú, el inescrutable Señor, permaneces callado; mientras yo, al borde de la locura, me arrastro como un inmenso gusano” (pág. 17). Pandora, falsa y taimada, le advierte que nuestro mal es “no saber” y que se “padece por el simple hecho de estar vivo” (pág. 19). Vivir es sufrir, como se suele decir. En sus cavilaciones metafísicas, Prometeo descubre la idea del desamparo divino que tanto martirizó a los existencialistas, sobre todo a Nietzsche, para quien Dios había muerto. Pandora, no obstante, tiene palabras de aliento. Pero son palabras que, según se ha sostenido, carecen de significado. Prometeo, como todo hombre, también está

condenado a la búsqueda de la felicidad. Y es esta sentencia pecaminosa, herencia de nuestros primeros padres, la que proscribiera todo intento de comprensión. Pandora, quizá para cumplir con su papel simbólico, le sugiere aferrarse a la esperanza de que un día todo será mejor. Ella ignora que la desesperanza es justamente la causa del estado psicológico de Prometeo. Su tentativa debe entenderse, por lo tanto, como irónica y perversa. Atinadamente, su advertencia cae en el vacío. Hacia el final de la obra, presenciamos la conversión de Pandora. También ella se vuelve escéptica. Pierde el dogmatismo que profesaba. Los dos personajes, irreconciliables al comienzo, comparten la misma visión cósmica. “Sí... Somos el dolor del mundo, que busca desesperadamente... algo que lo destruya” (pág. 22), termina profiriendo Pandora, convencida de la agonía de la vida humana.

Escrita en un acto, igual que la anterior, Don Quijote de todo el mundo es una evocación de los ideales del legendario hidalgo cervantino.<sup>40</sup> La diferencia entre el personaje de García y aquél es más bien de tiempo y contexto. Si al manchego lo movía la idea de cambiar el mundo fantástico pintado en las novelas de caballerías, al Alonso Quezada, de García, lo mueve la tarea de acabar con la iniquidad proveniente de un mundo grotesco y deshumanizante. Ido de la mente a consecuencia de la lectura de los múltiples ismos que invaden el pensamiento moderno (nazismo, capitalismo, socialismo, etc.), avasallado por tantas filosofías extrañas, monta en su automóvil, no a buscar aventuras ni a batirse con molinos de viento, sino a dialogar con la gente para hacerle comprender que el mundo que habitamos es un “hogar sagrado” y que, en vez de cometer injusticias y atropellos contra nuestros semejantes, deberíamos esforzarnos

---

<sup>40</sup> El mismo autor la escenificó en 1983.

por conseguir la armonía edénica que una vez reinó en la tierra. En su misión lo acompaña su inseparable amigo Juan, no menos tozudo y comilón que Sancho, y de igual modo realista y veraz. Después de una “victoria” en la que resuelve una disputa de explotación laboral en un restaurante con sabios consejos y razonamientos y de haber sido encarcelado por prestar su vehículo ingenuamente a unos delincuentes que hicieron estallar la represa del área, se interna en las montañas con la finalidad de persuadir a los combatientes revolucionarios para que se aparten de la violencia. Una campesina confunde sus palabras, lo cree enemigo del gobierno y lo asesina.

Don Quijote de todo el mundo es tal vez la menos cercana al teatro del absurdo.

Sin embargo, en ella presenciamos rasgos importantes de este tipo de teatro: la incomunicación ionesquiana, la violencia, la explotación del hombre, el odio y la insuficiencia humana ante problemas que nos hundan y marginan. Es una obra que ejemplifica la degradación vergonzosa en que ha caído la humanidad. Alonso Quezada ruega al ser humano vehementemente: “Escúchenme... Escúchenme... por favor... Deténganse a escucharme. Tenemos que volver al hombre primitivo y encontrar en él el camino extraviado. Tenemos que volver a los años en que las bocas aún no se habían mancillado con esas dos frases: “lo tuyo” y “lo mío”. Es allí donde tenemos que iniciar nuestras vidas; donde tenemos que tratar de labrar nuestro porvenir. El mundo del presente está viciado. No se respira en él más que odio y egoísmo” (pág. 26). El protagonista fracasa y su final fatídico es señal concreta del pesimismo del destino humano. Su muerte violenta es símbolo del dolor que hoy pulula por todas partes. Aludiendo a su fin trágico, Raquel Aguilu de Murphy sostiene que “su muerte, al final de la obra, se convierte en símbolo de la destrucción y soledad a que es sometido

constantemente el hombre del siglo XX como resultado de la falta de comunicación y comprensión entre los hombres. Esa muerte viene a enfatizar la realidad del ser humano ante la fuerza destructiva y deshumanizadora de la sociedad enajenante en que vive'.<sup>41</sup>

Finalmente, cabe apuntar que esta obra de García semeja la vida de Jesucristo. Como la del hijo de Dios, es la historia del hombre que abandona su pueblo y su familia con la intención de rescatar y servir a la humanidad, de crear una conciencia lúcida para el bien común de todos. No lo logra. Consigue, en cambio, la muerte. Lo peor de todo – y en esto se aleja del Salvador – es que su mensaje no tuvo repercusión. ¿A quién podía interesar lo que un demente tenía que decir?

La última pieza, Fábula de los cinco caminantes, escrita en un acto, escenificada por el grupo teatral de la Universidad Autónoma de Santo Domingo en 1967, es un claro ejemplo del teatro del absurdo. La trama es abstracta, casi inasible. Suceden hechos, se crean situaciones, pero no responden a la construcción de un argumento concreto. Son una serie de imágenes disparatadas a las que no se les encuentra una explicación lógica. Los personajes actúan guiados por la irracionalidad. No vamos a encontrar en esta obra motivos ni sentimientos con los que podamos identificarnos plenamente. Todo luce extraño, incomprensible, distorsionado. Cinco caminantes (Fórtido, Mínimo, Orátulo, Revóluto y Cárvido) inician un viaje infinito en una carreta.<sup>42</sup> No saben a dónde se dirigen ni por qué, pero sienten un deseo inmenso por

---

<sup>41</sup> Raquel Aguilu de Murphy, op. cit., 265.

<sup>42</sup> Estos nombres tienen connotaciones precisas. Fórtido simboliza la fuerza; Mínimo, la indigencia y el yugo; Orátulo, el poder religioso; Revóluto, la libertad; Cárvido, el comercio y la explotación. La indumentaria que visten recalca estos valores. Aunque visten igual en términos generales (mallas y camisetas de mangas largas

llegar. La carreta es tirada por Mínimo, quien, consumido por el hambre y el cansancio, cae al suelo, agotado. Los personajes riñen; nadie quiere halar la carreta. Orátulo invoca el poder etéreo. Dios le concede potestad para hacer su voluntad. La trifulca continúa; los personajes, dotados ahora del poder divino, piden la muerte de sus compañeros. Al final, Orátulo, el único sobreviviente, se siente inmensamente solo y le ruega al Señor que resucite a sus compañeros. Concedido su deseo, prosiguen el viaje.

La incoherencia es tal vez el rasgo de mayor relieve, y aparece plasmada en el comportamiento de los caracteres. Primeramente, los cinco hombres marchan hacia un paraje desconocido; ninguno de ellos sabe dónde está este lugar. Las referencias son vagas y exiguas. A menudo, parecen perder ligeramente la noción del viaje y pasan a un estado de semi-inconciencia en la que aflora la ambigüedad y el desconcierto. No sabemos nada de ellos, ni siquiera de dónde vienen. Parece como si sus vidas originaran justamente en este momento y lugar. Son seres venidos de la nada. De lo que sí están al tanto es que van lento y que se hace tarde. Fórtido nos da algunos detalles, pero sus insinuaciones bosquejan un cuadro indistinto, equiparable a lo que él representa. Dice: “Pero no perdamos más tiempo. Se hace tarde y supongo que aún falta mucho por andar. Nunca he entendido bien esto de este viaje.; pero supongo que es necesario, y la verdad es que sería muy aburrido permanecer en el mismo lugar, sin “cabarets”, ni prostitutas, ni botellas de cerveza – aunque estén vacías -, ni macanazos, ni contrabando, ni nada...” (pág. 199). El hecho de que Mínimo haya tirado de la carreta

---

negras), difieren en el plano simbólico, acorde con el papel que representan. Fórtido tiene cara de verdugo y la cabeza rapada; Mínimo viste harapos y su cabeza, con salteados mechones, refleja un cuadro absurdo, conforme con su presencia; Cárnido es el comerciante rico: viste sombrero y de su cintura cuelgan bolsitas repletas de dinero; Orátulo porta mitra y estola; y Revóluto viste una camisa roja sin abotonar, anudada en la cintura. Como nota curiosa, obsérvese que los cinco nombres son esdrújulos.

hasta el centro del escenario supone un cierto acuerdo previo. Pero no se alude a ello. En el momento que Mínimo cae, el “orden” se quiebra y se trueca en pleito. La reyerta es el móvil que permite que los personajes actúen y muestren quiénes son realmente. Es aquí, en este punto clave, donde descubrimos que son seres impulsivos, violentos, despiadados.

El ambiente físico, la atmósfera general creada por las acciones de los personajes, es otro aspecto donde lo irracional ocupa un puesto de valor. Los personajes, unidos por un mismo destino incierto, se debaten en la dualidad de la enemistad y el compañerismo. Cárvido, el adinerado mercader, se escuda en la fuerza del dinero para ordenar que Mínimo sea castigado con el látigo, tarea ejecutada gustosamente por Fórtido. Basado en la conducta imperiosa y cruel de Cárvido, se puede llegar a dos conclusiones: una, que Mínimo es su esclavo y, dos, que Fórtido, siempre a su disposición, trabaja para él como jornalero y sicario. En repetidas ocasiones Fórtido azota a Mínimo. El abuso está marcado por la violencia física y las imprecaciones verbales. Aparte de los latigazos, otro ejemplo de impiedad y deshumanización ocurre cuando Cárvido le arroja un pedazo de carne a Mínimo, quien lo devora como si fuera un perro.<sup>43</sup> No debe sorprender, entonces, dado el grado de hostilidad y la jerarquía existente, que los personajes persigan la destrucción y muerte de sus adversarios. Esta brutalidad es evidencia de la condición teratológica del hombre contemporáneo.

---

<sup>43</sup> Esta ocurrencia recuerda “Historia del hombre que se convirtió en perro”, una de las viñetas de Historias para ser contadas, de Dragún.

Por otro lado, la muerte tiene su secuela negativa. Sin sus compañeros, Orátulo se siente solo, abandonado. Una vez más implora el poder de Dios: “Devuélvelos a la vida, y, por lo que más quieras... quítanos la potestad... que nos diste” (pág. 203). Concedido el milagro, vivos de nuevo, despojados del poder divino, vuelven al problema inicial: quién halará la carreta.

Mas no todo es pleito. La relación de Mínimo y Revóluto no es tan adversa y, más que de rivalidad, es de hermandad. Los une el amor y el compañerismo, quizá por la debilidad del estamento social a que pertenecen. Tanto el uno como el otro son víctimas de la dureza de Fórtido. Aprovechando la investidura de la potestad de Dios, al mando de la situación, le dice a Mínimo: “Ven, ven, ven, Mínimo querido; ya has sufrido demasiado. El día de tu regeneración llegó con mi toma del poder. Desde ahora podrás ir sentado a mi lado en la carreta” (pág. 196). Inmediatamente le ordena a Fórtido que tire de la carreta: “Sí, tú... Y si no lo haces, quiero que lo sepas: te azotaré con el mismo látigo que lastimabas a mi pobre compañero... Cómo te quiero, Mínimo” (pág. 199).

La muerte los separó, Dios los unió. La participación de la Providencia denota la presencia de un Dios generoso que escucha y comprende, que vela por la humanidad. Lo irónico y triste es que, cuando Dios les cede poder, lo utilizan para autodestruirse. Espejo de la podredumbre mundanal, la inclusión de Dios en la obra tiene como finalidad mostrar cuán peligroso es el poder en manos de los hombres, y que la crueldad del hombre es la razón de la indiferencia de Dios.

El motivo real que hace que los personajes no se pongan de acuerdo es la incomunicabilidad. El lenguaje que emplean en sus discusiones es incomprensible. En

ningún momento somos testigos de un intento serio por entender, analizar, solucionar el problema que encaran. El habla de cada uno es vaga, retorcida y redundante. En reiteradas intervenciones, surge la impresión de la falta de atención, de que no escuchan ni comprenden lo que hablan. De hecho, el lenguaje con que se comunican no persigue una función expresiva ni representativa, como acontece en una conversación rutinaria, sino que incursionan en peroratas que se desarrollan por la necesidad de establecer una relación de contacto que les conceda continuar con sus alegatos y porfías. La fracturación idiomática y la ausencia de un mensaje racional los convierte en personajes “afásicos” no aptos para resolver por vía discursiva la circunstancia presente. La pregunta, “¿De qué hablábamos?”, surge varias veces y demuestra claramente su automatismo y desarticulación. Muchas palabras y frases se repiten hasta la saciedad. Refiriéndose a Mínimo, dice Revóluto: “Lo digo y lo repito: este infeliz no se parará de ahí hasta que haya descansado... No se parará de ahí hasta que haya descansado. No se parará de ahí... (pág. 187). “Basta”, le grita Cárnido, malhumorado por la cacofonía y redundancia. Aún así, continúa: “...Hasta que haya descansado”.

Otro rasgo notable del habla es que en ocasiones los interlocutores incurren en juegos verbales que dan origen a situaciones chistosas o violentas. El humor no siempre brota de situaciones jocosas. A veces, producto de los comportamientos extraños y desordenados, se mezclan con hechos más o menos graves. Adviértase, por ejemplo, cómo Revóluto suaviza la ira de Cárnido, que se disponía a contar hasta tres para empezar a ejercer la violencia: “Usted no contará hasta nada. En primer lugar: porque no sabe contar, y en segundo lugar: porque no sabe. Hay también un tercer lugar; pero

no me interesa destacarlo ahora, porque queda muy lejos” (pág. 186).<sup>44</sup> El juego se aprecia sólo en el plano lingüístico, no en el plano de los hechos. En el contexto pragmático, su empleo es para evadir la violencia, introducirla o paralizar la acción a través de un proceso de ritualización.

En cuanto a la técnica de realización, García parece preferir el método de preguntas y respuestas. Los personajes acostumbran terminar sus argumentos con una interrogación que, a su vez, motiva una respuesta subsiguiente. Este procedimiento obliga a los hablantes a responder maquinalmente, permitiéndoles ignorar segmentos importantes del discurso. De ahí las respuestas automáticas y la falta de atención que apuntamos anteriormente. García no emplea en ninguna de las tres piezas estudiadas la técnica de asociación libre de imágenes que patentizamos en El cepillo de dientes y que aparece frecuentemente en obras de este tipo.<sup>45</sup>

Hay en el teatro de García una obvia preocupación de universalidad. Este empeño se transmite a través de los temas, referencias mitológicas y simbólicas, además de su intención de querer transmutar los términos del lenguaje en códigos

---

<sup>44</sup> Muchas obras del teatro del absurdo introducen juegos: El cepillo de dientes (1966), de Jorge Díaz; La noche de los asesinos (1965), de José Triana; ¿A qué jugamos? (1968), de Carlos Gorostiza; Extraño juguete (1977), de Susana Torres Molina.

<sup>45</sup> Jorge Díaz aclara en qué consiste esta técnica escénica: “Mi intención era tomar una situación básica, simple y humorística, como la de la relación de un matrimonio frente al vínculo común de un cepillo de dientes y llevarla hasta sus últimas consecuencias, liberándome de toda estructuración orgánica de lo que se puede considerar una carpintería teatral, simplemente dejándome llevar por asociaciones libres. Esta técnica de la asociación libre de imágenes (una imagen que va engendrando la otra) no era ni mucho menos original mía. Ya habían dictado cátedra sobre eso Ionesco y los poetas surrealistas”. Sara Rojo, “Algunas prácticas teatrales latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX”, Tradición, modernidad y posmodernidad. Buenos Aires: Galerna, 1999, pág. 167.

metalingüísticos. En Fábula de los cinco caminantes, el valor parabólico y metafórico es tan polivalente como el denotativo. El escenario “representa un camino en el desierto”. Este camino con sus caminantes alude al hombre y su destino, un destino no menos mítico y utópico que su viaje. Igual que ellos, hacia allá se dirige el hombre, a tientas, hacia ese otro polo opuesto al nacimiento, la parada final en la tierra. Fórtido, Mínimo y los demás simbolizan el Hombre. Esta acepción explica el valor de sus nombres estrafalarios: sectores específicos de la estratificación político-social.

Más allá de la búsqueda, Don Quijote de todo el mundo y Fábula de los cinco caminantes revelan un teatro nihilista, destructivo, compuesto con la finalidad de mostrar las preocupaciones del hombre en los tiempos actuales. Distinto al teatro brechtiano, estas obras no imparten lecciones ni intentan cambiar el mundo. Con estas tres obras, García se propone crear un estado de concientización respecto a la realidad física y metafísica del hombre en su esfera vital, con toda su crueldad y realismo.

Quienes piensan en cambios, tienen la esperanza y el optimismo de un mundo mejor. El mundo que García presenta, contrariamente, es de rechazo y negativismo. Sus personajes no son héroes ni protagonistas de nada. Ni de sus vidas siquiera. Son garabatos ridículos del espacio que los oprime, figuras anónimas extraídas de la literatura y el misticismo. La falta de vida interior es la causa principal de su inercia. No hay motivación. Puesto que el mundo no es ya un lugar paradisíaco ni habitable, tampoco es apto para proezas. Los héroes no tienen lugar en el teatro moderno. Son antihéroes que luchan desesperadamente por vencer la inadecuación, enajenación e incomunicabilidad que los priva de alcanzar la paz espiritual que tanto necesitan.

## El teatro performativo

Esta corriente artística empezó a manifestarse a partir de la segunda mitad de la década del 80. Estuvo ligada a los teatreros Haffe Serulle, Carlos Castro, Arturo López. Las actuaciones fueron esporádicas y nunca consiguieron atraer público. El pequeño grupo de aficionados que asistía a las presentaciones, personas del medio en su mayoría, lo hacía más por devoción y compañerismo que por atracción y entretenimiento. En honor a la verdad, la performance era una manifestación nueva en el teatro dominicano y el espectador, que no había tenido contacto de ningún tipo con esta variante escénica, no se identificó con su intencionalidad iconoclasta. El primero de estos “shows”, montado en el patio de Bellas Artes en la celebración del Día Internacional del Teatro, fue, según expresó su director, Arturo López, un “suceso destructivo”, porque denunciaba la escasa y deficiente preparación de las instituciones docentes de arte dramático. Según se ha anticipado (ver nota 1 de este capítulo), en esta modalidad artística (no aceptada por muchos como una realización teatral verdadera) el gesto reemplazó la palabra, y los títeres y muñecos pasaron a ocupar el lugar de los personajes. Los espectáculos se definían por su plasticidad, malabarismos visuales y acrobacias corporales. La locura y La fila son ejemplos de estos ejercicios artístico-dramáticos. Katarsis montó también Medeak Happening, basada en una obra de Heiner Müller.

En 1995, Arturo López y su grupo presentaron la Opera seca, un espectáculo que incorporaba textos de Müller, Beckett y discursos políticos de Rafael Leónidas Trujillo. El performer puertorriqueño Freddy Mercado se desempeñó con gran soltura y

lucidez, haciendo de su atuendo, movimientos y facultades de improvisación una exhibición de arte. La obra, repleta de elementos lúdicos, cómicos y “clowns”, buscaba hacer una parodia sarcástica del trujillismo.

#### Arturo Rodríguez Fernández: un dramaturgo posmoderno

Probablemente parezca para muchos un desatino o una exageración afirmar que el teatro de Arturo Rodríguez Fernández (1948- ) pertenece a la posmodernidad o que está relacionado con esta dramaturgia de última hora. Lo más acertado, entonces, sería explicitar en qué consiste esta modalidad y cómo encaja su teatro dentro de esta corriente, surgida en la década del 90 y aún viva en estos primeros años del siglo XXI.

Para mejor entender el teatro posmoderno, conviene volver sobre el periplo del teatro convencional. Ese camino, equívoco, sin duda, se iniciaba con el dramaturgo que escribía la obra, luego la pasaba a manos del director que la examinaba y entregaba a los actores para que la memorizaran y realizaran en el escenario. Era así como una obra teatral pasaba de texto literario a espectáculo escénico, un recorrido corto, mas lleno de obstáculos, algunos de ellos infranqueables, debido a que lo esencialmente teatral estaba relegado a niveles de segundo orden. El teatro moderno se rebela contra esta dictadura, una dictadura sostenida por los cánones y las convenciones. De aquí que habitualmente se diga que es un teatro deconstructivista. La nueva pauta empieza por el final, al revés: el escenario, que es equivalente al Mundo; luego se pasa al actor, que es sinónimo del Hombre y finalmente a la fusión director-dramaturgo. El autor es únicamente el creador de la intriga y a menudo su participación es mínima o

inexistente. En este nuevo sistema el escenario y su disposición es la totalidad de la obra. Quizá sea oportuno recordar el lema de Artaud: “Basta de literatura, el teatro es escenario”. El posmodernismo es obra de este esfuerzo innovador.

Hemos mantenido que con el absurdo el teatro se vuelve atextual y alingüístico. La posmodernidad continúa esta costumbre, pero lo hace de una manera diferente en la que participan otros fenómenos esenciales y formales, ampliando las latitudes receptoras del espectáculo y de la obra. Estos elementos, de naturaleza híbrida, proceden de distintos campos, pero sobre todo del teatro antropológico, los happenings de los años 70 y los últimos retazos del teatro del absurdo. Por otro lado, la aglutinación de intertextos incongruentes termina formando un pastiche de modelos heterogéneos y fragmentados. Por su mismo origen ecléctico, la obra posmoderna no intenta representar, sino más bien presentar este mosaico de cuadros inconexos y contradictorios, sin lógica ni coherencia discursiva. El teatro posmoderno, en suma, busca su autoexterminación en todos los niveles expresivos.

José Luis Valenzuela ha enjuiciado este teatro como “un teatro de proliferación lúdica... En términos aproximativos, podría decirse que se juega con elementos específicamente teatrales tomados de fuentes muy diversas y se los hace convivir con materiales infrecuentes en los espacios escénicos tradicionales. De la ópera, del cine mudo, del video-clip, del ballet, del comic, de la pantomima, del circo, del body-art, del cine expresionista o del rock se toman fragmentos o citas paródicas que se acumulan y se distribuyen en articulaciones que bien podríamos llamar rizomáticas”. Es – continúa

Valenzuela - un teatro pesimista, sin meta definida, porque “no pretende demostrar nada ni erigirse en modelos de trabajos ulteriores”.<sup>46</sup>

Oswaldo Pellettieri, probablemente para evitar el poco rigor crítico de la etiqueta “posmodernidad”, prefiere usar el rótulo “teatro de la desintegración”. En “El teatro porteño del 2000 y el teatro del futuro”, lo define como “la continuidad estético-ideológica del absurdo”. Para diferenciarlo de éste, asegura que mientras el teatro del absurdo trataba de mostrar la sinrazón de la vida humana, el de la desintegración carece de intencionalidad. Según Pellettieri, éste heredó de aquél “lo abstracto del lenguaje teatral y la disolución del personaje como ente psicológico”.<sup>47</sup>

Los autores que mejor representan esta modalidad teatral son los argentinos Rafael Spregelburd y Daniel Veronese. Del primero destacan las obras Destino de dos cosas o de tres (1993), Remanente de invierno (1995), La tiniebla (1996), Entretanto las grandes urbes (1997) y Cuadro de asfixia (2000); del segundo son Crónica de la caída de uno de los hombres de ella (1990), El hombre de arena (1992), Cámara Gesell (1993) y Circonegro (1996).

La presentación de la obra Máquina-Hamlet, del autor alemán Heiner Müller, por el grupo El Periférico de Objetos, fundado en 1989 por Daniel Veronese, es un ejemplo ostensible del objetivo de este nuevo arte. A propósito de este evento, Veronese afirmó que lo que le interesa de todo esto es “el deseo de hacer visible aquello que, culturalmente, de ninguna forma y bajo ningún pretexto puede serlo. El

---

<sup>46</sup> José Luis Valenzuela, “El teatro latinoamericano: ¿Hacia un nuevo paradigma teórico/estético?”, Acercamientos al teatro actual: 1979-1995, op. cit., pág. 25.

<sup>47</sup> Oswaldo Pellettieri, Teatro argentino del 2000. Buenos Aires: Galerna, 2000, pág. 20

resultado tiene algo de revolución: en lo que se verá será doblemente visible ya que ese hecho alumbra sólo por estar en el lugar inadecuado”.<sup>48</sup> Es, en fin, un teatro que aspira a des-formar y reformular las leyes internas del género teatral.

Poco se ha comentado el teatro de Arturo Rodríguez Fernández. No creo que esta omisión sea producto de falta de interés. Pienso que la razón habría que buscarla en la novedad y en su aparente superficialidad argumental, producto de la superabundancia de ocurrencias pasionales, a las extravagantes y novelescas coincidencias que cuenta, en su mayoría sucesos eróticos en los que se mezclan miembros de la clase media con prostitutas “cachet” y callejeras. En términos simplistas, es un teatro de aventuras amorosas, motivado por la infidelidad y el adulterio y por un afán constante de aplacar el deseo lujurioso de sus personajes. Casi siempre hallamos a estos personajes en escenarios predilectos y exclusivos, como los apartamentos de hombres solteros y las habitaciones de hoteles, en plática amena acerca de experiencias íntimas. Los asuntos abordados – la lascivia, el crimen pasional (con las estratagemas engañosas del chulo tradicional, ejecutadas por hombres y mujeres), la venganza, la prostitución, en fin, toda la depravación de personajes seductores entregados a la ninfomanía – expresan claramente un estado de crisis moral plenamente compatible con la degradación social del mundo actual. Distinto a los dramas de honor del Siglo de Oro, donde los protagonistas arriesgan la vida por defender la honra y las virtudes que los define en la sociedad clasista de la época, los personajes de este teatro manifiestan una actitud desinteresada e indiferente hacia el mantenimiento de los principios éticos y

---

<sup>48</sup> Lola Proaño-Gómez, “Posmodernidad y metáfora visual: Máquina-Hamlet”, Gestos, 14, 27, (abril, 1999), pág. 78.

espirituales. Así, pues, más que caballeros, se nos develan como pícaros ingeniosos en un mundo venido a menos, dedicados a la cacería del deleite carnal en el intricado juego de las pasiones amorosas. Quien sólo vea estos devaneos, sin hurgar más a fondo, hasta descubrir que se trata de un juego deliberado, de una especie de enmascaramiento audaz, sin duda se pierde la parte más significativa y el contacto con un teatro muy auténtico y original.

Asegura Meyerhold con palabras proféticas que se han hecho realidad – y es por aquí por donde debemos buscar el valor real del teatro de Rodríguez Fernández – que el teatro debía usar los mismos recursos que el cine. Antes de consolidarse en arte autónomo, el cine se enriqueció inmensamente de la literatura. Ahora, inversamente, se debe establecer otro punto de encuentro y aprovechar todos sus medios. “El teatro – afirmaba – debe ir adelante hacia su cinematificación utilizando todos los medios técnicos del cine, pero no sólo en el sentido de instalar una pantalla en la escena, debemos hacerlo dentro del teatro-espectáculo. Reconstruiremos el teatro contemporáneo y entraremos en una nueva fase donde se industrializará la escena y nuevos tipos de escritura teatral emergerán...”.<sup>49</sup> En efecto, lo más jugoso del teatro de Rodríguez Fernández no yace en las historias de intimidad que nos relata, ni en la conducta villana y voluptuosa de los personajes, ni en los parlamentos cultos con que se expresan, como podría malentenderse por el efecto apresurado de la primera impresión. La sustancia está en la estructura formal, en el desplazamiento de los diversos mecanismos técnicos que emplea. Estos recursos, extraídos del cine, nos presentan una

---

<sup>49</sup> Ramón Griffero, “La cinematificación de la escena”, Acercamientos al teatro actual: 1970-1995, op. cit., pág. 243.

serie de tomas escénicas en las que se subraya la construcción nítida y elaborada de los argumentos. Aparentemente se tiene la impresión de estar ante técnicas narrativas tomadas de la novela,<sup>50</sup> aunque, en realidad, lo que se presencia es un gran despliegue de procedimientos provenientes del Séptimo Arte, utilizados con maestría por un dramaturgo cuya vida ha estado estrechamente vinculada con este campo.<sup>51</sup>

En la construcción de Refugio para cobardes, representada en la Sala Ravelo del Teatro Nacional el 2 de noviembre de 1989, Rodríguez Fernández reúne muchas de las técnicas cinematográficas que emplea y que se hallan dispersas en su teatro.<sup>52</sup> La fragmentación habitual de la disposición textual es lo primero que llama la atención del lector. La obra consta de dos actos y un intermedio. Cada acto se divide en cuatro cuadros: los primeros tres cuadros de cada acto están seguidos por una serie de “slides”

---

<sup>50</sup> Angel Mejía asegura que Rodríguez Fernández se inició en la literatura en el cuento y que transportó algunos procedimientos al campo del teatro. Dice que en vez de “aprovechar los recursos técnicos del lenguaje dramático, Rodríguez Fernández parece preferir técnicas narrativas más cercanas al cuento”. Esta no es una particularidad privativa de su teatro, es una característica fundamental del teatro posmodernista. Al afirmar que el teatro de este autor tiene por objetivo presentar las cursilerías de personajes de la clase media, creo que Mejía ha extraviado el meollo de este teatro. Angel Mejía, op. cit., pág. 26.

<sup>51</sup> Arturo Rodríguez Fernández se ha desempeñado como crítico de cine en revistas y periódicos por un espacio de más de tres décadas. Además de distribuidor de películas, es promotor cinematográfico a través del Cine-Club Lumiere, esfuerzos que han sido reconocidos en homenajes y festivales internacionales. Es asimismo director de la Oficina para el Soporte de la Industria Cinematográfica, una dependencia de la Secretaría de Estado de Turismo, locutor y conductor de programas de radio y televisión. Su columna, “Siete días de cine”, en el periódico Hoy fue muy popular. Algunos de sus personajes muestran apego a estas tareas y oficios y se nos develarán como desdoblamientos del autor. Tal es el caso de Ernesto en Cordón umbilical y los críticos de arte Esteban Andújar y Alejandro Iturbides en Palmeras al viento.

<sup>52</sup> Arturo Rodríguez Fernández, Dramas y comedias en ocho obras teatrales. Santo Domingo: Amigo del Hogar, 1996. Todas las citas y referencias corresponden a esta edición.

o diapositivas (en el cuadro 3 del primer acto se presenta un video). Entre acto y acto transcurren ocho años. Una representación gráfica ayudará a entender esta distribución:

### Refugio para cobardes

# I Paratextos: dos epígrafes, una advertencia, tres personajes, un solo escenario

# II Acto I

Acto II

Cuadro 1

A) Serie de “slides” 1

Cuadro 1

A) Serie de “slides” 1

Cuadro 2

B) Serie de “slides” 2

Cuadro 2

B) Serie de “slides” 2

Cuadro 3

A) Vídeo 1

Cuadro 3

C) Serie de “slides” 3

Cuadro 4

Cuadro 4

# III Intermedio

#IV Didascalias: cámara y pantalla, rótulos sobre la pantalla, luces, voces y sonidos, vídeo y diapositivas

Así dispuesto el nivel textual, surge inmediatamente la impresión de estar experimentando una sensación visual en la que los múltiples planos se transforman en tomas, las tomas en microescenas secuenciales, que se presentan en la imaginación como si se estuviese mirando la proyección de una película. Aunque atadas sustancialmente, cada toma (con su serie de “slides”) conforma un segmento independiente. La proyección de las diapositivas quiebra la ordenación lineal de los planos narrativo y temporal, dando paso a la incoherencia y el anacronismo, como presenciamos en Cordón umbilical. Cada vuelta al pasado se entreteje con el tiempo

presente en un claro anticipo del segundo acto, que ocurrirá ocho años después. De la convergencia del presente, pasado y futuro emana el desorden temporal.

La organización material parece seguir un patrón de encadenamiento prefijado. El cuadro 1 del primer acto introduce la intriga: el cuadro siguiente es una elaboración del anterior, de la misma forma que el tercero es del segundo. Son cuadros relativos, o sea, que elaboran un antecedente, un tópico, una idea previamente postulada. El paso de un cuadro a otro implica algún tipo de modificación escenográfica (cambio de luz, introducción de cámara, etc.). El cuadro final (cuadro 4) es continuativo, ya que sucede de manera ininterrumpida al tercero. En el acto II, los cuadros 2 y 4 son relativos, mientras que el tercero es continuativo.

Con esta proposición, precisada por las dos historias de los dos actos, el autor busca fijar la técnica del contrapunto, definida por Patrice Pavis en su Diccionario del teatro, como la presentación de “una serie de líneas temáticas o intrigas paralelas que se corresponden una a otras según un principio de contraste”. Este recurso, según lo atestiguamos en Ibsen y Chejov, requiere del lector y espectador la capacidad de asociar, aglutinar y reordenar los espacios integrantes, como acontece con las menudas piececitas de un rompecabezas durante el proceso de armadura. Ambos destinatarios pasan a ser constructores secretos de los múltiples planos textuales. Las diapositivas son útiles en este sentido: recrean visualmente los espacios aludidos en los diálogos. De esta forma, las situaciones referidas se convierten en imágenes visuales, en hechos concretos, alejados de la inmovilidad de la palabra, como si de pronto se fusionaran el teatro y el cine, el espacio y el tiempo. Con sobrada razón mantiene Manuel Villegas López que “para el cine, arte del tiempo – aunque tenga forma espacio – todos sus

materiales han de reducirse a hechos, a pura y simple acción. Y el argumento es la mejor manera de narrar en acción, de desarrollar en acción el asunto, el tema y los valores que han de constituir la película”.<sup>53</sup> El espectador no sólo los conoce por referencia, sino que los ve revivirse en el escenario ante sus propios ojos.

En el cuadro 1 (acto I), conocemos a los dos amantes: Rita y Sergio. Ella, pretextando ir a la lavandería, se dirige al apartamento de él. Todavía en la cama, conversan de cosas banales: el brujo que habían consultado y donde se vieron por primera vez, la relación matrimonial de Rita y su esposo, Andrés, los hijos de Rita, Ana y Víctor, el pasatiempo favorito de Andrés, la infidelidad, los pantalones de Andrés... Son personajes de clase media: Andrés es arquitecto, y Rita es psicóloga. Ella siente una gran afición por la literatura. De Sergio sabemos poco. Contrario a ella, él nunca constituye un tema de conversación. Pero, al juzgar por sus razonamientos, sabemos que es un hombre versado en la música, el cine y la literatura. Entre tópico y tópico, no obstante su intrascendencia, se crea un ambiente cultural de insoslayable refinamiento en el que abundan las referencias artísticas.

La consiguiente serie de “slides” es complementaria. Suple información adicional de la vida pasada de Andrés. Cada diapositiva es una retrovisión de escenas cotidianas. Se proyecta en la pantalla la comida a medio comer, a Andrés cuando pequeño, comiendo emparedados de jamón y queso en compañía de su tía Eloísa o su abuela Josefina. También lo vemos en el cine. La utilización de imágenes – el lenguaje del cine - en el escenario intenta provocar efectos contrastantes: por un lado, la

---

<sup>53</sup> Manuel Villegas López, Cinema: técnica y estética del arte nuevo. Madrid: Editorial Dossat, 1954, pág. 152.

transfiguración de lo auditivo en hecho visual busca tocar la sensibilidad, no el intelecto, del espectador; por el otro, el traslado a otro espacio y tiempo paraliza la representación presente, alterando el paso del ritmo. La conversión de palabras y conceptos en imágenes visuales es la forma como se atacan y desintegran los códigos semánticos. La imagen desplaza el lenguaje, como lo sostiene Pere Gimferrer cuando afirma que “el lenguaje literario es sucesivo y no puede abarcar de una vez todos los aspectos de la realidad que designa; inversamente, el lenguaje filmico se caracteriza porque, en el terreno visual, es un lenguaje no sucesivo, sino simultáneo, ya que puede mostrar de una vez en el encuadre aspectos de una realidad única que el relato literario deberá mostrar unos tras otros”.<sup>54</sup> La idea de integrar en un mismo escenario procedimientos provenientes de los dos campos, más las numerosas referencias artísticas, es consistente con la percepción de los primeros teóricos del cine, quienes concebían este arte como la suma y culminación de las artes tradicionales.

En el cuadro 2, Rita y Sergio hablan de los gustos preferenciales de Andrés: su colección de sellos, la música clásica – Brahms, Debussy, Korsakoff – y sus fragancias. Las diapositivas, narradas por una voz en off, muestran el cadáver de la tía Eloísa. También se ven fotos de Andrés en el pasado (cuando tenía dos meses) y el presente (a los cuarenta años). Los cambios temporales del presente al pasado (raconto) y del pasado al presente (prospección), agregado el recurso audiovisual, configuran un claro interés por juntar las artes plásticas y espaciales en un mismo escenario.

El cuadro 3 es uno de los más sugerentes. Rita recuerda su época de noviazgo con Andrés. “Nos sentábamos – le cuenta a Sergio – en un banco y hablábamos de

---

<sup>54</sup> Pere Gimferrer, Cine y literatura. Barcelona: Seix Barral, 1999, pág. 74.

Cortázar, Borges, Lezama Lima y Vargas Llosa. Era la época del Boom, el descubrimiento de Macondo” (pág. 260). Mientras le muestra fotos del álbum familiar, revive a través de cada fotografía el ambiente de entonces. Foto a foto, pasan de Jarabacoa en la República Dominicana a Las Ramblas en Barcelona, y de aquí a Bogotá en Sudamérica. La plasticidad de cada escenario es pictórica y estimulante. Sergio le pide que cierre los ojos y que, en el fascinante mundo de la imaginación, lo acompañe por Italia y Suiza, en un juego de ensoñación en el que los Beatles interpretan sus canciones más aplaudidas, como la titulada “I think I ‘ll love you too...”.

Debido a que a Rita no le gusta hablar mucho de sus hijos, la serie de “slides” presenta un cuadro biográfico completo de Ana. La misma Ana, a la edad de siete años, provee sus datos personales, además de otra información no personal. Lo que el personaje se niega a compartir con el público, que usualmente se expresa por medio de silencios y símbolos en las obras tradicionales, en esta pieza se obtiene a través de la utilización de un procedimiento cinematográfico. Tal atribución puede entenderse como una renuncia, un obvio rechazo, de las convenciones teatrales.

En el último cuadro los amantes comparten la nostalgia de una tarde lluviosa. Sergio se ofrece a comprar las mallas de Ana. Rita le confiesa que está embarazada y que puede ser de él. A Sergio le encanta la idea de tener un hijo. Rita se marcha. No es sino hasta el acto siguiente, ocho años después, que nos enteramos de que esa misma tarde Rita había muerto, atropellada por un auto mientras cruzaba la calle.

El intermedio comprende una serie de rótulos, vídeo o diapositivas sobre la pantalla: “Vaya a descansar, a fumarse un cigarrillo, a tomarse una cerveza en el bar si es que está abierto, al baño, a criticar un poco, a figurear, a comentar lo malo y aburrido

que está esto, a tratar de entender lo incomprensible o hacer mutis, disimuladamente, sin que nadie le vea porque la noche es hermosa y existen mil maneras mejores de aprovecharla” (pág. 265). El intermedio es muy polivalente y se presta a la pluralidad interpretativa. En primer lugar, estas sugerencias parecen ser anuncios comerciales en los que se dan instrucciones acerca de cómo lidiar con la vida diaria. Los letreros empiezan enunciando un mensaje positivo. Luego, al final, se tornan sensuales. La frase “existen mil maneras mejores de aprovecharla”, sugiere, contrariamente, que el tiempo transcurre y que se pueden llevar a cabo tareas más interesantes. El principio contradice el final. No se puede “entender lo incomprensible”. La ambigüedad no es casual. En segundo lugar, el intermedio parece ser una referencia al cine mudo, cuando el cine no era más que escenas vagas, apartadas una de otras por rótulos que guiaban la narración total. Antes de Griffith, el creador del lenguaje cinematográfico, se acostumbraba a colocar rótulos en el escenario. El entreacto es una alusión a esa vieja costumbre. Su aparición en la obra es parte de la construcción autorreferencial en la que el arte se vierte sobre sí mismo para crear intertextos y metatextos. Finalmente, la puesta de rótulos puede entenderse también como un aviso contrastante acerca de la fuerza de la palabra escrita y la vitalidad dinámica de la imagen. En tal caso, la realidad se vuelve tridimensional: la palabra, la imagen y el escenario, tres maneras distintas de percepción. Con la presentación de estos planos móviles y estáticos en la pantalla es como si Rodríguez Fernández nos condujera por el proceso de realización del cine.

El cuadro 1 (acto II) introduce otra historia de infidelidad. Sergio es el hilo unificador. El lugar de Rita lo ocupa ahora Sandra, una periodista. A pesar del tiempo transcurrido, nada más ha cambiado: las mismas escenas románticas en el apartamento

de Sergio. Sandra se nos revela como el complemento de Rita. No sólo es la nueva esposa de Andrés y la amante de Sergio, sino que demuestra ser una experta en literatura, la gran pasión de Rita. En este cuadro inicial, que empieza con las mismas palabras y situación que el del acto I, Sandra le cuenta a Sergio cómo conoció a Andrés, cuando le asignaron una entrevista periodística. Nos enteramos también de que ella no lo ama, que se casó con él porque buscaba estabilidad económica.

La serie de diapositivas muestra distintas poses de Andrés y escenas de la vida diaria: tiñéndose el bigote, con patillas, Andrés adolescente en el bar de prostitutas, foto de la boda, etc. Una voz fuera de escena le recuerda a Andrés una cita importante. En realidad, el propósito es ponernos en contacto con una historia nueva.

El cuadro 2 manifiesta cierta intemporalidad. El ritmo se acelera. Sandra y Sergio se enfrasan en una acalorada conversación. Sergio finge no saber nada de Rita y le pide a Sandra que le cuente todo cuanto sepa de ella y de sus hijos, Ana y Víctor. La conversación, una sarta de preguntas y respuestas, como en los interrogatorios, fluye precipitadamente. Al final del cuadro, la aparición de Víctor en la pantalla redondea este apartado. En el acto anterior Ana lo hizo ella misma, ahora nos enteramos de la vida de Víctor a través de una voz en off.

Sandra se queja de la frialdad de Andrés en el cuadro 3. Piensa que su marido sospecha algo. En el escenario se produce un juego luminotécnico o claroscuro que permitirá identificar el personaje actuante, mientras el otro permanece en penumbras, invisible. Sólo se ilumina la cara del personaje. Amparada en los efectos lumínicos, Sandra se dirige al público, razona con él, lo hace parte de la obra, tal como vemos en Brecht y el Living Theatre. Es un discurso extenso en el que se mezclan la vida de

Andrés, la inmadurez de Sergio y tópicos actuales de política internacional. Le dice a sus espectadores que ella entiende lo que ellos “no comprenden ni van a comprender cuando salgan de aquí”, (pág. 276), sin llegar a especificar qué, aunque sabemos que se refiere a su fornicación. Si no es a las personas involucradas, ¿a quién puede interesar su relación amorosa? Con su actitud, Sandra parece mostrar interés en advertirle al público que está en el teatro. Su intención es des-sujetivizar la intriga, haciendo que el público tome una postura crítica objetiva. La presencia de Brecht es indiscutible. El cuadro termina solemnemente. Por primera vez Sergio confiesa que su comportamiento respondía a la necesidad de saber, de documentarse. Se nos presenta ahora como un Vertov, Rotha o cualquier otro documentalista. “Supe así – dice – muchas cosas” (pág. 277). Todo lo que averiguó, no obstante, lo califica de insignificante: “La nada”.

Las diapositivas se limitan a mostrar muchísimas fotos de Rita. Se escucha la voz en off de Sergio, reclamándole a Rita su falta de amor.

La vida de Sandra toma un giro inesperado en el cuadro final. Andrés se divorcia de ella y la echa de su casa. Andrés está próximo a casarse nuevamente. Por medio de Sandra, Sergio se entera que la novia se llama Teresa Sandoval y que trabaja en una compañía de seguros. Sergio rechaza a Sandra, le niega recibirla en su apartamento. Tan pronto Sandra se marcha definitivamente, Sergio toma la guía telefónica y, en plan de conquista, se comunica con Teresa, la futura esposa de Andrés y su nueva amante. Esta conclusión abierta indica claramente que la obra no ha terminado todavía. Las dos historias contadas son partes de un círculo que está a punto de empezar otra vez, como ya lo habíamos advertido en el comienzo idéntico de los dos

actos. En esta nueva aventura Teresa ocupará el lugar de Sandra, de la misma forma como ella reemplazó a Rita.

### Los intertextos

No todo es superchería amorosa. Entre cuadro y cuadro, los personajes introducen una serie de textos en los que se reproduce la realidad actual. Poco a poco, disimuladamente, reconstruyen el contexto y el ambiente epocal. En Refugio para cobardes, por ejemplo, aparecen lugares conocidos: el comercio Los Imperiales, los cines Rialto y Capitolio, el Faro a Colón, el Colegio de La Salle... También se introducen asuntos candentes y controversiales del momento, como el crecimiento vertical de la capital y el problema de la luz eléctrica. En efecto, el cuadro 1 (acto II) se inicia con la luz de velas y velones debido a un apagón inesperado. Sandra se refiere constantemente a esta situación (pág. 267), estableciendo una crítica denunciante acerca de una condición que no parece pasar de moda. Al final del acto regresa la energía eléctrica. De ahí en adelante, el autor hará uso constante de ella a través de la luminotecnia. Tampoco se descarta la contemplación subdesarrollada del país, su atraso económico e intelectual. El primer ejemplo ocurre cuando Sergio descubre la aptitud literaria de Sandra. Ella le contesta que “hay tan pocas oportunidades de demostrarlo en este país que la pedantería viene a ser una necesidad”. Sergio le contesta: “Nunca he visto una librería llena {de lectores} por estos lados” (pág. 267). Más adelante, agudizando en el tema, Sandra le pregunta a Sergio que si le gusta la política. Amplía: “¿No te importa vivir en un país de analfabetos y miseria?” (pág. 275). Las continuas

referencias a cuestiones locales son una convocatoria a retratar ese clima circunstancial, a no evadir aspectos trascendentes de la vida social.

El empeño por obviar esta realidad es tan fuerte y decidido que en su largo discurso con el público Sandra se queja de la puerilidad de Sergio. Le revela a su auditorio: “No existía otra cosa en la vida. No importaba nada Dukakis, ni Bush, ni el interés de Nancy Reagan por la astrología. Nada tenía que ver Raisa Gorbachov y la Perestroika. Nada el hecho de que, en aquellos días Hirohito estuviese gravemente enfermo. Importaba más, mucho más el resultado de una fiesta de quinceañeras en el Country Club de Santo Domingo que los viajes incontrolados de Juan Pablo II o la canonización (...) de Fray Junípero Serra. Y yo me veía contando las pecas y los lunares de la espalda de mi marido olvidando escasez de agua, los problemas de la Corporación, los juicios por corrupción y la suerte de los tripulantes del Discovery”. Según sus propias palabras, nos damos cuenta que su aventura con Sergio era un juego para escaparse de un estado interior de ahogo y frustración. Desengañada, como si de pronto volviese a la conciencia de los hechos, dice: “Estaba en ese Universo. No lo puedo negar. Estaba trastornada, transformada, fascinada, excitada, conmovida, erotizada. Tal vez, a medida que no comprendía nada, iba comprendiéndolo todo. Iba aceptando la necesidad de lo innecesario, la burla, la rebeldía, la falta de aceptación de la existencia” (pág. 276).

Resulta interesante descubrir en esta obra que las aventuras amorosas no son más que un refugio para escaparse de la agonía existencial. Sandra y Sergio se sinceran con el público y le confiesan el verdadero propósito de su comportamiento. Todo se debe a un juego mediante el cual los personajes disimulan su soledad y enajenación.

Desde el mismo principio, Sergio le dice a Rita: “Sígueme el juego. Por favor, sígueme el juego. No ves que no puedo seguir soportando la soledad” (pág. 258). Más adelante, vuelve a referirse a esta condición, señalando que “no hacía otra cosa que no fuera vagar por las calles sin sentido, con una inmensa necesidad de comunicarse” (pág. 264). En este juego no pueden faltar el punto de vista y los planteamientos filosóficos. Dice Sergio: “No existen dos personas que puedan contemplar al mundo de la misma manera. Somos tan limitados. Tenemos tan poco... Líneas más adelante: “Uno no puede evadirse hasta ese extremo. Uno no puede estar cerrando puertas a la realidad”. Concluye: “¿Quién te asegura que la realidad es esta?... ¿Por qué lo palpable, lo convencional, lo rutinario va a ser lo trascendental y permanente?” (pág. 275). Aparte de estos intertextos referenciales, también se construye el nivel de las artes plásticas y temporales, tanto de forma verbal como a través de las imágenes cinematográficas.

La preocupación por la realidad no es única de Refugio para cobardes. El teatro de Rodríguez Fernández sigue la fórmula que hemos delineado. Cordon umbilical, una de sus primeras piezas, trata de la supervivencia de tres hijos – Ernesto, Fifi y Salvador – que no encuentran la forma de superar la tristeza y soledad que ha dejado en ellos la muerte de su madre. Ernesto, para eternizar su presencia y disipar el sufrimiento de él y sus hermanos, desde hacía tiempo se había dado a la tarea de grabar en cintas magnetofónicas innumerables conversaciones de ella, grabaciones que ahora le permiten comunicarse con ella como si estuviera viva, en un lenguaje único, compuesto de palabras y frases del habla cotidiana. Esta invención lingüística, espectral pero eficaz, y que ha sido objeto de un interesante estudio semiótico por Bonnie Hildebrand

Reynolds,<sup>55</sup> lo hunde, pues, cuando Sofía, la hija ausente idéntica a su madre, se viste, se peina y se maquilla como ella, simulando su reencarnación, entonces se descubre que Ernesto y Fifi habían matado a su propio padre, impulsados por su intransigencia y despotismo. Hildebrand Reynolds ve en la figura del padre una alusión directa a Trujillo. En efecto, los hechos ocurren en la década del cincuenta.

Referente a lo intertextual, Refugio para cobardes y Crónica de la caída de uno de los hombres de ella, de Daniel Veronese, son obras muy parecidas.<sup>56</sup> La pieza de Veronese consta de 19 cuadros cortos. El escenario es la habitación de Evaristo o la de Artemio. La protagonista, Margarita, es una prostituta que comparte su amor con ambos personajes. Aunque vive con Artemio, concibe un hijo con Evaristo. Si en la obra de Rodríguez Fernández se utiliza una cámara cinematográfica, en esta se emplea un grabadora. En el cuadro 14, la grabadora reproduce la voz del personaje, dispensando su presencia, con el objetivo de puntualizar el cariz narrativo y técnico de este tipo de teatro. Artemio es poeta. En rebelión con las tradiciones, su número no nace de las fuentes que habitualmente asignamos a la poesía, su inspiración proviene de sus ratoncitos. A ellos debe toda “la efervescencia de mi vena poética, dramática, la furia de mi glosa, la vehemencia de mi verbo...” (pág. 10). En la obra de Rodríguez Fernández, como hemos señalado, se parodian las virtudes del héroe caballeroso de las

---

<sup>55</sup> Bonnie Hildebrand Reynolds, “La semiótica y la supervivencia en Cordón umbilical de Arturo Rodríguez Fernández”, Gestos, 6, 12, (noviembre, 1991). La autora destaca la manera en que Rodríguez Fernández logra “crear artísticamente una red de signos, en un sistema semiótico de gran belleza dramática. No sólo encontramos éstos en el diálogo sino que los palpamos en la escenografía, el vestuario, los gestos, las luces y los efectos auditivos”. Págs. 94-95.

<sup>56</sup> Daniel Veronese, Crónica de la caída de uno de los hombres de ella. Buenos Aires: Celcit, 1993.

comedias renacentistas con el amante descarado y sórdido actual. Veronese, de igual manera, infiltra la realidad cotidiana oportunamente. En su obra critica duramente al gobierno por el pago y las condiciones laborales de los carteros.

Finalmente, la relación entre Sergio y Sandra no incluye compromisos ni responsabilidades. Es una cuestión de voluntad física. Tan pronto su amorío se complica, Sergio la abandona. Ella, por su parte, no intenta una reconciliación. Ambos reconocen que el juego ha terminado. En la obra de Veronese la ruptura sentimental no dista mucho, aunque aparenta ser un hecho más cruel, debido a que los vínculos que la atan a Evaristo son más fuertes. Vemos que Margarita se obsesiona con la idea de que Evaristo vaya a la guerra, que brille por su intrepidez y lealtad. En contra de sus deseos, ella lo motiva a ingresar en el ejército. A su regreso, al descubrir que está mutilado, lo abandona fríamente.

#### Las agrupaciones teatrales

Durante el período 1960-1990, surgieron numerosas agrupaciones. Las organizaciones teatrales, debido a la falta de recursos económicos y las dificultades del medio, son de vida corta. La mayoría de ellas consigue montar dos o tres obras antes de desaparecer definitivamente. En "El teatro dominicano en la década del 80", Robinson Aybar enumera veinte grupos, algunos de ellos activos aún,<sup>57</sup> como los pertenecientes a centros universitarios y otros recintos académicos. Algunos de los grupos que siguen presentando espectáculos en las ciudades importantes son: Acra, Faena, Gayumba,

---

<sup>57</sup> Robinson Aybar, op. cit., pág. 71.

dirigido por su fundador Manuel Chapuseaux, Gratey, Guloya, fundado y dirigido por Claudio Rivera, Jaqueca, por Carlos Castro, Katarsis, a cargo de Arturo López, Kábala, que dirige Noé Zayas en San Francisco de Macorís, Simarrón, dirigido por Jorge Pineda y Henry Mercedes, Teatro Calíope, de Sergio Uribe, Proyecciones, Texpo, Fuácata, Teatro Taller y Teatro Obrero. También existen grupos que se dedican a las representaciones de títeres y eventos populares. Las obras se representan en las salas más conocidas de la capital: Casa de Teatro, la Sala Ravelo, Bellas Artes y la sala del ICDA. El Teatro Nacional honró a los fenecidos dramaturgos Manuel Rueda y Máximo Avilés Blonda nombrando dos auditorios con sus nombres.

## En la antesala del siglo XXI

Las páginas precedentes han intentado trazar el itinerario del teatro dominicano a lo largo del siglo XX, desde el romanticismo y preciosismo de Pellerano Castro y Américo Lugo, el costumbrismo de Damirón y Javier García, hasta las corrientes modernas impulsadas por los movimientos de vanguardia y el posmodernismo. Este recorrido, lleno de dificultades y asperezas, de vacilaciones y contradicciones, ha estado subordinado a circunstancias políticas, situación que lo ha limitado a un desarrollo insostenido y zigzagueante. No obstante esta condición, hemos sido testigos de una trayectoria ascendente, de superación teatrológica, estética y literaria, en la que el teatro dominicano ha ganado aceptación y reconocimiento, dentro y fuera del país.

La posición negativa de Máximo Avilés Blonda, su más encarnizado detractor, ha sido contrarrestada con criterios positivos y optimistas de una pléyade de escritores, entre los que figuran Veloz Maggiolo, Incháustegui Cabral y Franklin Domínguez. Un dilettante y observador, Ramón Emilio Reyes, consciente de los grandes cambios por los que ha atravesado este teatro, destacaba a mediados de la década del 70 esta pujanza. Decía: “El teatro dominicano actual tiene carácter universal, su propósito es el hombre de todo el mundo y su lucha es la liberación total del hombre. En este sentido es un teatro clásico humanístico”.<sup>1</sup> Hay, empero, una realidad insoslayable: en los países en desarrollo, el teatro marcha a la sombra de los vaivenes políticos y las limitaciones del medio. Estos factores, tan mutables y transitorios, minimizan los pronósticos. Sin autonomía,

---

<sup>1</sup> Ramón Emilio Reyes, art. cit., pág. 73.

doblegado a restricciones extrateatrales, su existencia siempre estará ligada a la incertidumbre del porvenir.<sup>2</sup>

Sin embargo, en la República Dominicana se han venido suscitando cambios positivos en los últimos años. La severidad y cortapisas de antaño son menos austeras. Impulsado por este ambiente de civilidad, respeto a las libertades públicas y democratización política, el teatro dominicano registra en la actualidad uno de sus mejores momentos. La etapa actual es de optimismo, prosperidad y competencia. El otorgamiento de premios y reconocimientos por parte de la Asociación de Cronistas de Arte, ACROARTE, a la labor artística ha incentivado el teatro. Anualmente, se premian la obra, autor y director del año. El clima favorable ha hecho que Franklin Domínguez exija del gobierno que se construyan salas de representación con capacidad para por lo menos 500 personas en las provincias principales del país (Listín Diario, “Espectáculos”, miércoles 2 de octubre, 2002).

En el campo de la crítica, los dos primeros años del siglo XXI muestran que la actividad teatral continúa encadenada a la ambigüedad y contradicción de

---

<sup>2</sup> En “Haciendo teatro”, un artículo acerca de las tribulaciones del medio teatral en la República Dominicana, Arturo Rodríguez Fernández relata dos ocurrencias interesantes. Cuenta que durante los ensayos de su obra Todos menos Elizabeth, el director, Enrique Chao, se negó a seguir adelante porque era muy difícil juntar a treinta y tres actores. Aparte de la tácita impuntualidad de los actores, el problema principal era pecuniario: la obra no iba a generar fondos suficientes para pagarle a tantos empleados. Entonces se procedió a sustituirla por Parecido a Sebastián. En su versión original, esta pieza exigía dos escenarios distintos. Debido al reducido espacio de la Sala Ravelo, Rodríguez Fernández tuvo que reescribir la segunda parte y cambiar, en resultado, el desenlace. Luego, cuando se montó en Santiago, una de las líneas condenaba el hábito de fumar. En esta ocasión, el espectáculo contaba con el patrocinio de la tabacalera y fue necesario suprimir dicha frase. La actriz la reemplazó refiriéndose a su dieta personal. Diógenes Céspedes, Soledad Alvarez y Pedro Vergés, Ponencias del Congreso Crítico de Literatura Dominicana. Santo Domingo: Editoras de Colores, 1994, págs. 262-263.

épocas remotas. Dos teatreros locales, Radhamés Polanco y Claudio Rivera, siguen empeñados en definir lo indefinible, tratando de resolver una problemática vetusta, gastada por el tiempo, y que ya, al comienzo del milenio, no reviste interés. En su artículo, publicado en Vetas, Polanco asegura que el teatro nacional no es un oficio digno, sino un “hobby, pasatiempo, un devaluado lujo de pequeños burgueses ociosos”.<sup>3</sup> Rivera, en otro artículo en la misma revista, disputa la posición de Polanco, apuntalando su auge y participación dentro de la tradición teatral hispanoamericana (pág. 12). Aparentemente, la continuidad de este dilema sugiere que los cien años pasados fueron insuficientes.

Por otro lado, el teatro dominicano está atravesando por un momento en el que se nota una inclinación hacia el redescubrimiento y la resucitación de la herencia teatral española. La vuelta a lo tradicional empieza a ocupar un lugar de preponderancia.<sup>4</sup> El más claro ejemplo lo tenemos en Chapuseaux y las obras Pin, pan, pon: que gracioso es Calderón, Don Quijote y Sancho Panza y Lazarillo. También se advierte tanto el apego a las raíces culturales como a los temas nacionales. Dos obras de Giovanni Cruz, Sobre

---

<sup>3</sup> Radhamés Polanco, “Paradoja de un teatrero, a ver si puedo explicarme, Clodomiro”, Vetas, 55, (abril, 2001), pág. 10. La visión de Polanco es pesimista. No cree en la existencia de un teatro real en la República Dominicana. Dice que es un teatro “ocasional, esporádico y fortuito”. Al final de su artículo, propone medidas que, de implementarse, ayudarían al teatro a desarrollarse y conseguir dignidad y reconocimiento colectivo.

<sup>4</sup> En “Cuerpo y palabra en la escena cubana actual”, Vivian Martínez Tabares asegura que el teatro en Cuba está pasando por una situación similar. Después de los experimentos performativos, la escena cubana se ha vuelto hacia la reafirmación de los códigos verbales y lo tradicional. Carlos Celdrán y su grupo Argos Teatro representaron La vida es sueño, de Calderón de la Barca, mientras que el grupo El Público escenificó Las brujas de Salem, de Miller. Véase su artículo en Itinerarios del teatro latinoamericano, op. cit., pág. 67.

duendes y locos y Amanda incursionan en asuntos de interés local. En la primera, la trama gira en torno a la escasez de agua potable, un tema ecológico moderno con dimensiones internacionales. La segunda se refiere a la nacionalización de la escena dominicana. Aunque con evidente repulsión, según refleja el menosprecio con que los personajes dominicanos tratan al haitiano Antonio, la obra festeja la presencia afroantillana en la cultura dominicana. En Los gavilleros y Mamasié, lo mejor del teatro de Jaime Lucero hasta ahora, resaltan los elementos folklóricos y los hechos históricos. No menos diferente es el teatro de Haffe Serulle. En Bianto y su señor, La danza de Mingó y El hatero del Seibo: Pedro Santana, abundan las imágenes visuales, los referentes histórico-culturales y las connotaciones simbólicas de la nación dominicana. Una variante temática de último momento, reflejada también en las dos películas “Nueva Yol” (I y II), es la inclusión de elementos, escenas y personajes extranjeros, representados por dominicanos radicados en los Estados Unidos. Es un aspecto novedoso de este teatro. Se busca con ello resaltar el proceso de transculturación y las peripecias del inmigrante. Chicken Cordon Blue, de Frank Disla, Pargo, de Waddys Jáquez, y Hoy no toca la pianista gorda, de Arturo Rodríguez Fernández, son ejemplos de esta tentativa.

La tendencia histórico-política, la corriente más fértil, prolongada y la que mejor caracteriza el teatro dominicano, no parece dar señales de agotamiento. En la década de los 80, Reynaldo Disla dio a la estampa Andanzas, pasión, viaje por lana, tranquilidad y muerte del escribano Baltazar López de Castro (1980), basada en las despoblaciones realizadas en la colonia en 1605 y 1606. Cinco años después, en 1985, salió en Cuba otra obra suya, Bolo Francisco, su mejor trabajo hasta ahora. La pieza

resultó ganadora del Premio Casa de las Américas de ese mismo año. Griselda Gambaro y Abelardo Estorino, miembros del jurado, expresaron palabras de elogio. La primera la vio como una muestra cabal de “la autonomía y originalidad del teatro hispanoamericano”, mientras que el segundo resaltó, entre otros logros, la forma en que el autor consigue “recrear el mundo caribeño”. La obra, publicada por primera vez en la República Dominicana en el año 2000,<sup>5</sup> trata de la muerte del músico Bolo Francisco durante los gobiernos represivos de Balaguer. En la década siguiente, Duarte, fundador de una República (1998) y La telaraña del poder (1999), ambas de Franklin Domínguez, son crónicas revitalizadoras de la temática histórica. La primera es una biografía teatral del padre de la patria dominicana; la segunda, más lograda, es una radiografía sincrónica de San Martes, un pueblo utópico donde el tirano Pedro el Blanco ha gobernado férreamente por cuarenta años. La obra presenta una tesis interesante. Pedro es un personaje desdoblado: por un lado es el estadista cruel, mientras que por el otro es el ser humano que ha caído víctima de su propio poder. No sólo es él el verdugo de la ciudadanía esclavizada, sino que al ser odiado y temido por todos, incluso hasta por sus más cercanos colaboradores, como él mismo advierte en sus palabras y ademanes, y de haber perdido su privacidad de hombre común, también se ha condenado a la soledad y autoencarcelamiento. En la revuelta final, completamente abandonado, Pedro contempla su muerte como un acto de redención. Como el Asterión borgeano, resignado a los designios de su destino aciago, apenas se defendió de Sandra cuando le traspasó el pecho. Con los brazos en jarras, invocando el

---

<sup>5</sup> El último teatro de José Triana sigue este mismo camino. El impacto de la represión política en Cuba parece haber tenido efectos traumáticos. Cruzando el puente (1992) y El último día de verano (1994) gravitan sobre esta problemática.

poder del Salvador, exclama: “¡Libérame pronto del Poder y de la soledad, de la angustia y del miedo! ¡Déjame saborear la libertad que me das con la muerte!”<sup>6</sup> El planteamiento de la trama y la psicología y muerte del personaje parecen sugerir un adiós definitivo por parte del autor. Se tiene la impresión de que Domínguez se despide de la corriente que más ha cultivado en su ingente producción teatral.

La insistencia en los temas históricos y políticos es, a mi modo de ver, una forma de alejarse de la herencia clásica, romper de una vez por todas con los moldes helénicos. Los personajes históricos nacionales han reemplazado a los héroes, reyes y figuras mitológicas de la antigüedad. Esta actitud iconoclasta y desmitificante constituye así un sustituto de motivos, temas y símbolos en la que el teatro afianza su verdadera identidad. Al inscribirse en la contextualidad cultural y temporal, tratando de revivir sucesos históricos de épocas pasadas, el resultado final es la nacionalización del teatro.

Las comedias de humor y los espectáculos infantiles perviven en los escenarios. Mi tía la jamona y Qué buena es mi suegra, de Domínguez también, son piezas hilarantes y divertidas. Su propósito es entretener, calmar las tensiones de la gente, mediante situaciones cómicas de la vida cotidiana. Platero y yo (1996), por otro lado, intenta mantener viva la tendencia infantil. Aunque de poco arraigo y popularidad en el gusto de la moda, la representación en años posteriores de Alicia en el país de las maravillas, La bella durmiente, La Pinky y los tres mosqueteros, Cascanueces y Juguemos en el bosque son muestras de estos espectáculos, en los que se han introducido cambios para atraer a niños y adultos.

---

<sup>6</sup> Franklin Domínguez, La telaraña del poder. Santo Domingo: Editora SEE, 2001, pág. 126.

Finalmente, es tarea difícil predecir el derrotero que seguirá el teatro hispanoamericano a lo largo de esta centuria. Todavía hay mucho camino por recorrer. Sin embargo, creo que este arte, aplastado por el cine y el gusto extravagante de las generaciones nuevas, se encuentra en un momento de crisis aguda en la que está en juego su propia existencia. En vista de esta situación y de su evolución actual, todo parece indicar que se orientará hacia los espectáculos musicales y minimalistas, como se presentan en Broadway, off Broadway y otros lugares con muchísimo éxito comercial, a pesar del excesivo valor de las taquillas.<sup>7</sup> De ser así, entonces, como bien ha señalado Jean Franco, es probable que deje de ser el género que todos conocemos y se aparte de la historia de la literatura.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> La representación de espectáculos de ballet, ópera y danza, acompañados de números musicales y actos variados, llaman mucho la atención. En vez de escuchar conversaciones muchas veces aburridas y tediosas sobre el escenario, el público moderno prefiere deleitarse con canciones, música, eventos vistosos y movidos, con despampanantes efectos coreográficos. Cats, Les Misérables, The Lion King y Aida son claros ejemplos. En la República Dominicana, por otro lado, estos “shows” son cada vez más frecuentes. Tal es el caso del ballet navideño Cascanueces. Asegura su presentadora, Carmen Heredia, que durante este año, 2002, la pieza se ha escenificado ocho veces en la capital y una en el Gran teatro de Santiago. Mantiene, además, que este año se ha hecho el esfuerzo de presentar un espectáculo completamente diferente y que posiblemente a ello se deba su popularidad, en la que se ha registrado cifra récord de asistencia y funciones (Listín Diario, domingo 22 de diciembre). Igual interés ha despertado la ópera Amahl y los visitantes nocturnos.

<sup>8</sup> Jean Franco, Historia de la literatura hispanoamericana. Barcelona: Editorial Ariel, 1983, págs. 442 y 443.

## Bibliografía consultada

La bibliografía siguiente comprende dos grupos: la general, integrada por todas las fuentes críticas y teóricas consultadas; y la autorial, que reúne las obras examinadas.

Abel, Lionel. Metatheatre. New York: Hill and Wang, 1963.

Aguilu de Murphy, Raquel. "Soledad e incomunicabilidad en la obra teatral de Iván García", Revista Iberoamericana, 54, 142, (enero-marzo, 1988), págs. 259-269.

Alcántara Almánzar, José. Los escritores y la cultura. Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 1990.

Artaud, Antonin. The Theatre and its Double. New York: Grove Press, 1958.

Avilés Blonda, Máximo. "Prólogo" a El último instante y La broma del senador, de Franklin Domínguez. Ciudad Trujillo: Arte y Cine, 1958, págs. 7-36.

Aybar, Robinson. "El teatro dominicano en la década del 80", Latin American Theatre Review, 25, 2, (Spring, 1992), págs. 169-171.

Balaguer, Joaquín. Historia de la literatura dominicana. Santo Domingo: Corripio, 1997.

\_\_\_\_\_. Memoria de un cortesano de la "Era de Trujillo". Santo Domingo: Corripio, 1989.

Barba, Eugenio. La canoa de papel: tratado de antropología teatral. México: Grupo Editorial Gaceta, 1992.

Barthes, Roland. Ensayos críticos. Barcelona: Seix Barral, 1983.

Bentley, Eric. The Theory of the Modern Stage: An Introduction to Modern Theatre and Drama. Baltimore, Md.: Penguin Books, 1968.

Boal, Augusto. Teatro del oprimido y otras poéticas. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974.

Bosch, Juan. Las dictaduras dominicanas. Santo Domingo: Alfa y Omega, 1998.

\_\_\_\_\_. Textos culturales y literarios. Santo Domingo: Alfa y Omega, 1994.

- Bravo-Elizondo, Pedro. Teatro hispanoamericano de crítica social. Madrid: Playor, 1975.
- Cane, Cindy S. A. M. "Structure in the One Act Play", Modern Drama, 12, (febrero, 1970), págs. 390-398.
- Céspedes, Diógenes, et al. Ponencias del Congreso Crítico de Literatura Dominicana. Santo Domingo: Editora de Colores, 1994.
- Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona: Editorial Labor, 1982.
- Confesiones de escritores. Teatro. The Paris Review. Buenos Aires: El Ateneo, 1966.
- Cruzado, Américo. El teatro en Santo Domingo. Ciudad Trujillo: Editora Montalvo, 1952.
- Dapaz Strout, Lilia. "Magisterio, educación y afición: Grecia y el drama clásico y Moderno en Pedro Henríquez Ureña", Aula, 6, 24, (enero-febrero, 1978), págs. 33-48.
- De Toro, Fernando. "Ideología y teatro épico en Santa Juana de América", Latin American Theatre Review, (Fall, 1980), págs. 55-64.
- \_\_\_\_\_. "Análisis actancial de Pirámide 179, de Máximo Aviláximo Avilés Blonda", Revista Iberoamericana, 54, 142, (enero-marzo, 1998), págs. 271-287.
- \_\_\_\_\_. Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre. Madrid: Iberoamérica, 1995.
- \_\_\_\_\_. Intersecciones: ensayos sobre teatro. Madrid: Iberoamérica, 1999.
- \_\_\_\_\_. Acercamientos al teatro actual: 1970-1995. Madrid: Iberoamérica, 1998.
- De Torre, Guillermo. Historia de las literaturas de vanguardias. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965.
- Del Saz, Agustín. Teatro social hispanoamericano. Barcelona: Editorial Labor, 1967.
- Díaz Matos, Eduardo. Santo Domingo de ayer: vida, costumbres y acontecimientos. Santo Domingo: Taller, 1984.
- Diez Canedo, Enrique. El teatro y sus enemigos. Buenos Aires: Ver, 1963.
- Domínguez, Jaime de Jesús. Historia dominicana. Santo Domingo: Editorial ABC,

2001.

Eidelberg, Nora. "La ritualización de la violencia en cuatro obras teatrales hispano-americanas", LATR, XIII, 1, (Fall, 1979), págs. 29-38.

El teatro y sus crisis actual. Caracas: Monte Avila, 1969.

Esslin, Martin. The Theatre of the Absurd. New York: Anchor Books, 1969.

\_\_\_\_\_. An Anatomy of Drama. New York: Hill and Wang, 1976.

Estébanez Calderón, Demetrio. Diccionario de términos literarios. Madrid: Alianza, 1996.

Figueroa, José Luis. "Yesca: teatro para la infancia y juventud de Puerto Rico", Gestos, 9, 18, (noviembre, 1994), págs. 168-171.

Francisco, Ramón. Literatura dominicana del 60. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, 1969.

Franco, Jean. Historia de la literatura hispanoamericana. 5ta ed. Barcelona: Ariel, 1983.

Gimferrer, Pere. Cine y literatura. Barcelona: Seix Barral, 1999.

Goico Castro, Manuel de Jesús. "Raíz y trayectoria del teatro en la literatura nacional", Antología dominicana, ed. de Margarita Vallejo de Paredes. Santo Domingo: Corripio, 1981, págs. 1-27.

Grupo Gratey. Panorama del teatro dominicano. Santo Domingo: Corripio, 1984.

Henríquez Ureña, Max. Los yanquis en Santo Domingo. Madrid: Aguilar, 1929.

\_\_\_\_\_. Panorama histórico de la literatura dominicana. Santo Domingo: Editora del Caribe, 1966.

Henríquez Ureña, Pedro. Obras completas. Santo Domingo: Universidad Pedro Henríquez Ureña, 1977.

Henríquez y Carvajal, Federico. Ética i estética. Ciudad Trujillo: Imprenta J.R. viuda García y sucesores, 1929.

Hildebrand Reynolds, Bonnie. "La semiótica y la supervivencia en Cordón umbilical de Arturo Rodríguez Fernández", Gestos, 6, 12, (noviembre, 1991), págs. 85-95.

Incháustegui Cabral, Héctor. Escritores y artistas dominicanos. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, 1978.

- Jung, Carl G. El hombre y sus símbolos. Trad. Luis Escobar Bareño. Barcelona: Paidós, 1995.
- Kast, Verena. The Dynamics of Symbol. New York: Fromm International, 1992.
- Lemonnier Delafosse, Jean B. Segunda campaña se Santo Domingo. Trad. C. Armando Rodríguez. Santiago: Editorial El Diario, 1946.
- Llorens, Vicente. Memorias de una emigración: 1939-1945. Barcelona: Ariel, 1975.
- Mandell, Oscar. A Definition of Tragedy. New York: New York University Press, 1961.
- Mariás, Julián. El método histórico de las generaciones. Madrid: Revista de Occidente, 1949.
- Martínez de Velasco, Javier. La creación de mitos clásicos en el Caribe. UMI Microform, 9920356, 1999.
- Martínez Tabares, Vivian. "Quince voces en busca del teatro dominicano", Conjunto, 116, (enero-marzo, 2000), págs. 2-21.
- Martínez, Rufino. Diccionario biográfico-histórico dominicano (1821-1930). Santo Domingo: Editora de Colores, 1997.
- Mejía, Angel. "Del paternón al Faro de Colón", Conjunto, 116, (2000), págs. 22-27.
- Molinaza, José. Historia crítica del teatro dominicano: 1492-1844. Tomo I. Santo Domingo: Editora de la UASD, 1984.
- \_\_\_\_\_. Historia crítica del teatro dominicano: 1844-1930. Tomo II. Santo Domingo: Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1984.
- \_\_\_\_\_. Historia crítica del teatro dominicano. Tomo III. Santo Domingo: Editora Universitaria, 1998.
- Moya Pons, Frank. Manual de historia dominicana. Santo Domingo: Caribbean Publishers, 2000.
- Nietzsche, Friedrich. The Birth of Tragedy. Garden City: Doubleday, 1956.
- Nolasco, Flérida. Vibraciones en el tiempo. Días de la Colonia. Santo Domingo: Editora Santo Domingo, 1982.
- Ortega y Gasset, José. Obras completas. Madrid: Alianza, 1983.

- Palls, Terry L. "Los testigos de Jehová y el teatro Escambray", Latin American Theatre Review, (Spring, 1997), págs. 17-29.
- Pellettieri, Osvaldo. Teatro latinoamericano de los 70. Buenos Aires: Corregidor, 1995.
- \_\_\_\_\_. Tradición, modernidad y posmodernidad. Buenos Aires: Galerna, 1999.
- \_\_\_\_\_. Itinerarios del teatro latinoamericano. Buenos Aires: Galerna, 2000.
- \_\_\_\_\_. Teatro argentino del 2000. Buenos Aires: Galerna, 2000.
- Polanco, Radhamés. "Paradoja de un teatrero dominicano", Vetas, 55, (abril, 2001), págs. 10-11.
- Portuondo, José. La historia de las generaciones. Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.
- Proaño-Gómez, Lola. "Posmodernidad y metáfora visual: Máquina Hamlet", Gestos, 14, 27, (abril, 1999), págs. 75-83.
- Quackenbush, L. Howard. "Theatre of the Absurd, Reality and Carlos Maggi", Journal of Spanish Studies, 3, 1, (Spring, 1975), págs. 61-71.
- Reyes, Ramón Emilio. "El tema universal y la libertad en el teatro dominicano actual", Aula, 1, 1, (abril-junio, 1972), págs. 68-88.
- Rivera, Claudio. "Lo contemporáneo en el teatro... Año 2001 teatro cero.com", Vetas, 55, (abril, 2001), págs. 12-13.
- Rodó, José E. "Carta a Pedro H. Ureña", Panfilia, 1,16, (febrero, 1924), págs. 6-7.
- Rodríguez Demorizi, Emilio. Poesía popular dominicana. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, 1973.
- Ruiz Ramón, Francisco. Historia del teatro español siglo XX. Madrid: Cátedra, 1997.
- Salinas, Pedro. Literatura española del siglo XX. Madrid: Alianza, 1970.
- Sastre Alfonso. Anatomía del realismo. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- Veloz Maggiolo, Marcio. Cultura, teatro y relatos en Santo Domingo. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, 1972.
- Versényi, Adam. El teatro en América Latina. England: Cambridge University Press, 1996.

Vicioso, Abelardo. El freno hatero en la literatura dominicana. Santo Domingo: Editora de la UASD, 1983.

Villegas López, Manuel. Arte, cine y sociedad. Madrid: Ediciones Monteleón, 1991.

\_\_\_\_\_. Cinema: técnica y estética del arte nuevo. Madrid: Dossat, 1954.

Zalacaín, Daniel. "Entrevista a Franklin Domínguez", Latin American Theatre Review, (Fall, 1989), págs. 119-126.

\_\_\_\_\_. "Dinámica dramática en Omar y los demás de Franklin Domínguez", Latin American Theatre Review, (Fall, 1995), págs. 107-112.

#### Bibliografía autorial

Avilés Blonda, Máximo. Teatro. Santo Domingo: Ediciones de la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos de la República Dominicana, 1968.

Bermúdez, Luis A. El licenciado Arias, El carnaval y Los mellizos. Historia crítica del teatro dominicano: 1844-1930, de José Molinaza. Tomo II. Santo Domingo: Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1984.

Damirón, Rafael. Alma criolla. Antología de la literatura dominicana, de Margarita Vallejo de Paredes. Tomo III. Santo Domingo: Corripio, 1981.

Domínguez, Franklin. Teatro. Santo Domingo: Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos de la República Dominicana, 1968.

\_\_\_\_\_. La telaraña del poder. Santo Domingo: Editora SEE, 2001.

García, Iván. Teatro. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, 1967.

Henríquez Ureña, Pedro. Obras completas. Tomo I. Santo Domingo: Universidad Pedro Henríquez Ureña, 1976.

Incháustegui Cabral, Héctor. Miedo en un puñado de polvo. Buenos Aires: Américalee, 1964.

Javier García, Manuel de Jesús. Cosas del llano. Antología de la literatura dominicana, Margarita Vallejo de Paredes. Tomo III. Santo Domingo: Corripio, 1981.

Lugo, Américo. Ensayos dramáticos. Santo Domingo: Imprenta La Cuna de América,

1906.

Pacheco, Armando Oscar. La casa de los ojos blancos. Santo Domingo: Ediciones Paladión, 1968.

---

. El pez dorado en la pecera de cristal. México: Ediciones Botas, 1963.

Rodríguez Fernández, Arturo. Dramas y comedias en ocho obras teatrales. Santo Domingo: Amigo del Hogar, 1996.

Rueda, Manuel. Teatro. Santo Domingo: Ediciones de la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos de la República Dominicana, 1968.

Weber, Delia. Los viajeros. Antología de la literatura dominicana, de Margarita Vallejo de Paredes. Tomo III. Santo Domingo: Corripio, 1981.