

Brevísima relación acerca de la dramaturgia dominicana, durante las tres últimas décadas del siglo pasado y la más actual

Radhamés Polanco

Sin entrar en ningún detalle de consideración sobre los dramaturgos Iván García, Rafael Añez Bergés, Máximo Avilés Blonda, Franklin Domínguez, y sus obras, de los cuales solo diré que constituyen, a mi ver, el grupo de autores dramáticos que representan y mejor definen el período comprendido entre la postrimería de la dictadura trujillista y los primeros años de vida democrática, esto es, entre 1959 y 1964; mientras que la “nueva dramaturgia dominicana” puede reconocerse como un fenómeno surgido tras la desaparición de la dictadura y el período post-revolucionario, que tiene como telón de fondo la presencia de las fuerzas interventoras norteamericanas y la intolerancia del gobierno de los doce años del doctor Joaquín Balaguer, 1966-1978.

Lo que estamos definiendo ahora como “nueva dramaturgia” comienza a tener protagonismo en la escena dominicana como una de las expresiones del teatro popular, surgido en el seno del movimiento juvenil al calor de los conflictos ideológicos y de la lucha de clases en el contexto global de la guerra fría, y al amparo de la Asociación de clubes juveniles del Distrito Nacional, ASOCLUDISNA, y de Casa Abierta, institución gestionada por un sector progresista de la Iglesia Católica, que tenía como fin incidir en la prevención de la drogodependencia, un nuevo huésped presente en la vida de los jóvenes dominicanos como uno de los efectos de la violenta intervención de cuarenta y cinco mil marines del ejército de los EE. UU. llegados al país, tras el golpe de Estado al pre-

sidente constitucional Juan Bosch, en 1963, y la guerra, primero civil y luego soberanista, de 1965.

El teatro popular dominicano y su dramaturgia consiguen conectar, aunque de manera un tanto tardía, con las ideas estéticas, técnicas, principios y valores ideológicos del Nuevo Teatro Latinoamericano, que estaba aconteciendo desde hacía varios años en los países continentales y en algunas de las islas del Caribe; llega, digo, ese teatro, a través del magisterio y la animación del teatrista argentino-venezolano Rómulo Rivas, quien encabeza desde Casa Abierta y la ASOCLUDISNA la formación y la coordinación del movimiento teatral juvenil independiente y popular, llamado “de las cuatro puntas”, que irradiaría desde la ciudad capital al resto del territorio, sembrándolo, literalmente, de grupos de teatro.

Si los primeros dramaturgos nombrados, recordemos, Franklin Domínguez y los demás, tienen sus modelos en autores como O’Neill, Ibsen, Arthur Miller, Tennessee Williams, de manera principal, y en algunos de los autores realistas rusos, los de ahora, van a incorporar a aquella lista a dramaturgos europeos como Albert Camus, Samuel Beckett, Bertolt Brecht y Federico García Lorca, pero sobre todo incorporarán a creadores dramáticos cercanos, como Virgilio Piñera, César Rengifo, René Marqués, Mario Benedetti, Roberto Cossa, Gilberto Pinto, Luis Rafael Sánchez, Enrique Buenaventura, Osvaldo Dragún, Alberto Pedro y Rodolfo Santana.

Estos dramaturgos latinoamericanos, junto a grupos teatrales como el Escambray, de Cuba,

Ictus, de Chile, el Teatro de los Buenos Aires, argentino, La Candelaria, de Colombia, el Teatro del Galpón, de Uruguay, y los Rajatablas venezolanos, se convierten en los nuevos paradigmas de una juventud teatral dominicana que recién inauguraba sus posibilidades expresivas, siendo capaz de proyectar su mirada hacia el continente del que forma parte e incluso, más allá.

Es así como los nuevos dramaturgos, sin ignorar su interés por lo continental y lo universal, van a plasmar en sus obras acontecimientos, conflictos, aspiraciones y perspectivas de la realidad cercana, mediante la creación de situaciones y de personajes dramáticos fácilmente reconocibles por la comunidad espectadora. Es en este contexto que Reynaldo Disla escribe su obra *Bolo Francisco*, premio Casa de las Américas (La Habana, Cuba), y *Un comercial para Máximo Gómez*, estrenada por el grupo teatral Gayumba, dirigido por Manuel Chapuseaux. Así mismo, Frank Disla escribe y representa su obra *Ramón Arepa*, sobre estampas recogidas del carnaval dominicano y sus personajes arquetípicos, como el Roba la gallina, la Muerte en yipe y Califé.

En el mismo marco de condiciones y situaciones, Aquiles Julián escribe *Hay un ángel caído en primer plano*, obra también galardonada en un concurso dramático nacional y que alcanza cotas altísimas de montajes, representaciones y audiciones por los grupos populares del Distrito y del interior, debido a su fácil acceso, a su actualidad temática, a la sencillez de sus planteamientos escénicos, a la riqueza de las posibilidades interpretativas y a los significados múltiples de su literariedad.

Hay tres autores que pueden considerarse como puente comunicante entre las dos etapas comentadas. Según mi parecer, este estaría integrado, por Jaime Lucero, Haffe Serulle y Giovanni Cruz. El último es el autor-director que más pone en escena sus propias obras, a no ser que se le compare con Franklin Domínguez, el más prolífico de los dramaturgos-directores dominicanos de cualquier época. Giovanni es también autor de muchos títulos, entre los que destacan *Las heroínas*, *Jesús el del Caimito* y *El perfume del incesto*.

Haffe Serulle, por su parte, es también un incansable creador de obras de teatro, que publica con gran asiduidad, teniendo títulos tan reveladores como *Prostitución en la casa de Dios*, *El gran carnaval*, *Testimonio* y *Mambrú de Manabao*. Es sin ninguna duda, Serulle, el dramaturgo decididamente más político y consuetudinario en la creación de

un teatro de crítica social en la República Dominicana. Su teatro parece estar influido por alguna obra de Benedetti, por Bertolt Brecht y de manera fundamental por cierta vanguardia clandestina española de comienzos de los setenta. Muestra gran interés por el cuidado de la imagen en su expresión grotesca, y por una poética del lenguaje sorprendente, novedosa, de trazos gordos y contundentes. Hay además en su obra un marcado interés por la cuestión identitaria, así como un alegato contra la contaminación medioambiental derivada de la explotación minera por las empresas multinacionales.

No tanto como las de Haffe, pero una importante porción de las obras de Giovanni Cruz son representativas de un teatro preocupado por la identidad, en lo que ambos autores parecen estar movidos por los mismos sentimientos que impulsaron al dramaturgo Jaime Lucero, quien se dio a conocer como nuevo abanderado del teatro folclórico dominicano con la escritura y representación de tres obras de su autoría: *Los cuentos del callejón de la Yaya*, *Los gavilleros* y *Mamasié*.

¿Qué está pasando ahora mismo en esta dramaturgia?

La dramaturgia contemporánea dominicana es tan joven que afortunadamente están muy activos todavía, en la producción de obras de teatro, parte de los escritores con los que hemos definido el primer período. Franklin Domínguez, por ejemplo, hace poco estrenó su obra *Drogas*, que debe ser su título número cien, por lo menos. Lo mismo se da con Iván García, quien ha estrenado no hace más de tres años un conjunto de monólogos que refrescan la memoria sobre las peripecias de la revolución constitucionalista que encabezara el coronel Francisco Alberto Caamaño Deñó, en 1965, contra la oligarquía militar golpista y las tropas de ocupación norteamericanas.

Haffe Serulle y Giovanni Cruz no dejan de escribir, de publicar e incluso de representar sus obras, como ha sido el reciente caso del segundo, poniendo en escena *El perfume del incesto* y *El sucesor*. Lo mismo pasa con Reynaldo Disla y con su hermano Frank, quien a pesar de estar radicado en los Estados Unidos, desde hace largos años, no deja de remesar obras para el teatro dominicano.

Sin embargo, hoy tenemos que hablar de un conjunto de “nuevos escritores” de obras teatrales, del que puedo afirmar por experiencias directas y personales, “somos” quienes hemos irrumpido en la actualidad más cercana en la dramaturgia dominicana.

En este cuarto grupo, tiene su merecido espacio una persona tan especial como Chiqui Vicioso, quien proveniente del mundo de la narrativa, en un período de dos años, ha sorprendido a todo el gremio teatral por su pasión mostrada al abrazarse al arte de las tablas, dando a la luz tres obras de interesantísima factura y significación, *Carta a una ausencia*, basada en el epistolario de la poetisa Salomé Ureña de Henríquez, *Wiski souer* y *Perrerías*, con la que se desmarca estilísticamente de las otras dos. Con esta obra, *Perrerías*, luego de agotar una temporada en el auditorio de Casa de Teatro, se representó al país en el festival de teatro de La Habana, en mayo del 2002, donde quien escribe estas notas realizó el papel protagónico masculino, bajo la dirección de Carlota Carretero, pues Chiqui es una de los pocos dramaturgos que allí no son, además, directores.

En esta nueva dramaturgia se inscriben además William Mejía, Carlos Castro y Elizabet Ovalle, todos galardonados con premios dramatúrgicos, William el que más.

Debo hacer especial mención de un nuevo integrante del grupo, el más joven de los teatristas dominicanos, que se ha hecho acreedor de merecido interés, teniendo en la actualidad no más de veintitún años; se trata de Fausto Rojas, integrante además de nuestro Teatro de la Veladora. Fausto Rojas ha escrito y estrenado, desde el grupo, dos obras, entre el 2003 y el 2005: *Los enanos* y *El funeral*, con las que ha logrado llamar la atención de la crítica y de sus colegas más adultos, como un hombre de teatro a tomar en cuenta.

Llegando aquí, es necesario que diga algo sobre mí mismo, pues me encuentro involucrado, hasta en las pulsaciones, en el proceso que ocurre ahora mismo en nuestra dramaturgia. Procedo del mundo de la pedagogía teatral, de la interpretación y de la dirección, básicamente. Aunque siempre he escrito para el desempeño escénico, esto es, sin ningún interés editorial. Fue en 1987 cuando me presenté a la convocatoria de concurso dramático que cada dos años hace Casa de Teatro, ganando el primer premio con mi obra *Bachata para María Viveza*, la cual monté ese mismo año en el Teatro Nacional de la República Dominicana. Sin dejar de escribir, de adaptar y de mejorar textos de otros escritores, simplemente dentro del desempeño escénico en mi función de director, he seguido escribiendo textos que siendo básicamente teatrales, o escritos para ser representados, quisieran sobrevivir más allá del efímero espectáculo.

A partir de *Bachata para María Viveza*, tengo escritas *Fuga*, *Las dos hermanas*, *Crónicas del puente* y *El expediente Ciguapa*. De estas cinco, las últimas tres integran una trilogía titulada *Crónicas de aquí y de ahora*. Tengo escritas, además, una obra musical y ritual, con el nombre de *Oda a la piedra*, y reciente, muy reciente, de estos mismos días, es mi trabajo *Confesión de una máscara*, inspirada en la novela del mismo nombre del novelista y dramaturgo japonés Yukio Mishima.

Si hay un común denominador en la nueva dramaturgia dominicana, este es el de ser un teatro que no está afiliado a ninguna escuela ni tendencia estilística. Como expresión genuina de postmodernidad, sin que se lo haya propuesto conscientemente, para bien o para mal, la dominicana es una dramaturgia donde cada autor se comunica según sus necesidades expresivas, con absoluta libertad, haciendo uso de su eclecticismo voluntario, según sus varios aprendizajes, fuentes de información, inspiración y conocimientos. Para mi disgusto, a los dramaturgos dominicanos los observo demasiado incomunicados entre sí, pero ellos dicen que no es así, que no tengo razón.

Hasta donde conozco, la señora Vicioso, por ejemplo, parece estar interesada por plasmar en los contenidos de sus obras problemas de género (feminismo). Utiliza en lo formal recursos de su especialidad literaria de procedencia, la narrativa. A Carlos Castro se le siente un cierto afrancesamiento e interés por lo metateatral; aspectos observables en su obra *Teatro solo teatro* (copilación concursos Casa de Teatro de Santo Domingo, República Dominicana) y en el montaje de *La fila*. A Elizabet Ovalle le preocupan los problemas de los inmigrantes dominicanos en los EE. UU., de donde procede; mientras que William Mejía indaga metafóricamente en las posibilidades de las relaciones intergalácticas (para comprobación, ver la mencionada Copilación de concursos Casa de Teatro).

El caso de Fausto Rojas es que, a la edad de diecisiete años, se dejó marcar de un montaje que este servidor y entonces su profesor realizó sobre una obra del desaparecido dramaturgo colombiano José Manuel Freídel, *Las Arpías*, que titulé para mi puesta en escena con el grupo de La Veladora *Las criadas de Freídel*, como homenaje al formidable dramaturgo malogrado, y por el parentesco, reconocido por su autor, con la obra de Jean Genet. De modo que tanto *Los enanos* como *El funeral*, de Fausto Rojas, se rigen por algunos principios estéticos de mi percepción sobre el teatro ritual; a mi

entender, uno de los dos caminos dignos que benefician y justifican el teatro en estos tiempos de globalización, multiculturalidad, ruidos, sincretismo y predominio de la embruteciente cultura de masas, a través del instrumento mediático sobre los productos culturales, artísticos y espirituales que llegan a la conciencia ciudadana en todo el mundo. Ya veremos que pasa con Fausto Rojas en lo adelante.

Mi caso particular es el siguiente:

Aunque he leído, estudiado, enseñado, actuado y dirigido obras de teatro de escritores extranjeros y latinoamericanos, asumo, como Oscar Wilde, como Meyerhold y Diderot, la convencionalidad del arte y del teatro. Tengo a Valle-Inclán como mi dramaturgo de cabecera y estoy profundamente influido por alguna música clásica y por la música renacentista española, del mismo modo que empleo como herramientas en mi teatro las músicas populares, tradicionales caribeñas, además del jazz, el rock y el flamenco. En lo que tiene que ver con los aspectos literarios, suenan en mi cabeza a la hora de escribir, de actuar y de dirigir, los nombres y los acordes de poetas como Pablo Neruda y César Vallejo, y de los narradores Julio Cortázar, Juan Rulfo, Juan Bosch y Gabriel García Márquez.

Considero que el teatro de estos tiempos que corren tiene dos opciones principales para existir con dignidad: una es la de retirarse, volverse a las catacumbas, replegarse, volver sobre sí mismo,

profundizar en el conocimiento de su propia naturaleza, conocimiento que extraviarnos en algún recodo del relajamiento y la vulgarización del arte, durante la última mitad del siglo veinte y lo que lleva este, que el teatro regrese a la teatralidad, a la ceremonia y al rito.

La dramaturgia para este teatro debe propiciar la cercanía, el intimismo de un teatro para iniciados, iniciados al consumo de un arte superior.

Fiel a ese predicamento son mis obras *Oda a la piedra* y *Confesión de una máscara*.

Sin dejar de saberse un arte minoritario, la segunda opción digna a adoptar por el teatro de este tiempo, como yo lo veo, es el acercamiento a algunos principios de la espectacularidad contemporánea; asomarse a lo que son las expectativas de ocio de la gente, no digo de las masas. Para ello, pueden utilizarse estrategias y signos estéticos provenientes de las puestas en escena de la música contemporánea, principalmente del rock y del rap, y de otros eventos musicales participativos que eliminan las barreras psicológicas y hasta físicas entre escena y platea, y la oposición artista/espectador, atenuar la acostumbrada psicorrigidez de los artistas teatrales y dar paso a la flexibilidad espiritual y al disfrute en la interrelación, dejando a un lado convenciones separatistas como la cuarta pared y otras.

De estas características quieren ser mis obras *Crónicas del puente* y *El expediente Ciguapa*.