

Las vanguardias teatrales en República Dominicana (1970-2000)

Rafael Morla de la Rosa

en cumplimiento parcial de los requisitos para el grado de Doctor en
Humanidades

Universidad Carlos III

Director/es:

Ángel Martínez Roger

Tutor/a:

María Luz Neira Jiménez

Julio 2022

Creative Commons **Reconocimiento – No Comercial – Sin Obra Derivada.**

A mi padre y a mi madre por dárme todo, y a Óscar Jiménez Ávila por su apoyo incondicional.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Canek Denis y Aniova Prandy por sus consejos, por los materiales proporcionados en el proceso de investigación, los cuales me ayudaron a <<situar>> mi estudio en las problemáticas intrínsecas del contexto teatral dominicano.

También quiero agradecer a mi director de tesis: Prof. Ángel Martínez Roger, por acompañarme en este viaje, por sus consejos y apoyo emocional e intelectual. A mi tutora: Prof. María Luz Neira Jiménez, por el respaldo y las asesorías.

Y en último lugar, agradezco a todos los teatristas dominicanos que, a pesar de las dificultades que implican realizar su labor en el país, se han mantenido a lo largo de los años defendiendo el movimiento teatral de la media isla caribeña. Gracias por las entrevistas, por los materiales proporcionados, por las opiniones y los testimonios. Sin cada uno de ellos, esta investigación no hubiese sido posible.

CONTENIDOS PUBLICADOS Y PRESENTADOS

He publicado el siguiente artículo: Morla, Rafael S. 2021. «Apostillas Al Entremés De Llerena Como Mito Fundacional Del Teatro Dominicano». *Revista ECOSUASD* 28 (21):37-48. <https://doi.org/10.51274/ecos.v28i21.pp37-48> (Citado en el Capítulo VI de esta investigación).

OTROS MÉRITOS DE INVESTIGACIÓN

Ponencia “Pensar las artes escénicas en el mundo contemporáneo”, presentada en el 2do. Simposio de Formación Artística Especializada. Realizado en Santo Domingo, República Dominicana los días 30 de noviembre, 1, 2 y 3 de diciembre del año 2021.
<https://www.youtube.com/watch?v=fzBXWxNfniM&t=2013s>

Índice

Introducción	10
1) Objetivos y justificación del tema	11
2) Estado de la cuestión	14
3) Metodología de trabajo.....	21
Capítulo I	22
1) Una panorámica del pensamiento filosófico en el siglo XX	22
a) La deriva crítica del pensamiento occidental y su vinculación con lo sociológico y político en el seno del siglo XX.....	22
b) El pensamiento filosófico en América Latina.....	29
c) El pensamiento filosófico en el Caribe hispano.....	33
d) El debate postcolonialismo y descolonialismo como enfoque para el estudio de las vanguardias teatrales latinoamericanas y caribeñas.....	34
1. Lo filosófico y lo artístico en el siglo XX y su vinculación con las vanguardias del arte	39
Capítulo II	46
1) Consideraciones sobre el concepto de vanguardia	46
2) La deriva <<auto-reflexiva>> de la vanguardia y su avanzada en la sensibilidad del arte...46	
a) Claves de las <<vanguardias históricas>> como precursoras de la revolución en el arte. Heterogeneidad y manifiestos	62
Capítulo III	73
1) Estudio de las vanguardias teatrales del siglo XX en Europa	73
2) Algunas consideraciones generales sobre la ruptura teatral en Occidente	73
3) Negación del <<logocentrismo>> en la dramaturgia europea de vanguardia y su crítica al lenguaje como vehículo de comunicación.....	76
a) Dramaturgia expresionista.....	78
b) Dramaturgia existencialista	79
c) Dramaturgia surrealista	81
d) Dramaturgia del absurdo	82
4) Los reformadores de la escena europea en el siglo XX y sus múltiples perspectivas del teatro.....	86
a) Stanislavski.....	88
b) El nacimiento del teatro como <<obra de arte total>> en el siglo XX.....	91
c) Meyerhold.....	93
d) Appia y Craig como antecedentes de la biomecánica	94
e) Artaud.....	95
f) Brecht	98
g) Grotowski: la muerte del <<arte total>>	102
h) Barba: la superación de la vanguardia.....	108
Capítulo IV	116
1) La vanguardia teatral latinoamericana.....	116

2) Una genealogía del término <<Latinoamérica>>. Narrativa europea y discurso identitario.....	116
3) Genealogía del teatro latinoamericano. El ritual perpetuo en la era precolombina y precortesiana.....	122
4) Problemáticas metodológicas en los estudios teatrales de Latinoamérica	126
5) La multiplicidad de búsquedas en la escena de vanguardia latinoamericana y su exploración de un lenguaje arraigado a las raíces culturales.....	129
6) Una modernidad impura: otra forma de ver a América Latina y su devenir artístico	130
7) Recorrido por las manifestaciones teatrales latinoamericanas del siglo XX.....	133
8) Dramaturgia del absurdo vs. dramaturgia política en América Latina.....	134
9) Teatro político, popular y comprometido en América Latina	136
10) Creación colectiva latinoamericana.....	137
11) El teatro del oprimido de Augusto Boal.....	141
Capítulo V	146
1) República Dominicana en su contexto histórico	146
2) Apostillas conceptuales sobre el término Caribe. Genealogía, invención y resistencia simbólica.....	146
3) Antecedentes históricos de la República Dominicana. Ubicación y poblamientos.....	150
a) La llegada de los colonizadores.....	151
4) La ocupación haitiana (1822- 1844). Debate con los historiadores dominicanos decimonónicos y origen del estado dominicano.....	155
a) Primera intervención militar norteamericana y la dictadura de Trujillo	159
Capítulo VI	162
1) Historia del teatro dominicano	162
2) Rituales en la era precolombina	162
3) El teatro como vehículo de adoctrinamiento y arma del poder colonial en La Española ...	163
4) El teatro de la independencia: panfleto independentista y ausencia de raíces culturales de la escena local.....	166
5) Repaso del teatro dominicano después de la Independencia Nacional	168
a) El teatro en la era de Trujillo (1930- 1961).....	172
b) Vestigios rupturistas en el teatro dominicano postdictadura.....	177
CAPÍTULO VII	189
1) El nacimiento de la vanguardia teatral	189
2) La realidad concreta como forma de la escena dominicana de vanguardia	189
a) El Nuevo Teatro de Rafael Villalona: la posibilidad de Stanislavski en el Caribe	193
b) El teatro de Haffé Serulle: violencia de la escena, ritualidad e irreverencia.....	199
c) El <<acrobático guerrero>> como paradigma propio de la escena criolla. Violencia y espectacularidad corporal en el teatro	204
d) Resistencia y postura contra- hegemónica del teatro popular y callejero en la República Dominicana	210

e) El teatro callejero: un dispositivo de resistencia del movimiento teatral popular dominicano	222
f) Teatro Gayumba: la impronta brechtiana y el compromiso político desde el teatro	224
g) Teatro Gratey: la lucha de los oprimidos en la escena dominicana	227
h) Algunos atisbos rupturistas del teatro en la década de los 70s.....	231
Capítulo VIII	233
1) La década de oro.....	233
2) Institucionalización de la vanguardia escénica dominicana y sus heterogeneidades	233
a) El TPC como descentralización del teatro en la isla y la impronta stanislavskiana caribeña	238
b) Teatro Robalagallina: exaltación de la cultura afrocaribeña en la escena dominicana. Teatro Batey como dispositivo de resistencia.....	239
c) Gayumba: Brecht, la adaptación de obras clásicas y el compromiso político	243
d) Teatro Chispa como heredero del teatro popular dominicano	249
e) Reynaldo Disla: desacralización de la representación y mezcla de estilos en la escena....	254
f) Reynaldo Disla: revolución de la dramaturgia dominicana y búsqueda de un lenguaje propio	258
g) Frank Disla: vanguardia teatral dominicana y la migración como elemento constituyente de la identidad dominicana.....	268
Capítulo IX	279
1) Ocaso de lo colectivo en la vanguardia de los 90s	279
2) El triunfo de la individualidad y el cuerpo como espacio de lucha dentro de la escena dominicana	279
a) Rafael Villalona y la búsqueda del <<héroe escénico nacional>>.....	280
b) Reynaldo Disla y la desarticulación de la representación de la escena y la dramaturgia textual	286
c) Frank Disla: la migración y la fragmentación del sujeto dominicano. El <<american dream>> y sus vicisitudes	291
d) Arturo López y su <<Katarsis>>.....	301
e) Carlos Castros y el grupo Jaqueca: investigación de nuevos lenguajes teatrales a partir de la idiosincrasia dominicana. Marginalidad y teatro	309
f) Teatro Guloya: exploración desde las raíces caribeñas, lenguaje híbrido, ritualidad y corporalidad en la escena	317
g) Otras propuestas renovadoras en los 90s:.....	329
h) El teatro de Arturo Rodríguez Fernández.....	332
i) Chiqui Vicioso: una poeta en la dramaturgia dominicana o la reivindicación de la mujer en la escena criolla nacional.....	334
Conclusiones	343
Bibliografía	362
Apéndice	373
ANEXOS	455

Introducción

Las vanguardias en el teatro mundial significaron un antes y un después en la concepción de este y, en la deriva del quehacer escénico, un momento de autoanálisis y de posicionamiento crítico de sus protagonistas.

En la República Dominicana este fenómeno ocurrió de forma diferente, con características propias, que deben ser analizadas en relación a los antecedentes históricos del país, y al sincretismo cultural propio del país caribeño.

El período de mayor ruptura dentro del teatro dominicano se sitúa a partir de la década de 1970, con su precedente histórico en la intervención militar norteamericana de 1965. La conciencia política y la búsqueda de nuevas formas en el arte escénico comienzan en la época mencionada.

En el primer capítulo de este estudio analizamos el pensamiento europeo a lo largo de todo el siglo XX, los debates internos a este y el contexto que permitió que surgieran las vanguardias artísticas europeas. De igual modo estudiamos el pensamiento latinoamericano y caribeño de la misma época y cuál es su relación conflictual y de consonancia con el pensamiento europeo, situándolos en las problemáticas postcoloniales y descoloniales que surgieron en el seno del siglo XX. En ese mismo apartado estudiamos cómo Europa, Latinoamérica y el Caribe piensan el arte, estableciendo los puntos de encuentro y desencuentro de sus respectivos paradigmas.

En el capítulo dos abordamos el concepto de vanguardia: su genealogía, profundizamos entorno a las cuestiones semánticas del término, las diferencias entre <<vanguardia>>, <<neovanguardia>>, <<postvanguardia>> y <<transvanguardia>>, y concluimos desglosando los diversos debates alrededor del término en el mundo del arte.

En el capítulo tres analizamos las vanguardias teatrales en Europa. Dividimos el aporte de estas en:

- a) La puesta en escena; referida a las diversas concepciones de lo escénico por parte de los más importantes reformadores teatrales.
- b) La dramaturgia textual: cómo se manifestó la ruptura en los textos escritos.
- c) El paradigma actoral: las diversas concepciones sobre el oficio del actor.

El capítulo cuatro se circunscribe a las vanguardias teatrales latinoamericanas. Su contexto histórico, político, económico y, las diversas propuestas de los artistas en todo

el continente. De igual modo desglosamos cómo fueron determinantes las vanguardias europeas en América del Sur, y cómo estas fueron importantes para las primeras.

En el capítulo cinco hacemos un recorrido a través de la historia de República Dominicana, desde la época prehispánica hasta los períodos que corresponden al tema de nuestra investigación. Analizamos el debate intelectual que existe entre los historiadores decimonónicos y los contemporáneos con respecto a la relación domínico- haitiana, ya que es un elemento de gran importancia para entender cómo estos dos países que ocupan una misma isla, han construido su idiosincrasia.

El capítulo seis aborda la historia del teatro dominicano: desde las manifestaciones prehispánicas, pasando por el teatro colonial, el teatro de independencia, el de las diversas repúblicas y, cuáles fueron sus características. Nos detenemos a analizar las variadas propuestas estéticas de cada período y vamos explicando su evolución en el tiempo.

El capítulo siete, ocho y nueve analizan el origen de las vanguardias teatrales dominicanas, circunscritos a las décadas 1970, 1980 y 1990, respectivamente: sus antecedentes históricos, la emergencia político- social, y nos detenemos en los directores, dramaturgos y compañías: sus aportes y propuestas.

Objetivos y justificación del tema

El objetivo principal de este trabajo es demostrar que las vanguardias teatrales en República Dominicana surgieron en 1970, y qué contexto sociológico, histórico y político permitió su emergencia.

En cuanto a los objetivos específicos, los desglosamos de la siguiente manera:

- a) **Analizar** la impronta de las vanguardias teatrales europeas y latinoamericanas del siglo XX en el teatro dominicano y cómo fueron asimiladas en el contexto local.
- b) **Determinar** las características y peculiaridades de los diversos movimientos vanguardistas del teatro dominicano.
- c) **Detectar** cómo las vanguardias teatrales en la media isla caribeña contribuyeron a la búsqueda de la identidad dominicana.
- d) **Demostrar** que las vanguardias teatrales del país están supeditadas a un proceso de descolonización de la cultura.

Este trabajo se circunscribe a las décadas 1970- 2000, ya que en dicho período se puede verificar la evolución del teatro dominicano y sus diversas manifestaciones. Además, durante esos años hubo matices a tomar en cuenta para un análisis del fenómeno en conjunto, como la experimentación y compromiso político de sus creadores en las artes escénicas, maneras disímiles de abordar la búsqueda teatral, vinculadas a las nuevas formas artísticas que se desarrollaron en Europa, y también en el resto de América Latina.

Estudiar las vanguardias teatrales en República Dominicana es pertinente porque nos ofrece una perspectiva clara del impacto ideológico, cultural, estético y social del teatro en la isla, al mismo tiempo que permite observar el espíritu crítico y revolucionario que se ha mantenido en el seno de la tradición escénica dominicana, incluso si la analizamos desde la óptica de la configuración de la identidad nacional y tomamos en cuenta que el teatro fue un instrumento de difusión de ideales libertarios durante el proceso de independencia del país.

Establecer una genealogía de la vanguardia teatral dominicana contribuye a situar en su historiografía escénica el momento de ruptura e innovación de esta y, otorga a las nuevas generaciones de teatristas, herramientas para entender las raíces del pensamiento contemporáneo dentro del paradigma de la teatralidad dominicana, en diálogo con la historia del teatro mundial. Sobre todo, si tomamos en cuenta que los protagonistas de las vanguardias teatrales que analizamos en esta investigación, han formado a casi todos los hacedores de teatro de la media isla caribeña, y ellos han estado en contacto directo con la deriva teatral de otras latitudes.

Una de las razones que ha propulsado la elección de esta temática está vinculada de forma directa a la falta de bibliografía crítica, desde diversas ópticas, alrededor del teatro dominicano, lo cual hace de este estudio un aporte de gran envergadura primero para el arte escénico del país, como para integrar nuevas perspectivas sobre la vanguardia teatral en el marco de los debates existentes a nivel internacional.

Proponemos la importancia de un enfoque postcolonial y descolonial para entender la impronta vanguardista teatral del país, dilucidar las tendencias que se aplicaron con mayor efectividad en el período en cuestión, constatar si fueron asimiladas acriticamente por parte de los artistas dominicanos o, si las propuestas europeas en el ámbito teatral de este se adaptaron a la realidad concreta de la media isla.

Nos preguntamos si es pertinente hablar de una <<injerencia cultural>> europea en República Dominicana o, <<eurocentrismo>> en el terreno del arte escénico. Sobre esta cuestión creemos que hacer un estudio genealógico sin un marco teórico crítico nos daría una perspectiva limitada del objeto de estudio. Por lo tanto, utilizamos el cuadro conceptual de las teorías descoloniales y postcoloniales, ya que estamos convencidos de que el carácter crítico de estas, emparejado a los presupuestos teóricos de las vanguardias en el contexto dominicano, nos facilita una visión <<situada>> del hecho escénico. Una visión libre de sesgos epistemológicos y geopolíticos, puesto que, al estudiar desde <<lo descolonial>>, se potencia con mayor eficacia la impronta ética y social de los creadores escénicos de la región, y podemos determinar, desde la mirada de los países del sur; alejados de la hegemonía del conocimiento, cómo se implementaron aquellas corrientes provenientes de Europa, y no asumir a priori una influencia per sé de las estéticas occidentales. Además, nos da la posibilidad de observar la influencia de los países no europeos en el desarrollo de la vanguardia teatral de Europa, vistos en un diálogo horizontal de intercambio cultural, y no una relación jerárquica donde el territorio más poderoso impone su modo de creación sobre el más débil, o donde el más débil trata de imitar el arte del más fuerte por el simple hecho de serlo.

En vista de que la historia de Latinoamérica y el Caribe se constituye en una relación colonial con Occidente, y <<neo-colonial>> a partir del siglo XX, la vanguardia en la región debe analizarse desde la óptica mencionada, porque de lo contrario no se entendería la envergadura de esta y solo se vería como una influencia o imitación del contexto artístico europeo. Por otro lado, una <<perspectiva descolonial>>, nos facilita revisar la trascendencia de los planteamientos estéticos propuestos por los teatristas dominicanos, en función a la realidad geopolítica en la que fueron concebidos. Otro beneficio de dicha mirada es que rompe con <<prejuicios etnocéntricos>> a la hora de analizar, plantear hipótesis, justificar líneas de pensamiento en el terreno artístico, y genera una visión más enriquecedora de lo que fue la llegada de aquellas tendencias europeas y el motor rupturista propio de la región.

Por último, estudiar de forma crítica las vanguardias teatrales dominicanas otorga a las futuras generaciones de artistas teatrales del país implementar nuevas formas de ruptura en sus propuestas escénicas, abrazar el aporte dejado por sus predecesores, con un verdadero posicionamiento político, cimentado en la esencia de las raíces culturales

del país, que las dinámicas del poder, sustentadas por una <<epistemología colonial>>, han borrado y desarraigado a lo largo de la historia.

Estado de la cuestión

Para entender las vanguardias teatrales en la República Dominicana, hay que estudiar qué son las vanguardias artísticas, cuáles son sus características y en qué contexto histórico, político y cultural surgieron. Este fue un movimiento heterogéneo del arte que se dio a principios del siglo XX, que se caracterizó por cuestionar los límites del artista y transgredir la concepción estética tradicional en Occidente.

Existe una ingente bibliografía sobre estas manifestaciones en el arte en general y el teatro en particular. La obra del alemán Peter Bürger que se titula *Teoría de la vanguardia* es un estudio pionero que, a partir de múltiples ejemplos de artistas y obras europeas, esgrime varios postulados sobre la esencia de las vanguardias. La tesis de Bürger es que las <<vanguardias históricas>>; ocurridas a principios del siglo XX, rompieron con el paradigma de la <<autonomía del arte>>, cuestionaron los límites del artista; creando una relación simbiótica entre arte y vida. Además, estas colocaron sobre el imaginario estético las problemáticas políticas en el ámbito del arte y la sociedad al cuestionar la institución <<arte>>. Bürger cree que dicho período fue único e irrepetible, y que fracasó en su intento de ruptura porque terminó institucionalizándose. Su obra concluye haciendo una crítica a la <<neovanguardia>>, por considerar a esta última como una mera copia descontextualizada de las vanguardias históricas precedentes¹.

Hal Foster, crítico e historiador estadounidense, formado en la Universidad de Princeton, Columbia y Nueva York, parte de las premisas del autor alemán antes mencionado, para desbordar sus conclusiones. Foster cuestiona las ambigüedades e imprecisiones de *Teoría de la vanguardia*, pero sobre todo critica que Bürger no haya sido capaz de comprender a plenitud la impronta de la <<neovanguardia>>, colocando a esta última como una copia fracasada de las vanguardias históricas. El estudio de Foster

¹ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona, Península, 1987).

es muy importante para entender el debate sobre las teorías en torno a las vanguardias suscitado en el siglo XX².

Otros autores que se dedicaron a la vanguardia son Renato Poggioli, teórico italiano que, en su libro *Teoría de la vanguardia*, estudia el fenómeno artístico desde una perspectiva sociológica. Poggioli desglosa los presupuestos ideológicos de los diversos <<ismos>> del arte en el siglo XX, describiendo las actitudes y posturas de los artistas y los movimientos³. Clement Greenberg, crítico estadounidense, analiza en su obra *Vanguardia y kitch* la relación entre política y arte en el seno de las vanguardias artísticas⁴. Por otro lado, Ortega y Gasset detecta en su ensayo *La deshumanización del arte*, cómo el <<arte joven>> lucha por una estética deshumanizada, al alejarse de la vida y enfocarse en la obra de arte per sé⁵. Walter Benjamin en *El arte en la época de la reproductibilidad técnica* proporciona un análisis de lo político en el arte y del proceso artístico, la relación de la originalidad del artista en el marco del desarrollo tecnológico y el avance del capitalismo. Su obra contiene importantes ideas para analizar las vanguardias en el arte⁶.

Andreas Huyssen en *Después de la gran división*, también analiza las vanguardias históricas y las neovanguardias, partiendo de la distinción entre <<arte elevado>> y <<arte popular>>. Huyssen estudia las diferencias entre la modernidad, posmodernidad y las diversas formas en que las vanguardias se manifestaron a lo largo del siglo en cuestión⁷.

Además de los autores y obras mencionadas en torno al tema, nos encontramos con diversas tesis doctorales que analizan la vanguardia desde múltiples perspectivas. Una de las conclusiones de muchos de los teóricos es que: el concepto de vanguardia en sí resulta problemático, incluso a veces impreciso, puesto que a medida que avanza la historia, los estudios y las disciplinas, concurren nuevas perspectivas que ponen entre dicho algunos de los posicionamientos sobre las vanguardias.

² Hal Foster, *El retorno de lo real* (Madrid, Akal, 2001).

³ Renato Poggioli, *Teoría de la vanguardia* (Madrid, Revista Occidente, 1964).

⁴ Clement Greenberg, *Vanguardia y kitch* (Barcelona, Paidós, 2002).

⁵ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (Barcelona, Espasa Libros, 2017).

⁶ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México, Editorial Itaca, 2003).

⁷ Andreas Huyssen, *Después de la gran división* (Córdoba, Adriana Hidalgo, 2006).

Otro obstáculo que presenta cualquier estudio sobre las vanguardias en el arte, es que estas, al ser tan heterogéneas, variadas según los artistas, sus espacios geográficos; adicionado a las cuestiones políticas y culturales de cada territorio, hacen que su estudio requiera de mayores perspectivas y líneas de investigación.

Las teorizaciones sobre la vanguardia en el teatro tienen otras aristas, independientemente de que el espíritu innovador y de ruptura esté presente en todas las formas del arte. En el caso del teatro se debe diferenciar el aporte en tres aspectos: 1) la dramaturgia textual, b) la puesta en escena y c) el arte del actor.

El libro de Borja Ruiz titulado *El arte del actor en el siglo XX* desglosa el aporte de los grandes reformadores del teatro a lo largo del siglo XX. Utiliza el concepto de vanguardia como ruptura y avanzada con respecto a la sensibilidad de una época en el terreno artístico. Ruiz aplica dicha definición a los diversos paradigmas en el ámbito del teatro europeo sobre la escena, en especial la actuación⁸.

Peter Szondi es un teórico alemán muy importante a la hora de estudiar el teatro moderno. Sus teorías parten de la asunción de que, a partir del siglo XIX, el teatro europeo entra en crisis, al cuestionar la relación entre forma y contenido en el arte, derivado de las problemáticas sociales y políticas. Ante este momento de crisis, el teatro asume el conflicto y comienza a experimentar y adaptarse al curso de la historia. Szondi analiza este momento de crisis del drama que sirve de paradigma de los debates que comienzan a suscitarse desde la dramaturgia textual del teatro occidental⁹.

Ángel Berenguer es otro teórico que, partiendo de los postulados del sociólogo rumano Lucien Goldman realiza unas importantes teorizaciones sobre el teatro contemporáneo, que dan mucha luz sobre cómo se gestó la ruptura emprendida por las vanguardias en el teatro europeo¹⁰.

Jorge Dubatti, teórico argentino y pionero de la disciplina Filosofía teatral, analiza en múltiples ensayos las diversas teorizaciones sobre la vanguardia, y cuestiona a los

⁸ Borja Ruiz, *El arte del actor en el siglo XX* (Bilbao, Artezblai, 2008).

⁹ Peter Szondi, *Teoría del drama moderno* (Barcelona, Destino, 1994)

¹⁰ Ángel Berenguer, "Las vanguardias en el teatro occidental contemporáneo". En *Teatro y anfiteatro. La vanguardia del drama experimental, Actas del XV Congreso de Literatura Española Contemporánea Universidad de Málaga, 12, 13, 14, 15 y 16*, de Ángel Berenguer, 9- 31. España: AEDILE, 2002.

autores antes mencionados, proponiendo nuevos enfoques y nuevas perspectivas. Dubatti parte de un análisis no etnocéntrico del teatro, se ampara en una metodología de teatro comparado y en el pormenorizado análisis de las vanguardias del arte en general, el teatro en particular, y sus diferencias con respecto al desarrollo del teatro en América Latina.

Martin Esslin con su obra *El teatro del absurdo* propone la categoría del <<teatro del absurdo>>, una de las vanguardias de la dramaturgia textual del siglo XX. Entre los autores europeos más destacados de esta corriente se encuentran Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Adamov, Genet y Arrabal. Esslin desglosa las características de su categoría del absurdo en el teatro: ruptura con la visión aristotélica del drama, falta de comunicación, crítica logocéntrica y la desestructuración del lenguaje y su incapacidad para servir de vehículo de la enunciación. Esta obra distingue entre el teatro del absurdo y el teatro existencialista, del que los filósofos de la corriente filosófica del mismo nombre fueron mayores representantes¹¹.

Una obra que aglutina de forma sistemática las manifestaciones innovadoras dentro del teatro occidental a lo largo del siglo XX es el ensayo de Hans Thies Lehmann titulado *El teatro posdramático*. La tesis de este autor alemán es que el teatro de este siglo, en especial en la segunda mitad, se caracteriza por la búsqueda de nuevos lenguajes y la inserción de temáticas y enfoques nunca antes usados en el teatro. Lehmann defiende que una de las características primordiales de lo <<posdramático>> es la escisión dentro de la escena de la categoría de representación y, la desjerarquización del texto dentro de la escena, que pasa a ser un elemento más. En la obra se estudia y mencionan todos los aportes de los reformadores del teatro del siglo XX, de los teóricos sobre el arte del actor, los reformadores de la danza y los precursores de la performance art. Lo más importante del ensayo de Lehmann es que detalla cómo las obras escénicas de este período rompen las barreras entre lo que es el teatro, la danza, y la performance, creando un género híbrido difícil de aprehender, salvo con el neologismo de <<posdramático>> según el autor¹².

Erika Fischer- Lichte con su libro *Estética de lo performativo* se apoya en múltiples ejemplos de performance y teatro experimental para defender que el teatro contemporáneo rompe con las categorías de la representación, y que las obras deben verse

¹¹ Martin Esslin, *El teatro del absurdo* (Barcelona, Seix Barral, 1966).

¹² Hans- Thies Lehmann, *El teatro posdramático* (Murcia, Cendeac, 2013).

como <<acontecimientos>>, ligados a los cambios sociales y políticos acontecidos en la época contemporánea. Aunque es una obra del 2011, realiza una vista panorámica de manifestaciones de la escena que podemos entender como vanguardia, algo parecido a lo que ocurre con la obra de Lehmann¹³.

André Eiermann parte de la obra de Lehmann y Lichte para cuestionar la deriva performática de la segunda y la negación rotunda de la representación del primero, para desarrollar su esquema de lo que él llamó: <<teatro posespectacular>>, que propone nuevas maneras en que la escena contemporánea entiende la relación entre público y espectador, y que en lugar de negar la representación muta la configuración semántica del término¹⁴.

Los autores mencionados han contribuido de forma decisiva al entendimiento de las vanguardias en el arte. Sus ideas y el debate suscitado entre ellos, han permitido el desarrollo de lo que se entiende por arte en el mundo contemporáneo. Sin embargo, nos encontramos con ciertas problemáticas de muchas de estas ideas a la hora de utilizarlas para estudiar el teatro en América Latina y la República Dominicana. A diferencia de Jorge Dubatti que, promueve un análisis crítico y situado, a partir de las configuraciones históricas, políticas y sociales del territorio, todos los teóricos arriba desglosados, parten de ejemplos de obras realizadas en Europa o Estados Unidos, como si en el resto del mundo no existieran propuestas estéticas. Por ello es importante encontrar autores que realicen sus análisis partiendo de una perspectiva no etnocéntrica y que adecúe las ideas a las particularidades de las regiones analizadas.

Grinor Rojo realiza un análisis pormenorizado de la historia de los diversos estudios que se han hecho en torno al teatro en Hispanoamérica, su obra desglosa de forma profunda los aspectos positivos y negativos de los estudios pioneros más importantes sobre el teatro hispanoamericano¹⁵.

¹³ Erika Fischer- Lichte, *Estética de lo performativo* (Madrid, Abada Editores, 2011).

¹⁴ André Eiermann, “Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes”. *Telón de fondo*, 2012. <http://docplayer.es/77843449-Teatro-postespectacular-la-alteridad-de-la-representacion-y-la-disolucion-de-las-fronteras-entre-las-artes.html> (Consultado 21 de diciembre 2020).

¹⁵ Grinor Rojo, “Estado actual de las investigaciones sobre teatro hispanoamericano contemporáneo”. *Revista chilena de literatura*, no. 2, 1970. 133-161. <https://www.jstor.org/stable/40355828?seq=1> (Consultado 20 de diciembre 2020).

Otros estudios del teatro latinoamericano que han realizado importantes aportes son:

- 1) Magaly Muguercia Arias. Su ensayo *Teatro latinoamericano del siglo XX (1950- 2000)*, realiza una vasta panorámica del teatro en el continente. Ella divide su trabajo en: la modernidad consolidada, los años de revolución y el fin del siglo. Lo más importante es que desglosa las obras en su contexto histórico, socio- cultural y político. Además, describe cómo el teatro latinoamericano absorbió la influencia del teatro europeo, adaptándola a su contexto¹⁶.
- 2) Beatriz J. Rizk y su estudio *Posmodernismo y teatro en América Latina*. Este es considerado uno de los estudios más pormenorizados y actuales sobre la impronta del teatro en el continente, por la inmensidad de líneas de análisis que utiliza¹⁷.
- 3) Luis Chesney-Lawrence, *Las vanguardias en el teatro latinoamericano moderno. Siglo XX*. Estudia cómo las vanguardias del teatro europeo influyeron en las vanguardias teatrales latinoamericanas, y cómo estas últimas adquirieron sus particularidades propias¹⁸.

El tema de esta investigación ha sido poco estudiado en el ámbito de la historia cultural de la República Dominicana. Existe una vasta bibliografía sobre el teatro en general y las vanguardias teatrales en particular dentro del continente Latinoamericano, pero muy pocas alusiones a las manifestaciones teatrales dominicanas y, mucho menos un estudio pormenorizado sobre las vanguardias de las artes escénicas en República Dominicana: sus orígenes, sus características y su desarrollo.

La bibliografía que existe sobre el teatro dominicano es muy limitada en comparación al teatro del resto del continente. En vista de que en República Dominicana no hay un sistema editorial sólido que incentive y apoye la investigación teórica en el terreno, como la publicación de las obras realizadas por los dramaturgos, nos encontramos

¹⁶ Magaly Muguercia Arias, *Teatro latinoamericano del siglo XX (1950-2000)* (Lima, ENSAD, 2018).

¹⁷ Beatriz Rizk. *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI* (Madrid, Iberoamericana, 2001).

¹⁸ Luis Chesney- Lawrence, "Las vanguardias en el teatro latinoamericano desde la mitad del siglo XX". *Revista de estudios culturales* (2009) 377-409.

con muchas dificultades a la hora de hacer un análisis pormenorizado de lo que son las diversas manifestaciones teatrales del país.

Hay dos obras publicadas de historia teatral dominicana. Una de ellas pertenece a la compañía Teatro Gratey, titulada *Panorama del teatro dominicano*. Este libro recopila la información teatral de diversos escritores, directores y dramaturgos dominicanos a lo largo de la historia.

El otro estudio es el más extenso: *Historia crítica del teatro dominicano, Tomo I y II*, de José Molinaza, un teórico del país que fue profesor de la Universidad Autónoma de Santo Domingo. También publicó una síntesis de los dos tomos mencionados que se titula *Historia del teatro dominicano*. Estas últimas obras abarcan desde la época colonial hasta finales del siglo XX. Si bien es un aporte muy profundo, con muchos elementos de crítica de las obras y de los períodos en que se gestaron, al igual que valiosa documentación del tema, no hay otros estudiosos que debatan con las perspectivas del autor mencionado, convirtiendo sus ensayos en casi una biblia de la historia teatral dominicana. Por otro lado, en tales investigaciones no se concibe la vanguardia teatral como un fenómeno característico del paradigma teatral dominicano, ni siquiera a la hora de abordar los períodos que proponemos como aglutinadores de esta en el teatro del país.

Solo hay una tesis de grado de teatro de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, que abarca de forma escueta las vanguardias teatrales dominicanas contemporáneas, ubicadas en el presente. No hay una investigación sobre el origen de esta, y cómo se manifestó, tampoco un análisis crítico que permita entenderla en función a los aspectos geopolíticos, culturales y económicos que atraviesan la configuración de la identidad del país.

Carlos R. Mota publicó un libro titulado *Corrientes renovadoras en el teatro dominicano del siglo XX*. Este estudio aporta interesantes enfoques de propuestas teatrales de la isla que contribuyeron al desarrollo del hecho escénico nacional.

Las publicaciones mencionadas han sido de gran relevancia para nuestra investigación. No obstante, consideramos que nuestro trabajo es un valioso aporte al vacío que existe de bibliografía sobre las vanguardias teatrales en la República Dominicana, y un gran incentivo a la cultura crítica, tan necesaria en el país, lo cual sentará las bases de futuros debates de ideas y por supuesto, permitirá a las nuevas generaciones teatrales conocer la genealogía de un ámbito histórico del teatro dominicano, cuya impronta está vigente en el movimiento teatral de la actualidad.

Metodología de trabajo

La metodología que seguimos en esta investigación es de carácter cualitativo. Nos amparamos en las bibliografías que abordan los postulados y tendencias de las vanguardias teatrales europeas del siglo XX, pero también de las vanguardias artísticas en general, en diálogo con los debates filosóficos y entorno al conocimiento, suscitados a lo largo dicho período. Recurrimos, además, a la bibliografía existente sobre teatro latinoamericano y dominicano. Realizamos una crítica hermenéutica de todas estas teorías.

El análisis de los textos mencionados sigue un enfoque postcolonial y descolonial, puesto que permite una visión situada del desarrollo teatral del país caribeño, como también desborda las limitaciones epistemológicas de los estudios sobre vanguardia realizados en Europa y Estados Unidos.

Entrevistamos a las compañías teatrales de trayectoria sostenida en República Dominicana, haciendo énfasis en esas que se auto- describen como herederas del legado de algún reformador del teatro de vanguardia del siglo XX o simplemente detectando, a partir de sus concepciones estéticas y teatrales, qué elementos pueden considerarse rupturistas con respecto a la tradición escénica dominicana. Estudiamos los espectáculos concretos y cuáles puntos de las vanguardias presentan.

Las entrevistas son un documento inédito de nuestra investigación que sirven de muestra sobre las ideas de los creadores del teatro dominicano. Son una cartografía de los paradigmas escénicos del país en cuestión, y suplen la carencia de publicaciones académicas en torno a la escena nacional. También nos apoyamos en críticas de revistas culturales; algunas facilitadas por los entrevistados, como también revisamos artículos de periódico, videos en internet, etc.

Capítulo I

Una panorámica del pensamiento filosófico en el siglo XX

La deriva crítica del pensamiento occidental y su vinculación con lo sociológico y político en el seno del siglo XX

Para emprender el estudio de las vanguardias teatrales no podemos eludir la importancia de las vanguardias artísticas, pero tampoco pasar por alto las ideas y debates sobre el pensamiento que se gestaron en los albores del siglo XX. ¿Cuál es el significado de esos cien años para la historia de la humanidad? ¿Qué sucesos ocurrieron y cómo repercutieron en el devenir de las ideas, la cultura y lo social? ¿Cómo se desarrolló el pensamiento a lo largo de este siglo tan convulso a nivel histórico? A continuación, haremos un repaso general de las ideas que proliferaron en este período. No profundizaremos ni analizaremos las obras, simplemente mencionaremos las inquietudes de sus representantes y algunos debates que surgieron, con el objetivo posterior de vincularlo al eje central de nuestro trabajo.

Ciertos autores utilizan el concepto de contemporaneidad para referirse a los análisis que se gestaron en el siglo XX. De hecho, hablan de filosofía contemporánea para englobar todo el pensamiento que se generó en dicho período. Es prácticamente unánime la concepción de que todos los autores buscaron romper con la tradición del pensamiento occidental. Algunos historiadores dividen la filosofía de este siglo en dos grandes corrientes: la analítica y la continental. Estas tendencias, que no se pueden definir de una manera unitaria, ya que en el seno de cada una proliferan autores muy diversos, incluso que se contradicen, tienen un fuerte conflicto a la hora de determinar el derrotero que debe seguir la filosofía para entender la realidad. Según Manuel Cruz:

Se puede hablar, por ejemplo, de un modelo dual de contraposición entre analíticos y continentales para señalar los dos modos de concebir la filosofía reciente que habrían terminado por subsumir cualquier otra forma de entender la actividad filosófica; se puede plantear, como se ha asumido aquí, la existencia de tres grandes tradiciones (analítica, marxista y hermenéutico-fenomenológica), internamente unificadas, en su laxitud, por un conjunto de conceptos básicos y de problemas que se establecen como relevantes; se

puede proponer, como también se ha hecho, la figura de un cuadrilátero— con sus cuatro líneas ocupadas, respectivamente, por los herederos de Marx, Nietzsche, Heidegger y Wittgenstein— para dibujar el perfil del pensamiento filosófico de nuestro tiempo, o cualquier otro esquema¹⁹.

Es importante la mención de la herencia recibida por los filósofos contemporáneos que hace Manuel Cruz. Estos no hubiesen logrado emprender la batalla contra el paradigma anterior de no haber usado los postulados nietzscheanos o marxistas. Podríamos agregar a esa herencia la impronta dejada por Sigmund Freud, haciéndonos eco de la categoría usada por Paul Ricoeur en 1969, que englobó a esta tríada como los filósofos de la sospecha. Para el filósofo francés, la modernidad fue tambaleada por este trío que cuestionó los valores del progreso, del hombre, de la humanidad, recibidos por la Ilustración, e impulsados por una sospecha de todos esos pensamientos que cimentaron la filosofía y la cosmovisión occidental²⁰. La filosofía del siglo XX estuvo propulsada por una actitud de cuestionamiento de las verdades universales. De igual modo, el filósofo posestructuralista francés Michel Foucault utiliza esta tríada y la concibe como fundadora moderna de la interpretación y, afirma que sus pensamientos simbolizan la herida narcisista de Occidente²¹.

La sospecha y la interpretación son los ejes que empujarán el pensamiento durante todo el siglo XX. Lo que antes considerábamos como verdades universales, guiadas por el iluminismo de la razón, que nos llevará hacia el progreso a partir del siglo XIX, se coloca entre comillas gracias a estos tres grandes pensadores, que, para algunos, dividieron la historia en dos, ya que rompieron nuestras maneras de entender la realidad. La filosofía contemporánea siguió, y podríamos aseverar que continúa esa labor. Según Christian Delampagne:

La crisis de la representación no estará concluida por ello. Pero al menos habrá permitido a la filosofía liberarse del kantismo y descubrir, prosiguiendo por otras vías, el proyecto mismo de Kant, que éste la conducía a un callejón sin salida. Descubrimiento que, entre otros factores, obligará a los pensadores

¹⁹ Manuel Cruz, *Filosofía contemporánea* (Madrid, Taurus, 2002), 12-13.

²⁰ Paul Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura* (Madrid, Siglo XXI de España editores, 2007).

²¹ Michel Foucault, *Nietzsche, Marx, Freud* (Barcelona, Anagrama, 2009).

del siglo XX a cuestionar la concepción clásica de la razón, heredada de Descartes y de la Ilustración²².

¿Cuál fue la deriva de estos filósofos y cómo realizaron ese cuestionamiento a la razón? Retomaremos la división entre analíticos y continentales, que consideramos es la más adecuada para entender de forma global las inquietudes y discusiones que se llevaron a cabo en el período en cuestión, y luego las relacionaremos con las ideas sobre el arte.

La tradición analítica a principios del siglo, de origen anglosajona, pretendió centrar su labor en el análisis del lenguaje. Entre sus mayores representantes podemos mencionar a Gottlob Frege, Bertrand Russell, George Edward Moore, varios miembros del Círculo de Viena y a Ludwig Wittgenstein. Todos ellos consideraban que la tradición metafísica estaba equivocada, y que los grandes problemas de la filosofía no eran más que enredos del lenguaje. Estos pensadores, que luchaban por purificar el lenguaje de todo prejuicio y condiciones apriorísticas, daban importancia a la lógica formal, a las matemáticas, y a las ciencias.

La tradición continental; término que usaban los anglosajones en la segunda mitad del siglo XX, para referirse de manera despectiva al pensamiento opuesto a la tradición analítica, estaba marcada por pensadores alemanes y franceses. Sin embargo, el primero en usar tal término fue John Stuart Mills en su ensayo sobre Coleridge, donde decía que estos eran herederos de Kant y los diferenciaba a su vez del empirismo inglés de Bentham²³. En esta tradición podemos enmarcar la fenomenología, el existencialismo, la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, esta última corriente filosófica se apropió del marxismo. Para ellos el científicismo— por el que abogaban los analíticos— no era la única manera de acceder a la verdad. Para algunos teóricos los continentales tenían un corte historicista y contextualizaban la realidad.

Luis Sáez Rueda rescata dos aspectos muy diferenciadores de ambas tradiciones. La continental tiene el proyecto de extrapolar el significado a la realidad cognitiva del mundo, y se pregunta por el sentido, mientras que la analítica apuesta por una naturalización del significado en relación con la lógica formal y la episteme científica. Rueda piensa, sin embargo, que resaltar el sentido del lenguaje como método diferenciador entre ambas escuelas puede resultar incompleto, ya que las dos dan

²² Christian Delacampagne, *Historia de la filosofía en el siglo XX* (Barcelona, Península, 1999), 28.

²³ John Stuart Mill, *Coleridge* (Barcelona, Tecnos, 2010).

importancia a este último, pero de formas diferentes, destruyendo la visión instrumentalista que la filosofía moderna había dejado como legado²⁴.

No nos adentraremos en las precisiones que se derivan de los enunciados planteados por los filósofos continentales o analíticos, puesto que no es el objetivo de esta investigación. Lo que sí podemos rescatar, haciéndonos eco del análisis propuesto por Rueda, es que ambas tradiciones apelan a un retroceso al mundo de la vida. ¿Qué quiere decir esto? Cada tradición, amparándose en el lenguaje, con ópticas y matices diferentes, dejarán de lado ese idealismo trascendental kantiano— que es la base de la solidificación del Logos en Occidente— y pondrán en primer término la experiencia, el mundo sensible, liberándolo de la tiranía de las ideas.

Haciendo una retrospectiva de lo que hemos analizado hasta ahora con respecto al pensamiento durante todo el siglo XX, podemos ver grandes conflictos entre las diferentes escuelas, pero al mismo tiempo elementos a fines: la sospecha, la crítica a la tradición, el cuestionamiento del mismo vehículo utilizado por la filosofía; es decir, el lenguaje, el estudio del ser, el sujeto en sociedad, la acción política y, sobre todo la desconfianza contra las verdades establecidas, son algunas de las características del devenir del pensamiento en dicho período.

En conclusión, podríamos afirmar que las ideas contemporáneas rompen con los enunciados tradicionales de Occidente y buscan liberar los cimientos de la cultura de eso que a través de la historia la ha erigido. Para ello limpian el lenguaje de las premisas que generan errores (filosofía analítica) y colocan al sujeto dentro de la sociedad y la historia para emanciparlo (filosofía continental).

No podemos olvidar el contexto histórico, que como ya hemos afirmado previamente, era primordial para los continentales. ¿Qué acontecimientos podríamos mencionar como desencadenantes de estas formas de pensamiento?

Para algunos autores, el siglo en cuestión estuvo marcado por las guerras mundiales, el surgimiento del nazismo y, estas grandes tragedias influyeron en una actitud escéptica con respecto al derrotero seguido por el mundo.

Para Hanna Arendt el siglo XX fue un período de crueldad y de implantación de un sistema totalitario que, atrapa a los sujetos en su dinámica interna y hace emblemática

²⁴ Luis Sáez Rueda, *El conflicto entre continentales y analíticos* (Barcelona, Crítica, 2002).

la frase <<banalidad del mal>>²⁵. Pero al mismo tiempo surgieron movimientos disidentes que, amparándose en esa actitud de sospecha, heredada por la tríada del siglo anterior (Marx, Nietzsche y Freud), se situaban en el espacio político con un posicionamiento reivindicador. Los intelectuales del existencialismo francés, por ejemplo, que pertenecen a la tradición continental, entre los que podemos incluir a Sartre, Camus, Beauvoir como algunos de sus máximos representantes, desarrollaron su pensamiento en consonancia con el activismo político y el compromiso social. Fueron de los últimos abanderados de ese intelectualismo comprometido con la lucha en contra de la opresión por parte de los que detentan el poder. Con respecto a la mirada histórica de este siglo, dice Delacampagne:

Algunos años más de atrocidades varias en Bosnia, en Ruanda o en otras zonas, y se acabará nuestro siglo.

No tendrá que hacer trampas para llevarse, dentro del palmarés de la historia, el gran premio del horror. Sería inútil buscar: ninguna época ha visto perpetrar tantos crímenes a escala planetaria. Crímenes en masa, organizados racionalmente y a sangre fría. Crímenes salidos de una insondable perversión del pensamiento—una perversión que quedará simbolizada para siempre en el nombre de Auschwitz²⁶.

Esta visión un tanto pesimista sobre los acontecimientos históricos a nivel mundial en pleno siglo XX, marcará con mayor ahínco a los pensadores a partir de la segunda mitad de la centuria. El término que suele usarse hoy en día para designar a dichos pensadores es el de postmodernos. Se ha escrito mucho en torno a tales pensadores y al significado de dicho concepto. ¿Qué es la postmodernidad? ¿Cuándo comienza? ¿Cuáles son sus autores destacados?

Existe un gran debate sobre la definición de esta palabra, incluso algunos autores la consideran ineficiente, en especial porque seguimos inmersos en esa época, sin embargo, otros creen lo contrario.

Por lo pronto, un primer rasgo llama la atención en la denominada postmodernidad, y es el hecho de que no se defina por lo que es, sino por lo

²⁵ Hanna Arendt, *Eichmann en Jerusalén* (Barcelona, Lumen, 2003).

²⁶ Delacampagne, op.cit., 17.

que no es, o, tal vez, mejor dicho, por lo que pretende dejar atrás. Este rasgo proporciona una inicial indicación acerca de lo que podemos esperar de los autores postmodernos: fundamentalmente un ajuste de cuentas con lo moderno. Ahora bien, como ya se empezó a ver, ese ajuste de cuentas no es cosa de hoy. Hemos tenido ocasión de mostrar en qué diversas formas el diálogo crítico con la herencia del proyecto ilustrado constituye uno de los ejes mayores alrededor de los cuales gravita el pensamiento del siglo XX por entero²⁷.

Antes de adentrarnos en las características de la postmodernidad, queremos recalcar que no es un marco conceptual ni una tradición diferente o posterior a la analítica y continental. Es otro modo de englobar el pensamiento y la actitud histórica frente a un período anterior: la modernidad. Se sitúa en la segunda mitad del siglo XX. De hecho, algunos teóricos colocan autores continentales dentro del arsenal postmoderno, como por ejemplo a los postestructuralistas franceses. Es el caso de Habermas, que hace un análisis crítico a la postmodernidad esgrimiendo la tesis de que el proyecto moderno está inacabado. Defiende los valores de la razón, y amplía el espectro de esta, al destacar que los postmodernos se enfocan en el orden instrumental de la razón— ya la Escuela de Frankfurt también lo hizo—, pero considera que no debemos negarla y darla como terminada²⁸.

La palabra se usa indistintamente en momentos variados del siglo XX, en ámbitos como la literatura, las artes, la filosofía y la política. Amalia Quevedo realiza un estudio sobre la historia del término postmoderno. Sitúa su origen en 1870 cuando el pintor inglés John Watkins Chapman se refiere al arte pictórico que buscaba romper con el impresionismo. En su investigación Quevedo revela que el filósofo Rudolf Pannwitz en su libro *La miseria de la cultura europea* lo usa para hablar de un hombre elitista, totalitario y narcisista, su acepción es peyorativa. También menciona el aporte de D.C. Somervell en un sumario de *Estudio de la historia*, de Toynbee, que habla de postmodernidad como una época de ruptura con la Modernidad, donde el relativismo y la inversión de valores impregna todo el debate en torno a las ideas. En el arte, Quevedo

²⁷ Cruz, op.cit., 413.

²⁸ Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad* (Madrid, Taurus ediciones, 1989).

menciona que en las décadas 60 y 70 lo postmoderno buscaba romper con el afán innovador y experimental de las vanguardias artísticas, se rescata el arte popular, la cultura del cine, los conciertos de rock, happenings, y la distancia entre crítico y artista queda diluida.²⁹ Siguiendo la estela del concepto, dice Manuel Cruz:

Frente a los discursos racionalistas fuertes los postmodernos proclamaban la necesidad de dar libre curso a la interpretación, frente a una forma monolítica y vertical de entender la política alzaban la bandera de los movimientos transversales, frente a una Europa soberbiamente etnocéntrica defendía una visión cosmopolita, plural, de las culturas³⁰.

En la segunda mitad del siglo XX también podemos rescatar el surgimiento de los estudios culturales, que son investigaciones de carácter interdisciplinario, que buscan analizar la producción de significados en las sociedades contemporáneas. Entre sus pioneros se destacan Richard Hoggart y Stuart Hall.

Otras ideas que proliferaron en este siglo fueron las del feminismo, que bebió de los análisis críticos sobre el patriarcado realizados por Simone de Beauvoir; filósofa del existencialismo francés, en su libro *El segundo sexo*. Posteriormente surgieron diversas posturas dentro de esta corriente que busca la igualdad entre los sexos. Ya no se puede hablar de un solo feminismo, sino de varios feminismos. En el siglo XX podríamos mencionar: la primera, segunda y tercera ola. Tampoco debemos soslayar la teoría queer, que critica el <<asimilacionismo>> de las minorías sexuales dentro del capitalismo neo liberal, desdeñando la hegemonía de la heterosexualidad como norma. En esta centuria también proliferaron los estudios sobre el racismo, amparándose en la reivindicación de los negros, y esto genera debate incluso en los teóricos de la diversidad sexual y los diversos feminismos.

Ya hemos mencionado los variados usos que se dio al término postmoderno y algunas corrientes de pensamiento que se gestaron en dicho período. Existe un autor que patentizó el término y sentó las bases ideológicas que lo sustentarán. Francois Lyotard, con su libro *La condición postmoderna* hace una crítica a la modernidad alegando que, esta ha generado una serie de <<metarrelatos>> que deben ser cuestionados. Otros pensadores de la segunda mitad del siglo XX son Ronald Davidson, Hilary Putnam, John

²⁹ Amalia Quevedo, *De Foucault a Derrida* (Navarra, Eunsa, 2001).

³⁰ Cruz, op.cit., 414.

R. Searle, Richard Rorty, Feyerabend, Kuhn, Lakatos, Popper, Lévi- Strauss, Lacan, Vattimo, Baudrillard, Michel Foucault, Giles Deleuze, Jacques Derrida, etc.

Después de hacer una mirada al pensamiento filosófico del siglo XX, en el que prácticamente todos los autores mencionados son europeos, realizaremos una mirada a las ideas que tuvieron auge en América Latina, para que de esa manera nuestra investigación no caiga en una visión etnocéntrica del pensamiento.

El pensamiento filosófico en América Latina

Es difícil englobar las ideas latinoamericanas del siglo XX sin situarlas en su contexto histórico y político. El devenir de las repúblicas en América Latina; surgidas en el siglo XIX, sentó las bases materiales y sociales que configuraron el paradigma de dichas naciones.

Eduardo Devés Valdés analiza el conglomerado de ideas que se difundieron en todo el continente durante el siglo XX. Queremos rescatar dos categorías que utiliza dicho autor para englobarlas: <<modernización>> e <<identidad>>. Según Valdés, ambos términos son análogos y dan muestra de los diversos conflictos ideológicos sustentados en las cuestiones sociales y políticas. El aspecto de la <<modernización>> contenía las premisas de que los países desarrollados eran el ejemplo a seguir, se acentuaba la tecnología, había un gran énfasis en abrirse al mundo, lo cual propiciaba cierto intervencionismo de las grandes potencias. Por otro lado, el aspecto modernizador, según Valdés, despreciaba lo popular, lo indígena, lo latino, lo hispánico y lo latinoamericano, centrándose en la eficiencia, productividad por encima de la justicia y la igualdad. En contraste, el proyecto <<identitario>> reivindicaba y defendía lo americano, lo latino y lo propio, dando gran valor a la cultura, lo artístico y humanista. Se centraban en la militancia contra el intervencionismo por parte de los países desarrollados, defendiendo la independencia y la igualdad. Ambas vertientes son herederas de pensadores anteriores como José Martí, Sarmiento, Bolívar, Francisco de Paulza, entre otros³¹.

³¹ Eduardo Devés Valdés, “El pensamiento latinoamericano a comienzos del siglo XX: La reivindicación de la identidad” *CUYO, Anuario de Filosofía argentina y americana*, no. 14 (1997): 11-75, https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1626/devescuyo14.pdf. (Consultado el 16 de junio 2020).

Siguiendo el estudio de Valdés, a principios del siglo XX, nos encontramos con uno de los máximos exponentes del pensamiento latinoamericano de corte identitario: Rodó, con su obra cumbre *Ariel*, que resaltaba el espiritualismo, la lucha contra el utilitarismo, reservas con ciertas formas de democracia, crítica a la imitación, y exaltación de las humanidades y la latinidad. Rodó se oponía al proyecto modernizador sajonizante, que colocaba el idioma inglés y la cultura británica y norteamericana como modelo ontológico y ético. Las ideas de Rodó fueron difundidas por pensadores como el dominicano Pedro Enríquez Ureña y otros autores latinoamericanos. Para sintetizar el aporte de Rodó, podemos situarlo en una mezcla de idealismo de corte kantiano y latinismo³².

En Centroamérica se desarrollan las teorías del paganismo, que proponía un acercamiento a la naturaleza y exaltación de lo clásico. Buscaban sus raíces en lo indígena y en lo helénico. Su mayor representante fue Roberto Brenes Mesen. Con respecto a las ideas de este período, dice Valdés:

Idea, idealismo, libertad creadora, vida, vitalismo, amor, ensanchamiento del corazón, subjetivismo, voluntad, desinterés, espiritualismo y otros son conceptos que se van repitiendo y por esta vía van marcando el carácter de un nuevo pensamiento que caracteriza al período.

Tales conceptos, en conexión o no con posiciones políticas, sociales y económicas se van articulando para aludir a la reivindicación de una manera propia de ser: destino, modelo y pensamiento propios. Con esta conceptualización se hace mucho más fácil imaginar una organización política o social que no se vea obligada (por determinismo o evolución) a asemejarse a la sajona. “Idealismo”, “subjetivismo”, “voluntad” aluden a diferencia, a posibilidad, a imaginación; todas categorías que permiten, incluso exigen, imaginar modelos de vida particulares, diversos de aquellos que han sido establecidos por otros³³.

El aspecto modernista, en el que se inscriben diversos pensadores, algunos adaptando el positivismo comtiano, matizándolo según el contexto territorial, tiene su mayor esplendor con la CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe).

³² *Ibíd.*, 11-75.

³³ *Ibíd.*, 28.

Fue un organismo de las Naciones Unidas creado en 1948. Se encargaba de estudiar la situación económica de los países latinoamericanos y caribeños. El impacto del cepalismo se va debilitando con la Revolución Cubana y el desarrollo de las ciencias sociales que comienzan a usar el concepto de dependencia, como paradigma con el cual entender la realidad del continente. Otras ideas del siglo son la de educación liberadora de Paulo Freire, la teología de la liberación de la escuela de Cuyo junto al latinoamericanismo de Leopoldo Zea.

En un estudio del 2007, Malik Tahar Chaouch realiza un análisis crítico desde lo sociológico sobre el impacto de la teoría de la liberación en Latinoamérica. Dice:

El tema de la teología de la liberación en América Latina ha sido ampliamente tratado. La extraordinaria explosión de discursos que suscitó en el pasado provoca la sensación de que ya todo se ha dicho. El silencio, no menos espectacular, que le sucedió, parece dar testimonio del fin de su actualidad. Esas dos impresiones son engañosas. A pesar de la abundancia de textos que le fueron dedicados, quedó el vacío de un acercamiento sociológico verdaderamente distanciado de esa expresión del cristianismo contemporáneo. La mayoría de los textos existentes sobre el tema quedaron confinados en la apología militante, la hostilidad polémica y la fascinación especulativa. Por otro lado, si bien la teología de la liberación, como tal, no está ya en el centro del debate teológico y de la actualidad religiosa, participó de un tipo de activismo, cuyas ideas y dinámicas tienen todavía impacto. Por esas razones, la renovación de la interpretación del fenómeno constituye un aporte útil para la sociología de las religiones y, en particular, para el análisis de las relaciones entre religión y política en América latina³⁴.

No podemos dejar de mencionar en este apartado del pensamiento del siglo XX en la región, la filosofía de la liberación, que se originó en Argentina a partir de los 60s, con una serie de pensadores entre los que encontramos a Enrique Dussel, Osvaldo Adelmo, Carlos Cullen, Rodolfo Kusch, Juan Carlos Scannone, Julio de Zan y Horacio

³⁴ Malik Tahar Chaouch, “La teología de la liberación en América Latina: una relectura sociológica”, *Revista mexicana de sociología*, volumen 69, no. 3 (Julio-septiembre 2007), http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032007000300002 (Consultado el 16 de julio del 2020).

Cerruti Guldberg, que publicaron de manera conjunta el libro *Hacia una filosofía de la liberación latinoamericana*. ¿Cuál es la esencia de este movimiento o escuela? Uno de sus motores era criticar la filosofía clásica, considerada por ellos como eurocéntrica. Desarrollaron una metodología llamada <<analéctica>>, que apostaba por un conocimiento situado histórica y geo- culturalmente.

Pensadores como Enrique Dussel creen que la filosofía desarrollada en los centros europeos termina muchas veces convirtiéndose en instrumento de opresión al querer dominar el centro, mientras que aquella desarrollada en las periferias siempre busca alcanzar la liberación. Estas tesis entran en la corriente descolonial, que abundaremos más adelante.

Es importante mencionar ciertas ideas que tuvieron auge en América Latina y que influyeron en lo político. Carlos Octavio Bunge estudia las tiranías y el caudillismo, aduciendo que este último es un mal necesario. Llega a realizar ciertas premisas psicologistas sobre el carácter de los latinoamericanos que hacen posible el surgimiento de la figura del caudillo. El positivismo a mediados del siglo XX adquiere variaciones, mezclándose con ideas anarquistas, krausismo, en especial en el sector obrero. Entre los que analizaron el carácter latinoamericano en general como raza enferma podemos mencionar a Alcides Argueidas, y muchos otros³⁵. Sobre esos fenómenos políticos es interesante resaltar lo que dice Dussel:

La crisis del populismo abre un camino en el que se encuentran todavía la mayoría de los países latinoamericanos, donde la dependencia del mundo capitalista, especialmente Estados Unidos— que reemplaza a Inglaterra como potencia dominante en América Latina, y con ella su filosofía—, no logra ya encontrar un "modelo" estabilizado. Desarrollismo, seguridad nacional, socialdemocracias, etc., intentan paliar la crisis. Es la irrupción de muchas filosofías que responden, cada una a su manera, a diversos intereses de fracciones, clases, modelos. La pequeña burguesía tiene en la filosofía una posibilidad de expresión histórica que seguirá desempeñando todavía durante decenios³⁶.

³⁵ Devés Valdés, op.cit.,48.

³⁶ Enrique Dussel, *Historia de la filosofía latinoamericana y filosofía de la liberación* (Bogotá, Editorial Nueva América) 21.

En conclusión, si comparamos el recorrido de las ideas en Europa con el de América Latina, podemos asumir algunas premisas que, aunque diferenciadas por particularidades socio- políticas, tienen intenciones análogas, por un lado, y muy divergentes por otro. El afán de ruptura con la tradición precedente por parte del pensamiento en Europa nos atreveríamos a asemejarlo a la búsqueda de lo propio y abandono de la imitación foránea en América Latina, sustituyendo lo que para los europeos es el pensamiento tradicional con la hegemonía geopolítica de los países desarrollados para los latinoamericanos, que hace de este continente el territorio periférico y subalterno en el contexto de la globalización capitalista. Un aspecto muy contrastante sería la lucha contra el intervencionismo de las grandes potencias, que responde a una cuestión de índole política y económica muy estudiada por los teóricos postcoloniales y descoloniales. El siglo XX gestó un campo de ideas muy heterogéneo en toda Europa y América Latina, que influyó de forma directa en las artes y las maneras en que las criticamos, analizamos y concebimos.

El pensamiento filosófico en el Caribe hispano

Queremos destacar la importancia de situar las ideas esenciales del Caribe, que tienen unas características particulares diferentes a las de América Latina, a pesar de compartir un pasado colonial, el posterior imperialismo norteamericano y el neocolonialismo vigente en el siglo XXI.

Según Carlos Rojas Osorio, el pensamiento caribeño del siglo XX se centró en superar el positivismo del siglo XIX. Entre los máximos representantes podemos mencionar al cubano Enrique José Varona, al dominicano Pedro Henríquez Ureña y a Félix Matos Bernier. Enrique José Verona, con su obra cumbre titulada *Con el eslabón*, desarrolla una postura propia del escepticismo, ve al ser humano como un sujeto agresivo, a la visión de Dios como producto de la ignorancia y muchas de sus búsquedas intelectuales pretendieron alejarse de la visión positivista. En el caso del dominicano Pedro Henríquez Ureña, nos dice Osorio, que sus premisas están atravesadas por la idea kantiana de la razón práctica, se inclina por una visión utópica de América, influenciado a su vez por filósofos europeos vitalistas como Bergson, James y Nietzsche. El pensamiento de Ureña colinda entre lo ético y lo estético. En el caso de Félix Matos

Bernier, encontramos una fuerte beligerancia hacia la institución de la iglesia, abrazando la libertad de expresión y de pensamiento³⁷.

Otro pensador caribeño que da la bienvenida a las visiones vitalistas europeas que hemos mencionado, es el puertorriqueño Nemesio Canales, ferviente crítico del machismo, del imperialismo norteamericano y del capitalismo, creía en el uso de la fuerza para alcanzar la revolución³⁸.

Según Osorio, otra vertiente del pensamiento caribeño del siglo XX es la implementación de las posturas marxistas. Menciona a los cubanos Julio Antonio Mella y Juan Marinello. También al ensayista, cuentista y político dominicano Juan Bosch. De este último, comenta Osorio que, hizo una adaptación criolla del marxismo, ya que luchaba por la modernización del estado dominicano. En la estela de pensadores dominicanos menciona el aporte de Andrés Avelino con su obra *Metafísica categorial*³⁹.

Osorio concluye su recorrido en el ámbito de la filosofía caribeña del siglo XX, sintetizando que esta estuvo cimentada por una <<autoconciencia>> que promulgaba la búsqueda de una filosofía propia. Este aspecto lo podemos conectar con las inquietudes de muchos pensadores del resto de América Latina.

Consideramos de gran importancia la unión de estética y filosofía como epicentro de la reflexión caribeña, las cuales no desdeñaban las cuestiones políticas y sociales del territorio, con el objetivo subyacente de mejorar la cotidianidad de los individuos. En el Caribe hispano encontramos esa unión entre arte y filosofía que también está presente en la deriva del pensamiento europeo del siglo XX.

El debate postcolonialismo y descolonialismo como enfoque para el estudio de las vanguardias teatrales latinoamericanas y caribeñas

En la década del 1980 surge una corriente de pensamiento llamada postcolonialismo, la cual es heredera de esa crítica a la modernidad que hemos detallado

³⁷ Carlos Rojas Osorio, "El pensamiento caribeño", en Dussel, Mendieta, Carmen Bojórquez, *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino" (1300- 2000): historia, corrientes, temas y filósofos (México, SIGLO XXI EDITORES, 2009)*, 479- 491.

³⁸ *Ibíd*, 479-491.

³⁹ *Ibíd*, 479-491.

más arriba. Son muchos los autores de esta disciplina, pero entre los más conocidos se encuentran: Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak, Aimé Césaire, Frantz Fanon, entre otros.

Los estudios postcoloniales comienzan a tener un fuerte auge en el ámbito anglófono, pero también en el área francófona, portuguesa y castellana. Esta corriente de pensamiento analiza los efectos de la colonización, las estructuras de poder, las diferencias de clases, la violencia en el ámbito del conocimiento por parte de los países colonizadores, y ejercen un corpus teórico de denuncia que, muchas veces está emparejado a una postura emancipadora con respecto a las nuevas formas de colonización que siguen viviéndose en el siglo XX, incluso después de que muchos de esos países hayan dejado de ser colonias.

La escuela postcolonial está muy relacionada con los estudios culturales, con la filosofía postestructuralista francesa y con el pensamiento postmoderno. De hecho, muchos de estos autores analizan textos literarios desde una perspectiva crítica y anti etnocéntrica. Hablan de <<subalternidad⁴⁰>>, para referirse a aquellos sujetos que se encuentran por debajo de las jerarquías de poder, invisibilizados en muchos aspectos.

Un ensayo paradigmático, que propició un vasto análisis de esta manera en que ciertas corporalidades no pueden hablar dentro de las relaciones de dominación, es el artículo titulado *¿Puede hablar el subalterno?* En este, la autora cuestiona la imposibilidad que tiene el sujeto colonizado de articular un discurso dentro de la narrativa histórica colonialista. Según ella, los subalternos son borrados de la historia y resulta problemático integrárseles en ella⁴¹. Otra categoría importante de Spivak es la de <<violencia epistémica>>, para referirse a la forma en que se invisibilizan los conocimientos producidos por determinados sujetos sociales.

La mayoría de los autores postcoloniales están empujados por las independencias de India y África de los 50s y 60s del siglo XX. Si bien es cierto que los autores del

⁴⁰ La subalternidad es el eje epistemológico usado por historiadores británicos e indios en la segunda mitad del siglo XX, que se concretó en la publicación de la revista *Subaltern Studies*, dirigida por Ranajit Guha. Dichos teóricos se apoyaban en el estudio de Gramsci sobre las clases populares, llamadas por él como subalternas.

⁴¹ Gayatri Chakravorty Spivak, “¿Puede hablar el subalterno?”. *Revista Colombiana de antropología*. No. 39 (2003), 297-364. <https://www.redalyc.org/pdf/1050/105018181010.pdf> (Consultado el 24 de diciembre 2021).

postcolonialismo tuvieron bastante auge en el mundo académico, por su ferviente rechazo de la institución colonialista y a las formas de subjetivación de los oprimidos ejercida por las estructuras coloniales que, se mantienen en los países <<periféricos>> a nivel global, muchos de sus planteamientos recibieron duras críticas y en el mismo seno de esta escuela se generaron debates que enriquecieron las problemáticas planteadas y, al mismo tiempo complejizaron la aprehensión de los análisis postcoloniales. Algunos de los aspectos que se cuestionan a estos autores, es que utilizan las mismas herramientas discursivas y epistemológicas occidentales que cuestionan, otra crítica es el exceso enfoque lingüístico de sus planteamientos, como si fuera esa la única manera de analizar la opresión de estos territorios.

Una corriente de pensamiento que partirá de las ideas de los autores mencionados, y que pretenderá rebasarlos y cuestionarlos, es la que se suele etiquetar como disciplina descolonial.

Los descoloniales se apropian de la crítica al <<neocolonialismo>> y la denuncia del <<eurocentrismo>> en todos los ámbitos del pensamiento, pero realizan muchos ajustes a las posturas de la escuela postcolonial.

Entre los pensadores más destacados de esta escuela podemos mencionar a Enrique Dussel, Ramón Grosfoguel, Aníbal Quijano, Nelson Maldonado, Walter Dignolo, entre otros. La mayoría de estos autores provienen de países latinoamericanos, que se habían independizado con anterioridad a los países de la India y de África de donde provenían algunos de los escritores postcoloniales. Se posicionan de forma crítica ante ellos, y amplían el espectro cronológico de la problemática colonial, situándola en el año 1492, con la conquista de América por parte del imperio español. Sobre la diferencia entre ambas escuelas Montserrat Galceran Huguet dice:

La diferencia entre ambos, estudios postcoloniales y estudios des-coloniales, estaría no sólo en el ámbito geográfico y cultural de referencia, sino en el uso de categorías críticas con relación al pensamiento dominante surgidas de la experiencia de la subalternidad, así como en la tematización del lugar que ocupa esa producción de discurso en el capitalismo globalizado, algo que,

como hemos visto, tiende a ser evitada por el grueso de la producción postcolonial⁴².

Aunque realizan una rotunda crítica a los estudios postcoloniales, los autores del descolonialismo comparten la búsqueda de nuevas maneras de colocarse frente a la hegemonía discursiva de los países colonizadores. Profundizan en los aspectos epistemológicos, geopolíticos, y en las maneras en que la globalización está atravesada por una relación de <<colonialidad>> que ha mutado a lo largo del siglo XX hasta la actualidad, y que engloba la subjetividad, el género, el poder, la sexualidad, etc.

Los autores descoloniales, separándose de los postmodernos, entienden la modernidad como directamente vinculada a la <<colonialidad>>, y todos sus estudios están enfocados a la denuncia de esta estructura que se perpetúa a lo largo del siglo XX y XXI, y que se puede ver incluso en las jerarquías relacionadas a lo geográfico que se ejerce en todos los ámbitos del conocimiento, de la cultura y la economía.

Uno de los pioneros de esta escuela es Aníbal Quijano, que profundiza sobre cómo se configura la <<colonialidad del poder>>, que según el autor está atravesada por la división del trabajo y por la raza⁴³.

Es importante tomar en cuenta el debate que ejercen estas dos corrientes de pensamiento, puesto que sus análisis nos permiten estudiar los fenómenos culturales y artísticos de los <<países periféricos>> desde una visión no etnocéntrica, a la vez que sitúan en un espacio de enunciación emancipadora los discursos de esos sujetos pertenecientes al <<sur global>>, esta última categoría entendida como espacio de los territorios que carecen del <<privilegio epistémico>> y del poder económico, militar y político del que gozan los países del <<norte global>>.

Los estudios descoloniales parten de la distinción geopolítica entre Norte y Sur. En el Norte, estaría el poder de los países desarrollados, que ejercen sus formas de dominio a través del conocimiento, la economía global de mercado y la cultura. Los países del Sur serían territorios de <<otredad>> e inferioridad en todos los sentidos antes

⁴² Montserrat Galceran Huguet, *La bárbara Europa. Una mirada desde el postcolonialismo y la descolonialidad* (Madrid, Traficantes de sueños, 2016), 57.

⁴³ Aníbal Quijano, "Colonialidad y modernidad/racionalidad". *Revista Perú Indígena*. No. 29 (1992), 11-20. <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf> (Consultado el 17 de febrero 2022).

planteados. Los países del Norte dominan a los del Sur en el seno del <<neocolonialismo>>⁴⁴.

Si bien es cierto que nuestra investigación no gira en torno a los estudios postcoloniales y descoloniales, consideramos que las inquietudes y los debates generados por ambas corrientes de pensamiento, nos otorgan herramientas críticas de gran relevancia para analizar las vanguardias teatrales en América Latina y la República Dominicana, por estas haber atravesado esa larga historia colonial, cuyas estructuras de dominación siguen vigentes. Además, muchos de los artistas que pertenecen a las vanguardias de estos territorios, poseen una visión <<descolonizadora>> del hecho estético, que debe ser analizada en ese contexto.

El enfoque postcolonial y descolonial en el estudio de las vanguardias artísticas en general, y de las vanguardias teatrales en particular, nos da herramientas para romper con determinados sesgos ideológicos y epistémicos que impiden el análisis del desarrollo de estas.

Consideramos relevante el debate planteado por dichas disciplinas para evitar asumir cuestiones como la influencia apriorística de las vanguardias europeas en las vanguardias latinoamericanas y caribeñas, como si los artistas de estas últimas estuvieran esperando el desarrollo estético de Europa para imitar sus hallazgos. Esta es una cuestión importante, puesto que muchos teóricos de las vanguardias en el arte, desarrollan sus postulados de espaldas a lo que ocurre en el arte en estos territorios. Por ende, sus enunciados resultan incompletos en ese sentido, y cualquier estudio de los fenómenos culturales latinoamericanos y caribeños, debe asumir una postura crítica de dicho borrado.

Una mirada postcolonial y descolonial de las vanguardias teatrales de la República Dominicana, nos permite estudiar su posibilidad, sus características intrínsecas, ubicadas en las particularidades históricas, sociales, económicas y culturales de la media isla caribeña, además de otorgarnos una perspectiva horizontal y global de su devenir artístico.

⁴⁴ Véase Boaventura de Sousa Santos, María Paula Meneses, *Epistemologías del sur* (Madrid, AKAL, 2016).

Lo filosófico y lo artístico en el siglo XX y su vinculación con las vanguardias del arte

Después de haber realizado el recorrido en el mundo de las ideas más importantes del siglo XX en Europa, América Latina y el Caribe, procederemos a relacionarlas con el camino emprendido por el arte, para demostrar que en ningún momento esta última se ha desligado de la primera en su devenir. Nos apoyaremos en el estudio *Sendas comunes del arte y la filosofía en el siglo XX* (2005) de Luis Sáez Rueda. Según dicho autor, la filosofía y el arte han ido de la mano. Utiliza dos categorías: <<mundanización ontológica>>; propia de la filosofía, sobre todo la continental, específicamente la fenomenología existencialista y el estructuralismo francés. La segunda es <<desmaterialización estética>>, propia del arte. Este concepto de desmaterialización lo toma prestado de la teórica Lucy R. Lippard, quien hablaba de obra desmaterializada. El estudio de Lippard se enfoca en una década del arte conceptual del siglo XX, pero Rueda lo extrapola a todas las manifestaciones artísticas que se realizaron, y va más lejos, afirma que sigue en la actualidad. Explica que la tendencia anti-figurativa del arte la podemos ver en el motivo fenomenológico de Husserl. No se busca representar la realidad, ni imitarla, sino mostrar la vida a partir de la experiencia del sujeto, abrazando un retroceso a la vida misma. El arte del siglo XX, analiza Rueda, niega la representatividad, como también hizo el pensamiento fenomenológico, sobre todo en la obra de Heidegger cuando criticó la metafísica de la presencia⁴⁵.

Rueda también explica que podemos encontrar la crítica a la metafísica de la presencia en el deconstruccionismo de Derrida, que pretendía denunciar el sesgo del <<logocentrismo>> que coloca el presente por encima del pasado y el futuro⁴⁶. Entendemos a partir de ahí que la filosofía del siglo XX, y el arte, buscan aprehender la realidad desde la existencia misma. Se desconfía, sin embargo, del realismo, porque la razón occidental lo contamina al absolutizarse y apelar a la supuesta imitación de la realidad, que a su vez es permeada por lo lógico. Entendemos que el arte adquiere, y la filosofía también, una postura de desavenencia, un impulso de encontrar verdades afincadas en las individualidades de los sujetos ubicados en el mundo, en sus mundos,

⁴⁵ Luis Sáez Rueda, "Sendas comunes del arte y la filosofía en el siglo XX", *Volubilis*, no. 12 (2005): 57-88, http://www.ugr.es/~lsaesz/cv/volubilis_arte.pdf (Consultado 24 de junio 2020)

⁴⁶ *Ibíd.*

tan diversos y enriquecedores. No más positivismo, dirá la filosofía, no más tecnicismo científicista, no más arte por el arte, gritará el arte.

Para Rueda, la fenomenología de la carne de Merleau Ponty coloca la vida como corporalidad inteligente, que se encuentra mucho antes de la reflexión o la doxa. El arte de vanguardia seguirá esta estela y la podremos ver con mayor ahínco en el expresionismo, y por qué no, también en el tratamiento de la corporalidad del cubismo o del expresionismo abstracto. Otra filosofía, que según Rueda es anticipada por los movimientos artísticos es el estructuralismo. Estas tres corrientes filosóficas se conectan con la búsqueda de los artistas de vanguardia, sintetizado en un acérrimo rechazo de lo figurativo, de la obra per sé, y enfocándose en el aspecto procesual del arte⁴⁷.

No debemos olvidar la unión casi análoga de las tres corrientes mencionadas más arriba y su imbricación con el arte. Consideramos crucial en la propuesta de Rueda cómo estas se interceptan, e incluso suelen anticiparse una a la otra. Por ejemplo, el arte vanguardista recorrerá con mayor ahínco y casi de manera más rápida a esa <<mundanización ontológica>> que luego será reflejada por la fenomenología existencialista de Ponty, o por los presupuestos lingüísticos del estructuralismo. Dice Rueda:

Todas las formas artísticas de las vanguardias poseen la peculiaridad, a nuestro juicio, de congregar, en un difícil maridaje, los motivos existencial y estructuralista, de tal modo que prosiguen el prurito anti-figurativo y el procesualismo que venimos vinculando a la *mundanización ontológica* y a la *desmaterialización estética*. El *cubismo*, que se inicia en la segunda década del siglo, constituye claramente un intento renovado y audaz de destruir la filosofía representativa o, en lenguaje del arte, la figuración, en beneficio, al mismo tiempo, de una ontología del acontecimiento. Aunque está vinculado con el formalismo, el arte cubista muestra que delante del cuadro no hay que preguntarse qué representa, sino qué proceso estructural pone a las figuras en conexión y qué movimiento les imprime dicho proceso ⁴⁸.

Hasta aquí podríamos concluir que todo el pensamiento del siglo XX estuvo propulsado por ese rechazo del proyecto ilustrado, salvo excepciones como la de

⁴⁷ *Ibíd.*

⁴⁸ *Ibíd.*, 72.

Habermas. También hemos mostrado los argumentos esgrimidos por las diferentes escuelas filosóficas, y los hemos visto a la luz del contexto histórico: guerras, muertes, luchas de clases en el tren del desarrollo tecnológico y, en el caso del arte, un afán por encontrar nuevas maneras de aprehender o incluso mostrar, sino transformar, esa realidad generadora de angustia y desigualdades a nivel global propias del siglo en cuestión.

A pesar de mencionar los diversos conflictos existentes entre los teóricos continentales y analíticos, encontramos puntos a fines entre ambas tradiciones y un objetivo común, aunque utilizando metodologías contrapuestas. La pregunta que nos surge es la siguiente: ¿acaso todo el pensamiento del siglo XX estaba obsesionado por desmontar, desprestigiar, sospechar, negar el proyecto de la Ilustración? En el caso del arte: ¿el paradigma estético heredero de la ilustración también debía ser cuestionado a ultranza? ¿Debe el afán de innovar o de negar la tradición artística ser el súper objetivo de todo arte? Aunque no pretendemos responder esas preguntas, ya que no es el tema de nuestra investigación, sí podríamos argüir que ese no fue el único camino que lo filosófico y artístico siguieron. Ello nos permitirá tener una idea global de lo rico y diverso del debate en torno a las ideas y el arte que se generó en todo el siglo XX. También creemos que nos puede apartar de un reduccionismo con respecto al derrotero seguido por las ideas y el arte en el mencionado período.

La Escuela de Frankfurt, con sus máximos teóricos en Adorno, Horkheimer, Marcuse y Benjamin, hizo una relectura del marxismo y aunque también criticaba la <<racionalidad instrumental>>, la implantación de un pensamiento unitario, cuyo motor eran las leyes mercantiles, etc., no estaba obsesionada en criticar o destruir las premisas de la Ilustración, como otras corrientes surgidas en la segunda mitad del siglo en cuestión. En realidad, estos filósofos denunciaron sus excesos, pero defendieron sus aspectos positivos. Rueda lo explica de la siguiente manera:

La crisis de Occidente, según este movimiento, exige algo más que una vuelta al mundo de la vida, que arriesga mucha ingenuidad. Es necesario redescubrir en el seno de la existencia las deformaciones sufridas por la razón originariamente liberadora, provocadas por el triunfo de la racionalidad instrumental. Frente a esta última, el ilustrado anhela una ordenación racional

de la existencia, capaz de alumbrar la autonomía de los hombres, ahora convertidos en esclavos de un sistema casi ingobernable⁴⁹.

En el caso del arte postmoderno, para Rueda este radicaliza la <<mundanización del sentido>>, llegando a cuestionarse a sí mismo, a negar su funcionalidad, a desdeñar el concepto mismo de lo que son las artes. Se da cuenta de que esta no sirve para evitar la crisis de la humanidad, en el contexto de las guerras y sus consecuencias. Sin embargo, el autor analiza lo que ocurre en la arquitectura durante la etiquetada era postmoderna. A principios de siglo vemos unificados la funcionalidad con lo estético, a través de la Bauhaus, que se centraba en una especie de unicidad en los diseños, la búsqueda de la inserción en lo cotidiano, pero siempre manteniendo esa coherencia propia característica de lo moderno. En contraste, el deconstruccionismo arquitectónico buscará romper esa univocidad temática por una polivalencia, contextualismo, el edificio se hace dependiente del medio que lo rodea. Pero esto no solo ocurrirá en la arquitectura postmoderna. Dice Rueda: “La ruptura con el principio de *univalencia* se hace patente en todo el espectro artístico de las últimas décadas. En primer lugar, disolviendo la *pureza* de las prácticas artísticas”⁵⁰.

Volvamos a la postmodernidad, que suele ser situada cronológicamente a mediados del siglo XX. Hemos mencionado las obras de Lyotard, Derrida, Deleuze, Vattimo, etc. Este pensamiento se sitúa en la categoría de la <<diferencia>>, y como ya explicamos, tiene el objetivo de desmontar el proyecto ilustrado. El filósofo que utilizaron los postmodernos para desarrollar sus premisas fue el alemán Friedrich Nietzsche. Este pensador del siglo XIX suele enmarcarse en la corriente vitalista del pensamiento occidental, cuyas premisas apelan a la exaltación de la vida, representada en lo dionisiaco y la búsqueda de todo aquello que la alimenta. Según Nietzsche, la tradición occidental niega la vida a través de una tabla de valores erigida por seres resentidos que esconden su odio a través de una mascarada de virtuosismo, que no es más que una negación de la carne y los impulsos vitalistas de la existencia.

La obra de este pensador alemán se centra en la denuncia y crítica de la moral cristiana, sustituyéndola con la figura del <<súper hombre>>, que para él es el objetivo

⁴⁹ *Ibid.*, 75.

⁵⁰ *Ibid.*, 77.

final de la humanidad después de matar a Dios. Aunque el término nihilismo tiene sus raíces siglos atrás, Nietzsche lo toma como baluarte de su pensamiento y campo semántico para profetizar sobre el porvenir humano. Dicho porvenir está determinado por la reconfiguración de los valores y, por ende, la negación de todos aquellos que esgrime la tradición occidental. Es patente en la filosofía nietzscheana la crítica a la razón ilustrada, tanto que algunos autores lo encasillan como un irracionalista. No nos centraremos en los diversos debates e interpretaciones que se han realizado en torno a la obra de este pensador. Simplemente tomaremos los puntos más destacados de su pensamiento y los relacionaremos con las corrientes artísticas de mitad del siglo XX. Nos atrevemos a afirmar que muchos artistas de este período bebieron del pensar libre y vitalista de Nietzsche, ya lo mencionamos con respecto a los pensadores caribeños, en su intento de relacionar lo estético y lo filosófico.

El pensamiento de mediados del siglo XX es el llamado <<pensamiento débil>>, con Vattimo en la cabeza que, releyendo a Heidegger y abrazando con vehemencia el nihilismo nietzscheano, sienta las bases del debate ideológico del período en cuestión. Otro pensador que comparte algunas premisas con Vattimo es Jacques Derrida, con su método de la deconstrucción, cuya base se centra en el lenguaje. Este último ve el lenguaje de una manera muy diferente a como los filósofos analíticos solían verlo. Para Luis Sáez Rueda, los filósofos postmodernos <<profanan el sentido>>, y se caracterizan por la diferencia, son anti metafísicos, y desarrollan una <<ontología del acontecimiento>>. Estos pensadores exceden la fenomenología existencialista y al mismo estructuralismo, particularizando los eventos. En relación a la filosofía y el arte postmoderno, dice Rueda:

Muchos de los movimientos artísticos que configuran la segunda mitad del siglo poseen esta propensión eventualista. La *action painting* americana, que está ligada al nombre de Pollock, es un ejemplo. El arte es una especie de activismo creativo que busca desafiar al mundo racionalizado y mostrar, al mismo tiempo, un modo auténtico de existencia. Pero esa autenticidad se aproxima a la capacidad de vivir el torbellino de los acontecimientos con lucidez, dejando libre la creatividad. En cierto modo, las obras de Pollock se parecen al *jazz*. Su técnica del *dripping* (goteado y salpicadura de color sobre una tela) juega con el azar como el *jazz* se improvisa. El cuadro ya no

constituye una unidad de sentido. Parece más bien un conjunto de cuadros que se entrecruzan o interfieren entre sí, como la multitud de melodías en el *jazz*, sin más fondo común que el de la misma red de interferencias ⁵¹.

Los artistas postmodernos siguen ese objetivo iniciado por Nietzsche y continuado por los filósofos postmodernos de abrazar la libertad plena, y ubicarla en un terreno individual y concreto no contaminado por los preceptos racionales. Sobre el pensamiento de la diferencia, que es la base de los filósofos postmodernos como Derrida y Deleuze, podemos encontrar en muchas obras de la segunda mitad del siglo, esa propensión a desacralizar los signos, apropiarse de ellos y reconfigurarlos según el contexto. Deleuze utiliza los términos <<territorialización>>, <<desterritorialización>> y <<reterritorialización>>. El primero sería la realidad a merced de la tradición, el segundo significaría romper con aquellos elementos que constituyen la realidad. Para el filósofo francés el arte es perfecto para lograrlo, alcanzando una posterior <<reterritorialización>>. Podríamos afirmar, junto con Rueda, que la deriva del arte en la segunda mitad del siglo XX, está muy relacionada con la filosofía de la diferencia esgrimida por Derrida y Deleuze. Un ejemplo perfecto es el arte conceptual, el happening, el land art y la performance, que generan una desacralización del significado, cuya base es el nihilismo propuesto por el filósofo alemán Friedrich Nietzsche.

Sobre la relación del arte y la filosofía cabe resaltar los aportes de filósofos como Walter Benjamin, Frederic Jameson y casi todos los postmodernos.

Otro autor de gran importancia sobre esta relación, es Arthur Danto y su crítica a la estética clásica. En su libro *Después del fin del arte*, Danto realiza un análisis crítico sobre la historia del arte, el concepto de estética, la pureza en el arte y la institución artística como absoluto. Su obra se circunscribe de forma directa en el debate de la contemporaneidad en el arte⁵².

Lo que podemos concluir es que la filosofía en el siglo XX, tanto en Europa como América Latina y el Caribe, está marcada por un claro cuestionamiento de la tradición

⁵¹ *Ibid.*, 78.

⁵² Arthur Danto, *Después del fin del arte* (Barcelona, Paidós, 2007).

anterior, por una disolución de las fronteras estéticas y del pensamiento. Y lo más importante, arte y filosofía estrechan los vínculos de una forma nunca antes vista.

El pensamiento en el siglo XX está atravesado por problemáticas de emancipación por parte de sujetos que, antiguamente habían sido oprimidos por los sectores del poder. El cuestionamiento de todas estas ideas comienza a confluir en un espacio donde se interrogan a todas las instituciones y disciplinas del pensamiento y del arte, todo ese cuestionamiento impulsado por una férrea conciencia del contexto socio- político imperante.

Capítulo II

Consideraciones sobre el concepto de vanguardia

La deriva <<auto-reflexiva>> de la vanguardia y su avanzada en la sensibilidad del arte

¿Qué son las vanguardias históricas? Antes debemos saber qué es vanguardia y cómo llegó a ser asimilada en el campo del arte. Hay que rescatar que el concepto de vanguardia fue utilizado por primera vez en un contexto muy alejado del terreno artístico. Borja Ruiz comenta que la palabra fue usada por el anarquista Bakunin en el 1878 al nombrar su periódico <<L'avant-garde>>⁵³.

Según David Walsh, en su estudio del 2014, el término es llevado al ámbito artístico por socialistas utópicos como Henri de Saint Simon y Charles Fourier en las primeras décadas del siglo XIX⁵⁴. Por otro lado, María Cecilia Guerra de Lage explica que la palabra vanguardia fue usada por primera vez en el terreno militar, específicamente en el *Tratado de Guerra* escrito por Karl von Clausewitz. Se define como destacamento militar que avanza unas millas por delante del cuerpo principal del ejército. Son los ojos del ejército, que se encarga de guiarlo en el campo de batalla⁵⁵. Aunque también la autora menciona en el artículo cómo se hace el tránsito hacia el contexto cultural, específicamente gracias a Charles Baudelaire, que ironizaba sobre la metáfora bélica en el terreno artístico, a lo largo del texto de Lage se defiende la tesis del vínculo entre la guerra y el arte, lo social, lo político y los artistas. Dice:

⁵³ Ruiz, op.cit., 28.

⁵⁴ David Walsh, “Crear una “vanguardia” artística genuina requiere confrontar cuestiones históricas críticas”, *World Socialist Web Site* (2016), <https://www.wsws.org/es/articles/2016/04/06/avan-a06.html> (Consultado junio 2020).

⁵⁵ María Cecilia Guerra Lage, “Los ojos del ejército. Sobre el origen del término vanguardia en la teoría del arte”, *Aeisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, no. 38 (2005): 239-249, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2358214> (Consultado en julio 2020).

La confluencia histórica entre las reivindicaciones populares y el accionar de los intelectuales y artistas posibilitó la metáfora militar. Las vanguardias-militares y artísticas- eran subversivas. Más tarde, el accionar explícitamente beligerante y activista que desplegaron los movimientos de agitación estética, concordó al pie de la letra con los métodos de la guerra moderna. Ambos fijaron un enemigo y se propusieron destruirlo. Por lo tanto, el empleo de la palabra vanguardia en el terreno de las artes supone algo más que una metáfora; es la asunción explícita y consecuente del pathos de la lucha por parte de los movimientos artísticos de principios de siglo⁵⁶.

¿Qué es lo que ocurre a nivel social y político que empuja a los artistas de finales del siglo XIX y principios del XX a abrazar esa beligerancia en la praxis social? ¿Contra qué se revelan los artistas de vanguardia? ¿Acaso el origen bélico de dicho término está relacionado con ese ímpetu guerrero de los artistas del período en cuestión?

Lage irá más lejos en su análisis de esta mutación del concepto vanguardia, el cual, al llegar al terreno cultural, no se desprendió de sus acepciones previas. En el artículo se profundiza sobre el *Tratado de Guerra* y cuáles son las características y métodos utilizados en el campo de batalla: la lucha contra el enemigo, sacarlo de su punto de equilibrio, etc. También menciona ejemplos de cómo muchos de los artistas abrazaron los posicionamientos políticos en contra del sistema imperante, que además de romper con las tradiciones artísticas de su época, no titubeaban a la hora de agarrar las armas en pos de un ideal⁵⁷.

La tesis propuesta por Lage es que la vanguardia no solo significó un rompimiento con la tradición artística, con la institución del arte específicamente, rompiendo los esquemas desde el terreno estético, al crear nuevas formas y lenguajes en las artes, sino que, además, los artistas de vanguardia unificaron la creación con el compromiso social. Arte y política, estética y sociedad, llegan a su mayor esplendor en el período de las llamadas <<vanguardias históricas>>. El campo de batalla pasa al terreno cultural, y a las

⁵⁶ *Ibíd.*, 243.

⁵⁷ *Ibíd.*

calles, a través de protestas, la estética del shock y la negación de las antiguas verdades erigidas en la institución artística. Según Lage:

Tal como se ha dicho más arriba, la renovación y la ruptura del orden establecido suponen la subversión. Es justamente este último principio el que habita en ellas y explica la identidad entre todo movimiento vanguardia y un fenómeno revolucionario. Por otra parte, los artistas no tardaron en darse cuenta de que el concepto de vanguardia no podía descansar sobre un conjunto de procedimientos o rasgos de estilo característicos de sus producciones estéticas, porque éstos constituían el aspecto que más fácilmente era asimilado al *establishment* cultural. De modo que las características formales de ninguna manera pueden definir completamente a las vanguardias históricas. Lo que las define y caracteriza son más bien las consecuencias que han generado la introducción de estos principios formales a través de la historia. Una historia del arte moderno hecha de rupturas, de quiebres violentos que se inscriben en el pathos de lucha contra la tradición y en la expresión anticipada de una determinada sensibilidad⁵⁸.

Los acontecimientos históricos desde finales del siglo XIX, en especial las constantes revoluciones acontecidas, la lucha de clases, las revueltas sociales, fueron la atmósfera que propiciaron el accionar de los artistas.

De Michelli realiza una genealogía sobre las cuestiones socio- políticas que hemos venido describiendo en torno a los artistas de vanguardia. Analiza los antecedentes de ese nuevo arte en el siglo XIX. Según él, durante dicho siglo se difundió un espíritu de unidad cultural muy cohesionado, flotaban los ideales de pueblo, libertad, socialismo, anarquía, los cuales configuraron la subjetividad del artista de esa época, y que, a su vez, estuvo propiciado por acontecimientos como la Restauración francesa de 1814, la Revolución del 1830 y el fracaso de la Comuna de París del 1871. Estos tres acontecimientos, según el autor, rompieron con ese espíritu unitario que había permeado todo el siglo XIX. La realidad histórica se convierte en parte esencial de la obra, se rechaza el concepto de <<arte por el arte>> y se cuestionan muchos de los valores de la sociedad burguesa. Los pintores ya comienzan a pintar al campesino rodeado de sus circunstancias y realidad

⁵⁸ *Ibid.*, 246.

cotidiana, el realismo, según muchos pintores de ese tiempo, era el único capaz de colocarse al servicio del hombre. Sin embargo, esa cohesión de raigambre social llegará a su fin que, según el autor, fue provocado por el fracaso de la Comuna de París en 1871⁵⁹. Dice Michelli:

El trauma de esta derrota influirá duramente en muchos intelectuales. Ciertamente no todos los intelectuales de entonces participaron en la Comuna; la unidad que se había establecido en torno a 1848 había sufrido profundas sacudidas. A pesar de ello, la Comuna fue el último y glorioso episodio de aquella unidad. Después de tal episodio se podía dar por terminado el período en que pensadores, literatos y artistas directamente comprometidos habían actuado en el interior de la vida social y política sin pensar, en la mayoría de los casos, que deberían apartarse de ella. La crisis que se reveló después de 1848, ahora, después de los dolorosos hechos de 1871, se precipita. La discordia entre los intelectuales y su clase se generaliza: la ruptura de la unidad revolucionaria del siglo XIX es un hecho consumado. Durante largos años, hasta nuestra época, sus consecuencias dominarán los problemas de la cultura y el arte⁶⁰.

Mario de Micheli comenta que aquella unidad espiritual y cultural fue golpeada y destruida, a partir de allí las contradicciones internas de las revoluciones francesas afloraron y sentaron las bases que permitieron el surgimiento de las vanguardias históricas.

¿Cuál son las características de este movimiento? ¿Es posible abstraer una visión global y sintetizadora de sus postulados? Lo que sí podemos concluir es que este período significó una ruptura total en el ámbito artístico, si tomamos las tesis de Lage: fueron el ojo del ejército en el campo de batalla cultural, y a partir de De Michelli, los artistas se encontraban armados con una fuerte conciencia política. Sin embargo, otros autores consideran que este concepto contiene muchas aristas y acepciones que dificultan su plena abstracción. Jorge Dubatti dice al respecto:

⁵⁹ Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Madrid, Alianza Editorial, 1979).

⁶⁰ *Ibíd.*, 24.

A través de la revisión metacrítica de un amplio conjunto de autores que han teorizado y/o historiado la vanguardia a través de los años⁴, concluimos que no hay consenso respecto del uso de este término. Hay quienes lo utilizan para un período histórico preciso (Poggioli, Bürger), otros lo emplean como tendencia transhistórica o constante a través de las décadas, incluso siglos (Paz, Huyssen, Foster); otros distinguen diversos tipos de vanguardia (*avant-garde / vanguard*, Buck-Morss), o emplean vanguardia como equivalente o variante de modernización (Sánchez).⁵

Lehmann afirma: “Vanguardia es un concepto que se originó en el pensamiento de la Modernidad y que necesita una revisión urgente” (2013: 48). Incluso se desconfía de la carga semántica que el término arrastra. Pavis escribe: “Avant-garde est un terme plus journalistique et publicitaire que conceptuel” (2007: 155). Esta diversidad obliga a tomar posición. ¿De qué hablamos cuando hablamos de vanguardia? ¿A qué estamos dispuestos a llamar como tal?⁶¹.

Uno de los teóricos más importantes sobre las vanguardias es Peter Bürger, mencionado en la cita anterior, que realiza un tratado sobre los vericuetos ideológicos, estéticos, artísticos, políticos y sociales de dicho período. Helio Piñón, en el prólogo a la obra de Bürger, dice lo siguiente:

La Teoría de la Vanguardia, de Peter Bürger, ensayo al que estas notas quieren introducir, es teoría en sentido fuerte [...] Con una idea beligerante de ciencia, en la que ni los temas de estudio ni los puntos de vista deben considerarse neutrales, recurre a la crítica de la ideología como alternativa materialista a la hermenéutica, capaz de mostrar la oposición entre las objetivaciones intelectuales y la realidad social [...] Manifestándose contra el

⁶¹ Jorge Dubatti, “Vanguardia / post-vanguardia en la historia del teatro: relación por campos procedimentales y modos de lectura”, *Revista Artescena* no. 3 (2007): 1- 12, http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2017/06/Artescena_Nº3_-_Art%C3%ADculos_-_Dubatti_-_Vanguardia-y-postvanguardia-1-1.pdf (Consultado en agosto 2020).

estatuto de autonomía del arte, la vanguardia desvelaría su condición esencial desde principios del siglo XIX. Subvirtiendo los cometidos tradicionales del arte, la vanguardia reivindicaría la especificidad frente a la homogeneización de valores y la neutralización de estímulos con las que la institución garantiza la estabilidad cultural. Renunciando a la organicidad y jerarquía de la forma, la vanguardia criticaría las categorías esenciales del arte posromántico⁶².

El concepto de <<autonomía del arte>>, que menciona Piñón más arriba, y que según él es criticado por Bürger, proviene de la concepción que tiene Adorno sobre el arte. El teórico alemán piensa que esta categoría es abstracta y propia del pensamiento sobre el arte moderno.

Abandonando el prólogo de Piñón, y avanzando en la estela de los planteamientos desarrollados por Bürger, nos encontramos con un profundo análisis sobre las vanguardias históricas. En dicho estudio, el autor se apoya en la crítica de la ideología marxiana, y la extrapola a la concepción sobre el arte de vanguardia. Nos dice Bürger, por ejemplo, que para Marx la crítica permite separar la verdad y la falsedad de la ideología, pero desdeña que Lukács y Adorno lo utilicen para análisis de obras concretas⁶³.

Así como Marx discute el carácter contradictorio de la función social de la religión sin tener en cuenta el carácter contradictorio mismo de la religión (que a manera de consuelo frena cualquier tipo de transformación de la sociedad), el modo cómo Lukács y Adorno ejercen sus análisis concretos desdibuja toda la problemática de la función. Este desdibujamiento merece una aclaración porque implica en su totalidad el aspecto funcional del modelo marxiano. La renuncia de Lukács y Adorno a una discusión de la función social del arte se comprende cuando vemos que ellos hacen de la estética de la autonomía—aunque modificada— el punto de mira de sus análisis. Pero la estética de la autonomía implica una determinada función del arte, al hacer

⁶² Helio Piñón, “Prólogo”, en Bürger, op.cit., 22-23.

⁶³ Bürger, op.cit., 23.

de éste una esfera social distanciada de la existencia cotidiana de la burguesía, ordenada conforme a la racionalidad de los fines y en tal medida criticable⁶⁴.

Uno de los aspectos que Bürger resalta en las vanguardias es su carácter estético. Esta no solo debe ser reducida a nuevas maneras de transgredir la forma, en cuanto a la obra en sí, sino que, además, rompe con las mismas concepciones que tenemos de lo que es o debe ser el arte. En el caso de las vanguardias históricas, para Bürger, estas están impregnadas de autocrítica, la cual lleva al rompimiento del quehacer creativo per sé. ¿Cómo ocurre dicho rompimiento? Al alejarse del paradigma estético decimonónico, y llevar la obra de arte al terreno de la praxis vital, el artista está realizando una crítica de su propio quehacer. Agrega, además, amparándose en los postulados marxianos de crítica a la ideología, a las clases sociales, y en el paradigma materialista dialéctico, una lente historicista que aglutina a las vanguardias históricas. Los artistas de vanguardia, en su afán de negar la tradición, no solo generan nuevos lenguajes, sino que cambian la visión global que tenemos del arte— siempre desde un posicionamiento social y político. Pone el ejemplo de Schoenberg, y dice que cuando este asume la atonalidad, al hacerlo está modificando el uso social de la música, la muestra como conocimiento⁶⁵.

Otra característica de las vanguardias, siguiendo a Bürger, es el desarrollo de la idea fragmentaria de la unidad, la cohesión del arte y la vida, la búsqueda y el cuestionamiento constantes. El elemento histórico que hemos mencionado más arriba, es el cuestionamiento del arte burgués en su totalidad, de ahí la importancia que el autor da al historicismo a la hora de estudiar el período en cuestión.

Muchos teóricos han dado importancia al concepto de obra de arte según las vanguardias históricas. Bürger considera dicha cuestión de suma importancia, puesto que se ha incurrido en algunos reduccionismos e imprecisiones. De hecho, critica a aquellos que argumentan, amparándose en las reivindicaciones de los vanguardistas, que la categoría de obra de arte es anticuada. Incluso, niega que la vanguardia desterrara el concepto de obra de arte. Nos habla de obras de arte orgánicas y obras inorgánicas. Las primeras; simbólicas, son aquellas en que la unidad de lo general y lo particular se da sin mediaciones. Las inorgánicas; alegóricas, dentro de las que entran muchas obras de

⁶⁴ *Ibid.*, 44

⁶⁵ *Ibid.*

vanguardia, sí hay mediaciones. En sus análisis del concepto de obra de arte, critica nuevamente a Adorno, cuando este último utiliza la categoría de obra redonda (más tradicional, con unidad compositiva, total); todo lo que las vanguardias históricas han criticado y denostado. Sin embargo, explica que aún las obras más radicales de la vanguardia seguían amparándose en el concepto de obra, de hecho, llega a decir, necesitaron de dicha categoría para existir. Solo que, al llevar el arte a la praxis vital, mueven los cimientos de la institución artística, y generan otra manera de aprehensión de obra de arte. Según Bürger:

[...] podemos demostrar que los movimientos históricos de vanguardia desarrollaron actividades cuya adecuada comprensión requiere el uso de la categoría de obra: por ejemplo, los actos dadaístas cuyo propósito manifiesto era la provocación del público [...] se trata de la liquidación del arte como una actividad separada de la praxis vital [...] Los *ready mades* de Duchamp, por ejemplo, sólo tienen sentido en conexión con la categoría de obra (el hecho de que firme los *ready mades* supone una clara referencia a la categoría de obra⁶⁶.

Jorge Dubatti está de acuerdo con Bürger en que la vanguardia es un movimiento único e irrepetible en la historia del arte, por su carácter crítico, y por la unión con la vida. Agrega que uno de los mayores logros de esta es haberse <<auto-institucionalizado>>, en convertirse en su propio museo, en desarrollar un paradigma artístico paralelo al ya existente, en convertirse en modelo de sí misma, en una especie de espejo de sí y de la vida. Sin embargo, continúa Dubatti, al final, la vanguardia terminó convirtiéndose en un capítulo más de la historia del arte, se institucionalizó, como si hubiese caído en su propia trampa, o como si los pilares que sustentan la tradición artística fueran tan sólidos que ningún movimiento rebelde y contestatario podría derribarlo⁶⁷.

También Bürger nos explica que el experimento vanguardista, o, mejor dicho, el proyecto vanguardista, fracasó en su intento de destruir la institución arte: “Así pues, lo que refiere la categoría de obra no sólo es restaurado a partir del fracaso de la intención

⁶⁶ *Ibid.*, 112-113.

⁶⁷ Dubatti, *op.cit.*, 1-12.

vanguardista de reintegrar el arte a la praxis vital, sino que se amplía”⁶⁸. Sin embargo, ese fracaso no borra el legado que las vanguardias ofrecieron al arte posterior, que, para Bürger, es destruir el concepto tradicional de obra orgánica ofreciendo otro en su lugar.

En realidad, podemos aseverar, haciéndonos eco de los teóricos antes mencionados, que el arte cambió por completo después de las vanguardias históricas, aunque el objetivo primordial de casi todos los artistas de vanguardia haya sido destruir la institución arte y esta no se destruyó, su impronta está presente en los productos artísticos posteriores. Bürger habla de <<neovanguardia>> para referirse al arte posterior, mientras que Jorge Dubatti prefiere usar el concepto de <<transvanguardia>>, o <<postvanguardia>>. Dice Dubatti:

Nuestra tesis es contraria a lo sostenido por Bürger, para quien autonomía es separación y aislamiento de la vida. Por el contrario, en el simbolismo la autonomía configura una nueva instrumentalidad del arte, un paradójico neo-utilitarismo específico del arte. La autonomía del simbolismo no consiste en alejamiento de la vida, sino en no-ancilaridad: el arte se vuelve autónomo cuando decide no ponerse al servicio del Estado, la política, la moral, la educación, la ciencia, las clases sociales o la iglesia, y de esa manera, paradójicamente, genera una nueva instrumentalidad que le es propia, comienza a prestar un servicio singular. Cuando el arte se “sirve” a sí mismo, comienza a prestar un servicio específico. La vanguardia retoma y ahonda esa nueva instrumentalidad del arte desarrollada por el simbolismo y que sin duda –como querían Rimbaud o Maeterlinck o Mallarmé– incide en la vida, la transforma⁶⁹.

Dubatti prefiere el término <<postvanguardia>> al de <<neovanguardia>> de Bürger, porque este último genera la sensación de que la metodología artística se repite bajo otra forma, como si los aportes de las vanguardias históricas fuesen parte de un pasado que no volverá. Para Dubatti, la <<postvanguardia>> implica la aceptación del legado de las vanguardias históricas y la continuación de sus premisas experimentales, solo que, en el ámbito intrainstitucional, generando un carácter de permanencia hasta el arte de nuestros días. El concepto de <<postvanguardia>> de Dubatti quita la

⁶⁸ Bürger, op.cit., 114.

⁶⁹ Dubatti, op.cit., 5.

demarcación histórica lineal que sitúa a las vanguardias como parte de un pasado, y abre el marco cronológico en una especie de continuidad del legado vanguardista. Esta apertura conceptual amplía el campo de estudio ya que coloca a muchas aportaciones: en la dramaturgia (simbolismo, surrealismo, existencialismo, dadaísmo, absurdo, postmodernismo) y en la escena (Craig, Brook, Meherhold, Grotowski, Brecht, Barba, etc).

Dubatti se apoya en la conferencia de Ionesco sobre la vanguardia para rescatar el <<continun>> del teatro hasta el presente. Se hace eco, además, del estudio de Buck-Morss que define dos vertientes contrapuestas propias del teatro de vanguardia: la revolución artística y la revolución política⁷⁰. Este conflicto entre ambas es subyacente a todos los artistas de vanguardia. En el caso del teatro aglutina desde Alfred Jarry hasta Eugenio Barba, por mencionar algunos. La revolución artística (*avant-garde*) responde a la independencia del arte propuesta por Adorno: un arte puro enfocado en la forma, cuyo fin es el arte en sí mismo, sin el control hegemónico de las instancias del poder, y capaz de generar nuevos espacios de re-configuración de las subjetividades. La revolución política (*vanguard*), sin embargo, estaría arraigada a los partidos políticos y la ideología que los sustenta. Dubatti coloca el ejemplo del surrealismo, que se inclinaba hacia el comunismo. Consideramos esta diferenciación entre <<avant-guard>> y <<vanguard>> como de gran utilidad para comprender el verdadero alcance de las vanguardias históricas, alejándonos de reduccionismos academicistas en que incurren determinados teóricos a la hora de tratar dicho período. La vanguardia no solo rompió con la tradición, sino que tuvo dos formas muy contrapuestas de enfrentar el <<status quo>>, ya desde dentro como desde fuera. En el texto de Dubatti encontramos la alusión que este realiza sobre una conferencia de Tristan Tzara en que el último confesaba el conflicto de los artistas de la época con respecto a sus posicionamientos políticos y su estética y, según Tzara, dicho conflicto no estaba resuelto, al contrario, ampliaba sus diferencias. Dubatti concluye al respecto de la siguiente manera:

Sin afán de resolver este interrogante, a partir de lo señalado en el párrafo anterior, podemos distinguir una vanguardia micropolítica (*avant-garde*) de otra macropolítica (*vanguard*). La primera construye territorios de

⁷⁰ *Ibid.*

subjetividad alternativa no reglados programáticamente, cartografías del deseo (Guattari-Rolnik, 2015); la segunda religa con los grandes discursos de representación institucionalizados por las organizaciones macropolíticas. La vanguardia juega así entre dos esferas: entre la desregulación de la autonomía y la regulación de la política⁷¹.

Roland Barthes también es consciente de la ambigüedad que tiene el término de vanguardia. Acepta la ruptura con la tradición que preconiza dicho movimiento, pero señala cómo esta tradición luego la absorbe y la convierte en clásico, perdiendo el aura de avanzada en el terreno estético. ¿Acaso es lo que ha ocurrido con las vanguardias históricas de la pintura? Hoy en día encontramos ingentes alusiones sobre tal período en enciclopedias, artículos, tesis doctorales, libros de texto sobre historia del arte, etc. El aporte de los vanguardistas se ha vuelto un capítulo de la historia del arte contemporáneo, un referente institucionalizado, en contraste con aquella postura anti-hegemónica de sus protagonistas, cuyo aporte se ha vuelto un pilar de esa estructura institucional que tanto ellos rechazaban. Barthes resalta un elemento paradójico que tiene todo movimiento de vanguardia, que hunde sus raíces en cuestiones históricas:

En suma, para que haya vanguardia parece que la sociedad debe reunir dos condiciones históricas: un arte dominante de naturaleza más o menos conformista, y un régimen de estructura liberal; dicho de otro modo, es preciso que la provocación encuentre a la vez una razón y cierta libertad⁷².

A partir de la cita anterior, podemos deducir que efectivamente los movimientos de vanguardia tienen <<una razón>>: el rechazo de las condiciones políticas imperantes, de las guerras, del orden establecido, todo ello enfocado hacia los valores de la burguesía, y <<cierta libertad>>, no había una monarquía absoluta o una tiranía extrema que prohibiera o cercenara la expresión irreverente de los artistas.

Si bien Dubatti reclama, usando el texto de Ionesco sobre las vanguardias teatrales, que se rescate la esencia de esta, Barthes explica la dicotomía o contradicción a

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Roland Barthes, “El teatro francés de vanguardia”, en *Roland Barthes. Escritos sobre el teatro*, coord. Jean-Loup Rivière (Barcelona, Paidós Ibérica S.A., 2009), 305-315.

la que ella está condenada. Según el teórico francés, la subversión de los artistas de vanguardia no es completa, puesto que depende de esa burguesía a la que critica y desdeña, y no solo eso, proviene de dicha burguesía. Para Barthes la transgresión propuesta por los artistas de vanguardia se convierte en un juego contradictorio que genera un conflicto interno e incómodo para los mismos artistas, que suelen ser conscientes de esa realidad, lo ve como un <<pleito entre amigos>>, o <<una discusión familiar>>. El rechazo de los artistas de vanguardia convertido en obra de arte será consumido por el público burgués⁷³.

Lo importante de la propuesta de Peter Bürger es que brindó un marco teórico crítico y profundo alrededor de la vanguardia, que sirve como paradigma para analizar las artes en general en el seno del siglo XX. Más arriba nos encontramos con la desavenencia de Dubatti frente a algunas posturas de Bürger, sobre todo en relación a la <<autonomía del arte>> y su uso del prefijo <<neo>>. Pero no ha sido el único en discutir con la obra del teórico alemán.

Antes de Dubatti nos encontramos con el crítico Hal Foster que, apoyándose en *Teoría de la vanguardia* de Bürger, asume algunos de sus postulados y los trasciende, para luego realizar una crítica de la crítica de este. Creemos que es de gran importancia prestar atención al debate con Bürger que estimula Hal Foster.

Hal Foster estudia profundamente *Teoría de la vanguardia* en su libro *El retorno de lo real*. Allí asume gran parte de sus ideas sobre la crítica a la institución por parte de las vanguardias históricas, según Bürger: la relación <<arte y vida>> que propiciaron estas, al igual que el experimentalismo, la ruptura de los límites del arte y rechazo de su autonomía. Sin embargo, Foster comienza a desbordar cada uno de esos elementos que el teórico alemán asume como propios de las vanguardias históricas. Además, Foster cuestiona la visión que esgrime Bürger sobre las <<neovanguardias>>, al decir que estas carecen del espíritu transgresor que sí tuvieron las vanguardias históricas, y que las primeras estaban descontextualizadas de su marco histórico.

Foster inicia su recorrido teórico planteando la deriva del <<retorno>> en importantes reflexiones del siglo XX. Pone como ejemplos paradigmáticos de dicho

⁷³ Cfr.: *Ibid.*, 306.

retorno intelectual a las figuras de Marx; releído por Althusser y, Freud; releído por Lacan. Foster defiende cómo Althusser y Lacan desbordaron los pensamientos de ambos pensadores, partiendo de ellos y ubicándolos en la contemporaneidad. Sigue la estela de su reflexión con respecto al arte de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX, o sea la <<neovanguardia>>, y cómo esta retorna a ciertos elementos de las vanguardias históricas de principios del siglo⁷⁴.

Una de las más grandes críticas que hace Bürger de las <<neovanguardias>> es que son una copia de las vanguardias históricas, y por ello Foster reivindica el retorno de ciertas ideas en un período determinado. Dice al respecto:

Si la mayor parte de los artistas de los años cincuenta habían reciclado procedimientos vanguardistas, los artistas de los sesenta tuvieron que elaborarlos críticamente; la presión de la conciencia histórica no exigía nada menos que eso. Esta complicada relación entre las vanguardias de antes y después de la guerra –la cuestión teórica de la causalidad, la temporalidad y la narratividad vanguardistas– es crucial para comprender nuestro momento presente. Para nada una cuestión rebuscada, cada vez son más las cosas que dependen de ella: nuestras mismas explicaciones del innovador arte occidental del siglo XX ahora que llegamos a su término⁷⁵.

Según Lorena Niculet, en su tesis doctoral sobre la vanguardia y neo vanguardia en Hal Foster, el texto de Bürger cae en ciertos absolutismos pues, plantea determinadas premisas sobre la vanguardia y las vincula a todas las manifestaciones artísticas, olvida la heterogeneidad de estas, incluso las contradicciones subyacentes entre una y otra. Ella nos explica; a partir de la crítica de Foster, que Bürger no solo cayó en ciertas ambigüedades, sino que incurrió en múltiples imprecisiones, en especial en lo referido a la crítica de la institución arte que propiciaron los artistas de vanguardia a principios del siglo XX⁷⁶.

⁷⁴ Foster, op.cit., 38.

⁷⁵ *Ibíd*, 38.

⁷⁶ Loredana Niculet, “Vanguardia y neovanguardia en Hal Foster” (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2011), 234.

Niculet reclama a Bürger no haber prestado atención a las diferencias de los diversos <<ismos>> del arte según su contexto histórico, y ponderar una idea global sobre todas las vanguardias históricas. Usa como muestra el caso del dadaísmo, que en función de que asumió diversas formas de entender lo institucional, según la ciudad donde se desarrolló, a partir de sus particularidades históricas. Más adelante dice:

Asumir sin más la definición estrictamente anti-institucional de vanguardia histórica de Bürger, llevaría, por otro lado, a conclusiones sorprendentes como, por ejemplo, aquella señalada por Ana Longoni, de que en Argentina y otros países no occidentales nunca existieron “auténticas vanguardias”, en la medida en que muchos de sus primeros vanguardistas emergieron en condiciones históricas muy distintas de las europeas y “no sólo no se enfrentaron a las instituciones, sino incluso fueron activos partícipes de su creación.”⁶³ Este mismo tipo de conclusión, se puede añadir, quedaría implícita en la interpretación de Hal Foster de que en los Estados Unidos la auténtica vanguardia, en el sentido de Bürger, fue la neovanguardia de los sesenta⁷⁷.

Consideramos muy importante la cita anterior, puesto que nos permite liberarnos de asunciones etnocéntricas sobre las manifestaciones artísticas de vanguardia. Asumir de forma crítica las problemáticas de los posicionamientos de Bürger, incluso de Foster— en cuya obra solo analiza a artistas norteamericanos— nos brinda una postura más abarcadora del objeto de estudio. Y, para el caso de nuestra investigación es primordial, puesto que las manifestaciones artísticas en República Dominicana suelen pasar desapercibidas por los círculos de la historiografía del arte en general. Esto ocurre por varias razones. Entre ellas la asunción acrítica de paradigmas universalizadores sobre lo que es la vanguardia, y la falta de un nicho teórico en el marco de la media isla caribeña.

La obra de Bürger causó mucho revuelo al momento de su publicación. Han sido muchos los teóricos que han partido de sus ideas para analizar el arte contemporáneo. Muchos cuestionan que el autor alemán realizara una apología extrema de las vanguardias

⁷⁷ Niculet, op.cit., 234.

históricas, incurriendo en una <<romantización>> de estas, y que atacara con tanto fervor, y poca profundidad intelectual, lo que fueron las <<neovanguardias>>.

Niculet dice que Bürger usó el mismo esquema con que estudió a las vanguardias históricas para desarrollar su visión sobre las <<neovanguardias>>, contradiciéndose en sus planteamientos sobre la segunda, y cayendo en una profunda descontextualización de estas⁷⁸.

Volviendo a Hal Foster, lo que este pretende es ampliar el campo de batalla de las ideas sobre las vanguardias, colocarlo en el ámbito de los cambios históricos y políticos ocurridos a mediados del siglo XX y, defender una reivindicación del espíritu transgresor de las vanguardias históricas, aún presente en las <<neovanguardias>>, pero con otro matiz, algo que Bürger no pudo ver.

Otro crítico de la teoría de Bürger, citado por Niculet, es Yve- Alain Bois, que cuestionaba que el teórico alemán opusiera el <<arte autónomo>> a la <<praxis vital>>, puesto que estas habían perdido fuerza debido a la emergencia de las nuevas dinámicas económicas de la primera mitad del siglo XX, de la cual los medios masivos de comunicación habían sido propiciadores, sacando a flote en el terreno artístico la importancia de la cultura de masas⁷⁹.

A pesar de todas las críticas que se han realizado a las teorías de Bürger, no podemos desdeñar el inmenso valor de su obra. En realidad, el mismo Foster comenta en ese sentido:

Mi propósito no es ensañarme con este texto veinte años después; en cualquier caso, su principal tesis es demasiado influyente como para descalificarla sin más. Lo que quiero es más bien mejorarla en lo que pueda, complicarla con sus propias ambigüedades, en particular sugerir *un intercambio temporal entre las vanguardias históricas y las neovanguardias, una compleja relación de anticipación y reconstrucción*. La narración de causa y efecto directos, de un antes y un después lapsarios, de origen heroico y repetición como farsa por

⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁹ *Ibíd.*, 235.

parte de Bürger ya no funciona. Muchos de nosotros recitamos esta narración sin pensar mucho, pero con gran condescendencia hacia la misma posibilidad del arte contemporáneo⁸⁰.

Esta declaración de intenciones de Hal Foster, que no solo esconde una defensa rotunda de la <<neovanguardia>>, sino también una reivindicación de las vanguardias históricas, podemos conectarla con la postura de Dubatti en ese sentido: ese deseo de mantener el espíritu transgresor y revolucionario de la vanguardia en el presente, un presente <<tranhistórico>>, que muta según el espacio y la temporalidad, y los intereses del momento.

Otro análisis sobre las problemáticas vanguardistas del arte que no podemos pasar por alto es el contenido en el libro de Andreas Huyssen titulado *Después de la gran división*. Para Huyssen, la gran división no es más que la frontera existente entre arte alto y bajo. Según el autor, la modernidad generó una hostilidad entre ambas categorías dentro del ámbito artístico, pero las vanguardias históricas la asumieron de forma diferente. Nos dice Huyssen:

Mi punto de partida es sin embargo que, pese a su fracaso final y acaso inevitable, la vanguardia histórica aspiró a desarrollar una relación alternativa entre arte elevado y cultura de masas, y debería en consecuencia distinguirse del modernismo, que insistía en la hostilidad esencial entre lo alto y lo bajo⁸¹.

Huyssen no está de acuerdo en colocar a las vanguardias históricas dentro del modernismo, puesto que su motor impulsor, independientemente de la variedad de propuestas que hubo, era la ruptura con la tradición, una tradición cuyos valores se solidificaron en la modernidad. Por lo tanto, para el autor de *Después de la gran división* las vanguardias artísticas deben verse en contraposición a la modernidad.

El ensayo de Huyssen pone en cuestión muchos asuntos de estética, y su crítica al paradigma diferenciador entre alta cultura y cultura de masas, es primordial para entender el arte en la posmodernidad y por supuesto, entender la época contemporánea. Analiza la impronta del desarrollo tecnológico como uno de los pilares que hicieron posibles la emergencia de algunas manifestaciones de vanguardia, y detalla las divergentes posturas

⁸⁰ Foster, op.cit., 48.

⁸¹ Huyssen, op.cit., 7.

con respecto a lo tecnológico que se suscitaron en algunos lugares de Europa y Estados Unidos. Según el mencionado autor, el desarrollo tecnológico fue crucial para el devenir de las vanguardias, detalla la paradoja de la experiencia tecnológica que se suscitó en el ámbito de las vanguardias históricas, donde en algunos casos era latente la influencia de esta y en otros el desarrollo tecnológico generaba horror, sobre todo en el contexto de las guerras⁸².

Esta cuestión de la tecnología como impulsora de la vanguardia puede resultar problemática a la hora de situarla en el contexto latinoamericano y de República Dominicana. Lo cual no quiere decir que carezca de gran interés. La irrupción del continente en la modernidad implicó un proceso de <<modernización tecnológica>> más lento que en los países desarrollados y la relación de los ciudadanos con esta, salvo algunas excepciones, podría catalogarse de optimista.

Podemos vincular la cuestión de la tecnología según Huyssen con Walter Benjamin en su emblemático ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, puesto que en esta última se estudia cómo la tecnología repercute en el seno del proceso artístico, cambiando incluso la forma de percepción de la obra en la modernidad. Benjamin toma como ejemplo la fotografía y el cine, para enunciar la manera en que se pierde la originalidad en el arte y este deviene político. Las ideas de Walter Benjamin en muchos de sus libros otorgan otras ideas sobre las vanguardias artísticas y sus características.

Claves de las <<vanguardias históricas>> como precursoras de la revolución en el arte. Heterogeneidad y manifiestos

En este apartado procederemos a explicar las características del arte de vanguardia a principios del siglo XX. Nos centraremos en el ámbito de la pintura, puesto que creemos pertinente hacer un repaso de las vanguardias históricas en esta rama del arte, por la vasta cantidad de corrientes y estilos que se amalgamaron a principios de la época en cuestión, lo cual influyó en las demás artes y ha pasado a la historia como uno de los períodos más

⁸² *Ibíd.*, 30-31.

ricos y transgresores del arte universal, y que son pertinentes para el análisis y objetivos del presente trabajo.

Cuando se habla de vanguardias artísticas suele mencionarse los diversos <<ismos>> del arte pictórico, pero también en la literatura, como mencionamos, hubo una vanguardia, al igual que en el cine, en la arquitectura, en la danza, y en el teatro.

En los libros de historia del arte se agrega el adjetivo <<históricas>>, y muchos autores la sitúan a principios del siglo XX. Entre esos <<ismos>> de la pintura se encuentran: cubismo, futurismo, expresionismo, abstraccionismo, fovismo, surrealismo y dadaísmo. Es llamativo que hayan ocurrido casi al mismo tiempo, sin que uno negara al otro y, en lugares diversos. Eso sí, un continente: el europeo. Juan Antonio Ramírez dice al respecto: “La nueva visión del mundo ya no era estática y eterna sino fragmentadora e inestable. Diversas posiciones teóricas y concepciones convivieron en un espacio geográfico reducido, durante un período de tiempo muy limitado”⁸³.

Como bien mencionamos, el terreno de la plástica fue uno de los campos más vastos del arte y donde mayor influencia y repercusión se generó hacia las otras vertientes artísticas. Es interesante la cantidad de manifiestos escritos por estos pintores, donde dejaban plasmadas sus posiciones políticas, estéticas y éticas. Muchos se contradecían o negaban los postulados de otros. Dentro de una misma corriente podemos ver un cambio radical hacia otras formas, lo cual hace casi imposible delimitar conceptualmente sus características intrínsecas. Lo que sí tenían en común era el espíritu de revuelta y de experimentación, aunque desde perspectivas variadas.

El cubismo, por ejemplo, uno de los períodos más revolucionarios del movimiento pictórico en cuestión, tuvo sus máximos exponentes en Pablo Picasso y Georges Braque, aunque hubo importantes artistas como Juan Gris y Fernand Léger, entre otros. El cubismo rompió el paradigma de la plástica, estuvo en un principio influenciado por la esencia colorista de los <<fauvés>>, pero posteriormente siguió su propio camino. El término cubismo fue acuñado por primera vez por el prestigioso crítico de arte Louis Vauxcelles, que también bautizó al <<fauvismo>>. Se desarrolló principalmente en París.

⁸³ Juan Antonio Ramírez, “Las vanguardias históricas: del cubismo al surrealismo”, en *Historia del arte*, editado por Juan Antonio Ramírez, 203-264. (Madrid, Alianza Editorial, 1997).

Es considerado por muchos como la primera vanguardia artística, puesto que abandonó la noción de perspectiva propia del Renacimiento. El cubismo plasmaba la naturaleza a partir de figuras geométricas, líneas y superficies fragmentadas. A Guillaume Apollinaire suele atribuírsele la escritura del manifiesto cubista, que según De Micheli, refleja bastante la impronta de este movimiento⁸⁴.

Juan Antonio Ramírez se enfoca con ahínco en la aportación de Picasso y Braque, y explica la estrecha relación que hubo entre ellos. Por ejemplo, menciona cómo el cuadro *Las señoritas de Aviñón*; considerada como la obra que inaugura el cubismo, marcó el trabajo de Braque. Dice sobre los dos pintores:

En 1909 los dos artistas entraron de lleno en la fase denominada del cubismo analítico: los cuadros de esta época son de dimensiones medianas o modestas, la gama cromática muy reducida y apagada, los temas parecen insignificantes y se repiten incansablemente [...] El cubismo analítico parece mirar la realidad a través de un prisma cristalino paradójico, porque no descompone la luz sino que la absorbe, haciendo que la forma se “refracte” en una multitud de quebraduras [...] Entre finales de 1911 y 1914 Picasso y Braque, siempre en estrecha evolución paralela, introdujeron en sus telas letras de imprenta, números, papeles pintados y recortes de periódicos⁸⁵.

Vemos por los ejemplos mencionados más arriba, cómo se va desestructurando la concepción tradicional de la pintura y se cuestiona los medios a utilizar, muchos de ellos trascendiendo el lienzo, lo cual cambia el paradigma del arte en el ámbito pictórico.

Por otro lado, el futurismo, de 1910, además de pertenecer a esa avanzada rupturista en el arte, tuvo una fuerte raigambre política, que respondía a la situación que se vivía en Italia a lo largo del siglo XIX. Su padre fue F.T. Marinetti (1876-1944), quien escribió el *Manifiesto de los pintores futuristas*, firmado por otros artistas plásticos como Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrá, Luigi Bussolo y Gino Severini.

⁸⁴ Ver Guillaume Apollinaire, *Méditation esthétiques. Les peintres cubistes*, publicado en París en 1913. Citado en De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Madrid, Alianza editorial, 1979), 295.

⁸⁵ Ramírez, op.cit, 206-207.

El contexto histórico que impulsó este movimiento italiano fue el Resorgimento, que desembocó en la unificación de Italia, previamente dividida en reinos. El dadaísmo y el surrealismo seguirían las premisas del futurismo.

Según Juan Antonio Ramírez, el arte futurista defendía la emancipación del progreso, aunque era anti- feminista y ambiguo en el plano político. Se desprendía una apología a la velocidad y al mundo industrial, negando con vehemencia todo lo relacionado con el pasado. Los pintores que creían en los postulados de Marinetti estaban fascinados por el divisionismo de Seurat. Fue la primera vanguardia en auto- proclamarse de tal manera, y como bien dice Ramírez, sus primeras obras estuvieron muy influenciadas por el cubismo, aunque posteriormente lo superaron. Tuvo dos etapas, la más prolífera y original resultó de abrazar la influencia de Picasso y Braque y dejarse llevar por la obsesión con la velocidad⁸⁶.

Para comprender el movimiento futurista, y su aspecto nacionalista, debemos entender el contexto histórico vivido en Italia y la esencia del Resorgimento, que proclamó a Roma como su capital. De Micheli analiza que las luchas por la independencia propiciaron durante todo el siglo XIX y principios del XX una tendencia a importantizar al pueblo, a tener conciencia sobre la justicia social. Eso permitió la implantación de grupos obreros socialistas, que se aferraban a una noción de humanitarismo que rallaba en, como dice el autor mencionado, en “cierta piedad de índole protestante y cristiana, no configurada desde la ideología marxista y carente de una conciencia histórica de lucha de clases”⁸⁷. Este <<verismo social>>, influyó en el arte oficial del momento. Y ante esta vorágine de cuestiones políticas, de conflictos latentes, de búsqueda de nuevas realidades, se difundió una atmósfera provinciana, que fue la razón por la que surgió el futurismo. Fue una negación al camino que había recorrido el arte oficial, y un anhelo imperioso de modernidad. Como bien dice De Micheli:

Hoy existen dos opiniones diversas acerca del futurismo: la primera es la que juzga este movimiento como un puro movimiento artístico, la segunda es la que, en cambio, lo reduce a una simple premisa del fascismo. Se trata, sin embargo, de opiniones unilaterales que no tienen en cuenta las condiciones

⁸⁶ *Ibíd.*, 218-219.

⁸⁷ Micheli, *op.cit.*, 195-196.

históricas en que surgió. En realidad, el futurismo fue en sus orígenes un torbellino de ideas y de sentimientos diversos, en el que, al menos por lo que respecta a algunos de sus hombres, la voluntad de renovación no era ni puramente plástica ni puramente reaccionaria.

Muchos futuristas procedían de las filas anarquistas y anarcosindicalistas, y más tarde, incluso de las comunistas, así como de las del nacionalismo⁸⁸.

Entre las vanguardias más difíciles de definir para muchos teóricos encontramos al expresionismo. Aunque fue de carácter universal, se desarrolló con fuerza en ciudades alemanas como Berlín, Dresde y Munich. Ramírez explica que una de las razones por las que existe mucha confusión a la hora de conceptualizar este <<ismo>>, es la de que muchos teóricos lo reducían a todos aquellos artistas que negaran el impresionismo. Aunque sí es cierto, que difiere bastante de aquel, esa es una categoría muy ambigua para definirlo⁸⁹.

Las obras expresionistas tenían un corte pesimista, muy influenciado por la Alemania previa a la Primera Guerra Mundial, incluso por el estallido de la segunda. Los artistas se obsesionaban por reflejar la angustia existencial, tratar temas tabúes, inmorales, que rompieran con el orden ético de la época. El expresionismo coincidió históricamente con el <<fauvismo>> francés. Entre los pintores más destacados podemos mencionar a Edvar Munch, en especial con su obra *El grito* (1893); James Ensor, con obras como *La entrada de Cristo en Bruselas en 1889* (1888).

A diferencia del cubismo, que valoraba el desarrollo científico, y en contraste con los futuristas, que políticamente se movían en cierta ambigüedad, el arte expresionista fue un movimiento de pura revuelta contra el devenir positivista de la sociedad. Los ideales de progreso, el desarrollo científico como llave para conquistar la felicidad y al mismo planeta, fueron cuestionados por los pintores de este período. De Micheli lo ve como un arte de avanzada crítica, y llega a afirmar:

Por tanto, su antipositivismo es, consecuentemente, antinaturalismo y antiimpresionismo, si bien, de hecho, son bastante numerosos los elementos

⁸⁸ *Ibid.*, 196-197.

⁸⁹ Ramírez, *op.cit.*, 224.

que toma tanto del naturalismo como del impresionismo [...] si para el artista naturalista e impresionista la realidad seguía siendo algo que había que mirar desde el exterior, para el expresionista, en cambio, era algo en lo que había que meterse, algo que había que vivir desde el *interior*⁹⁰.

Un <<ismo>> que quiso lograr un aura universal de sus obras fue el abstraccionismo. También en este movimiento encontramos dificultades para su definición. Dice Micheli que los protagonistas del abstraccionismo prefirieron usar el término <<concretismo>> para referirse a su arte, puesto que el simple hecho de plasmar en un lienzo significaba algo concreto. Sin embargo, el uso del primer término ha sido tan difundido a lo largo de la historia, y muchos teóricos de la época, al igual que otros abstraccionistas, se reusaron a utilizar el nuevo concepto, que la palabra abstraccionista ha quedado como la idónea para referirse a este movimiento pictórico⁹¹.

El abstraccionismo no es un movimiento unitario ni un paradigma estético con unos postulados definidos, más bien es de carácter heterogéneo, como casi todas las vanguardias que hemos analizado. Algunos teóricos lo sitúan entre 1910- 1917. Uno de sus precursores fue Kandinsky, cuando en 1910 pintó su primera acuarela de índole abstracta. También tenemos a Mondrián, con la convicción del arte como conocimiento verdadero y vehículo para alcanzar la felicidad que, según Micheli, es el mayor representante del abstraccionismo geométrico, y nos dice que la sede donde más floreció este movimiento fue la Rusia anterior a la Primera Guerra Mundial y la posterior República Soviética⁹². Dentro del abstraccionismo encontramos el materialismo suprematista de Vladimir Malevich (1878-1935). Estas obras eran altamente abstractas, con muchas líneas y figuras geométricas, mayormente irregulares. Ya esta etapa no puede compararse al uso que hacían los cubistas de la geometría, puesto que su visión de la pintura era de carácter desmitificador, llevando a las obras a otro terreno, muy diferente del que pretendieron, por ejemplo, Picasso y Braque.

El rechazo a la racionalidad occidental, a los conceptos de civilización, a los valores burgueses, y en especial a la Primera Guerra Mundial, llegará a su cúspide con el

⁹⁰ Micheli, op.cit., 66- 67.

⁹¹ *Ibíd*, 229.

⁹² *Ibíd*, 231.

dadaísmo, el más revolucionario y transgresor de todos los <<ismos>> de las vanguardias históricas. No solo cambió el derrotero de las artes plásticas, también de la literatura e incluso, las artes escénicas. A partir del dadaísmo el arte no sería igual. La tríada de este movimiento fueron Tristan Szara (1896-1963), junto con Jean Arp (1887-1966) y Hugo Ball (1886-1927), aunque luego se unirían otros artistas. Se produjo en la ciudad de Zurich. En 1916 fundaron el Café Voltaire, donde realizaban actividades culturales escandalosas, enfocadas en molestar a la burguesía y repudiar la guerra. Para muchos teóricos el dadaísmo no fue una forma ni un estilo coherente, todo lo contrario, la coherencia podría considerarse como la negación del movimiento per sé. Todo lo que pudiera relacionarse con la lógica universal, los valores absolutos, las convenciones, la unilateralidad, las buenas costumbres, era rechazado por este movimiento. La palabra Dada no significa nada, fue patentizada por Szara, quien escribió los manifiestos del movimiento artístico. Después de dichos manifiestos ser lanzados, el dadaísmo se expandió a otras latitudes, como Alemania y Nueva York, múltiples artistas se sintieron identificados con los preceptos antiartísticos y revoltosos dadaístas. Entre ellos podemos mencionar a Marcel Duchamp, Man Ray y Francis Picabia. Según Micheli:

El dadaísmo es, pues, no tanto una tendencia artístico-literaria, cuanto una particular disposición del espíritu; es el acto extremo del antidogmatismo, que se vale de cualquier modo para conducir su batalla. Así, lo que interesa a Dadá es más el *gesto* que la *obra*; y el gesto se puede hacer en cualquier dirección de las costumbres, de la política, del arte y de las relaciones. Una sola cosa importa: que tal gesto sea siempre una provocación contra el llamado buen sentido, contra las reglas y contra la ley; en consecuencia, el *escándalo* es el instrumento preferido por los dadaístas para expresarse⁹³.

Las obras dadaístas se inclinaban a las leyes del azar, del fluir, en una negación de cualquier planificación estética en aras de obtener un resultado. Consideramos interesante cómo negaron las leyes racionales, pero muchos de ellos, como es el caso de Duchamp, con sus <<ready- mades>>, sentaron las bases para el posterior desarrollo del arte conceptual en la segunda mitad del siglo XX, donde la forma artística estará cimentada por una idea que la contiene. El dadaísmo se desarrolló con fuerza también en

⁹³ *Ibíd.*, 135.

Alemania, donde muchos artistas de dicho país, incluso después del conflicto bélico, se adhirieron a las luchas revolucionarias sociales. En París fue donde el movimiento encontró su final. Juan Antonio Ramírez explica cómo sus miembros terminaron enfrentándose, dando como resultado el lanzamiento en 1924 del *Primer manifiesto del surrealismo*, destruyendo de esta manera la revolución dada, e instaurando un nuevo camino a seguir por el arte⁹⁴.

El surrealismo, ubicado en el 1921. Es una vanguardia que buscaba negar los excesos en que habían incurrido los dadaístas previamente. Estuvieron muy influenciados por el psicoanálisis freudiano, en especial la interpretación de los sueños. Inició en París, y es considerado por muchos estudiosos como el <<ismo>> más autoconsciente de su labor, la cual desarrollaron teóricamente, como una forma de justificación de su función en el terreno artístico. Quisieron ser una bisagra entre el racionalismo y el irracionalismo, descubrieron el valor del erotismo como motor de la esencia humana. La verdad que buscaban los surrealistas trató de centrarse en el vasto mundo que prometía el descubrimiento del inconsciente; por ello su fuerte adherencia al psicoanálisis, siendo las obras de un carácter onírico, que postulaban la libertad de los deseos, limpios de ideas preconcebidas que pudieran cooptar la plena expresión de la subjetividad del artista. Los escritores surrealistas practicaron, de esta forma, la escritura automática, en aras de descubrir nuevas experiencias de la percepción y la creatividad. Las asociaciones surrealistas no tenían una aparente verosimilitud, carecían de una coherencia unitaria, pero estaban muy empapados de gran belleza⁹⁵.

En su segunda etapa, el surrealismo incluyó a Salvador Dalí, cuyo aporte más trascendental, para muchos, fue el <<método paranoico crítico>>. Otros grandes artistas de este movimiento fueron Yves Tanguy, Joan Miró y Marx Ernst.

El *método paranoico-crítico*, basado de un modo heterodoxo en los trabajos psicoanalíticos de Lacan, aportó a la pintura surrealista, y al surrealismo en general, aspectos delirantes y una gran capacidad de evocación simbólica, que si bien atrajeron sobre ella la acusación pronto popular de <<literaria>>,

⁹⁴ Ramírez, op.cit., 237.

⁹⁵ Cfr.: Ibid., 252.

determinaron nuevas y quizás más específicas experiencias surrealistas, como son, por ejemplo, las de la producción de objetos, recintos y films⁹⁶.

Como muchas de las vanguardias; ya bien lo explicaron Bürger y Dubatti, el surrealismo estaba obsesionado con ese binomio de arte y vida, práctica y creatividad. Los artistas surrealistas transgredieron los convencionalismos, variaron la forma artística, pero a la vez tenían un fuerte posicionamiento político. Ellos creían que a través del arte podían cambiar la existencia. Eso explica, tal vez, la obsesión con los sueños, con las esferas del inconsciente, puesto que la realidad concreta no tenía nada positivo que ofrecerles, más que horror, angustia e injusticias. Los surrealistas lograron, en su mayoría— recordemos que no puede etiquetarse como un movimiento unitario— unificar la praxis estética con la praxis política. La ética como artistas por parte de estos creadores no estaba separada de los posicionamientos ideológicos que habían heredado del siglo XIX. Bretón y muchos de ellos se unieron en la tercera década del siglo XX al Partido Comunista Francés, y realizaron innumerables actividades de índole activista y contestataria⁹⁷.

No todos los <<ismos>> tuvieron ese afán revolucionario y anti hegemónico propio de los movimientos que hemos mencionado hasta ahora. De forma paralela hubo muchos creadores que estaban más influenciados por las convenciones artísticas. La revolución vanguardista también tuvo su contra cara conservadora, que fue recibida con mayor aceptación por parte del Estado y el público en general, ya que eran obras más comercializables, menos rebeldes, y que requerían de un menor grado de intelectualidad para apreciarlas, lo cual no quiere decir que han sido obras de menor valor estético, ni que hayan carecido de gran interés desde el punto de vista artístico. Algunos consideraban dichas obras como realistas, pero si se estudian más afondo, nos dirá Ramírez, podemos encontrar elementos transgresores, incluso dentro de aquel respeto al clásico que tenían muchas de tales obras. Nos referimos a la pintura metafísica, con grandes maestros como Giorgio de Chirico y Carlo Carrá; el realismo socialista, en la Unión Soviética, el arte del

⁹⁶ García, Ángel González, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945* (Madrid, Ediciones Akal S.A., 1999), 390.

⁹⁷ Sobre este tema véase: Micheli, op.cit., 151.

fascismo italiano, el del nacional-socialismo alemán y el muralismo épico del México revolucionario⁹⁸.

A partir de todos los <<ismos>> de las vanguardias históricas que hemos estudiado en esta sección, podemos concluir varias cuestiones.

Fue un momento de <<auto- crítica>> irreverente en el arte, de cuestionamiento, una destrucción de las viejas concepciones estéticas por parte de los artistas, pero también un cambio de paradigma en torno a la percepción del arte, en cuanto a los espectadores se refieren. Ya lo estudiaron Peter Bürger, con la crítica y adendas realizadas a sus postulados por Hal Foster. También hemos visto que no todo en las vanguardias históricas fue transgresión y posicionamiento político contestatario. Hubo una vanguardia más conservadora desde el aspecto de lo social, pero innovadora en cuanto a la forma y al estilo.

Los <<ismos>> de las vanguardias históricas fueron el reflejo de una inestabilidad socio- política experimentada en Occidente, la decadencia o el conflicto de unos valores sedimentados, con los cuales la humanidad ya no se sentía cómoda, ni tampoco representada. El mundo de las ideas comenzaba a ser cuestionado, y los artistas, en este caso, los pertenecientes a las vanguardias históricas, no fueron insensibles a todos los cambios que se estaban gestando. El arte debía hacer su aporte. El estilo de vida occidental no había cumplido las grandes promesas de la era moderna, el arte no podía ser un simple reflejo de una realidad externa, y los artistas sujetos pasivos que respondieran a una tradición.

Los artistas de vanguardia quisieron cambiar sus propias vidas a través del cambio de paradigma estético, conjurando la realidad artísticamente, uniendo la existencia con la creación, asumiendo responsabilidades desde el arte que repercutieran en lo social, negando todo aquello que ponía en peligro la integridad de los cuerpos y de la propia vida.

Eso tampoco quiere decir que caigamos en una romantización de las vanguardias artísticas, como hizo Bürger. Debemos destacar el aspecto heterogéneo de estas. Dicha

⁹⁸ Ramírez, op.cit., 248.

heterogeneidad permitió el debate sobre las ideas estéticas, sobre los aspectos sociales. Esta contraposición de ideas facilitó el conflicto y la variedad de posturas, los cuales hicieron que la revolución socio- artística fuera más eficaz, y por ello repercutió de forma directa en todas las artes.

La heterogeneidad de las vanguardias históricas no dio tregua a la pureza, a un discurso monolítico. Por eso no debemos estudiarlas desde enfoques maniqueos o reduccionistas. Deben ser analizadas a partir de sus contextos históricos, sociales y geopolíticos. Es lo que pretendemos con respecto a las vanguardias teatrales en la República Dominicana, estudiar su posibilidad desde el enfoque de las diversas perspectivas antes mencionadas.

Capítulo III

Estudio de las vanguardias teatrales del siglo XX en Europa

Algunas consideraciones generales sobre la ruptura teatral en Occidente

Después de haber hecho el recorrido en torno a las vanguardias históricas en la pintura que, como dijimos, allanó el trayecto de las vanguardias en las otras ramas del arte, ahora procederemos a estudiarlas en el ámbito teatral.

Resulta complicado emprender esta labor, por la ambigüedad que tiene el término y la inmensa gama de estilos y escuelas que suelen aglutinarse en él, y en el caso particular del teatro, surgen ciertas aristas que lo dificultan aún más. No hubo un movimiento de vanguardia en el teatro propiamente dicho, al menos no con el nivel de <<auto-consciencia>> y <<auto-referencialidad>> desplegado por los <<ismos>> de la pintura, cuyos representantes difundieron manifiestos donde plasmaban sus intenciones y llegaban a reunirse para defender sus posturas, aunque sí algunos reformadores de la escena desarrollaron teorías sobre su oficio.

Salvo el teatro expresionista, con Reinhardt, o el teatro futurista, inspirado en las premisas de Marinetti, las vanguardias históricas no tuvieron un equivalente en el teatro. Sin embargo, encontramos a lo largo del siglo XX creadores y movimientos teatrales inspirados en aquel gesto experimental y anti-burgués propio de los pintores vanguardistas.

Algunos teóricos utilizan el concepto de teatro de vanguardia para referirse a ellos, otros prefieren usar el término <<moderno>> o <<postmoderno>> o <<teatro contemporáneo>>. Además, en dicho período ocurrirán momentos trascendentales que cambiarán el paradigma teatral. Consideramos pertinente lo que dice Ruiz al respecto:

Sin embargo, a medida que avanzaba el tiempo (particularmente después de la II Guerra Mundial), el número de nuevas tendencias artísticas se multiplicó sobremanera, hasta el punto, podríamos decir, de ser inabarcables con nuevas palabras. A partir de entonces el término vanguardia fue perdiendo precisión semántica. En teatro, comenzó a designar a toda forma de arte nueva que

resultaba inclasificable por inusitada, o peor, por incomprensible, sin preocuparse por diferenciar estilos, estéticas, técnicas, épocas históricas sin calidades. Vanguardia eran dramaturgos innovadores, directores excéntricos, las nuevas propuestas escénicas que bebían de las artes plásticas y de la *performance art*, teatros de protesta, grupos comunitarios que se valían del teatro como forma de expresión colectiva... En definitiva, todas las formas teatrales que no se acogían a una etiqueta plausible según lo ya existente. Al final, al término le ocurrió la mayor desgracia que le puede ocurrir a una palabra: su significado se diluyó en la ambigüedad y desde entonces fue incapaz de comunicar nada concreto⁹⁹.

Aunque existe una esencia común de las vanguardias en todas las vertientes del arte: el rompimiento con la tradición y la experimentación, al igual que la unión de arte y vida. En el caso del teatro, como dijimos anteriormente, se dificulta la labor porque, en primer lugar: el período en que se enmarca a las vanguardias teatrales europeas es más largo que el de las vanguardias históricas de la pintura. En segundo lugar: los aportes del teatro vanguardista se dividen en el aspecto dramático (los textos escritos para la escena); pero en ese sentido el mismo concepto de dramaturgia, a partir del siglo XX expande sus acepciones, abarcando otras esferas más allá de la escritura dramática; y el otro aspecto es el de la puesta en escena. Como explica Lehmann, el teatro abandona la hegemonía del texto, camino que había seguido durante siglos, para dar cabida a un vasto proceso de innovación de lo escénico¹⁰⁰.

Dubatti ve las <<vanguardias históricas>> como un giro copernicano en el mundo del arte, él mismo se refiere a estas como un momento único e irrepetible. Considera que dicha época del arte fue el único momento en que los artistas reflexionaron sobre su propio oficio desde el mismo arte, ubicados en el contexto social que les tocó vivir. El arte se autoanaliza. Dice Dubatti al respecto:

En la historia del teatro occidental, es la vanguardia histórica – fundamentalmente futurismo, dadaísmo, surrealismo- la que introduce en el teatro una auténtica revolución en todos los niveles (poético, político,

⁹⁹ Ruiz, op.cit.,28.

¹⁰⁰ Lehmann, op.cit.

histórico, conceptual, etc.). Por otra parte, por la potencia de su gesto revolucionario, la vanguardia histórica es una “bisagra” hacia adelante y hacia atrás en la historia teatral: a) hacia adelante, a manera de un descomunal “big bang”, la vanguardia genera la postvanguardia –con manifestaciones hasta hoy-; b) hacia atrás, por su reconsideración de lo pre-moderno, la vanguardia invita a recuperar la historia teatral despreciada por la Modernidad¹⁰¹.

En nuestra investigación nos enfocaremos en el aporte que realizaron los grandes teóricos y directores de la puesta en escena, pero también repasaremos los dramaturgos de vanguardia y la importancia de su innovación en el terreno del texto, cuya hegemonía comienza a verse difusa durante todo el siglo XX, también las más importantes propuestas sobre el arte del actor. Ahora bien, encontramos algunas preguntas pertinentes: ¿Cuándo inicia la vanguardia en el teatro? ¿Fue primero en la dramaturgia, en la escena, o ambos ámbitos se desarrollaron de manera paralela? Para responder a esas interrogantes, debemos adentrarnos en los teóricos teatrales más importantes y sus precisiones con respecto al término en cuestión.

Antes de ello, debemos resaltar que, de la misma manera que el pensamiento durante el siglo XX estuvo marcado por dos trágicos acontecimientos de la humanidad: la primera y la segunda guerra mundial, la caída del muro de Berlín, etc., dichos sucesos también fueron determinantes para el origen y desarrollo de las vanguardias teatrales. El espíritu de crítica que ya reseñamos que se difundió en el pensamiento: Nietzsche, Marx, Freud, el existencialismo, la crisis de los valores modernos y, por ende, de la racionalidad, comienzan a cuestionarse, y el teatro, como espejo por antonomasia de la sociedad, se hizo eco de tales transformaciones.

Dubatti, en un artículo del 2016, donde continúa su estudio sobre las vanguardias, pero agregando la categoría política, se apoya en un discurso publicado por Eugene Ionesco, uno de los máximos representantes del teatro del absurdo (otra de las vanguardias teatrales), y sitúa su origen a principios del siglo XX, exactamente en el año

¹⁰¹ Dubatti, op.cit., 7.

1920, comenta que fue interrumpido su avance¹⁰². Dubatti, sobre Ionesco, dice: “Propone diversas razones de la interrupción de la vanguardia teatral: “Las guerras, las revoluciones, el nazismo y las otras formas de tiranía, el dogmatismo, también el anquilosamiento burgués en otros países¹⁰³”. Por otro lado, Lehmann, en su monumental obra del 2008, cita a Michael Kirby, que sitúa al teatro de vanguardia antes de la representación de *Ubú Rey* de Alfred Jarry, con la estética simbolista, en esa parte coincide con Dubatti¹⁰⁴.

Como podemos ver, el término vanguardia se escapa constantemente a la hora de enfocarlo en el teatro, muy en contraste con lo que ocurre al momento de estudiar el fenómeno en la pintura. Lehmann crea el paradigma de <<teatro posdramático>>, y en este coloca danza- teatro, vanguardias teatrales, de la segunda mitad del siglo XX y performances. Sin embargo, consideramos pertinente el aporte conceptual y metacrítico que utiliza Dubatti, ya que nos proporciona ciertas precisiones y, por ende, nos permite abarcar de una forma más adecuada el concepto de vanguardia en el teatro.

Utilizamos vanguardia teatral en esta investigación como avanzada de la sensibilidad teatral, ruptura con la tradición escénica, experimentación e innovación en el ámbito teatral.

Negación del <<logocentrismo>> en la dramaturgia europea de vanguardia y su crítica al lenguaje como vehículo de comunicación

El antecedente inmediato de las vanguardias teatrales del siglo XX, como ya mencionamos, a partir de la conclusión de Dubatti y Lehmann, es el teatro simbolista. El

¹⁰² Jorge Dubatti, “Para la teoría y la historia de la vanguardia artística/política en el teatro”, *La escalera* no. 26 (2016) 13- 50. <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/526/459> (Consultado en agosto 2020).

¹⁰³ *Ibid.*, 42.

¹⁰⁴ Michael Kirby sugiere: “El teatro de las vanguardias comenzó- antes de aquella primera realización de *Ubú rey*- como muy tarde con los simbolistas” en *A formalist Theatre*. University of Pennsylvania Press, 1987, p. 99. Citado por Lehmann, *op.cit.*, 100.

simbolismo fue un movimiento de finales del siglo XIX, que veía el mundo como un enigma a resolver. Hay una obra emblemática e inspiradora de este movimiento literario: *Las flores del mal* (1857) de Charles Baudelaire. La estética simbolista estuvo desarrollada por Mallarmé y Verlain, otros de sus más grandes representantes. Se resalta lo metafísico sobre lo terrenal. El máximo exponente del teatro simbolista es Maurice Maeterlinck, de origen belga, pero que escribió en lengua francesa. Este teatro buscaba negar el excesivo naturalismo y realismo del teatro de los últimos tiempos, y el simbolismo quiso dar ese carácter ritual a las obras. “[...] se abandona la construcción del suspense, del drama, la acción e imitación y, como pone de manifiesto el nombre, se rechaza asimismo la idea clásica de tiempo inexorable que avanza hacia adelante y de modo lineal”¹⁰⁵.

Alfred Jarry fue el precursor e iniciador de las vanguardias teatrales de Europa. Como mencionó Dubatti en su ensayo del 2017, este autor estuvo muy influenciado por el simbolismo. Nació en el año 1873. Su principal obra, e iniciadora de la vanguardia teatral para muchos estudiosos, fue *Ubu Roi*; estrenada en 1896, cuyo argumento narra disímiles, crueles y esperpénticas situaciones que no son más que el reflejo de la humanidad. Muchos reformadores y dramaturgos le deben a esta obra, entre los que podemos mencionar a Bertolt Brecht y Gordon Craig. Según Fernando Ponce:

Jarry pretende que Ubu sea el espejo de los hombres y que vean en él a su personaje como “el emisario de todas las bajezas humanas. Es un mundo vacío, exagerado y deformado por toda clase de calamidades.

La intención del teatro nuevo que quiere crear sus propias realidades está patente en Alfred Jarry. Pero tales realidades, presentadas en su plano de bajeza y maldad, llevan en sí mismas una cierta condenación artística [...] Jarry se ha adelantado al teatro que será, más tarde, una defensa del absurdo, de la nada, del terror y la maldad¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Lehmann, op.cit., 101.

¹⁰⁶ Fernando Ponce, *Introducción al teatro contemporáneo* (Madrid, Editora Nacional, 1969), 31.

Dramaturgia expresionista

Esta vanguardia del teatro, al igual que el simbolismo, se contrapone al naturalismo, pero lo lleva a su máxima expresión. Los creadores de esta corriente artística innovaron considerablemente la escena y la dramaturgia textual. Entre los más destacados podemos mencionar: Georg Kaiser, Ernst Barlach, Hugo von Hofmannsthal y Ferdinand Bruckner.

Para Peter Szondi, la dramaturgia más importante de principios del siglo es la expresionista, y debe mucho a Strindberg. Szondi se refiere a esta corriente como una de las tentativas para solucionar o lidiar con lo que él llamó la crisis del drama, propia del siglo XX, pero que tiene sus raíces décadas atrás. Nos dice que los dramaturgos expresionistas colocan al yo vaciado de subjetividad, en un entorno hostil, se da importancia a la raigambre psicológica de los personajes, matizados por unos ideales de liberación de la sociedad. Szondi considera que la dramaturgia expresionista se apodera de la técnica estacional de Strindberg y la convierte en la estructura dramática del sujeto, enfocándose en el camino que recorre ese individuo en un mundo reificado¹⁰⁷.

Son, ciertamente, diversas las causas que en la dramaturgia expresionista concurren en el aislamiento del hombre. Su perspectiva no se reduce exclusivamente a la exposición de los orígenes autobiográficos o a la ilustración crítica de las causas psicosociales del aislamiento, como ocurre, p. ej., en *El hijo* de Hasenclever o en las obras sobre el retorno de la guerra (...) No debe olvidarse que la extracción del individuo del marco de relación interpersonal está en consonancia con las mayores aspiraciones del Expresionismo: se trataba de captar al hombre en base a la <<mirada esencial>>. El aislamiento se convierte así en metodología¹⁰⁸.

Según Lehmann el teatro expresionista intenta representar el inconsciente, los creadores tienden a realizar un montaje de imágenes individuales, dando legitimidad a los bajos instintos y a la fantasía; la lógica del drama se convierte en un acto retrógrado, sin funcionalidad. De esta manera se posibilita el surgimiento del concepto de danza expresiva, elemento cumbre del expresionismo; un ejemplo son los gestos simbólicos de

¹⁰⁷ Szondi, op.cit., 113.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 117.

la bailarina Mary Wigman, sentando las bases cuya estructura va desde la narración de danzas dramáticas hasta enfatizar los gestos corporales. Lehmann resalta dos aspectos interesantes y contrastantes del teatro expresionista: ese afán de crear estructuras que necesitan de un nivel de conciencia frío y preciso, y a la vez el imperativo de expresar emociones subjetivas¹⁰⁹.

Volviendo a la dramaturgia expresionista, esta coloca al individuo a merced de la angustia y la alienación de las estructuras sociales, pero dichas estructuras están difusas en un exceso de subjetividad propio de los protagonistas, que son casi nombres, moldes sin identidades sólidas, prácticamente estructuras de carne y hueso vacías de grandes relatos (Lyotard), de pensamientos o ideas trascendentales, pero repletos de emociones que buscan salir a través del gesto, del grito, de la rabia, del silencio contenido que no se puede soportar. El expresionismo teatral, como bien dice Szondi, es uno de los choques artísticos que pondrán en crisis el drama moderno. Dice el teórico:

El carácter irremediamente abstracto, tanto como el vacío del individuo patentes en los *Stationendramen* de Strindberg adquirirán ahora un fundamento teórico: el Expresionismo contempla conscientemente a la persona humana en su condición de ente abstracto. De suerte que, prescindiendo orgullosamente de los *contextos* interhumanos que *ocultan la imagen de lo humano*, se proclama la renuncia a la forma dramática que ya de por sí venía prestando serias resistencias al dramaturgo moderno una vez iniciado el desmoronamiento de tales contextos¹¹⁰.

Dramaturgia existencialista

Este teatro estuvo marcado por la filosofía existencialista, a la cual hicimos referencia al inicio de esta investigación. Surge a mediados del siglo XX. La mayoría de los dramaturgos también se dedicaban a la filosofía. Entre sus máximos representantes se encuentran Jean Paul Sartre y Albert Camus. Algunos teóricos colocan a esta corriente junto al teatro del absurdo, debido al arraigado elemento de crítica social que poseen las

¹⁰⁹ Lehmann, op.cit., 114.

¹¹⁰ Szondi, op.cit., 117.

obras de ambos períodos. Sin embargo, el teatro existencialista y el teatro del absurdo tienen elementos que los diferencian.

El teatro existencialista mostraba al individuo de la postguerra, condenado a la libertad, al existir, en un proceso de construcción donde habría de romper con las cadenas sociales que lo oprimían. La dramaturgia existencialista muestra la angustia del sujeto en la sociedad, un sujeto crítico de la moral imperante, huraño, resentido, angustiado, inconforme, que cuestiona desde el dolor y la incertidumbre. En cuanto al aspecto formal de las obras existencialistas, sus autores no transgredieron ni crearon nuevos lenguajes, como analizaremos más adelante.

La cultura occidental está representada en una especie de declive, donde los personajes, arrojados por las emociones, desarraigados de sus creencias, buscan y encuentran las maneras de transgredir aquellas estructuras sociales que cooptan su libertad. Algunos también lo llaman como teatro comprometido, por lo que hemos expuesto anteriormente, además de que sus representantes reivindicaban sus posturas políticas, comprometidas siempre con los oprimidos y las maneras en que el <<status quo>> cercenaba la plena realización de los sujetos. Los dramaturgos existencialistas eran filósofos que utilizaban el teatro como vehículo de sus ideas, el arte no era un fin en sí mismo, más bien un pretexto para denunciar situaciones injustas perpetradas por los estamentos del poder en tiempos de posguerra.

Es importante retomar la idea que mencionamos previamente, sobre cómo algunos teóricos colocan a los dramaturgos existencialistas en el mismo eslabón que a los dramaturgos del absurdo. Martin Esslin fue quien usó por primera vez la categoría de teatro del absurdo, y en su listado de creadores no incluyó a Sartre y Camus. En su obra realiza un análisis sobre cuáles son los aspectos que diferencian a unos de otros. Dirá sobre los existencialistas que, a pesar de a nivel temático tratar el absurdo de la existencia, sus textos lo hacían desde el respeto a la racionalidad y al lenguaje, usando de forma magistral las reglas del teatro tradicional¹¹¹.

En una línea similar, Peter Szondi defiende la tesis de que el teatro existencialista, al menos en cuanto a la forma, procura una preservación del drama, no contribuye a su

¹¹¹ Véase Martin Esslin, *El teatro del absurdo* (Barcelona, Seix Barral, 1966).

crisis, explica que las categorías de libertad y de humanismo, presentes en la filosofía existencialista, y por ende en las obras teatrales, le dan un acercamiento al clasicismo. Al mismo tiempo, nos muestra cómo las obras existencialistas invierten la esencia del sujeto colocado en lo social desde un posicionamiento crítico y de denuncia de la alienación en que se encuentra¹¹².

Dramaturgia surrealista

El movimiento surrealista tuvo su gran vórtice de acción en la pintura, con un texto que cimentará las bases estéticas y filosóficas de su labor artística. Nos referimos al *Manifiesto surrealista*, que en realidad fueron tres, escritos por André Bretón. El primero fue publicado en 1924.

La esencia del surrealismo es la relación simbiótica de la esfera psíquica como sustrato o residuo de la realidad. Lo mismo ocurrió en la pintura, la cual ya no es absorbida desde una perspectiva racionalista ni instrumentalista, sino contaminada por el tamiz de la percepción individual. Los sueños serán la materia prima del arte surrealista, al igual que las apariciones, los espíritus, las emociones reprimidas. Estará muy influenciado por el psicoanálisis freudiano y ese descubrimiento del inconsciente que, cambió el paradigma sobre la mente humana. Como bien nos dice Lehmann, no hay gran variedad de obras teatrales surrealistas, como sí hubo muchas producciones en la literatura, y ni hablar de la plástica. Sin embargo, él considera que las ideas sobre la teatralidad influyeron de manera indirecta en el teatro posterior y en las demás vanguardias¹¹³.

Lehmann explica que el teatro surrealista, además de utilizar el inconsciente, tenía un posicionamiento político de ruptura contra lo establecido (muy propio de las vanguardias), pero se iba más lejos en su visión de la teatralidad, al introducir el <<acontecimiento>> como parte de la puesta en escena. La acción dramática debía ser un acontecimiento per sé, sustrato de la realidad, no la representación de esta. Este arte de acción pretendía escandalizar a los espectadores, como método de denuncia ante los

¹¹² Szondi, op.cit., 108-109.

¹¹³ Lehmann, op.cit., 114.

cambios que ocurrían cultural y socialmente en aquella época. Lo podemos ver en la siguiente cita:

Dadaísmo, futurismo y surrealismo pretendieron lanzar ataques mentales, nervioso- anímicos y también físicos al espectador. Para la estética teatral fue de gran importancia el traslado *de la obra al acontecimiento*. El acto de observar las reacciones y las *respuestas* latentes o manifestadas intensamente por parte de los espectadores ha sido siempre un factor esencial de la realidad teatral. Ahora, sin embargo, se convierte en un *componente* del acontecimiento, quedando obsoleta la idea de la construcción que estructuraba coherentemente una obra: el teatro, que incluye las acciones y expresiones del público como elemento de su propia constitución, no puede, ni en la práctica ni en la teoría, encontrarse en un todo¹¹⁴.

Dramaturgia del absurdo

El teatro del absurdo es una de las vanguardias dramáticas más influyentes del siglo XX. Esslin, como dijimos anteriormente, creó el término de teatro del absurdo. Colocó como máximos embajadores de dicho teatro a Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Genet y Harold Pinter. En su libro explicó de manera detallada cuáles eran las características de dicho teatro, amparándose en la filosofía de Albert Camus. Esslin, sobre la diferencia entre teatro existencialista y del absurdo dice lo siguiente:

No obstante, estos escritores difieren de los dramaturgos del absurdo en un aspecto importante. Presentan la irracionalidad de la condición humana, con un razonamiento altamente lúcido y construido con toda lógica, mientras que el Teatro del Absurdo hace lo posible por presentarnos la misma idea y lo inadecuado de los mecanismos racionales, mediante el abandono sistemático de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo. Así, Sartre y Camus, presentan este nuevo contenido ideológico valiéndose de la antigua convención escénica, mientras el Teatro del Absurdo va más allá y trata de

¹¹⁴ *Ibid.*, 106-107.

lograr una unidad entre sus posiciones básicas y la forma en que se expresan. En cierto sentido, el teatro de Sartre y Camus es, en términos artísticos, no filosóficos, menos adecuado como expresión de su filosofía que el Teatro del Absurdo¹¹⁵.

El teatro del absurdo rompió con la estructura aristotélica del drama, denunció el carácter irracional de la existencia humana. Las obras criticaban la hegemonía de los valores burgueses, pretendían ser una desarticulación del <<logos>>, una nueva concepción del diálogo, alejado del psicologismo y de cualquier verosimilitud como predicado de la verdad dramática, puesto que tal verosimilitud no era válida para reflejar lo que el ser humano estaba experimentando como sujeto social.

El aporte de la obra de Esslin es, en primer lugar, haber bautizado a los dramaturgos mencionados con anterioridad como adalides del teatro del absurdo, y en segundo lugar diferenciarlos del teatro existencialista, muy a pesar de que para explicar las características de esta nueva categoría propuesta por Esslin, se amparase en la filosofía existencialista de Camus, un filósofo y dramaturgo existencialista.

Los dramaturgos del absurdo reflejan el espíritu transgresor de la vanguardia en su máxima expresión, tal como en la pintura ocurrió con el dadaísmo. Samuel Beckett, por ejemplo, emprende la destrucción del lenguaje, fragmentándolo, vaciándolo de cualquier referencia. Influenciado por su maestro James Joyce (máximo revolucionario de la literatura del siglo XX), la obra beckettiana adquiere un aura metafísica, lóbrega, con un humor ácido y un dramatismo desencarnado, frío. Las palabras para Beckett son adornos colocados de forma tal que, al leerlas, escucharlas, o decir las (en el caso de los actores), pierdan cualquier alusión o referencia a una significación tradicional, hegemónica, o que lleve a lugares comunes. De hecho, Beckett deja de escribir en inglés para escribir en francés, que no es su lengua natal, para que, al hacerlo no estar tan aferrado a la sintaxis, como suelen estarlo aquellos que se mueven en su lengua nativa.

Los personajes beckettianos parecen conceptos huecos en situaciones aparentemente descabellas e irracionales. *Esperando a Godot* (1952), es la obra más emblemática de dicho autor. En ella, los personajes principales se encuentran en un

¹¹⁵ Esslin, op.cit., 15-16.

parque realizando una serie de acciones cotidianas, fragmentadas, repetitivas, mientras esperan a Godot. ¿Quién es ese Godot? Algunos teóricos y críticos dicen que se trata de Dios, por la cercanía del término con el concepto de Dios en otros idiomas, además, porque se hacen muchas referencias a ciertos mitos del cristianismo. Dice Ponce:

El más insondable silencio rodea a sus personajes y al lugar donde desarrollan su actividad sin significado. Beckett parte del silencio y en el silencio termina. El silencio, un silencio de siglos, es el dato primero que nos asalta. En *Esperando a Godot*, que tantas y tan distintas interpretaciones ha motivado, enfocó unos alientos esperanzadores que se han ido diluyendo en obras posteriores [...] La acción posee una estructura externa simple y elemental, pero su nervio íntimo puede temblar tanto las primeras conductas humanas como las últimas. En medio, asimismo, puede encontrarse cualquier hombre de cualquier edad. Hay una espera real e ideal hollada por la planta sin tiempo del hombre [...] En Beckett, la cuestión se queda, no obstante, sumergida en una gran nebulosa. Un día los hombres nacen y otro día mueren. Vladimir y Estragón no llegan a intuir que Dios nos espera detrás de la muerte, pero que también la vida tiene unos motivos de credibilidad que nos hacen sentirlo¹¹⁶.

Otras obras importantes de Samuel Beckett son *Los días felices* (1961), *Final de partida* (1957), *La última cinta de Krapp* (1958), pero ninguna alcanzó el nivel de trascendencia a través de la historia del teatro como lo hizo *Esperando a Godot*¹¹⁷.

Eugène Ionesco, otro maestro del absurdo. Las obras de Ionesco tienen una esencia aparentemente más cómica que las de Beckett, pero también se refleja el patetismo de sus personajes, colocados en situaciones extremas e hilarantes. La comunicación obstaculizada, muchas veces la falta de comunicación, o la ausencia total de esta, impregna los diálogos de las historias. Como todas las obras del absurdo, la trama en Ionesco es explotada a niveles de irracionalidad extrema que no temen caer en la inverosimilitud más grande posible, de hecho, podemos palpar que es el objetivo de su autor: que los espectadores se pongan en contacto con la inconsistencia y el absurdo de

¹¹⁶ Ponce, op.cit., 83-84.

¹¹⁷ Sobre la obra beckettiana, véase: Jenaro Talens, *Conocer a Beckett y su obra* (Barcelona, Dopesa, 1979).

la vida humana. Entre las obras de Ionesco se encuentran *La Cantante calva* (1950), *Las sillas* (1952), *La lección* (1959), *Rinoceronte* (1959).

Arthur Adamov no tuvo tanta fama como los autores que hemos mencionado. Algunos críticos desdeñan la excesiva inclinación política de sus obras, llenas de crítica social, casi rayando en el panfleto político. La opresión de los poderosos sobre los débiles es uno de sus temas recurrentes.

Jean Genet, cuya vida se convirtió en un mito del movimiento LGBT. Fue un homosexual, prostituto, ladrón, preso, que los filósofos existencialistas, en especial Sartre, rescataron y reivindicaron. La obra teatral más famosa de Genet es *Las Criadas*. Es una mordaz sátira de las costumbres burguesas, y el reflejo del abismo existente entre las clases sociales. A través del teatro dentro del teatro, y con un lenguaje penetrante y lleno de simbolismo, Genet muestra la miseria de los personajes de esta obra que se ha convertido en un clásico del teatro de vanguardia del siglo XX.

En conclusión, la dramaturgia occidental del siglo XX es el receptáculo de las premisas vanguardistas. Los escritores para el teatro de este período, influenciados por los fenómenos artísticos que les precedieron, las innovaciones en otras áreas del arte de la que fueron testigos, y las convulsiones de la época que les tocó vivir, se aferraron a la crítica, el rechazo y la inconformidad, motor impulsor de las obras que realizaban. Como resultado gestaron una serie de textos que cambiaron el paradigma sobre lo que es la composición teatral, se apropiaron del lenguaje, lo destruyeron, fragmentaron, lo reinventaron, contaron historias desgarradoras sin los postulados de la poética aristotélica del drama. En suma, crearon nuevos lenguajes anti logo- céntricos y anti dramatismo absolutista desde el mismo lenguaje, que pasó a convertirse en un vestigio de algo que no podía definirse, ya que la definición, para estos dramaturgos, era casi un pecado, puesto que el mismo acto de pretender definir llevaba implícito la herencia de una tradición occidental que debía ser negada.

Los reformadores de la escena europea en el siglo XX y sus múltiples perspectivas del teatro

Una de las características del teatro del siglo XX, en cuanto a la escena se refiere, es el conflicto con el texto. Durante siglos este último había monopolizado la creación artística teatral. El escritor para la escena, el dramaturgo, tenía el protagonismo. Lo podemos ver en la clásica obra de Aristóteles *La poética*, en la cual el filósofo desarrolla su teoría sobre la composición dramática, utilizando como ejemplos las obras de dramaturgos de la época clásica griega. Sin embargo, en el siglo XIX, surge una figura que agitará esa jerarquía dentro del teatro: el director de escena.

Borja Ruiz explica que, gracias a la postura anti-naturalista de los simbolistas, que dieron cabida a la magia, la música, la iluminación, la atmósfera ceremonial, la palabra en la escena fue perdiendo preponderancia, y este proceso permitió que el director de escena se erigiera como un artista autónomo. Al respecto dice:

[...] su función ya no era plasmar la obra del dramaturgo con la mayor verosimilitud posible, tal y como lo habían hecho los directores naturalistas, sino hacer de la puesta en escena, de la conjunción armónica de los elementos que la componen (iluminación, escenografía, música, movimiento, palabra...) la sede principal del arte teatral.

Es decir, el director de escena pasó de ser un traductor servil de la obra del dramaturgo a considerarse un artista con capacidad creadora independiente¹¹⁸.

Durante todo el siglo XX surgirá una serie de directores que teorizarán sobre el hecho escénico desde ópticas diversas, y cada uno de ellos colocará al texto como un elemento más de la puesta en escena, que debía tener muchos otros dispositivos además de la palabra dicha. Ruiz resalta como pioneros de esta pesquisa de la escena a los directores Gordon Craig y Adolphe Appia, quienes incluyeron en la escena la luz electrónica, la música como un elemento rítmico y atmosférico y crearon otra forma de concebir el

¹¹⁸ Ruiz, op.cit., 35.

espacio escénico. Introdujeron objetos, columnas, obligando así al actor a realizar un trabajo más dinámico en el escenario¹¹⁹.

Esta ruptura con la hegemonía del texto en el teatro no quiere decir que los directores teatrales hayan prescindido de este. Como ejemplos bastan todos los dramaturgos de vanguardia ya mencionados en esta investigación. Lo que sí hubo fue autonomía por parte del director, que sería el encargado de crear a partir de los elementos de la escena. Hubo dramaturgos que también fungieron de directores, logrando esa unión entre ambas labores. Es el caso de Bertolt Brecht, cuyo aporte al teatro significó un rompimiento y un cambio de paradigma en la escena y en la forma de actuación.

Fátima Bethencourt Pérez explica cómo la escisión de la jerarquía del texto en el teatro dio cabida a múltiples elementos que pasaron a convertirse en pilares esenciales del producto final. Dice:

De hecho, una característica afín al teatro de las primeras décadas del siglo XX fue precisamente la concepción de la escena como lugar de colaboración e integración de diversas disciplinas artísticas, dentro de la reforma del espectáculo escénico. A la idea integral que la mayoría de los reformadores del teatro europeo tenía del espectáculo basado en una pluralidad de elementos, y que llevó a los directores a potenciar la colaboración estrecha con artistas de otros ámbitos (en su mayoría vanguardistas), se sumó el que muchos de estos artistas pensarán, por un lado, que la interdisciplinariedad era una manera eficaz de hacer llegar el arte moderno a un público más extenso; por otro, que la eficacia comunicativa del medio escénico les permitiría incidir en los problemas de la realidad⁷³. Todo ello les animó a aventurarse sobre los escenarios para colaborar en la creación de espacios teatrales cuyo discurso podía ser “narrativo, o tener carácter musical o de

¹¹⁹ *Ibid.*, 35-36.

danza, o simplemente de efectos escénicos”⁷⁴, convirtiendo al teatro de la época de las vanguardias en un fructífero teatro de colaboraciones¹²⁰.

Cuando hablamos de reformadores de la escena también es importante destacar los aportes en torno a la interpretación actoral, que tuvo muchas propuestas, las cuales cambiaron nuestra forma de practicar, percibir y entender la actuación.

Stanislavski

Konstantín Stanislavski (1863-1938). Actor, director escénico y pedagogo del teatro ruso. Su mayor aporte a la historia del teatro universal es la creación de un método interpretativo, que sigue siendo referencia en cuanto a las formas actorales del presente. Para Borja Ruiz es uno de los máximos representantes de la vanguardia teatral de su época, y se convirtió en referente de los creadores que le siguieron. En la delimitación conceptual que realiza Ruiz sobre las vanguardias, podemos rescatar tres puntos: 1) toda vanguardia es resultado de un proceso riguroso de búsqueda, de experimentación constante; 2) El término hace referencia a un momento histórico específico; 3) casi todos los teatros que surgieron en el siglo XX miraron los aportes que le precedieron, o sea, la retaguardia artística¹²¹.

Ruiz considera que Stanislavski es un ejemplo paradigmático de esta vanguardia en el ámbito teatral. Fue el primero en estudiar y conceptualizar la metodología de actuación, que previamente estaba influenciada por la grandilocuencia del naturalismo, con compañías como las de Meininger o el director Antoine (a ellos se debe el surgimiento de la labor del director teatral). En este punto es importante resaltar que en un principio Stanislavski estuvo influenciado por dicha corriente, pero a lo largo de su trayectoria profesional fue apartándose de ella y gestando su propio camino. Una de las características principales de la obra stanislavskiana es que sus hallazgos fueron el resultado de todo el proceso de investigación a lo largo de su vida.

¹²⁰ Fátima Bethencourt Pérez, “La escena moderna como crisol de la vanguardia: su reflejo en el ballet *La Romería de los Cornudos* (1927-1933) y el espectáculo *La Tragedia de Doña ajada* (1929)”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016), 49.

¹²¹ Ruiz, op.cit., 29.

En 1888 Stanislavski fundó la Sociedad de Arte y Literatura, siendo actor y director de escena. Ruiz explica cómo estos primeros espectáculos estaban inspirados y muy marcados por los principios estéticos de la compañía alemana de los Meiningen, que buscaban ofrecer una imitación rigurosa de la vida¹²². Pero no es hasta que funda en 1897 junto a Nemiróvich Danchenko el Teatro de Arte de Moscú (TAM). En esta etapa Stanislavski tenía claro que deseaba revolucionar y cambiar la convención escénica de su época, lo cual lo llevó indefectiblemente a romper con el naturalismo, y sentar las bases de lo que hoy conocemos como realismo. Resulta esclarecedor el comentario que hace Lehmann al respecto de Stanislavski:

¿No fue Stanislavski (que no se autoclasificaría precisamente como enemigo de la literatura) quien constató que para el teatro carecía de valor el texto como tal; que las palabras solo cobran significado mediante el subtexto de la dramaturgia y los papeles?¹²³.

A partir de la cita anterior podemos resaltar el elemento anti texto- centrista que tenía el director ruso, que buscaba una verdad paralela a la expresada en la dramaturgia textual. Las palabras para Stanislavski eran moldes que debían ser llenados con el mundo interior del actor, a través de una técnica rigurosa, de una disciplina impecable que solo podía conseguirse a través de los ensayos.

Odette Aslan estudia a fondo la técnica de Stanislavski. Nos dice que, para el director ruso, la formación del actor debía ir en contra de los principios tradicionales que se habían cimentado a lo largo de todo el siglo XIX, donde los actores realizaban gestos exagerados, ensayaban poco, lo cual les empujaba a realizar clichés, solían ser histéricos en escena y se refugiaban en la declamación. Para Aslan, Stanislavski lanzó una estocada a la mentira teatral, se había obsesionado en destruirla: los decorados rocamboleros y el efectismo gratuito a la hora de hablar, exagerando las emociones. Él creía en un realismo sobrio, minucioso, en el que el actor debía olvidar que estaba en un escenario, y los espectadores, junto con el intérprete, creerse la verdad de la puesta en escena. Stanislavski crea la importancia del personaje, lo distingue del actor. Si bien en un principio creyó en la necesidad de un vestuario y un maquillaje propio de este, luego se dio cuenta de que

¹²² Ibid., 60.

¹²³ Lehmann, op.cit., 255.

no era suficiente, que la verdad que tanto anhelaba se encontraba en un lugar más profundo, y él debía encontrarla¹²⁴.

En el TAM, Stanislavski llegó a representar obras del prestigioso dramaturgo Chéjov, tales como *La gaviota* (1898), *El Tío Vania* (1899) y *El jardín de los cerezos* (1904). Posteriormente, en 1905, creó el Teatro estudio, donde se montaron obras de simbolistas como Maeterlinck, y puso a Meyerhold como director.

Stanislavski dio al teatro la categoría de arte, puesto que previamente era considerado como entretenimiento. El oficio del actor cambió desde la perspectiva del director ruso. La formación actoral debía caracterizarse por el rigor, casi como una religión, comentará Aslan, su objetivo ya no debía ser monetario, sino estético y ético. La premisa del teatro stanislavskiano debía ser la de cambiar el mundo interior del actor y del espectador. Pero para ello, tampoco debía abandonarse a sus emociones¹²⁵.

En 1922, debido a la inestabilidad política tras la Revolución Rusa, Stanislavski viaja a Estados Unidos, dejando la impronta de su legado. El Actors Studios bebió de la propuesta del director sobre las emociones¹²⁶. Después regresa a Rusia, y continúa con sus investigaciones sobre el trabajo actoral. No considera suficiente todo lo que había encontrado hasta el momento. Debido a su inconformidad con sus hallazgos sobre las emociones, sienta las bases de lo que es considerada la segunda etapa del método de Stanislavski: el trabajo de las acciones físicas. Para él las acciones debían ser el comienzo de todo el proceso creativo, y las emociones habrían de estar supeditadas a estas.

El método de Stanislavski no está estructurado en un corpus teórico muy definido, puesto que en vida solo publicó dos obras: *Mi vida en el arte* (1924) y *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (1938). Después de su muerte se recogieron apuntes del director ruso y otros textos sobre su sistema, en especial la segunda

¹²⁴ Cfr.: Odette Aslan, *El actor en el siglo XX* (Barcelona, Gustavo Gill S.A., 1979), 87.

¹²⁵ Véase Aslan, op.cit., 89-90.

¹²⁶ Sobre el legado de Stanislavski en Estados Unidos véase: “Las derivaciones norteamericanas de Stanislavski: Strasberg, Adler y Meisner”, en Ruiz, op.cit., 173-204.

y última etapa en que trabajó las acciones físicas y el proceso de encarnación del personaje¹²⁷.

Consideramos que un estudio de las vanguardias europeas del teatro durante el siglo XX sería incompleto de no incluir el legado stanislavskiano, ya que fue el primero en teorizar sobre el hecho escénico y el oficio actoral de una manera persistente y programática que influyó en la propuesta de los demás artistas del período en cuestión.

El nacimiento del teatro como <<obra de arte total>> en el siglo XX

Hasta aquí hemos hecho referencia a cómo las vanguardias históricas en la pintura realizaron su ruptura con la tradición lanzando la mirada hacia el pasado, ya sea para tomar algunos aspectos y luego posicionarse de manera antagónica. En el teatro tenemos a Stanislavski, por ejemplo, que en su primera etapa era estrictamente naturalista. Algo parecido ocurre con las vanguardias teatrales de la primera mitad del siglo XX. Los grandes artistas tomaron aportes que les precedieron. En este apartado analizaremos el paradigma de <<obra de arte total>>, puesto que nos servirá para entender la dinámica que sentó las bases de los hallazgos y postulados de todas las vanguardias durante el siglo en cuestión.

Fátima Bethencourt Pérez afirma que el teatro del siglo XX abogaba por una colaboración entre las diferentes disciplinas, que tomaría forma en el espectáculo escénico. La idea de los reformadores europeos de esta época consistía en aglutinar varios elementos, tomados de diversos ámbitos, llevándolos a colaborar para desarrollar un discurso que tuviera danza, música, pintura y diversos efectos. El antecedente de esta visión sienta sus raíces en la concepción wagneriana del arte total. También menciona Pérez que los simbolistas de la vanguardia admiraban la propuesta del drama wagneriano justo por esa visión de unión entre diversas disciplinas¹²⁸.

¹²⁷ Sobre las diversas publicaciones alrededor del método del Stanislavski véase: Sharon Marie Carnicke, “Stanislavski in focus”, citado en Ruiz, op.cit., 68.

¹²⁸ Pérez, op.cit., 49.

Richard Wagner (1813-1883) es uno de los artistas más importantes de la época decimonónica. Fue un compositor, ensayista, dramaturgo y director de orquesta. Era bastante crítico de la ópera de su tiempo, a la que consideraba falsa, y en oposición proponía un tipo de ópera más totalizador, que no se circunscribiera solamente a la música, como solía hacer la ópera tradicional¹²⁹. Wagner creía que como las facultades humanas se potencian cuando están juntas, por ende, debíamos unificar el arte musical con el arte poético, y con la danza, es la base de su obra de arte total (Gesamtkunstwerk)¹³⁰.

Wagner opuso el concepto de drama musical al de ópera, y agregó unidad a todos los elementos contenidos en la escena. La voz para Wagner debía ser un instrumento más, la poesía otro de los elementos, en consonancia con la música. Más que buscar el virtuosismo de los cantantes que pretendía la ópera tradicional, Wagner apelaba a un espectáculo total integrador, que transformara la vida de los espectadores. Esta revolución de la ópera, que quitaba el monopolio a la música y ponía otros elementos en escena, dio cabida a la figura del director, que se encargaría de permitir esa tan ansiada unidad espectacular¹³¹.

Podemos decir que la visión de la obra como un todo, cuyos elementos tienen igual importancia, propia de la mayoría de los experimentos de las vanguardias teatrales del siglo XX, tiene su antecedente, como bien explica Bethencourt Pérez, en el paradigma wagneriano del drama. Cuando Wagner hablaba del arte del futuro, en pleno siglo XIX, de alguna manera estaba presagiando el camino que seguirían muchos de los reformadores de la escena en el siglo posterior, cada uno con sus particularidades, de forma consciente o no. Podemos mencionar a Appia y Craig como ejemplos conscientes¹³².

¹²⁹ Véase Richard Wagner, *Ópera y drama* (Madrid, AKAL, 2013).

¹³⁰ Pérez, op.cit., 50.

¹³¹ Cfr.: Miguel Salmerón, “La llamada “obra de arte total” de Wagner y su ascesis oculta”, *Estudios Filosóficos* LXIV, 2012, 97-110. https://www.academia.edu/10287341/La_llamada_obra_de_arte_total_de_Wagner_y_su_ascesis_oculta_en_Estudios_filosóficos_185_ISSN_0211_5255_2015_pp_97_110 (Consultado el 29 de noviembre del 2020).

¹³² Sobre la deriva del paradigma wagneriano en el siglo XX véase Pérez, op.cit., 53.

Meyerhold

Vsévolod Emílievich Meyerhold (1874-1940). Fue un director, actor y teórico teatral ruso, creador de la biomecánica. Fue invitado por Danchenko y Stanislavski al Teatro de Arte de Moscú (TAM), donde fue testigo del trabajo del maestro. Desde un principio rechazó la etapa naturalista del director ruso. Después del TAM fundó la Compañía de Artistas dramáticos rusos que se llamó luego Sociedad del Nuevo Drama, donde dirigió alrededor de 165 obras. En 1905, Stanislavski funda el Teatro de Estudio, que fue el primer laboratorio teatral que se conoce, e invita a Meyerhold a trabajar allí. Sin embargo, no se llegaron a presentar las obras puesto que no gustaron a Stanislavski.

Meyerhold, por su lado, crea lo que llamó la <<convención consciente>>, que consiste en un despertar racional de los sentidos por parte de los espectadores y actores, de que en escena hay una ficción; esta forma abandona la obsesión por el psicologismo y la verosimilitud, propias del método stanislavskiano, y aboga por una estilización, el trabajo del ritmo, la voz y el cuerpo. En esta etapa es muy claro el carácter anti-naturalista de Meyerhold. Para desarrollar su sistema se inspiró en el Kabuki japonés, la commedia dell'arte, el cine y el teatro español de los siglos XVI y XVII, se amparó en lo grotesco como estilo¹³³.

Tras la Revolución de Octubre, Meyerhold realizó un evento que llamó <<octubre teatral>>, donde promovía un arte proletario, y vehiculaba la ideología de la revolución, usaba actores amateurs, aunque luego utilizó actores profesionales para seguir sus investigaciones en el área escénica. En 1920 comienza a hablar de biomecánica, la primera obra que dirigió con este sistema fue *El cornudo magnífico* (1922). Según Ruiz, la biomecánica de Meyerhold se inspiró en el arte oriental, el mimo, el taylorismo y la reflexología. A través de las ideas tayloristas sobre el trabajo, Meyerhold proponía la eficacia y limpieza del trabajo corporal del actor, además de la reflexología usó las teorías de James- Lage¹³⁴.

A esta etapa se le suele llamar la etapa constructivista, que fue seguida por el <<realismo estilizado>>, con obras que daban importancia a una actuación más realista.

¹³³ Ibid., 114.

¹³⁴ Ibid., 115.

Sobre el constructivismo de Meyerhold, Aslan comenta que estuvo inspirado en las obras no figurativas de artistas vanguardistas de la época, y quiso llevarlo al teatro. Los actores de Meyerhold eran obreros de la escena, con unas sayas cualesquiera, donde movían la escenografía y realizaban movimientos acrobáticos. El trabajo es puesto a la vista de los espectadores, sin artificio, sin ocultamientos¹³⁵.

Appia y Craig como antecedentes de la biomecánica

Ruiz analiza otros dos directores como antecedentes de la biomecánica de Meyerhold. Adolphe Appia (1862-1928) y Gordon Craig (1872-1966). Del primero, Meyerhold se inspiró en la utilización de la música en la puesta en escena, que para Appia era el eje de esta. Appia se había hecho eco a su vez de la concepción que tenía Richard Wagner sobre el director como mayor responsable de la unidad de los elementos del espectáculo. Appia creía que la música homogeneizaba la escena¹³⁶. La relación <<actor y música>>, propuesta por Appia, es clave para la teoría biomecánica de Meyerhold¹³⁷.

La propuesta de Gordon Craig del actor como <<súper marioneta>> es el elemento clave que dará forma a la visión anti naturalista de la actuación que tenía el director ruso. La <<súper marioneta>> de Craig dice que, el gesto y el movimiento codificado y estructurado es el encargado de guiar las emociones del actor, evitando que caiga en el psicologismo emocional del naturalismo o de la primera etapa del método de Stanislavski¹³⁸. Sobre la estética de Craig, Aslan nos dice:

Craig admira el arte egipcio de la alta Antigüedad, la impasibilidad de sus esculturas. Envidia la serenidad de las sagas asiáticas o africanas, que meditan sobre el más allá y viven aquí en la tierra según un ritmo ralentizado que presagia el sosiego de la muerte [...] Considera que la primera de todas las marionetas fue una pequeña figura sagrada destinada a glorificar la Creación entre los hindúes y que luego degeneró en la imagen del hombre. Craig querría instaurar el retorno de esa imagen sagrada a los escenarios

¹³⁵ Aslan, op.cit., 150.

¹³⁶ Véase: Adolphe Appia, *La música y la puesta en escena: la obra viviente* (Madrid, ADE, 2018).

¹³⁷ Ruiz, op.cit., 121.

¹³⁸ Edward Gordon Craig, *El arte del teatro* (México DF, Editorial Gaceta-UNAM-GECSA, 1987), citado en Ruiz, op.cit., 121.

occidentales, sueña con una súper marioneta que simbolice la Divinidad y piensa en hacer renacer una Ceremonia que glorifique la creación¹³⁹.

El método de Meyerhold fue clave para la posterior investigación sobre el cuerpo del actor que realizaron grandes reformadores como Etienne Decroux, Coupeu, Grotowski y Eugenio Barba. Fue un gran aporte que rompió con la hegemonía de la verosimilitud y el naturalismo, como también del discurso escrito y la oralidad, que caracterizaba la escena durante el siglo XX, y su legado está presente en lo que conocemos como teatro contemporáneo.

Artaud

El caso de Antonín Artaud (1896-1948) es paradigmático. Se inspiró en Alfred Jarry, que mencionamos previamente, y su legado teórico rompe con los cimientos de la racionalidad, el <<logo- centrismo>>, la estructura clásica del drama y la visión que Occidente tenía hasta la época sobre el teatro.

Son muchos los artistas, no solo del ámbito teatral, que se sienten herederos de la impronta artaudiana. También tiene sus detractores, que se amparan en que su propuesta es impracticable. Artaud, sin lugar a dudas, es uno de los más transgresores miembros de la vanguardia teatral del siglo XX, categoría que resulta problemática cuando estudiamos los demás artistas de tal período que, como muy bien hemos analizado, a lo largo de esta investigación, también denostaron, negaron, renunciaron y revolucionaron el teatro de su tiempo.

Artaud escribió obras teatrales, poemas y ensayos. De su producción poética podríamos mencionar *El ombligo de los limbos* y *El pesa nervios*. Dirigió algunas obras de teatro y actuó en múltiples películas durante los años 20 y 30. Sin embargo, su mayor aporte se encuentra en el aspecto teórico, con dos obras emblemáticas que son consideradas pilares del teatro contemporáneo. Nos referimos a *El teatro y su doble* (1938) y *Manifiesto del teatro de la crueldad* (1948).

En 1920 se traslada a Francia, cuatro años después se adhiere al movimiento surrealista, invitado por Andrés Bretón. En el 1926 es expulsado por este, debido a diferencias ideológicas, puesto que Artaud no apoyaba la decisión de adherirse al Partido

¹³⁹ Aslan, op.cit., 107.

Comunista. En 1927 funda el teatro Alfred Jarry, junto a Roger Vitrac y Robert Aron, donde dirigió varios espectáculos basados en textos de estos últimos y de Strindberg. En dicho período desarrolló sus concepciones teatrales, las cuales no fueron bien recibidas por la crítica, y dos años después se vio obligado a cerrar el teatro. Después de ver un espectáculo de danza balinesa, se inspiró tanto que sus concepciones del <<teatro de la crueldad>> fueron tomando forma¹⁴⁰. La obra de Artaud estará muy vinculada a su experiencia vital. Dice Aslan:

Artaud elige el camino más difícil: escribir, captar ese pensamiento que se deshilacha. Pero ¿tiene realmente problemas de lenguaje o es que rechaza el lenguaje adquirido, la codificación rutinaria? Pretende separar la palabra usual de la imagen, el concepto del sonido, utilizar otros vocablos. Y cuando sólo encuentra un cliché o una frase demasiado feliz, se niega a <<crear estilo>> y se paraliza. Quiere reinventar el pensamiento, servirse de sus facultades vivas, ponerlas a prueba continuamente. Para él, la inteligencia es sólo una vasta eventualidad¹⁴¹.

Para comprender a Artaud hay que entender su escritura, o tal vez no entenderla. Los filósofos del <<postestructuralismo francés>>, cuya base de pensamiento gira en torno al lenguaje y las estructuras discursivas que crean a los sujetos, se apasionan con su obra. Maurice Blanchot llega a decir: “Artaud escribía contra el vacío y para esquivarlo”¹⁴². El mismo Artaud dirá: “la escritura es una porquería”¹⁴³. Derrida, por otro lado, maravillado con lo que él mismo llamó la <<clausura de la representación>>, para referirse al teatro de la crueldad, comentará: “Liberada del texto y del dios-autor, a la puesta en escena se le devolvería su libertad creadora e instauradora¹⁴⁴”. Foucault: “Artaud, para quien la locura no es la extrema sutileza de una representación desdoblada, sino lo que se funde con el pensamiento más original, lo que se funde con el cuerpo”¹⁴⁵.

¹⁴⁰ Ruiz, op.cit., 301-302.

¹⁴¹ Aslan, op.cit., 237.

¹⁴² Maurice Blanchot. “Blanchot sobre Artaud”. *Zona Erógena*, no. 17, 1994: 6. http://www.medicinayarte.com/img/biblioteca_virtual_publica_deleuze_blanchot_sobre_artaud.pdf

¹⁴³ Antonin Artaud. *El pesa-nervios* (Madrid, Visor, 2002), 67.

¹⁴⁴ Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia* (Barcelona, Anthropos, 1989), 325.

¹⁴⁵ Michel Foucault, “La literatura y la locura”, *Dorsal. Revista de Estudios Foucaultianos*, no. 1, 2016, 93-105: 99.

En 1935 presenta *Les Cenci*, que fue un total fracaso, y después de varias representaciones, arruinado económicamente, viaja a México, y convive meses con los Tarahumara. Sus problemas de salud empeoraron y pasó de un centro psiquiátrico a otro. En estos períodos se mantuvo escribiendo, y desarrollando su teoría teatral. De la mencionada etapa escribió el reconocido ensayo *Van Gogh: el suicidado de la sociedad*¹⁴⁶.

Pocos encuentran en Artaud una teoría acabada, que pueda ser aprehendida y luego concretada en la escena. *El teatro y su doble* nos habla de metafísica, del teatro oriental, de la peste, conceptualiza sobre la crueldad, utiliza imágenes, habla del grito, de la importancia de lo ritual. La propuesta teórica de Artaud, y su conflicto con el lenguaje, lo llevan a luchar contra este, pero desde el mismo lenguaje, o debajo de las palabras, es la paradoja de su legado¹⁴⁷. Dirá Lehmann:

[...]para él no se trataba de la simple alternativa a favor o en contra del texto, sino de un desplazamiento de la jerarquía; de la apertura del texto, de su lógica y de su arquitectura forzadas, con el fin de que el teatro recuperara, en palabras de Derrida, su dimensión événementielle, es decir, su dimensión de acontecimiento. Un claro ejemplo de esta última propuesta se puede encontrar en el segundo manifiesto del teatro de la crueldad¹⁴⁸.

Esa explicación de Lehmann es muy importante pues, muchos artistas que se consideran herederos de Artaud, tienen una visión estereotipada y limitada de lo que es el <<teatro de la crueldad>>. La crueldad en Artaud tiene unas reminiscencias vitalistas muy en consonancia con el impulso hacia la vida que sustentaba Nietzsche en toda su obra. La crueldad artaudiana no puede ser entendida desde una perspectiva convencional. El concepto de teatro de la crueldad adquiere otras consonancias que buscan, paradójicamente, el decir sí a la vida, al arte, al crear, a la existencia. Pero la vida no es lo que Occidente dice que es, lo que el lenguaje define, lo que hemos hecho de ella. Para

<https://www.researchgate.net/publication/313029799> Traducción de *La literatura y la locura* de Michel Foucault

¹⁴⁶ Ruiz, op.cit., 302.

¹⁴⁷ Aslan, op.cit., 239.

¹⁴⁸ Lehmann, op.cit., 256.

Artaud el teatro es la vida, la vida es teatro, pero la vida no es vida, y la muerte es necesaria para poder alcanzar la plenitud del teatro, a través del gesto, de los objetos, el cuerpo, la voz, todos tienen importancia, son elementos vitales. La crueldad no tiene que ver con violencia, sino con el caos organizado que requiere la misma existencia. Puede resultar confusa la retahíla de palabras o de ideas en torno al concepto de crueldad artaudiano, pero es más simple de lo que parece. La vida ha sido vivida de forma errada, y Artaud busca otra forma de vivirla, a través de la muerte, de la no-vida, del vacío, de lo que la razón nos niega¹⁴⁹.

La ley ha sido creada por la palabra, por el lenguaje. Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes, rescatarán esa actitud de sospecha y repulsión hacia la normativa que Artaud expresaba en su vida y en toda su obra. Al liberar el deseo de la norma detrás de la palabra, estaba buscando liberar la energía libidinal freudiana para crear un nuevo lenguaje. La obra de Artaud no es el paradigma nihilista por excelencia, esa sería una visión reduccionista de todo su pensamiento, sino un canto a la libertad, a la espontaneidad, a las nuevas formas de ser. Derrida va a mostrar la crueldad como necesidad y rigor, no como sangre o violencia física. También va a explicar que la palabra (entiéndase un texto escrito para ser representado) no dominará la escena, pero seguirá presente. Recordemos que antes de teorizar sobre el teatro, el artista francés escribía poemas. Su amor hacia el lenguaje lo lleva a cuestionarlo, a lanzarlo contra la pared. El teatro de la crueldad busca liberar la vida de la ficción en que la máquina social incautó a los individuos, y al mismo teatro. La crueldad es vida, es una re- semantización del término buscando vaciarse de toda convención. Es un teatro del grito, del gesto, anti totalitario, anti hegemonía, anti lógica dialéctica hegeliana, anti racionalismo, anti tradición. El teatro de la crueldad es un teatro esquizofrénico, tomando a Deleuze, un teatro de resistencia a la manera foucaultiana, un teatro de la diferencia tomando a Derrida.

Brecht

La obra brechtiana es opuesta a la de Artaud, son dos formas divergentes de estar comprometidos con el arte, y con la misma sociedad. Artaud despreciaba los valores de la burguesía, los negaba a través de su cuerpo y de su mente, mientras que Brecht los

¹⁴⁹ Cfr.: Ruiz, op.cit., 303-304.

analizaba, los criticaba desde la racionalidad, pero no una racionalidad hegemónica ni tradicional, sino desde los valores marxianos de crítica ideológica y política. Los cimientos del teatro occidental también se tambalearon con este creador alemán.

Bertolt Brecht (1898-1956) nació en Alemania. A los 16 años vivió la Primera Guerra Mundial, en dicha época se inclinó por estudiar el pensamiento crítico de izquierda¹⁵⁰. La trayectoria de Brecht se sitúa entre la dirección teatral, la dramaturgia y teorización sobre el hecho escénico. Es muy reconocida su metodología sobre la actuación en relación con la política y lo social. Es considerado uno de los directores de vanguardia más influyentes y transgresores, puesto que cambió el paradigma sobre la puesta en escena.

En 1924 se trasladó a Berlín, y en el 1928 alcanzó fama mundial con el espectáculo *La ópera de tres centavos*, con la colaboración del músico Kurt Weill. Esta obra es una crítica a la burguesía y ya comienza a verse la ruptura con la escena tradicional de la época, además, de que se ven esbozos de su posterior teoría del *Verfremdung* o distanciamiento en español. Después de ese gran éxito comenzó a incursionar en lo que él llamó las piezas didácticas, que eran obras cortas cuyo objetivo era el de difundir ideas sobre la importancia del arte y la política. En 1933, con el avance del nazismo, se ve obligado a exiliarse en Suiza¹⁵¹.

Para Lehmann, la propuesta de Brecht puede analizarse a partir de la dicotomía entre lo que él llamaba teatro dramático; de esencia aristotélica y, su propuesta que era un teatro científico y comprometido socialmente, sentando las bases de lo que se llama hoy en día la tradición teatral europea de la modernidad¹⁵². Al estudiar al director alemán, Aslan resalta la importancia de la nueva objetividad que circundaba en la época, que le llevó a negar todo lo que estaba ocurriendo a nivel teatral en Europa. Brecht, dice Aslan, pretende enseñar a los espectadores a entender el mundo y la historia, apartándose de la emocionalidad que diezma toda capacidad crítica, recurre a un teatro de carácter dialéctico¹⁵³. Es importante destacar la influencia que tuvo la obra de Marx y Engels en

¹⁵⁰ Sobre la vida y obra de Brecht véase: Ewen Frederic, *Bertolt Brecht, su vida, su obra, su época* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011).

¹⁵¹ Ruiz, op.cit., 318.

¹⁵² Lehmann, op.cit., 35.

¹⁵³ Aslan, op.cit., 158.

el joven Brecht, y que luego impregnará toda su obra, tanto dramaturgica como teórica. En ese sentido, José Antonio Sánchez dice:

Brecht encontró en el marxismo un aparato científico, que le permitió ordenar sus pensamientos en torno a la renovación de las formas dramáticas y escénicas, y un nuevo público al que dirigir sus obras: aquel que había de ser preparado para el advenimiento de la sociedad comunista [...] La inserción de la actividad creativa brechtiana en el marco marxista implicaba, no obstante, el ineludible encuentro con una nueva tradición que además, en estos años, vivía un conflicto progresivamente acentuado entre su praxis, el teatro proletario de agitación y propaganda, y su teoría estética [...] La posibilidad de un teatro político, con una intervención directa en lo real, estaba ligada a la aceptación de una conversión del arte en “valor de uso”¹⁵⁴.

Según Ruiz, durante el exilio en Suiza, Brecht comenzó a escribir sobre el teatro épico y profundizó en torno a la <<verfremdung>>. En ese período escribe *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas* (1936), *Terror y miseria en el Tercer Reich* (1938), *Madre coraje y sus hijos* (1939), *El alma buena de Sexuán* (1941) y *La evitable ascensión de Arturo Ui* (1941). Llega a Estados Unidos en 1941 debido a la difusión del nazismo durante la Segunda Guerra Mundial, allí realizó innumerables guiones para cine, que no tuvieron éxito, salvo *Los verdugos también mueren* (1943), de Fritz Lang¹⁵⁵.

Para entender la obra de Brecht, en especial el teatro épico, hay que mencionar su antecedente: Erwin Piscator (1893-1966), de quien tomó el término. Peter Szondi dice que Piscator confesó que su teatro político bebió de alguna manera del naturalismo, y, además, explica el cambio de paradigma de la escena que este propulsó al pretender expresar el proceso histórico de alienación en el ámbito social, llevándolo al teatro. Su afán era elevar lo escénico a lo histórico, quería hacer del escenario un templo de conocimiento crítico, usó proyecciones de películas y algunos elementos tecnológicos; la

¹⁵⁴ José A. Sánchez, *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario* (Castilla- La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 1992), 124.

¹⁵⁵ Ruiz, op.cit., 318-319.

concepción sobre el actor de Piscator¹⁵⁶ ponía a este como un ente social y político comprometido con su entorno¹⁵⁷.

Retomando a Brecht, después de su exilio, regresó a la Alemania Oriental y fundó el Berliner Ensemble, donde siguió desarrollando sus postulados sobre la puesta en escena y la actuación. Si para el segundo Stanislavski las acciones físicas debían guiar las emociones de los personajes que el actor encarna, y para Meyerhold el cuerpo y el movimiento eran el vehículo de la expresividad, en el caso de Brecht, nos encontramos con un actor consciente que realiza un personaje que debe estar cimentado en una conciencia social extrema. Los personajes, desde la perspectiva del sistema brechtiano del <<distanciamiento>>, deben ser guiados por un <<gesto social>>, concepto de gran importancia en el sistema de Brecht. Al respecto dice Ruiz:

El trabajo del *gestus* se asienta en el núcleo de la teoría y práctica de Brecht. La cuidada selección de los *gestus*, de las actitudes físicas y corporales socialmente significantes del personaje a lo largo de la obra, resulta clave para que el personaje y, por ende, la historia que se narra pueda ser observada por el espectador bajo una perspectiva crítica y argumentativa. Sólo entonces, cuando se preserva la mirada distanciada del espectador, insiste Brecht, puede el teatro prestar un servicio real y tangible a la construcción de un mundo socialmente más avanzado e igualitario¹⁵⁸.

El teatro épico dialéctico es la crítica de los signos sociales encarnados de los cuerpos a través de la escena, el conflicto social del drama. En resumen, es la incorporación del aspecto histórico a través del goce estético que implica hacer y ver un espectáculo teatral en el aura de la historia. El proyecto de Brecht, ya sea a través del <<distanciamiento>>, o extrañamiento, pretende dotar al espectador de un elemento crítico que lo aleje de la mentira social occidental. Es muy importante destacar la historia en Brecht, su concepción de ella está enraizada a unos personajes atravesados por el conflicto de clases y, aquí es bueno verlo con el mismo enfoque que utilizó Roland

¹⁵⁶ Véase Erwin Piscator, *Interpretación objetiva, traducción de Rebeca Sanmartín, en Saura, Jorge(coord.), Editorial Fundamentos, Madrid, 2007, p.157, citado en Ruiz, op.cit., 322.*

¹⁵⁷ Szondi, op.cit., 119-120.

¹⁵⁸ Ruiz, op.cit., 333.

Barthes cuando escribió al respecto. O sea, la historia en Brecht le debe al marxismo, pero su concepción teatral no es marxista propiamente dicho. Los personajes, aunque situados en un contexto histórico específico, no nos dan clases de historia, viven y sienten en ella. Consideramos, a partir del análisis de Barthes, que la grandeza de las obras brechtianas radica en que critican sin necesidad de dar lecciones morales, ni soluciones o recetas éticas. “[...] Brecht, su teatro le parece demasiado estético al militante y demasiado comprometido al esteta¹⁵⁹”.

Su teatralidad está en un punto medio entre el gesto vanguardista que hemos estudiado en tantos movimientos y, el activismo político revolucionario de la época. Al igual que Artaud en su <<teatro de la crueldad>>, Brecht está comprometido con la vida. Sin embargo, el compromiso del director alemán se apoya en los cimientos de un pensamiento consciente, de un paradigma estético y político, de una noción de la acción que atraviesa su obra. No es la primera vez que el teatro se apoya en la política, pero con Brecht fue la primera vez que recibimos un método para desentrañar las verdades ocultas por las relaciones de poder dentro de la sociedad burguesa del siglo XX.

Grotowski: la muerte del <<arte total>>

En apartados anteriores mencionados el paradigma wagneriano del drama como uno de los antecedentes de la concepción del espectáculo, presente en las vanguardias del teatro durante el siglo XX. Esa visión de interdisciplinariedad y colaboración distinguió la primera mitad de dicho siglo. Lo vimos en Craig, Appia, Meyerhold, Artaud y hasta en Bertolt Brecht, cada uno con sus particularidades. Sin embargo, esa impronta de espectacularidad total llega a su declive, y por qué no, su desaparición, con el aporte del autor de *Hacia un teatro pobre*.

Jerzy Grotowski (1933-1999). Nació en Polonia. A muy temprana edad decidió estudiar dirección en la Escuela Superior de Arte Dramático de Cracovia, pasó una estancia paralelamente en el Gitis (Academia Rusa de Artes Escénicas), allí se puso en contacto con el aporte de Stanislavski, en especial su trabajo de las acciones físicas, y con la <<biomecánica>> de Meyerhold. Mientras estuvo en Rusia, también viajó a la India,

¹⁵⁹ Barthes, “Brecht, Marx y la historia” en Barthes, op.cit., 233.

que marcaría su forma de pensar y de entender el mundo. Cuando terminó sus estudios le invitaron a dirigir un teatro en la ciudad de Opole, donde puso en escena dramaturgias vanguardistas como las de Cocteau o Maiakosvski¹⁶⁰.

Es importante contextualizar a Grotowski para entender la magnitud de su obra. Estamos hablando de la segunda mitad del siglo XX. Ya habían pasado las dos guerras mundiales, millones de personas habían muerto, la humanidad estaba sacudida por aquellas catástrofes, y la filosofía y el arte se habían hecho eco de ello. Los grandes <<metarrelatos>> de la Modernidad comenzaron a ser criticados, en todo el mundo se respiraba un sentimiento de incertidumbre, desazón y angustia.

El teatro se encargaría de dar una respuesta a esta situación. Aunque ya otros reformadores lo hicieron con una visión contestataria y revolucionaria, en el caso de Grotowski la respuesta fue contundente.

El principal aporte de la obra grotowskiana es la categoría del <<teatro pobre>>, que apostaba por una obra teatral sin grandes escenografías, sin elementos efectistas ni grandes producciones.

El teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva¹⁶¹.

Si comparamos la impronta del director polaco con la de otros representantes de la vanguardia, encontramos algunos lugares en común: ruptura con la tradición imperante; eje transversal de todo vanguardista, una mirada hacia la retaguardia artística, cada reformador tenía una visión particular sobre el oficio teatral; en específico el del actor. Si Meyerhold desarrolló una ética de comportamiento en el arte, cuyo ejecutor debía entregarse por completo a su oficio, para Grotowski la labor actoral adquiere carácter ascético, él llegó a usar la categoría de <<santo>>. Esa santidad que debe tener

¹⁶⁰ Ruiz, op.cit., 360-361.

¹⁶¹ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*. Traducción de Margo Glantz, siglo XXI ediciones, Madrid, 1999, p.13. Citado en Ruiz, op.cit., 361.

el actor, desde la visión grotowskiana, aunque está muy alejada de cualquier atisbo de índole religioso o dogmático, sí se desarrollará con un aura de espiritualidad¹⁶².

El teatro de Grotowski va a prescindir de los elementos que mencionamos en la cita anterior, el concepto de espectacularidad alcanzó su epílogo, el teatro será el cuerpo del actor y su voz. Para alcanzar ese nivel de teatralidad en que tanto creía Grotowski, pues esto sí lo asumió y tomó de sus predecesores, debía desarrollarse una técnica eficaz, esta fue el entrenamiento, la realización de ejercicios corporales y vocales rigurosos, los cuales debían realizarse en un proceso de investigación, de puesta en práctica, de prueba y error, dando mayor rigor al concepto de laboratorio que, como bien mencionamos, estaba presente en Stanislavski, y en el mismo Meyerhold. En Grotowski el laboratorio sustituye al espectáculo. Será más importante el proceso de investigación con el cuerpo y con la voz que el mismo resultado. Eso no significará que no saldrán grandes obras por parte de la compañía de Grotowski, las cuales se convertirán en clásicos de su tiempo, y significarán un gran aporte para la escena teatral en toda Europa.

El teatro pobre será un teatro al desnudo, anclado en el cuerpo del actor, con un proceso largo de exploración que precederá al resultado final. Esa pobreza significará el teatro en su esencia pura, en energía humana, sin intermedios técnicos que puedan nublar la capacidad de percepción del público. Para Grotowski, los espectadores son importantes, más bien primordiales, son parte del espectáculo. Entre sus obras podemos mencionar *Kordial* (1961); en la que los espectadores se sentaban en camas utilizadas para la acción escénica, *Dr. Fausto* (1963), *El príncipe constante* (1965), en esta última el público observaba la acción desde lo alto, sentado detrás de una barra, *Apocalypsis cum Figuris* (1968); esta con el público sentado en diferentes lugares¹⁶³.

Al igual que Artaud, Grotowski apelaba a un teatro ritual. La compañía teatral era esa congregación de <<santos>> que profesaban su creencia en el teatro como vehículo de sanación, el teatro como terapia. Dice José A. Sánchez:

¹⁶² Sobre los aspectos espirituales de la propuesta grotowskiana véase: Aurelio Rodríguez Muñoz, “El teatro de Jerzy Grotowski: Liturgia del apocalipsis”, tesis doctoral Facultad de Letras de la Universidad de Murcia, 2015.

¹⁶³ Ruiz, op.cit., 362.

Jerzy Grotowski, atento a los modelos culturales orientales, plantea su trabajo como un ejercicio hacia el rito. Los intérpretes son estimulados a participar en un ritual de celebración y de transgresión destinado a suscitar en el espectador un efecto catártico. El teatro es concebido como un lugar de comunicación espiritual y el espectador debe acudir a él en busca de ese tipo de comunicación [...] La radicalización de esta idea llevará a Grotowski en los años setenta al abandono de la representación teatral y a la búsqueda de lo que él denominó “encuentro”, que situaba más allá del teatro y del arte, pues también el arte acabó mostrándose como un impedimento en la lucha por la integración¹⁶⁴.

La obsesión de Grotowski por el trabajo del actor lo lleva a enterrar la idea wagneriana del <<arte total>>, prescindiendo del texto o, mejor dicho, destruyendo la hegemonía de este. Para el director polaco el teatro no surgió con o por el texto, este último apareció a lo largo de la historia, sin embargo, no existe teatro sin actor¹⁶⁵. Ángel Berenguer afirma que el actor grotowskiano, a través del método de trabajo, se convierte en un cuerpo humano, flexible, capaz de conectar con la animalidad de lo humano, y eso nos conmueve¹⁶⁶.

Después de *Apocalypsis cum figuris*, Grotowski no volvió a presentar un espectáculo frente a un público, su labor fue por otro camino, y su posterior hallazgo cimentó la muerte del paradigma wagneriano del <<arte total>>, y a su vez cambió la concepción teatral de su época, convirtiéndose en una de las más significativas rupturas de la vanguardia teatral del siglo XX, cuya influencia sigue presente de una u otra manera en el teatro contemporáneo de la actualidad. Nos referimos al concepto grotowskiano de <<parateatro>>, que pretendía profundizar en la pesquisa de las relaciones humanas, ese era el eje central del teatro laboratorio. Los proyectos parateatrales, alejados de las fauces de la teatralidad occidental tradicional, se realizaban en espacios abiertos y al aire libre, como bien dice Ruiz, eran acontecimientos para ser vividos y no solo presenciados. Se realizaban meditaciones en voz alta y diversas actividades donde varios colaboradores

¹⁶⁴ José A. Sánchez, *Dramaturgias de la imagen* (Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002), 131.

¹⁶⁵ *Ibid.*, 132.

¹⁶⁶ Berenguer, *op.cit.*, 28.

guiaban el evento; entre dichas personalidades podemos mencionar Ludwik Flaszen, Zbigniew Cynkutis, Rena Mirecka o el actor Ryszard Cieslak. Estas actividades parateatrales que, además, incluían conferencias, demostración de ejercicios físicos, etc., desembocaron en un evento llamado University Research, en Wroclaw, 1975, dirigido por Grotowski, pero con grandes reformadores como Peter Brook y Eugenio Barba ¹⁶⁷.

Después de las actividades parateatrales, otro aporte de Grotowski fue lo que él llamó el <<teatro de las Fuentes>>, pilar de una investigación que tenía un marcado aspecto transcultural. En esta etapa Grotowski colaboró con personas pertenecientes al Budismo- zen japonés, el vudú haitiano, los Bauls de Bengál y los Huicholes de México. En este proyecto los colaboradores intercambiaban sus experiencias rituales, y en el proceso de investigación, compartían elementos propios de cada cultura, realizando un diálogo de sinergia que confluía en el cuerpo del actor. El objetivo de Grotowski era alcanzar lo originario, lo primigenio, la raíz del teatro, que se había perdido a través de los años¹⁶⁸. Dice Aslan:

Grotowski desea liberar las fuentes creadoras del hombre, reconstruir la totalidad de la personalidad carnal y psíquica. Forja un hombre realizado, liberado de sus complejos, un actor-santo (en el sentido no religioso del término) que no está absolutamente dotado de todas las cualidades, pero que se conoce a sí mismo, se pone a prueba, se ofrece y controla sus tendencias merced a un dominio nacido de su trabajo¹⁶⁹.

Debido a la inestabilidad política que se dio en Polonia a principios de los 80s, Grotowski emigró hacia Estados Unidos. Inició otra categoría de su vasta investigación: el <<drama objetivo>>. Se preguntaba si existía alguna estructura actoral que permitiera impactar objetivamente la percepción del espectador y la energía del actor. A partir de la búsqueda del << teatro de las Fuentes>>, en esta nueva premisa el director polaco se preguntaba cómo aquellos aspectos rituales de otras culturas funcionaban en el cuerpo de

¹⁶⁷ Ruiz, op.cit., 365-366.

¹⁶⁸ Ibid., 369.

¹⁶⁹ Aslan, op.cit., 255-256.

un actor ajeno a dicha cultura. Según Ruiz, el <<drama objetivo>> imperó hasta 1985, luego Grotowski se mudó a Italia y siguió en su incansable labor investigativa¹⁷⁰.

Sobre el <<drama objetivo>> es importante lo que dice Thomas Richards en el libro donde narra su experiencia trabajando con Grotowski. Cuenta cómo en un taller que impartió el director en Estados Unidos, pidió que todos aprendieran unos cantos haitianos, cuya melodía debían memorizar con exactitud. Después de muchas repeticiones, Richards expresa el descubrimiento que hizo; aspectos medulares de la técnica del <<drama objetivo>>, y que era la esencia del teatro: <<Forma y flujo de vida>>. Richards explica el énfasis que Grotowski hacía con respecto a la necesidad de improvisar a partir de una estructura aprendida y muy controlada, en aquel caso los cantos haitianos, los cuales permitían romper con los clichés del drama, que según Grotowski, en esta etapa de su investigación, eran universales a todos los actores de todas las culturas, y que debían ser erradicados para alcanzar un nivel de energía orgánico, potente y genuino que pudiera impactar a los espectadores, y obviamente a los intérpretes¹⁷¹.

La etapa del drama objetivo llegó hasta mediados de los 80s, y sirvió para las futuras conclusiones de Grotowski. Se marchó a Pontedera (Italia), donde formó el Workcenter of Jerzy Grotowski. De dicha época surgió la visión del <<arte como vehículo>>. Esta categoría pretendía encontrar estructuras de actuación que fueran vehículo espiritual y llevaran al actuante a una forma de energía cotidiana. Para diferenciar el arte como representación del <<arte como vehículo>>, Thomas Richards lo explica en función al montaje¹⁷². El primero se circunscribía al espectador, mientras que el segundo, se enfocaba en el intérprete, o actuante, o como luego utilizó el mismo Grotowski: <<el performer>>¹⁷³ que, a través de la acción, llega a la plenitud orgánica propia de los rituales antiguos.

¹⁷⁰ Ruiz, op.cit, 370.

¹⁷¹ Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Traducción: Marc Rosich, Elena Vilallonga (Barcelona, Alba, 2005), 17.

¹⁷² *Ibid*, 87.

¹⁷³ Para más información sobre el *performer* de Grotowski, véase: Sergio Sierra Monsalve, “Grotowski, consideraciones sobre el trabajo del actor y el performer”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 2015; 55-65. http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass9_6.pdf

Según Ruiz, en esta época Grotowski desarrolló lo que se llama el <<action>>, estructuras de acción que, a través de cantos africanos y afrocaribeños, todo ordenado como un espectáculo, pero sin espectadores; solo los <<performers>>, se buscaba alcanzar otro tipo de experiencia sensorial y ética del teatro¹⁷⁴.

Lo importante no era lo que se observaba, sino lo que quienes lo hacían experimentaban. Esta última etapa de la propuesta de Grotowski, aunque en apariencia distinta a sus inicios con el <<teatro pobre>>, pretendía anclar ambos paradigmas con un objetivo esencial: el desarrollo integral de los individuos a través de las técnicas que la actuación ofrecía, esto sin necesariamente tener como motor la creación de un personaje.

En síntesis, el paradigma teatral de Grotowski sacó al teatro de las premisas del espectáculo por el espectáculo, o del arte por el arte, llevó al intérprete a una esfera de distanciamiento social donde habría de encontrarse con su esencia humana, y para ello debía volver a los orígenes, presentes en los rituales más antiguos de culturas milenarias que no tenían que ver con la cultura occidental. La última etapa de las investigaciones de Grotowski escindieron la categoría de objeto artístico del teatro para resaltar su aspecto de <<acontecimiento>> y <<experiencia>>.

Barba: la superación de la vanguardia

Cuando se estudia la propuesta de Eugenio Barba suele hacerse a la luz de Jerzy Grotowski, con quien colaboró como asistente teatral y de quien aprendió la importancia del rigor y la disciplina que lo llevarían a realizar su propio camino en el terreno teatral. Aslan dice que Barba suele ser considerado el <<segundo>>, en relación con su maestro, a pesar de que Grotowski resaltó la importancia y autenticidad de la propuesta barbiaba¹⁷⁵. El aporte de Barba suele analizarse, según algunos teóricos, como una ciencia teatral, pero el mismo Eugenio Barba ha comentado preferir hablar de <<principios>>. Su corpus teórico-teatral está circunscrito a la categoría de <<antropología teatral>>, y sobre ella dice:

La antropología teatral no busca principios universalmente verdaderos, sino unas indicaciones útiles. No tiene la humildad de una ciencia, sino la

¹⁷⁴ Ruiz, op.cit., 372.

¹⁷⁵ Aslan, op.cit., 262.

ambición de individualizar los conocimientos útiles para el trabajo del actor. No quiere descubrir “leyes” sino estudiar reglas de comportamiento.

Originalmente, se entendía por “antropología” el estudio del comportamiento del ser humano no solamente a un nivel socio-cultural, sino también fisiológico. La antropología teatral, por consiguiente, estudia el comportamiento fisiológico y socio-cultural del ser humano en una situación de representación¹⁷⁶.

Eugenio Barba nació en Italia en 1963. En su juventud se enlistó al ejército, durante las vacaciones viajó en autostop por todo Europa hasta instalarse en Oslo. Se enroló a la marina mercante, viajó al Medio Oriente, India, África, Lapandia y otros lugares del norte de Escandinavia, experiencia que contribuyó a su sensibilidad y apertura a otras culturas ajenas a la propia. En 1961 fue a estudiar teatro en Polonia. Debido a la crisis política y social imperante, se trasladó a Opole, donde ya Grotowski desarrollaba su carrera teatral, fue su asistente y aprendiz¹⁷⁷.

En 1964 funda su compañía teatral Odín Teatret, cuyos miembros eran artistas rechazados por la escuela de teatro de Oslo. Se enfocaron en el entrenamiento del actor y en la búsqueda de un teatro no hegemónico ni institucionalizado. El primer espectáculo del grupo fue *Ornitofilene* (1965), con el cual realizaron una gira por Dinamarca y Suecia, que les permitió recibir una oferta para trasladarse a Holstebro, donde construyeron el Nordisk Teaterlaboratorium. Allí realizaban, además, seminarios, revistas sobre teoría y técnica del teatro, y llevaban espectáculos extranjeros a los países nórdicos, además de ponerse en contacto con otros maestros como Darío Fo, Jean Louis Barrault, Etienne Decroux o Jacques Lecoq¹⁷⁸.

El último Grotowski trascendió las fronteras estéticas y artísticas de lo que concebimos como teatro, que lo pudimos comprobar con su decisión de no seguir realizando espectáculos. Barba, por otro lado, influenciado por su maestro, con una trayectoria similar, ha mantenido hasta la actualidad la producción de puestas en escena.

¹⁷⁶ Eugenio Barba y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor* (México, Pórtico de la ciudad de México, 1990), 18.

¹⁷⁷ Sobre la experiencia de Barba como asistente de Grotowski véase: Eugenio Barba, *La tierra de cenizas y diamantes*, Traducción de Lluís Masgrau (Barcelona, Octaedro, 2000).

¹⁷⁸ Ruiz, op.cit., 403.

Esto no quiere decir que también realizara otras actividades paralelas de difusión e investigación. Eugenio Barba siguió la estela del laboratorio, la configuración ética de oficio actoral, pero la llevó mucho más lejos. El eje transversal de las investigaciones barbianas gira en torno al cuerpo. Según Lehmann:

Con sus numerosas lecciones y apariciones públicas, *workshops* y talleres, Barba se presenta como uno de los más influyentes partidarios de la nueva corporalidad del actor. Para él, el cuerpo funciona como si estuviera colonizado y, consecuentemente, precisa de un entrenamiento que lo libere para generar una expresión espontánea, y de una *segunda colonización*, de la cual surge una nueva expresividad, una precisión y una tensión, y con ello una presencia intensamente corporal. Barba subordina literalmente el drama, que tenía lugar entre *dramatis personae* encarnados, al cuerpo orgánico¹⁷⁹.

A través de la investigación del cuerpo del actor, absorbiendo las premisas de sus predecesores, Barba buscará una verdad teatral disidente, anti-occidental, transcultural, y generará un diálogo entre culturas para detectar los puntos comunes del hecho escénico propios de estas, rompiendo así la visión etnocéntrica del teatro que había caracterizado la institucionalidad artística occidental.

La <<antropología teatral>>, que profundizaremos más adelante, fue un concepto acuñado por Barba, a través del cual pretenderá a través del teatro y sus manifestaciones rituales, analizar y estudiar el comportamiento humano. Pero antes es importante resaltar el aspecto geográfico y transcultural, que estuvo presente en Grotowski, pero que en el Odín Teatret es llevado al límite.

En 1976, la compañía de Barba viaja a América Latina, y allí constata la proliferación de grupos de teatro que no se circunscribían a la categoría del teatro institucionalizado; no tenían un afán comercial, pero tampoco estaban obsesionados por los aspectos experimentales y estéticos de las obras que habían caracterizado a las vanguardias en general, sino que daban preponderancia a una ética de supervivencia a través del hecho escénico, generaban grupos cuyo objetivo era vivir a través del teatro. De esta experiencia surge el concepto barbiano de <<tercer teatro>>¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Lehmann, op.cit., 351-352.

¹⁸⁰ Véase: Eugenio Barba, *Teatro, soledad, oficio y revuelta* (Buenos Aires, Catálogos, 1997).

El primero, según Barba, era el teatro institucionalizado, el segundo la vanguardia, y el tercer teatro buscaba hacer del oficio una forma de vivir. De este período también surge el concepto de trueque, que será una herramienta utilizada por la compañía, como método de intercambio de conocimiento entre grupos de diversas partes del mundo, para así generar un diálogo transcultural, e intercambiar principios y herramientas metodológicas para la creación de espectáculos¹⁸¹.

El paradigma del <<tercer teatro>> es un posicionamiento consciente de Barba con respecto a la tradición. En eso es similar a las vanguardias artísticas, pero también una diferenciación de lo que conocemos como <<vanguardias teatrales>>, y un posicionamiento crítico de estas.

Aquí nos encontramos con una problemática conceptual importante. El director del Odín formula unas categorías muy marcadas que para él no pertenecen a las vanguardias, o que de hecho van en divergencia con estas. ¿Es entonces un error considerar a Eugenio Barba como uno de los máximos reformadores del teatro de vanguardia del siglo XX? ¿Podríamos hablar de <<post- vanguardia>> en el caso de Eugenio Barba? ¿Teatro postdramático como dice Lehmann? ¿Transvanguardia como prefiere Dubatti? ¿Podrían ayudarnos las teorizaciones de Bürger sobre las vanguardias para poder etiquetar a Barba dentro de ellas?

En esta investigación partimos de un concepto de vanguardia con ciertas delimitaciones, en el cual incluimos a Eugenio Barba, sobre todo el trabajo realizado a lo largo del siglo XX, ya que es de los pocos reformadores mencionados, que continúa vivo en la actualidad. Consideramos interesante para una posible investigación analizar los elementos vanguardistas o anti vanguardistas de las teorizaciones barbianas, o si su visión del <<tercer teatro>> puede sacar a la luz nuevas y profundas acepciones de lo que entendemos como <<vanguardia teatral>>.

Como ya mencionamos, el más significativo aporte de Eugenio Barba es la categoría de <<antropología teatral>>. También destacamos que el director del Odín quitaba a esta el carácter de ciencia, aunque sí se apoyó en diferentes ámbitos científicos para sustentar sus estudios e investigaciones, y la define como un conjunto de principios a seguir. De forma paralela, consideramos importante rescatar que en la misma época en

¹⁸¹ Ruiz, op.cit., 408.

que Barba profundizaba su búsqueda escénica, autores como Richard Schechner y Victor Turner investigaron sobre la actuación desde la perspectiva antropológica¹⁸².

Pavis, al delimitar conceptualmente la antropología teatral, hace referencia a cómo Schechner vinculaba los estudios antropológicos con el teatro, resaltando una especie de línea comunicativa entre ambos, un intercambio semántico, teórico y experiencial que enriquece su conceptualización, pero al mismo tiempo la problematiza¹⁸³.

Lo que permitió que surgiera y se desarrollara la <<antropología teatral>>, fue la aparición de la ISTA (International School of Theatre Anthropology). Funciona desde 1980, impartiendo seminarios y charlas que versan sobre aspectos técnicos del teatro y de la actuación. Ruiz destaca que lo que impulsó la aparición de la ISTA fue el interés de Barba por el teatro oriental y su deseo de sistematizar los estudios teatrales. Realizan sesiones públicas en diversos espacios del mundo, acompañados de maestros orientales y occidentales y especialistas en antropología, psicología, biología e incluso críticos de arte.¹⁸⁴

Ya hemos definido la <<antropología teatral>> según Barba. Ahora entremos en ciertas consideraciones sobre ella, y cuáles son sus postulados. Retomando a Pavis, este considera que la <<antropología teatral>> de Barba estudia los aspectos fisiológicos y culturales del actor en estado de representación, pero, a diferencia de la visión sobre la epistemología antropológica de Levi Straus, el estudio barbiano no pretende colocarse en un afuera del objeto de estudio, como haría un antropólogo o etnólogo, como tampoco importantizar la mirada de afuera. La relación <<actor- espectador>> es primordial para la <<antropología teatral>> de Barba, sin esta el estudio carecería de importancia, puesto que, sin la experiencia de estos, vistos como pilares esenciales del hecho teatral, cualquier premisa o intento de definición de algún principio queda anulada. Pavis rescata que el epicentro de la antropología de Barba es la técnica del cuerpo¹⁸⁵.

¹⁸² Véase: Richard Schchner, *Between theater and anthropology* (Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 2010); Victor Turner, *The anthropology of performance* (New York, Paj publications, 1988).

¹⁸³ Cfr.: Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*. Traducción de Jaume Malendres (Barcelona, Paidós Ibérica S.A, 1998), 43.

¹⁸⁴ Ruiz, op.cit., 410.

¹⁸⁵ Pavis, op.cit., 45.

Existen algunas similitudes con ciencias como la antropología social y cultural¹⁸⁶, la etnología, la sociología, la teatrología, entre otras. Sergio Naranjo Velásquez realiza un análisis comparativo de la antropología barbiana con las ciencias mencionadas, y a través de dichas comparaciones logra realizar una conceptualización precisa del término. Al comparar la antropología social y cultural con la antropología teatral dice lo siguiente:

La Antropología Teatral, aunque no ejecute medidas y no se valga de ningún método estadístico científico, no podrá negar la influencia de la antropología social y cultural. Sin embargo, esta no podrá ser matriz de la antropología teatral, ya que su forma de proceder científica no le da la libertad necesaria para ejecutar estudios teatrales relacionados con la técnica actoral. Aunque suene paradójico, la Antropología Teatral y la antropología social y cultural son campos separados y a su vez “interconectados”.¹⁸⁷

Cuando nos adentramos en los principios de la <<antropología teatral>> de Eugenio Barba, lo más importante es el cuerpo, como se ha dicho. El Odín Teatret profundizó bastante sobre el entrenamiento físico de los actores, parte de estos tienen similitudes con la <<biomecánica>> de Meyerhold¹⁸⁸. Es una esfera aparte de los espectáculos que realizaban, aunque se vinculasen, ya que cada proceso de creación de una obra conllevaba una preparación física y vocal determinada. Sin embargo, ese entrenamiento no dependía solo de la realización de un espectáculo, tenía su autonomía, era parte de una ética de comportamiento y de compromiso por parte del actor y del grupo. A través de la realización de ejercicios físicos extremos, como acrobacias, danzas, capoeira, etc, el actor vencía los obstáculos y dificultades propias de la actividad concreta que realizaba, lo cual generaba en la obtención de una fisicidad óptima que proporcionaba

¹⁸⁶ Véase: Thomas Barfield, *Diccionario antropológico* (Barcelona, Bellaterra, 2018).

¹⁸⁷ Sergio Naranjo Velásquez, “Aproximación al concepto de antropología teatral según Eugenio Barba”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, (2015). 206-223.

¹⁸⁸ Véase: Sergio Naranjo Velásquez, “Meyerhold, entre la técnica extracotidiana de inculcación y aculturación. Estudio desde la antropología”, *Revista de artes escénicas y performatividad Investigación teatral*, Vol. 10, no. 15 (2019), 105-121. DOI: <https://doi.org/10.25009/it.v10i15.2589> (Consultado en diciembre 2020).

esa <<pre-expresividad>>¹⁸⁹ de la que tanto hablaban. Dice Ruiz al respecto que lo importante, para Barba, no era lo que se hacía, sino cómo se hacía¹⁹⁰.

La <<antropología teatral>>, amparándose en el entrenamiento, pretendía lograr la escisión de los automatismos de la vida cotidiana, lograr implicar el cuerpo y la mente en todas las acciones realizadas por los actores, a través de la acrobacia para lograrlo, aprendizaje de partituras corporales que, luego eran des- automatizadas a partir de la improvisación, que permitía que los actores alcanzasen un nivel de libertad y creatividad en tensión con la repetición de estructuras codificadas.

La dramaturgia es otro concepto que adquiere relevancia para Barba, la cual es vista como un dispositivo que permite hilar todos aquellos elementos vocales y físicos que aparecen en el entrenamiento. Esta unión no suele ser necesariamente coherente, sino a través de asociaciones.

Quando hablaba de dramaturgia del actor, quería subrayar la existencia de una lógica propia que no respondía a mis intenciones de director, ni a las del autor. El actor extraía esta lógica de la propia biografía, de sus propias necesidades, de la experiencia y de la fase existencial y profesional en la cual se encontraba, del texto, del personaje o de las tareas que había recibido, de las relaciones con el director y con los otros colegas.

La dramaturgia del actor me servía para pensar su aporte no como una interpretación de un texto y de un personaje, sino como una composición con un valor en sí mismo. Podía así desarrollar autónomamente, y luego fundir, los tres niveles de organización que he mencionado: orgánico, narrativo y evocativo¹⁹¹.

La antropología teatral de Eugenio Barba es uno de los más grandes aportes a las técnicas teatrales y actorales de finales del siglo XX. Junto con De Marinis, podemos

¹⁸⁹ Término de la antropología teatral de Eugenio Barba, que se refiere a un estado de dilatación del cuerpo del actor, es la cualidad de la energía del actor que muestra su presencia, incluso antes de realizar cualquier expresión corporal. En Eugenio Barba y Nicolás Savere, *El arte...*, 70.

¹⁹⁰ Ruiz, op.cit, 416.

¹⁹¹ Eugenio Barba, *Quemar la nave. Orígenes de un director*. Traducción Ana Woolf (Bilbao, Artezblai, 2010), 56.

concluir que sin ella no tendríamos un entramado teórico y científico que permitiera desarrollar el oficio escénico¹⁹².

El paradigma barbiano configura una nueva manera de entender el talento, la actuación y el compromiso que los hacedores de la escena tienen con su labor. La vida y el teatro se mezclan en un espacio de <<liminalidad>>¹⁹³, de creación periférica no institucionalizada, de amor al grupo como vertebrador del arte, la pedagogía como método de difundir y mantener los saberes obtenidos y, sobre todo, la importancia de los rituales propios de las diferentes culturas, que nos proporcionan un vasto universo de experiencias y códigos comunes a los cuales debemos volver en aras de comprender nuestra esencia como seres humanos.

A modo de conclusión, podemos decir que, las vanguardias teatrales europeas, al igual que las <<vanguardias artísticas>> en la pintura, fueron heterogéneas. Sin embargo, a diferencia de las segundas, podemos encontrar cierto respeto a la retaguardia, menos efusividad en los posicionamientos y posturas. Cada vanguardia teatral europea proponía un nuevo camino sin atacar el realizado por la otra. Muchas veces partía de la precedente.

Otro elemento a destacar de la vanguardia teatral europea, y esto es relevante para vincularlo con el tema de nuestra investigación, es que los teatristas de la vanguardia europea miraron a otras culturas para encontrar herramientas que les permitiera negar esa tradición occidental sedimentada de Occidente, la cual, para todos ellos, era inerte.

Aunque muchos estudios hablen de las vanguardias como surgidas en Europa, y que desde allí irradiaron al mundo, hay que destacar que la esencia de estas radicó en la inspiración que les produjo la configuración cultural de otros territorios, otras latitudes, muchas de ellas no hegemónicas desde la perspectiva del conocimiento. Lo cual nos hace concluir que el devenir de la vanguardia en el arte en general, y el teatro en particular, fue un proceso horizontal de doble vía, donde la cultura europea absorbe de otras culturas, y las otras culturas beben de la occidental. Eso lo veremos con mayor precisión, cuando nos adentremos en los próximos capítulos, que estarán enfocados en el teatro latinoamericano y el teatro de la República Dominicana.

¹⁹² Marco de Marinis, *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología* (Buenos Aires, Galerna, 1997), 133.

¹⁹³ Véase las definiciones de Arnold Van Gennep y Víctor Turner.

Capítulo IV

La vanguardia teatral latinoamericana

Una genealogía del término <<Latinoamérica>>. Narrativa europea y discurso identitario

Debido a la historia particular del continente latinoamericano, consideramos pertinente realizar una panorámica de dicha categoría.

¿Qué es Latinoamérica? ¿Qué significa América Latina? ¿Cuáles aspectos sociológicos, políticos y culturales pueden desprenderse de tal conceptualización? Pensamos que en aras de comprender cualquier manifestación artística en lo que solemos llamar como continente latinoamericano, primero debemos tener muy clara la génesis de dicha nomenclatura. Desentrañar, constatar y analizar, desde una perspectiva crítica, las cuestiones ideológicas, históricas y geopolíticas de Latinoamérica como concepto, nos puede dar una mejor visión de su historia y, por ende, de su teatralidad, que es el tema que nos ocupa.

América es considerado el segundo continente más grande del mundo, después de Asia. Antes de 1492, no existía, al menos en la visión europea de aquella época. Para ellos solo estaban Europa, África y Asia. Los pobladores originarios de lo que hoy conocemos como América Latina usaban otros nombres: Tawantinsuyu, región andina, Anáhuac; actual valle de México y Abya-Yala; lo que es hoy Panamá¹⁹⁴.

El término América, según muchos historiadores, proviene de Américo Vesputio (1454-1512), quien participó en algunos viajes con Colón hacia el <<nuevo mundo>>. El geógrafo Martin Waldseemüller junto con Mathias Ringmann usaron el nombre por primera vez en los mapas que construyeron, en el cual incluían al continente.

Después de mencionar las cuestiones territoriales del término, nos enfocaremos en los aspectos ideológicos, políticos y culturales.

Para la época de 1850, los habitantes de América del Sur preferían el adjetivo <<latino>> y no hispano para autodenominarse, puesto que consideraban que existían

¹⁹⁴ Walter Mignolo, *La idea de América Latina* (Barcelona, Gedisa, 2005), 28.

connotaciones coloniales con el término <<hispanoamérica>>, aunque otros autores sí defendían la herencia hispana del continente y no tenían problema con usar el término como forma de auto- definición.

Laura Febres realiza un análisis de las obras del historiador uruguayo Arturo Ardao, y destaca cómo este pensador desarrolló con bastante profundidad las cuestiones latinoamericanistas, desde diversas perspectivas: histórica, cultural, económica y política. La autora destaca en torno a la búsqueda de un nombre por parte de los latinoamericanos la siguiente cita de Ardao:

Fue, por lo contrario, un episodio más en el prolongado empeño de nuestra América, como amaba decir Martí, o de América la nuestra, como gustaba escribir Rodó, por la definición de su identidad a través de la determinación de su nombre. Ese empeño ha tenido mucho de drama. Las sucesivas generaciones, desde aquellos fines del siglo XVIII a nuestros días, lo han venido sintiendo, cada una a su modo, pero siempre bajo la necesidad de dar respuesta a cambiantes desafíos a la autonomía de su personalidad común. O sea, a su existencia misma. No saber cómo llamarse es algo más que no saber cómo se es; es no saber quién se es¹⁹⁵.

Según Febres, Ardao detecta la idea de América presente en el término <<Colombia>>, utilizado por Simón Bolívar, y al mismo tiempo critica el aspecto proselitista de este, explicando ese deseo de encontrar un concepto aglutinador más allá del espacio geográfico, con una fuerte carga ideológica de empoderamiento. Febres explica que la mencionada denominación se hizo pública el 21 de julio de 1811. Dice al respecto:

Esta denominación pierde momentáneamente su vigencia cuando se hace realidad el sueño bolivariano de la Gran Colombia, pero el término Colombia vuelve a intentar ser restaurado con motivo de las invasiones de Estados Unidos a estas tierras por un corto período de tiempo¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Arturo Ardao. *Estudios Latinoamericanos de Historia de las ideas*. “La idea de la Magna Colombia, de Miranda a Hostos” (1975), p. 26. Citado en Laura Febres, “Arturo Ardao. La idea y el nombre de América Latina”. *Estudios latinoamericanos*. Caracas, s.f., 77-86.

¹⁹⁶ *Ibid.*, 77-86.

En el estudio de Febres también encontramos dos ideas interesantes de la obra de Ardao: <<americanidad>> y <<americanismo>>. El primer término, propio de la literatura latinoamericana, aún en la colonia, cuando los autores escribían, o intentaban escribir, distinto a como se hacía en Europa. Y el segundo a partir de una idea consciente de América unida. Según la autora, Arturo Ardao mantiene que el primero en utilizar de forma unida el término América Latina fue el colombiano José María Torres Caicedo, aunque también es importante rescatar que en 1836 el francés Michel Chevalier, en su libro *Cartas sobre la América del Norte*, diferencia entre dos américas, la del Sur; católica y latina, y la del Norte; protestante y anglosajona¹⁹⁷.

En este sentido es muy importante la distinción que realiza Ardao. Para él, si bien es cierto que Chevalier usó aquella acepción con un carácter <<americanista>>; de distinción de dos territorios contrapuestos cultural e ideológicamente, entiéndase: la América del Sur y la América del Norte, lo cual puede considerarse el germen de la idea de América Latina, más no la causa total de su posterior bautismo, o auto-bautismo, puesto que es en el seno de la intelectualidad de dicho territorio que, los intelectuales la utilizan, propulsados por un sentimiento muy arraigado: la lucha contra el imperialismo norteamericano. Ardao llegará a decir sobre el origen del concepto:

Francesa en sus orígenes la primera idea de la latinidad de nuestra América, fue en cambio, hispanoamericana y antiimperialista, también en sus orígenes, la *denominación* continental a que ella condujo¹⁹⁸.

En la obra de Ardao vamos constatando el proceso que siguió el término hasta generalizarse. Primero en Madrid, con el dominicano Muñoz del Monte que, aunque no usaba el término América Latina, sí realizaba una apología de la herencia hispana del territorio del sur, para diferenciarse de la América Sajona. Es con Chevalier, como mencionamos, que el término comienza a usarse, pero vacío del contenido político y emancipador al que luego llegó. Ese contenido político es consecuencia del imperialismo yanqui, y lo encontramos en la obra del colombiano José María Torres Caicedo, a partir del 1851, con varios artículos y ensayos publicados en París, y también Francisco Bilbao

¹⁹⁷ Ibid., 77-86.

¹⁹⁸ Arturo Ardao, *Génesis de la idea y el nombre América Latina* (México, Universidad Autónoma de México, 1993), 68.

en 1856 en su obra *Iniciativa de la América: Idea de un Congreso Federal de las Repúblicas*.

A partir de allí, el concepto de América Latina comienza a desplegarse entre los círculos de intelectuales, con un marcado carácter político y supranacional de unidad, como estrategia para enfrentar el imperialismo de los Estados Unidos. Pero siempre refiriéndose a los estados de herencia española. El primer autor que incluyó al Brasil, según Febres, fue el dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1936), aspecto que fue bien visto por Ardao. Luego nos comenta que en 1945 aparece *La gran literatura iberoamericana* (1945) del chileno Arturo Torres Rioseco. Posteriormente se pasó a trabajar la categoría de Literatura Latinoamericana, incluyendo a Haití¹⁹⁹. El nombre de América Latina se impondrá en la segunda mitad, nos dice Febres, con la creación de la Unesco en 1948²⁰⁰.

Con sus altibajos, el polémico nombre América Latina como denominación continental, no dejó de ir creciendo desde fines del siglo pasado hasta fines de la primera mitad del presente. Su efectivo espaldarazo internacional lo tuvo en 1948, al crearse en las Naciones Unidas la Comisión Económica para la América Latina, CEPAL. En el estricto campo de la integración cultural del continente, recibió inmediata confirmación por parte del llamado Primer Congreso de Universidades Latinoamericanas, celebrado en Guatemala en 1949, del que surgió la Unión de Universidades de América Latina, UDUAL; no faltaron allí congresistas que resistieron el nombre, proponiendo para la nueva entidad, pese a la participación de Haití, ya el de Hispanoamérica, ya el de Iberoamérica: se olvidaba la jurisdicción –y por lo mismo legitimidad– de cada uno en la región geográfico-cultural que también a cada uno le es propia. Una nueva carrera inició entonces el nombre, especialmente acelerada en los últimos lustros²⁰¹.

Sobre la génesis del término Latinoamérica destacamos otros estudios como el del chileno Miguel Rojas Mix, en especial su obra *Los cien nombres de América. Eso que*

¹⁹⁹ Febres, op.cit., 77-86.

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ Arturo Ardao, *Del hispanoamericanismo literario al latinoamericano literario*. Citado en Febres, op.cit., 77-86.

descubrió Colón, publicada en 1991, donde realiza un estudio crítico de cómo los pueblos originarios del nuevo mundo perdieron su identidad cultural y tribal a partir del término indio, un error terminológico que se ha expandido hasta nuestros días. Mix denuncia que el proceso de colonización de América significó la creación de una imagen de barbarie, de otro creada por el europeo²⁰². Otra obra importante que sigue esa postura revisionista es la del historiador mexicano Edmundo O’Gorman *La invención de América*, donde analiza la idea de <<descubrimiento de América>> como un proceso de <<colonización filosófica en América>>, defendiendo que esta no fue descubierta, sino inventada por el pensamiento europeo, aplastando la identidad de los pueblos originarios²⁰³.

Existe mucha controversia hoy en día con respecto al término América Latina, generada a partir de corrientes revisionistas del pensamiento, teorías postcoloniales, feminismo descolonial, filosofía de la liberación, movimientos antirracistas, etc. Historiadores como Ardao nos muestran la génesis del nombre del continente sudamericano, pero en el caso de este último, siempre defendiendo su utilización. Ya hemos explicado cuáles fueron las razones políticas que lo impulsaron a ello.

El escritor Carlos Fuentes utilizó los prefijos ibero-afro-indo americano, en un intento crítico y aglutinador de la vasta diversidad cultural del continente²⁰⁴. Porque algo que caracteriza a América Latina es la inmensa variedad de etnias y culturas que conviven en diversos espacios geográficos. Todas ellas compartiendo en su historia un proceso único: la colonización por parte de Europa. Sin embargo, actualmente nos encontramos con posturas más críticas de lo que es Latinoamérica y qué es ser latinoamericano. Muchas de estas visiones vienen amparadas en un proyecto de desestructuración epistemológica y de denuncia de cómo el <<sistema-mundo>> crea una división geopolítica entre Norte y Sur, que convierte a los del Sur en la periferia, tanto económica como con respecto al conocimiento. Nos referimos a las teorías decoloniales y postcoloniales, que hemos repasado en apartados anteriores de esta investigación.

Queremos detenernos en la obra de Walter D. Mignolo titulada *La Idea de Latinoamérica*, publicada en el 2005, puesto que es un libro que completa la labor realizada por muchos de los intelectuales que hemos mencionado. Mignolo los estudia y,

²⁰² Véase Miguel Rojas Mix, *Los cien nombres de América. Eso que descubrió Colón* (Chile, Pehuén, 2018).

²⁰³ Véase Edmundo O’Gorman, *La invención de América* (México, Fondo de Cultura Económica, 1999).

²⁰⁴ Carlos Fuentes *Valiente mundo nuevo* (Madrid: Narrativa Mondadori, 1990).

tomando muchos de sus presupuestos, emprende un proceso de genealogía de lo que se entiende históricamente por América Latina: cuáles son las filosofías, los intereses geopolíticos, económicos y simbólicos que dieron cabida a dicha nomenclatura. A diferencia de los teóricos que le precedieron en tal labor, su obra articula un proyecto específico de posicionamiento político y de ruptura epistemológica. Habla de <<herida colonial>> y de <<decolonialidad>>. La primera como sustrato de una historia violenta corporal, geográfica, cultural y simbólica, y la segunda como forma de romper con las nuevas configuraciones y estrategias que el sistema global desarrolla actualmente con respecto a la geopolítica. Debemos destacar que esta obra dialoga con muchos otros autores, como el caso de Enrique Dussel y su concepto de <<transmodernidad>>, y la <<colonialidad del poder>> de Anibal Quijano, entre otros.

La obra de Mignolo se hace eco de la crítica postcolonial del siglo XX, pero realiza ciertas adendas, ampliando el marco histórico hacia el siglo XVI, con la invasión de América como evento de gran envergadura para el desarrollo del proyecto moderno. De hecho, Mignolo nos habla del proceso colonizador de dicho siglo como la cara oculta de la modernidad. No ampliaremos en este apartado todos los análisis de la <<neocolonización>> y la denuncia al <<eurocentrismo>> por parte del autor, puesto que lo repasamos en el capítulo primero.

La idea de América Latina, según Mignolo, se desarrolla en tres pilares históricos fundamentales de relación entre imperio y colonias. Podemos definirlos de la siguiente manera:

- 1) Invención y estructuración del concepto de América, vigente en el Renacimiento. La cultura europea entierra la historia y la cosmología de los pueblos originarios.
- 2) El concepto de latinidad, heredado de los franceses, y asumido por los criollos, impulsa el sentimiento de inferioridad por parte de los habitantes del continente sudamericano respecto a los angloamericanos.
- 3) El siglo XX cuestiona la división América Latina y América Sajona, prestando atención a las cuestiones de los pueblos indígenas, los afrocaribeños, y la

comunidad latina de Estados Unidos, que dinamitan el concepto de América Latina²⁰⁵.

Para Mignolo, la idea de América Latina no puede separarse de la <<colonialidad>>, puesto que el término en sí significa el borrado de otras etnias como la indígena y los descendientes africanos del continente. Encontramos reminiscencias de las explicaciones dadas por Arda. Sin embargo, a diferencia de este, Mignolo no defiende el uso, más bien lo utiliza como vehículo para realizar una crítica epistemológica a la <<economía del saber>>, y a las nuevas configuraciones de la colonización en el siglo XX y XXI, del cual, América Latina se encuentra del lado de los perdedores.

En conclusión, la historia de lo que entendemos como continente Latinoamericano posee unas coordenadas de carácter geopolítico que dificultan su plena acepción, al igual que vertebran una problemática socio-cultural que en la actualidad es parte de la agenda de muchos sectores, los cuales han sido golpeados y desterrados a la categoría de lo <<otro>>. La esencia de esa nomenclatura que en su principio fue usada como estrategia contra el imperialismo norteamericano, contiene en su raíz la negación de lo indígena y lo afrodescendiente. Desconocer el debate ideológico y político que contiene la idea de América Latina impide comprender las dinámicas que vertebraron el desarrollo del teatro en dicha región, como tampoco podríamos comprender las vanguardias teatrales latinoamericanas del siglo XX, y mucho menos de la República Dominicana.

Genealogía del teatro latinoamericano. El ritual perpetuo en la era precolombina y precortesiana

Hablar de los orígenes del teatro latinoamericano resulta una cuestión problemática, cuando, como ya hemos analizado con anterioridad, el mismo nombre del continente escapa de cualquier intento unificado de aprehensión. No podemos partir de lo que hoy entendemos como teatro para conceptualizar las manifestaciones teatrales del pasado. Si iniciamos con lo que se entiende por teatro o teatralidad, emprender el camino hacia un estudio de los aspectos genealógicos de este en el continente latinoamericano se

²⁰⁵ Cfr.: Paz Valentina Donoso-Miranda, "Pensamiento decolonial en Walter Mignolo: América Latina: ¿transformación de la geopolítica del conocimiento?". *Temas de Nuestra América*, vol. 30. N.56 (2013), 45-56.

convierte en una tarea complicada. Existe una ingente bibliografía sobre los orígenes del <<teatro europeo>>, que hunde sus raíces en la época clásica griega, con los rituales realizados a Dionisos, o Baco, en la terminología romana. Tenemos referencia de los orígenes del teatro japonés, de la India, pero: ¿podemos hablar de una génesis del teatro latinoamericano apartada de la <<influencia occidental>>? ¿Existió un teatro o manifestaciones teatrales, o prácticas dramáticas ritualizadas antes del problemático encuentro entre Europa y lo que es hoy el continente latinoamericano? ¿Las comunidades originarias tenían su propia concepción de la teatralidad sin poseer el término teatral? ¿Cuál es el papel de las historiografías genealógicas del teatro latinoamericano en el entendimiento de dicha manifestación? Lo que hoy entendemos como teatro precolombino, salvo algunos textos, muy pocos, que sobrevivieron a la quema por parte de la institución colonial, son producto de los relatos que realizaron los mismos colonizadores, en un intento de captura a través de la palabra y el discurso cristiano, que respondían a una agenda imperialista. Sin embargo, nos dan una idea de lo que fueron aquellos acontecimientos.

Muchos estudiosos han usado la categoría de <<teatro precolombino>>, <<teatro precortesiano>>, <<teatro prehispánico>>, para referirse a las manifestaciones rituales, de carácter dramático o no, que se realizaban en las diversas civilizaciones y culturas antes de la llegada de Cristóbal Colón, de Hernán Cortés o Pizarro al <<nuevo mundo>>, que, recordemos, aquellos territorios ya tenían sus propios nombres.

Una de las más estudiadas manifestaciones rituales previas a la colonización del continente, es la de la cultura nahua, o azteca. Paloma Vargas Montes analiza las crónicas de Diego Durán, escritas entre 1579 y 1581, donde este último estudia la historia del pueblo mexicana, desde sus orígenes hasta la conquista, incluyendo el *Libro de los ritos*, y el culto nahua. Una de las primeras afirmaciones que encontramos en el artículo de Vargas Montes nos da una visión sobre la bibliografía que existe en torno a la época de aquella civilización que, desde la perspectiva europea, no existía hasta antes de la llegada de Colón²⁰⁶.

²⁰⁶ Paloma Vargas Montes, “El rito y el drama en la crónica de fray Diego Durán”. *Rilce: Revista de Filosofía Hispánica*. Vol. 32, n. 3 (2016), 785- 802. <https://revistas.unav.edu/index.php/rilce/article/view/5227>

Se trata de una crónica que explora la compleja cultura religiosa de la sociedad nahua. Una cultura en la cual el rito y su puesta en escena tenían un papel principal en la creación de sentido y significado. Asimismo, es una obra cuyo objetivo era servir de guía a otros misioneros en la persecución de idolatrías. Lo cual puede incidir en la importancia que otorga a las descripciones minuciosas de los rituales relacionados con las prácticas religiosas prehispánicas. Durán expresa una necesidad apremiante por documentar con precisión la mayor cantidad posible de elementos rituales, pues con ello proporcionaba una herramienta para detectarlos y erradicarlos en tiempos novohispanos²⁰⁷.

De la cita anterior podemos aseverar la paradoja de dichos textos. Fueron instrumentos para comprender a plenitud la configuración mental de aquellas tribus, y luego borrar sus costumbres. A su vez, hoy en día, son el documento histórico que nos dan una idea de lo que fueron aquellos rituales y ceremonias. La idea de la existencia de un teatro prehispánico, nos dice Montes, se desarrolla durante el siglo XX. Para muchos, el teatro en la América prehispánica tuvo grandes locales de representación, actores que se dedicaban a plenitud a dicho oficio, se trataban diversos temas de índole filosófica y social, reflejo de las costumbres, etc. Afirma en su artículo que las representaciones dramáticas fueron abordadas por los primeros cronistas: Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, Motolinía, Sahagún, Durán, Mendieta, Torquemada e Ixtilxochtl²⁰⁸.

Una de las esencias del teatro nahua es su carácter religioso. Usaban danzas, cantos y muchos de los cronistas afirman que los mexicas vivían en un ciclo de teatro perpetuo. La cultura mexica era politeísta, creían que los dioses se habían sacrificado para crear el universo. El sacrificio humano era otro de los elementos característicos de dicha cultura, era el pago realizado a los dioses, y servía de instrumento para controlar la población y cohesionar a sus habitantes. En dichos sacrificios se adoraba al sol, y buscaba transformar la muerte del individuo en la vida del grupo. El sacrificado, cautivo obtenido durante las guerras floridas, o criminales vendidos en el mercado para representar a los dioses, era visto como un héroe²⁰⁹. Usaban máscaras, vestuarios, los actores ensayaban los cantos que iban a ser representados. Es importante resaltar que los diversos rituales

²⁰⁷ *Ibid.*, 786.

²⁰⁸ *Ibid.*, 788.

²⁰⁹ *Ibid.*, 795.

no giraban solamente en torno al sacrificio, también había entremeses, donde los espectadores eran parte del espectáculo. Todo esto era descrito por Durán²¹⁰.

Otro elemento a tomar en cuenta de las culturas prehispánicas, era la fuerza que tenía la oralidad como instrumento de cohesión social, difusor de valores, creencias y mantenimiento de la memoria histórica, recuentos de batallas, etc.

El teatro indígena prehispánico, junto a los relatos de mitos, peregrinaciones, descripciones de pueblos antiguos, seres extraordinarios, dioses y hombres, forma parte del legado cultural que los pueblos indígenas preservaron durante la tradición oral²¹¹.

Además de la cultura nahua, también existe documentación sobre las manifestaciones teatrales de la cultura maya y de la cultura inca. No nos detendremos a trabajar dichas manifestaciones, pero consideramos importante destacar algunos estudios donde se profundiza en torno al tema. Ileana Azor, con su libro *Origen y presencia del teatro en nuestra América*, donde no solo analiza el teatro prehispánico, también el teatro durante la colonización, y las manifestaciones rituales de la cultura africana. Otra obra importante es *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, coordinado por Moisés Pérez Coterillo, en el cual se analizan los fenómenos parateatrales donde perviven estratos de diferentes herencias raciales y culturales que conforman hoy en día la América Latina²¹².

La segunda etapa de los orígenes del teatro latinoamericano es la manifestación teatral en la época de la colonia. La diferencia radica en que nos encontramos con la supresión de las creencias de los pueblos originarios, y la implantación de los valores cristianos como nueva forma de entender y vivir. El teatro durante la colonia, en todo el territorio novohispano se caracteriza por la evangelización por parte de la iglesia²¹³.

²¹⁰ Para más información sobre los rituales nahualt, o azteca, véase: María Sten, *Vida y muerte del teatro náhuatl* (México, Secretaría de educación pública, 1974).

²¹¹ Patricia Henríquez, "Oralidad y escritura en el teatro indígena prehispánico". *Estudios filológicos*. N. 44 (2009), 81-92.

²¹² Véase Osvaldo Obregón, "Teatro hispanoamericano. La memoria del teatro indígena y afroamericano". *Cahiers du Criccal*, (2004), 121-128.

²¹³ Para más información sobre estas manifestaciones teatrales véase: Juan Arrom, *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial* (La Habana, Anuario Bibliográfico Cubano, 1956). <https://boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/50515/53037>

En el teatro prehispánico encontramos una parte de las raíces culturales, la esencia ritual, salvaje, primigenia, auténtica del hecho escénico. Eso que buscaban los máximos representantes europeos del teatro de vanguardia, se encontraba en el <<teatro perpetuo>> de las civilizaciones prehispánicas. Para entender el fenómeno de la vanguardia teatral en América del Sur, debemos tener presente la existencia de un teatro prehispánico, puesto que significa un pilar de la vastedad étnico-cultural de lo que es hoy el continente.

Problemáticas metodológicas en los estudios teatrales de Latinoamérica

Antes de analizar cómo se desarrolló la vanguardia teatral latinoamericana del siglo XX, que creemos es una cuestión problemática, por razones ya expuestas con anterioridad, estamos de acuerdo en que es importante aclarar algunos aspectos metodológicos sobre los estudios teatrales en el continente. No con el objetivo de explicar o excusar posibles críticas o limitaciones alrededor de esta relativamente joven disciplina, sino para dejar en evidencia una realidad concreta propia del continente en relación a su historiografía teatral, que empuja la visión que se pueda tener sobre el objeto de estudio en cuestión: el teatro latinoamericano, y una vez resaltada dicha situación, proponer puntos para futuras investigaciones y apropiarnos de algunos enfoques que consideramos pertinentes a la hora de estudiar la vanguardia teatral dominicana.

Grinor Rojo realiza un análisis pormenorizado de la historia de los diversos estudios que se han hecho en torno al teatro en Hispanoamérica²¹⁴. Según el autor, los análisis del tema iniciaron en la década de los 50s, con una obra titulada *Breve historia del teatro latinoamericano* publicada en 1956 por Knap Jones, cuyo texto se convirtió en una biblia sobre el tema. En su estudio, Rojo desglosa varios puntos débiles de dicha obra, entre ellos la falta de perspectiva histórica. Después de haber comparado la ingente y seria bibliografía existente sobre la literatura hispanoamericana, comenta que no ocurre lo mismo con los textos teatrales, que casi siempre están incluidos en escuetas menciones con análisis poco profundos. Además, agrega que otra causa de esto es la falta de ediciones de obras teatrales que permitan al investigador asirse a una bibliografía diversa

María Sten et al, *El teatro francisco en la Nueva España: fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI* (México, Facultad de Filosofía y Letras- UNAM, 2000).

²¹⁴ Rojo, op.cit., 133-161.

que le permita emprender su tarea. Durante un tiempo el libro de Jones fue la única referencia existente sobre el desarrollo del teatro en el continente. Y a pesar de Rojo mostrar problemas como imprecisiones en fechas, falta de unidad estética en los autores y obras mencionadas, ausencia de crítica, sí destaca el valor pionero en el ámbito de los estudios teatrales de América del Sur²¹⁵.

Después se menciona la obra de Agustín del Saz, titulada *Teatro hispanoamericano*, que para Rojo resulta dispersa y superficial en sus análisis, los cuales no establecen relaciones entre el pasado y el presente²¹⁶. Con la obra de Carlos Solórzano: *El teatro latinoamericano en el siglo XX*, publicada en 1964, encontramos, desde la perspectiva de Rojo, un estudio más serio, sistemático y con análisis que importanizan la perspectiva histórico-cultural. A partir de esa obra vemos una sincronización profunda del teatro latinoamericano del siglo XX, que muestra el verdadero alcance y las especificidades de los autores, como las derivas históricas y sociales propias del continente. Sobre la obra, dice Rojo:

[...] el crítico guatemalteco ha sabido superar el ámbito estrecho de la historia positiva para encontrar en el dato esa virtualidad que trasciende el sentido de los puros hechos y se convierte en indicio de síntesis mayores, caracterizaciones estéticamente significativas. Es éste el principal mérito del libro: haber proyectado su crítica por sobre la pura acumulación de nombres y acontecimientos hacia la distribución de períodos y dentro de ellos, hacia la interpretación de tendencias que por primera vez ahora empezaron a hacerse definibles [...] esta exposición de Solórzano es legítima y responde a una intuición tan sensible como verdadera de lo hecho contemporáneamente en los escenarios de Hispanoamérica²¹⁷.

La obra que mayores elogios recibió por parte de Grinor Rojo fue la de Frank Dauster, titulada *Historia del teatro hispanoamericano. Siglo XIX y XX* (1966). Rojo comenta que en dicha obra el autor toma en consideración las problemáticas desglosadas en los libros mencionados con anterioridad. Detalla el obstáculo con que se encontró Dauster: “la unidad de desarrollo estético revelada en el proceso teatral de los países de

²¹⁵ *Ibid.*, 133-161.

²¹⁶ *Ibid.*, 133-161.

²¹⁷ *Ibid.*, 133-161.

la América Española”²¹⁸. La respuesta la encuentra usando como apoyo la obra de José Juan Arrom de 1963 titulada *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*. Según Rojo, a partir de Dauster, la clave está en relacionar el desarrollo de la literatura del continente con el teatro hispanoamericano, constatar la sensibilidad de esta última sirve de fondo para detectar la evolución dramática, y de allí alcanzar y determinar las especificidades del género en cuestión. Dauster divide en un teatro realista, la etapa experimentalista, a partir de 1930, y la actual, que la cataloga de florecimiento, etc. Sin embargo, al final del análisis, Rojo critica algunos fallos que para él es importante destacar: la utilización de la categoría nacionalista para la dramaturgia de experimentación, y la errónea utilización del concepto de generaciones.

Más allá de considerar que las divisiones de Dauster, según Rojo, son las más adecuadas o no, queremos rescatar de este estudio la importancia que tiene a la hora de detectar una problemática metodológica en torno a una disciplina como la de los estudios teatrales latinoamericanos. Mostrar sus limitaciones permite ser conscientes de estas y desarrollar estrategias para solucionarlas. Consideramos importante, además, matizar que dicho estudio de Rojo fue publicado en 1960, el teatro latinoamericano ha seguido desarrollándose y se ha escrito mucho sobre él. Pero esta crítica sirve de parámetro a tomar en cuenta para no cometer los errores y fallos en que incurrieron los primeros teóricos del teatro latinoamericano. Nos atrevemos a extrapolar a las mencionadas consideraciones de Rojo el aporte de Jorge Dubatti en el terreno del teatro comparado, disciplina nueva, y más específica, que toma los presupuestos de la literatura comparada y los lleva al terreno de la escritura dramática y de la escena²¹⁹. El teatro comparado se convierte en una herramienta idónea para adentrarse en el diverso y multiétnico mundo cultural de Latinoamérica.

Otro autor que cuestiona los aspectos metodológicos de los estudios teatrales latinoamericanos, es Juan Villegas. En su obra *Para un modelo de historia del teatro*, propone la necesidad de renovar la historia del teatro hispanoamericano. Denuncia la tendencia de los sectores que detentan el poder a crear una narrativa genealógica sobre el teatro en la región a partir de sus propios intereses y gustos, muchos de ellos de índole europeizante. Dicha historia oficial, nos dice Villegas, tiende a marginar algunos textos

²¹⁸ *Ibid.*, 133-161.

²¹⁹ Véase Jorge Dubatti, *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado* (Buenos Aires, Inteatro, 2020).

por considerarlos de poca calidad. El autor cuestiona esta tendencia en la historiografía teatral latinoamericana, y propone una nueva manera de historizar el teatro latinoamericano, desde una perspectiva crítica, situada, atravesada por los aspectos sociales y las peculiaridades de cada país del continente²²⁰. En la misma órbita de Villegas, encontramos a Fernando de Toro con su obra *Reflexiones en torno a una historia del teatro hispanoamericano*.

La multiplicidad de búsquedas en la escena de vanguardia latinoamericana y su exploración de un lenguaje arraigado a las raíces culturales

A la hora de estudiar el fenómeno de las vanguardias teatrales del siglo XX en América Latina, debemos enfrentarnos a varias preguntas que consideramos pertinentes: ¿Es la vanguardia teatral latinoamericana una simple traducción de los postulados y hallazgos de las vanguardias europeas? En el final del capítulo de esta investigación concerniente al teatro europeo, afirmamos que no es así. Ambas vanguardias se influenciaron de forma recíproca.

El siglo XX fue una época de mucha convulsión política y social para América Latina, que ya mencionamos al inicio de esta investigación²²¹. Por otro lado, hablar de esta región, se convierte en una labor titánica, debido a la diversidad cultural que caracteriza a cada uno de sus territorios. Esto último puede resultar paradójico, puesto que casi todas las repúblicas que hoy conforman el continente latinoamericano fueron colonias de España, a excepción de Brasil, que fue una colonia portuguesa, y Haití, que perteneció a Francia. Sin embargo, aunque la mayoría de los países latinoamericanos compartan el idioma, muchos aspectos culturales, religiosos, etc., cada nación tiene sus particularidades y especificidades, que hacen casi imposible totalizar, generalizar, englobar lo que es el teatro de vanguardia latinoamericano.

Por las razones antes mencionadas, consideramos de gran importancia realizar un estudio pormenorizado, siguiendo lo que proponen los teóricos Fernando de Toro y Juan Villegas, a partir de dichas particularidades históricas, culturales, económicas y políticas,

²²⁰ Juan Villegas, *Para un modelo de historia del teatro* (California, Ediciones de Gestos, 1997), 13.

²²¹ Para revisar la historia del continente véase: Edwin Williamson, *Historia de América Latina* (México, Fondo de cultura económica, 2019). Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América Latina* (Madrid, Alianza editorial, 2013).

en función a los territorios. La impronta teatral de cada país latinoamericano debe estudiarse siguiendo esas directrices. No podemos esgrimir postulados universales sobre el teatro en Hispanoamérica, como si sus países no tuviesen una especificidad.

A pesar de que el objetivo de esta investigación es el teatro dominicano, consideramos importante entender las diversas manifestaciones teatrales de vanguardia en el continente, puesto que estas influyeron de forma directa en el teatro de República Dominicana.

Una modernidad impura: otra forma de ver a América Latina y su devenir artístico

Ya hemos contextualizado a las vanguardias artísticas en Europa. El pensamiento de fondo que las hicieron posibles fue el de la Modernidad, en consonancia con la crítica a esta, generando un debate profundo que continúa hasta la actualidad. La vanguardia, como hemos explicado, fue la visión de avanzada y revolución en el terreno artístico, y estuvo muy en consonancia, en algunos casos, con los avances científicos y tecnológicos que ocurrían en Occidente, ya sea para asimilarlos o posicionarse críticamente. ¿Qué pasó con la modernidad latinoamericana? ¿Podemos hablar de una continuación de la modernidad europea? ¿Cuáles son los aspectos que la distingue de la modernidad en las grandes metrópolis?

Canclini habla de modernidad híbrida para referirse al período histórico en cuestión en América Latina, estudia la posibilidad de entrar y salir de la modernidad, cuando ya las grandes urbes la criticaban a lo largo de todo el siglo XX. No debemos confundir <<modernidad>> como categoría histórica o de pensamiento, con el proceso de globalización y progreso que empujaron el desarrollo tecnológico y la revolución industrial. Canclini explica cómo en América Latina el proceso de modernización no se desarrolló de la misma manera que en Europa. Se ampara en la distinción conceptual de Habermas entre <<modernización>> como proceso socioeconómico y <<modernismo>> como crítica a la modernidad en el ámbito simbólico de las industrias culturales, y esto le permite articular un marco teórico de análisis crítico del fenómeno estético en la región²²².

²²² Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México, Grijalbo, 1990), 19.

Pero antes, debemos rescatar algunos aspectos socioeconómicos del siglo XX latinoamericano, que ya soslayamos en el apartado del pensamiento en la región al inicio de nuestro estudio.

El proceso de modernización, propulsado por la Revolución Industrial, y el desarrollo del capitalismo, junto con los avances tecnológicos que este trajo a la humanidad, fue diferente en toda la región latinoamericana a lo largo del siglo XX. En la centuria anterior las antiguas colonias habían alcanzado el estatus de repúblicas, y en el siglo posterior se encontraban inmersas en el apogeo del capitalismo global. Previamente hemos citado a Dussel, que resaltaba cómo durante dicho período el capitalismo en Latinoamérica estuvo encabezado por el imperialismo norteamericano, que se había convertido en el modelo cultural y económico a seguir²²³. También concluimos que el pensamiento en toda la región tenía dos pilares esenciales: la búsqueda de lo propio, auténtico, lo identitario, junto con un afán impuesto de alcanzar el desarrollismo de las grandes urbes, pero a merced de la implantación de los populismos, un fuerte analfabetismo e intervencionismo estadounidense, sin contar las manifestaciones <<neocoloniales>> del capitalismo global²²⁴.

La filosofía de la liberación, encabezada por pensadores como Dussel, ya mencionamos, se amparaba en la categoría de <<analéctica>>, en una búsqueda de universalismo y particularismo. En este aspecto queremos dar importancia a dicho enfoque, porque nos puede servir para realizar un análisis más justo de las vanguardias teatrales latinoamericanas. Si a partir de la <<analéctica>>, quitamos el poder simbólico y estatutario del saber europeo como eje de toda inteligibilidad, como único conocimiento factible y verdadero, y simplemente lo asimilamos como una forma más de concebir la realidad, el mismo ejercicio puede hacerse de la impronta desarrollada por la vanguardia artística y la vanguardia teatral, modelos a revisar y tomar en cuenta solo si son adaptados a las particularidades de la región latinoamericana, y a partir de allí emprender los caminos diversos.

²²³ Véase nota 36.

²²⁴ Sobre el neocolonialismo económico, véase: José G. Vargas Hernández, “Neocolonialismo, resistencia, crisis y transformación del estado”. *Revista SOCIOTAM vol. XV, n. 3* (2005), 155-183. <https://www.redalyc.org/pdf/654/65415210.pdf> (Consultado en diciembre 2021).

Retomando a Canclini, para entender la realidad latinoamericana en el siglo que nos ocupa, debemos situarla en un proceso de <<hibridación>>, una modernidad donde colindan lo tradicional con lo tecnológico, la ciencia y el mito, lo culto y lo popular. De hecho, la obra de Canclini cuestiona determinados aspectos epistemológicos antes de emprender el estudio. Defiende una interdisciplinariedad entre diversos campos del saber para lograr realizar un estudio adecuado de la realidad (la modernidad en el continente latinoamericano) que, nada tiene que ver con el espacio geográfico donde esta se gestó (el continente europeo). Al respecto dice Canclini:

Así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario desconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura, y averiguar si su *hibridación* puede leerse con las herramientas de las disciplinas que los estudian por separado: la historia del arte y la literatura, que se ocupan de lo “culto”; el folclor y la antropología, consagrados a lo popular; los trabajos sobre comunicación, especializados en la cultura masiva. Necesitamos ciencias sociales nómadas, capaces de circular por las escaleras que comunican esos pisos. O mejor: que rediseñen los planos y comuniquen horizontalmente los niveles²²⁵.

Siguiendo a Canclini, el fenómeno de lo moderno en América Latina requiere de un análisis más profundo. Distingue entre los tradicionalistas y los modernizadores. Los primeros pretendían mantener vivas las tradiciones autóctonas de los pueblos, que para ellos entraban en amenaza con la industrialización. Los segundos pretendían imponer la cultura desarrollista, apelaban a un arte por el arte, un conocimiento autónomo, en un ámbito de progreso. Cada categoría realizaba análisis maniqueos de la realidad latinoamericana, y llegaba a conclusiones sesgadas y limitadas del verdadero fenómeno. Canclini defiende que en el continente se mantiene vivo lo tradicional con lo moderno, y la industrialización, en vez de destruirlo, ha proliferado e incluso institucionalizado su difusión y preservación²²⁶.

²²⁵ Canclini, op.cit., 14-15.

²²⁶ *Ibid.*, 17-18.

En el terreno que nos compete, que son las vanguardias, Canclini concluye que el fracaso de estas, gracias a las condiciones estructurales que permitieron su emergencia, declina el proyecto moderno al rescatar lo ritual. “Pero el arte de vanguardia se convirtió en ritual también en otro sentido”²²⁷. Las conclusiones de Canclini sobre las vanguardias pretenden destacar cómo la <<ritualización>> en la era moderna terminó en un proceso de hibridación supeditado al capitalismo, puesto que las obras de arte ritualizaron los museos y el mercado. Encontramos cierta consonancia con la visión de Dubatti leyendo a Bürger sobre las vanguardias y cómo estas terminaron intra- institucionalizándose.

Sin embargo, el teatro latinoamericano de vanguardia encuentra formas de apropiarse de las propuestas rupturistas que ocurrían en Europa en el terreno artístico, contextualizándolas y convirtiéndolas en una nueva propuesta. Del mismo modo, la institucionalización de estas adquiere otras aristas que la apartan de la manera en que ocurrió el fenómeno en toda Europa.

Recorrido por las manifestaciones teatrales latinoamericanas del siglo XX

Luis Chesney-Lawrence habla de un teatro moderno latinoamericano entre los años 1880-1910 de carácter criollista, localista, autóctono, que estaba muy amparado en el estilo realista- naturalista. A partir de los años treinta del siglo XX es que surgen las vanguardias teatrales, con ese espíritu de innovación y de carácter universalista en el continente. Esta búsqueda se intensifica a finales de siglo²²⁸. Por otro lado, Magaly Muguercia Arias, una de las más importantes estudiosas del teatro latinoamericano, utiliza cuatro categorías para delimitar un segmento de la historia de este: primera modernidad (1900- 1950), donde el ideal de progreso, empujado por el capitalismo naciente, con potencias como Estados Unidos a la cabeza, comienza a difundirse en la región, y esto influye fuertemente en el teatro que se realiza²²⁹. En otro libro lo ubica entre 1950- 2000, usando tres categorías: modernidad consolidada; donde se relacionaba lo popular y lo culto, las expresiones culturales tradicionales y la búsqueda de una dramaturgia nacional, asumiendo la realidad de cada nación, años de revolución; se

²²⁷ *Ibid.*, 44.

²²⁸ Chesney-Lawrence, *op.cit.*, 377-409.

²²⁹ Véase Magaly Muguercia Arias, *Teatro latinoamericano del siglo XX. Primera modernidad (1900-1950)* (Santiago de Chile, TIL editores, 2010).

destaca la influencia del absurdo, pero visto desde la óptica de la pobreza y marginalidad latinoamericana, y el teatro épico de Bertolt Brecht, fin de siglo; que en el libro se define como la <<década perdida>>, colocando a la región en el conflicto político e histórico generado por la difusión de la ideología socialista y los problemas de la violencia militar²³⁰.

Chesney-Lawrence ubica el inicio de la vanguardia teatral en la década del 30, primero en el sur del continente y México, y luego expandiéndose por toda Latinoamérica, con diferenciaciones a través del tiempo. Su estudio defiende que dicha vanguardia no puede ser considerada una copia de la europea. Sin embargo, destaca el obstáculo imperante a la hora de realizar la investigación en el continente, debido a las carencias de estructuras editoriales, revistas, proclamas, manifiestos, etc. Por eso defiende la necesidad de un análisis crítico del teatro continental, lo cual hemos expuesto en el apartado anterior²³¹.

Nora Parola Laconte insiste, al igual que Chesney-Lawrence y, muchos otros estudiosos del tema, en que las vanguardias teatrales latinoamericanas tienen su sello particular relacionado con su contexto geográfico y político. Aunque sí defiende la influencia que tuvieron las vanguardias europeas y estadounidenses, destaca la búsqueda de una identidad nacional en la nueva dramaturgia del continente, en especial la de los años treinta. Menciona a Xavier Villaurrutia, de México y Roberto Arlt de Argentina como dramaturgos destacados de este movimiento²³².

Dramaturgia del absurdo vs. dramaturgia política en América Latina

Con respecto a la dramaturgia latinoamericana, encontramos una fuerte influencia de los dramaturgos del teatro del absurdo europeo, y de Bertolt Brecht. Muguercia Arias dice:

²³⁰ Santiago Soberón Calero, "Presentación" en Magaly Muguercia, *Teatro latinoamericano del siglo XX (1950-2000): Modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo* (Lima, Fondo editorial ENSAD, 2018), 13-18.

²³¹ Chesney-Lawrence, op.cit., 379-380.

²³² Nora Parola Laconte, "Usos y desusos. El teatro latinoamericano frente a sus modelos". *Revista América. Cahiers du CRICCAL*, 34 (2006), 287- 294.

De los 50 a los 60, decenas de jóvenes artistas latinoamericanos descubren a Bertolt Brecht, al mismo tiempo que escriben y estrenan textos del <<absurdo>> y emprenden experiencias de <<teatro de la crueldad>>. Las dos <<vanguardias >> llegan en la misma ola²³³.

Por otro lado, es interesante rescatar el estudio de George Woodyard sobre el teatro hispanoamericano del siglo XX que, a pesar de no ampararse en la categoría de vanguardia propiamente dicha, sí destaca eventos políticos y culturales que fueron cruciales para el desarrollo del teatro continental. Menciona la importancia que tuvo el Festival de Manizales celebrado en 1968, que, aunque previamente se realizaban otros festivales en México y Venezuela, este tuvo la diferencia de que incentivó un diálogo transnacional dentro del continente, presentando obras de países como Brasil, Chile, Cuba, Perú y Uruguay, y en dicho evento se desarrolla un diálogo entre los creadores de los diversos países, en el que se preguntaban por la posibilidad y necesidad de un teatro latinoamericano²³⁴.

El otro evento que destaca Woodyard fue la Revolución Cubana, que en el principio fue un modelo para toda Latinoamérica, por ser el país de la región que plantó cara al imperialismo norteamericano que todo el continente sufría en aquella época. Pero, no solo por eso fue importante dicha revolución para el teatro, sino porque en aras de difundir la ideología revolucionaria, se creó en Cuba la revista Conjunto en 1964, y Casa de las Américas, que invitó a literatos distinguidos de toda América Latina. Estos espacios permitieron que las ideas, concepciones y estéticas de cada creador se desplegara e internacionalizara. En su recorrido por los momentos claves del teatro del siglo XX, Woodyard menciona al uruguayo Florencio Sánchez, radicado en Argentina, que sirvió de modelo revolucionario al teatro de principios de siglo, tanto en el mencionado país como en otros lugares como México y Cuba, siguiendo la creación del Teatro del Pueblo, decisiva para la difusión de obras y estéticas vanguardistas. En México Villaurrutia y Salvador Novo crearon el Teatro Ulises en 1928, que fue símbolo de transformación teatral en dicho país²³⁵.

²³³ Muguercia Arias, op.cit., 103.

²³⁴ George Woodyard, "Momentos claves en el teatro hispanoamericano del siglo XX". *Arrabal*, 2010, no.7, 97-102. <https://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/> (Consultado 16 diciembre 2020).

²³⁵ *Ibid.*

Teatro político, popular y comprometido en América Latina

A partir del análisis de Chesney-Lawrence, uno de los pilares más sólidos en el teatro latinoamericano es el teatro político de denuncia. La izquierda latinoamericana, inspirada por la Revolución Cubana, por los ideales socialistas y la filosofía marxista, también se inspiró en la noción de compromiso de la obra de Sartre, que consideraba que todo hecho literario y artístico, aunque no lo desee, está comprometido con su contexto histórico y social. La obra de Peter Weis y la obra de Bertolt Brecht fueron otras fuentes de las que los latinoamericanos bebieron. Dice Chesney Lawrence:

Las razones aparentemente más relevantes en el surgimiento del teatro político en Latinoamérica parecen residir en dos circunstancias bien definidas: la primera es la llegada de las teorías de Brecht respecto del teatro político y, la segunda, ha sido la grave situación social y política que enfrenta el continente, que se trasladó a una rápida toma de conciencia de amplios sectores estudiantiles e intelectuales, con lo cual se afectó la práctica teatral, especialmente en los grupos jóvenes. Además, no debe escapar de la atención general lo comentado anteriormente en relación con la vanguardia intelectual europea que, con sus ideas, ayudó a levantar el panorama escénico continental, alentando con nuevas perspectivas a sus escritores y grupos. Asimismo, los hechos ocurridos en Francia con los estudiantes durante Mayo de 1968, conocido como un evento “situacionista”, merecen una observación especial por cuanto sus textos definieron el mundo como “una sociedad del espectáculo”, que operaba según sus propias leyes, describiendo un intrincado juego de relaciones sociales. Todos estos movimientos intentaron explicar la falta de conciencia proletaria -o revolucionaria-, que se percibía en un momento de tan grave crisis social²³⁶.

Chesney Lawrence cita la obra de José Monleón como un análisis crítico del fenómeno revolucionario en las artes escénicas latinoamericanas, que desembocaría en el teatro popular y la creación colectiva, esta última muy reconocida y desarrollada²³⁷.

²³⁶ Chesney-Lawrence, op.cit., 385-386.

²³⁷ *Ibid.*, 386.

Obras influenciadas por Brecht, Piscator y Weiss en el continente podemos mencionar *Las manos de Dios* (1956), de Carlos Solórzano, *El fabricante de deudas* (1962), peruano Sebastián Salazar Bondy, *Réquiem por el Padre Las casas* (1963), del colombiano Enrique Buenaventura e *Historias para ser contadas* (1957), Osvaldo Dragún, argentino. Además, en el teatro mexicano encontramos a Vicente Leñero y Sabina Berman²³⁸.

Dos estéticas vanguardistas del siglo XX que no son tan estudiadas como muchas de las que hemos mencionado, pero cuyos aportes son muy significativos para el teatro latinoamericano son El Teatro Campesino, de Luis Valdés y Ricardo Bartís con su <<teatro de estados>>. El primero fundó su compañía Teatro Campesino en 1965, en el contexto de las guerrillas pacíficas de los obreros campesinos de California. Es un teatro que bebe de las técnicas dramáticas brechtiana, de la política de Piscator, y es un teatro popular cuyos integrantes son los mismos campesinos obreros de dicho estado. La posición política de Luis Valdés que denuncia la opresión que vive dicha comunidad es un ejemplo de la unión arte, vida, compromiso y teatro.

En el caso del argentino Ricardo Bartís, que inició su carrera a partir de mediados de los ochentas, y que podría ser catalogado en un teatro postmoderno, o en la categoría de <<post- vanguardia>>, encontramos la búsqueda de un sentir nacional conectado con la historia y el presente de Argentina. Según Dubatti, su poética de la escena es un ejemplo del aporte del teatro latinoamericano al canon del teatro universal. Dice que Bartís entiende su teatro como un acontecimiento de cuerpos afectados por diversos estados, estos sirven de canal para recibir la información vivencia que el teatro per sé contiene²³⁹.

Creación colectiva latinoamericana

La creación colectiva en América Latina se debe a Enrique Buenaventura, director y fundador del Teatro Experimental de Cali (TEC) en 1955. Esta concepción del proceso creativo en el teatro rompe con la jerarquía en la creación que se había instaurado a partir

²³⁸ Laconte, op.cit., 290.

²³⁹ Jorge Dubatti, "Hacia una cartografía del teatro latinoamericano. Poéticas de dirección en el canon occidental: Ricardo Bartís". *Revista Cátedra de Artes*, no. 7 (2009), 41-63. <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/4360%20-%20catedra07%20JorgeDubatti.pdf>

del siglo con el surgimiento de la figura del director de escena, que tenía un lugar preponderante. En la creación colectiva la dramaturgia, la actuación y la dirección son labores a realizar por el grupo, todo en colaboración, generando una atmósfera democrática anti jerárquica de todos los hacedores teatrales. Las obras normalmente suelen ser dinámicas, de corta extensión, y tienden a incentivar la participación del público.

Hay que destacar que la creación colectiva no es un invento de los latinoamericanos. De hecho, en Estados Unidos fueron pioneros de esta actitud por parte de las compañías y agrupaciones el Living Theatre, el Open Theatre, el Performance Group, Bread and Puppet. En Europa Grotowski también propició esta metodología de colaboración. En Inglaterra, en Francia y España también fue utilizada.

Sin embargo, en América Latina fue abrazada la creación colectiva con una gran vehemencia. Y para comprender esta inclinación tan arraigada en todo el continente, debemos contextualizar el devenir histórico que se vivía en los diversos países cuando comienza a difundirse. Muguercia Arias lo explica:

Imaginemos ahora una América Latina en la que proliferan los movimientos guerrilleros, donde se vive un fervor anticapitalista sin precedentes, y con una Revolución Cubana joven y gloriosa. Una Argentina donde ha tenido lugar el Cordobazo; un Chile en el que está a punto de triunfar Salvador Allende. Un Montevideo con Tupamaros que asombran con la espectacularidad de sus operativos. La América Latina del Che Guevara y Eduardo Galeano está en pleno vigor. El libro más influyente de la década se publica en 1971. *Las venas abiertas de América Latina*.

Así, frente a la puesta en escena tradicional y al <<teatro de autor>>, se levanta la <<creación colectiva>>, que en algunos países alcanzará el rango de un movimiento nacional²⁴⁰.

En el mismo apartado, Muguercia Arias divide la creación colectiva latinoamericana²⁴¹ en dos aspectos: la de índole político- brechtiana y la antropológico-

²⁴⁰ Arias, *Teatro latinoamericano del siglo XX (1950- 2000)*, op.cit., 175.

²⁴¹ Sobre un trabajo más a fondo en torno a la creación colectiva del TEC, véase: Beatriz Rizk, *Creación colectiva: el legado de Enrique Buenaventura* (Buenos Aires, Atuel, 2008). Mario Cardona Garzón, “El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura: anotaciones

ritual, destacando que era solo una distinción teórica, puesto que las compañías pasaban de una a otra²⁴². Consideramos que ambas manifestaciones son ejemplos de una ética del oficio teatral que muestran un marcado compromiso estético y social por parte de los teatristas del continente.

Para muchos estudiosos Colombia es el país donde más se arraigó la creación colectiva. Con compañías como el TEC y La Candelaria, fundada esta última en 1966 en Bogotá, por Santiago García.

La obra de Enrique Buenaventura, en especial su método de trabajo se convierte en un libro emblemático tanto en América Latina como fuera de sus fronteras. La primera obra en que se pone de manifiesto estos principios es *Soldados*, 1971, con gran éxito en el Festival de Nancy, en Francia. A mediados de los setenta, las obras teóricas de Buenaventura se traducen a varios idiomas²⁴³.

Antes mencionamos que la creación colectiva no fue patrimonio latinoamericano. Nos parece interesante la siguiente cita de Enrique Buenaventura sobre su método y cómo este es usado en otras latitudes. Específicamente comparándose con el Living Theatre y el Bread and Puppet de Estados Unidos, dice:

[...] creo que lo que nos diferencia de ellos es la sociedad en la cual trabajamos, el público al cual nos dirigimos. Creo que esa insistencia en dar y darse, en dar amor, en llegar al público, al herirlo, sacudirlo, y aun espantarlo, le es impuesta a esos grupos por un público de grandes ciudades obligado a consumir todo. El miedo a ser consumidos, a ser digeridos los obliga, quizás, a producir algo irritante o algo tan puro que evite una digestión fácil e inocua por parte del consumidor. Nuestros pueblos no consumen. Son consumidos y, hasta donde llega nuestra experiencia, están ávidos, necesitados de algo para consumir²⁴⁴.

históricas sobre su desarrollo”, *Rhec*, vol. 12. No.12, (2009), 105-121. http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/3999/1/CardonaGarzonM_2009_MetodoCreacionColectiva.pdf (Consultado el 20 de diciembre 2020).

²⁴² Muguercía Arias, *Teatro latinoamericano del siglo XX (1950- 2000)*, op.cit., 176.

²⁴³ *Ibid.*, 179.

²⁴⁴ Ápud Paul A. Cunniffe, op.cit. El artículo de Buenaventura, publicado originalmente en 1979, se titula <<Teatro y cultura>>, citado en Muguercía Arias, op.cit., 183-184.

Otro referente de la creación colectiva, y del teatro de vanguardia latinoamericano es el grupo La Candelaria, de Santiago García. Dice Muguercia Arias que este grupo era muy politizado y de izquierda, sin embargo, tenía gran afinidad con la obra de Artaud y el teatro del absurdo. Entre sus primeros espectáculos llevaron a escena el *Marat-Sade* de Peter Weiss, *La manzana*, de Jack Gelber, *La cocina*, de Arbold Wesker, *La historia del zoológico*, de Edward Albee. A partir de 1970, la compañía toma un giro en su metodología de trabajo. En 1971 presentan la obra *Guadalupe años sin cuenta*, la obra más representada en Colombia a lo largo del siglo XX. Obtiene en 1975 el premio Casa de las Américas. Las obras de ellos tienen un carácter más colectivo de las funciones artísticas que el realizado por el TEC²⁴⁵.

Santiago García en su libro *Teoría y práctica del teatro*, publicado en 1983, vierte los diversos métodos que utiliza el grupo La Candelaria durante la creación de sus espectáculos, también despliega múltiples concepciones sobre el arte teatral desde una perspectiva estética, ideológico- social, económica, política y vivencial. Hace alusión al paradigma político brechtiano y de Piscator, pero también toma las ideologías marxistas para desarrollar la visión que La Candelaria tiene sobre su propio oficio, siempre haciendo hincapié en la importancia de concebirse en el contexto de América Latina. El concepto de actor que encontramos en la obra está diluido en las diversas labores y funciones propias de la compañía: el aspecto de creación, de promoción y también de formación. En realidad, la verdadera escuela actoral, desde el punto de vista de García, es el paso a través de la compañía. Pero este paso implica no solo improvisar para hacer espectáculos, es también desarrollar la teoría con la que va a sustentar y defender su creación. Los grupos están vinculados con: “la liberación de nuestros pueblos”²⁴⁶. El sentido de lo popular adquiere en García una importancia decisiva, puesto que son estos grupos populares, oprimidos por el sistema capitalista, los que deben aferrarse a la defensa de su cultura y sus creencias. Dice:

De la relación que podamos establecer de los tres factores básicos de este esquema: los medios de producción, el público y las organizaciones populares, podríamos sentar los principios de una nueva estética teatral apoyada por la ciencia y la ideología.

²⁴⁵ *Ibid.*, 185.

²⁴⁶ Santiago García, *Teoría y práctica del teatro* (Bogotá, CEIS, 1983).

La confusión de las funciones de los tres momentos determinantes de la obra de arte y de las consecuentes relaciones con los factores básicos, conduce a posiciones esquemáticas, áridas, que aíslan al artista del contexto dinámico de este complejo engranaje y en el caso del nuevo teatro popular latinoamericano propicia la creación de fracciones y de intentos divisionistas dentro del movimiento teatral²⁴⁷.

Otros grupos de creación colectiva emblemáticos en Latinoamérica son Cuatrotablas (Perú), que en 1971 estrena el espectáculo *Tu país está feliz*, iniciando una trayectoria de creación comprometida con la realidad de su territorio. Otro grupo importante es Yuyachkani, también con ideales revolucionarios en el arte y afán de reflejar la idiosincrasia peruana, *Puños de cobre* (1972) es la obra con que debutan. En Chile la creación colectiva se inicia en 1968, con grupos como ICTUS, Aleph y Taller de Experimentación Teatral.²⁴⁸

El teatro del oprimido de Augusto Boal

El aporte de Augusto Boal merece una mención detenida por la raigambre estética, política, el alcance internacional que ha significado la revolución que ha ejercido y, el importante lugar que tiene en la historia del teatro latinoamericano y del mundo.

Según Chesney-Lawrence, en las décadas 50 y 60, Brasil sufría de una gran crisis económica y cultural considerable: la tasa de analfabetismo era muy alta, y esto repercutía en la falta de proliferación y solidificación de una cultura teatral, a diferencia de lo que ocurría en otros países como México o Argentina. A pesar de sufrir en esa época una dictadura que cercenaba los derechos fundamentales y cooptaba la libre expresión artística, surgieron dramaturgos con inquietudes experimentales y con ganas de llevar a escena las historias del pueblo brasileño, con todas sus dificultades²⁴⁹.

El Teatro Arena de Sao Paulo fue el epicentro de la transformación que habría de realizarse en todo el país, luego Latinoamérica hasta todo el mundo. De forma paralela existía el grupo Teatro Paulista de Estudiantes (TPE), con obras de calle, y de un

²⁴⁷ Ibid., 22.

²⁴⁸ Muguercia Arias, op.cit., 199-202.

²⁴⁹ Chesney-Lawrence, op.cit., 393.

contenido nada comercial, se fundó en 1955. Este grupo estrenó su primera obra en el Teatro Arena. Posteriormente se unificaron, quedando con el nombre de Teatro Arena. En 1956 se incorpora Augusto Boal, que fue introduciendo su metodología de trabajo en equipo, propio de la creación colectiva. Dice Beatriz J. Rizk sobre Boal:

Desde sus centros en París y Río de Janeiro, y los numerosos talleres que dirige ya sea en Estocolmo, Roma o Nueva York, Boal continúa trabajando las diferentes formas del Teatro Foro y del Teatro Invisible, ideadas por él mismo con el fin de dinamizar los sentidos, promover el discernimiento interior y buscar alternativas viables para el ser humano ya sumergido en un mundo “desarrollado”, cuyos medios y fin actuales son el mercadeo y el consumo. De manera por demás paradójica, el paso del escenario local (la América Latina) al internacional Estados Unidos y Europa de Boal y su teatro del oprimido, en el sentido del objetivo inmediato de sus teorías en un público dado, es indicativo de la transición del programa anti- burgués modernista, de intenciones claramente universalistas, que cobijaba a gran parte de los trabajadores del teatro en la América Latina hacia los años cincuenta y sesenta, al actual posmodernismo, de corte internacionalista, por cierto, pero basado en lo individual²⁵⁰.

El florecimiento de la década de los sesentas, gracias al Teatro Arena dirigido por Boal, sufre un fuerte golpe por la dictadura, y en 1971 Boal se exilia, hasta 1985. Fue en esta etapa de exilio que surgen sus teorizaciones sobre el teatro del oprimido, influenciado por Bertolt Brecht. El paradigma de Boal, más que usar las temáticas sociales, iba dirigido a lo interno del hecho teatral. Él pretendía transformar al espectador en actor, y a partir de revolucionar la puesta en escena, realizar una reflexión crítica sobre la sociedad y el teatro, que debía darle a los espectadores las herramientas para propiciar un cambio en la sociedad. Tomó las teorías pedagógicas de Paulo Freire²⁵¹. Utilizó, a partir de la premisa de unir espectadores y actores, las técnicas de que los primeros incursionaran en la acción, la llevaran a su terreno particular, y detectar los problemas sociales que surgían. De esto devienen herramientas como el Teatro-Foro, Teatro-Periódico y Teatro-Invisible. Lo que

²⁵⁰ Beatriz J. Rizk, *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI* (Madrid, Iberoamericana, 2001), 29.

²⁵¹ Véase Tomás Motos Teruel y Tania Márcia Baraúna Teixeira, *De Freire a Boal. Pedagogía* (Madrid, Ñaque, s.f).

resulta más interesante es que los problemas que surgían se buscaba solución entre todos, actores y espectadores, generando un espacio terapéutico que mezclaba la vida con el arte. En su obra más importante, Boal dice lo siguiente:

El Teatro del Oprimido es teatro en la acepción más arcaica de la palabra: todos los seres humanos son actores, porque actúan, y espectadores, porque observan. Somos todos espect-actores. El Teatro del Oprimido es una más entre todas las formas de teatro [...] El lenguaje teatral es el lenguaje humano por excelencia, y el más esencial. Los actores hacen en el escenario exactamente aquello que hacemos en la vida cotidiana, a toda hora y en todo lugar. Los actores hablan, andan, expresan ideas y revelan pasiones, exactamente como todos nosotros en la rutina diaria de nuestras vidas. La única diferencia entre nosotros y ellos consiste en que los actores son conscientes de estar usando ese lenguaje, lo que los hace más aptos para utilizarlo²⁵².

Las vanguardias teatrales latinoamericanas no pueden estudiarse como una continuación de las vanguardias europeas, puesto que las condiciones geográficas, políticas, económicas y sociales la diferencian por completo. Tampoco puede verse como un discurso de una sola vía desde la metrópolis hacia las ex colonias, cuando en realidad, como pudimos ver en algunos ejemplos de los fenómenos vanguardistas, sus representantes imitaron aspectos culturales de otras regiones no occidentales. Mucho menos debe verse como una copia del fenómeno vanguardista de las grandes urbes occidentales, debido a que la modernidad latinoamericana tiene unas características intrínsecas que hacen que el fenómeno artístico se manifieste de otras maneras, incluso a pesar de tomar como modelo las mismas vanguardias europeas. Nos atrevemos a avanzar la hipótesis de que la impronta vanguardista europea al llegar a la región latinoamericana mutó y adquirió otras características, enriqueciendo el aporte histórico de las vanguardias artísticas (en este caso las teatrales) dentro de lo que es la historia universal de los movimientos estéticos.

A nivel histórico, las vanguardias teatrales latinoamericanas, a diferencia de la europea, que renuncia a la modernidad y entra a la postmodernidad, en Latinoamérica encontramos que la vanguardia abraza lo tradicional, arcaico, lo moderno y lo

²⁵² Augusto Boal, *Teatro del oprimido. Juegos para actores y no actores* (Barcelona, ALBA, 2002), 21.

postmoderno, haciendo una hibridez que le da unas características propias muy particulares.

No cabe duda de que la crítica a la convención en el arte, propiciada por las vanguardias artísticas en toda Europa, incluyendo muchos de sus aportes teóricos y productos artísticos, fue de gran importancia para los latinoamericanos durante el siglo XX. Tampoco podemos negar la influencia que tuvieron sobre el derrotero seguido por el arte, en este caso particular el teatro. La impronta brechtiana, la política de Piscator, la <<parateatralidad>> de Grotowski, la <<crueledad>> de Artaud, la ironía del teatro del absurdo, el pesimismo de Kantor, etc, se encuentran latentes en el epicentro de la vanguardia teatral latinoamericana. Pero analizarla como una imitación de la europea, o un diseño fabricado en las metrópolis globales a seguir por los países de la periferia, es una visión reduccionista y simplista de lo que fueron las vanguardias, nos atrevemos a defender que sería romper con el mismo espíritu de estas. Del mismo modo, muchas vanguardias europeas miraron la esencia primigenia de las culturales ancestrales de América Latina, e imitaron muchos de sus presupuestos.

La vanguardia teatral latinoamericana, en algunos casos, tomó la crítica a la institucionalización del arte, en otros revolucionó a partir de la institución. También absorbieron el desdén a la convención estética, arrojaron la búsqueda de nuevos lenguajes, y la experimentación como método de lucha contra la cultura occidental que se había erigido como modelo único.

Esta búsqueda de lenguajes estéticos propios en América Latina se volvió una búsqueda política, y la llevó a su terreno, re- configurándola, adaptándola a realidades concretas, a cuestiones de índole política, económica y social que repercutían en los cuerpos de sus creadores, en sus vidas, asfixiadas por un capitalismo global que cercenaba las tradiciones populares y rituales de miles de comunidades, eso que los grandes adalides de las vanguardias artísticas buscaban imitar, gritaban que debíamos volver: al rito, a lo comunitario, al estado <<salvaje>, a los <<orígenes>>. Ya estaba en la cultura de los diversos pueblos del continente, ya era parte de las dinámicas del yo de muchos países latinoamericanos.

En América Latina el teatro de vanguardia se convirtió en una <<tecnología del yo>>, en un dispositivo de denuncia, en un espacio terapéutico comprometido, en una herramienta de guerra y en el mismo campo de batalla. Pero el teatro latinoamericano no solo pretendía luchar contra una institución artística, ni contra los valores burgueses que

el capitalismo global había convertido en norma, quería negar un sistema geo-político que, desde los albores de la modernidad hasta nuestros días, pretende convertir al continente en un territorio más de explotación y de laboratorio simbólico y de subjetividades. Todo eso era sabido por los teatristas latinoamericanos de vanguardia, y hasta por muchos de períodos anteriores.

La vanguardia teatral latinoamericana del siglo XX se convirtió en un espacio de búsqueda de una identidad perdida por las estructuras macro económicas y sociales de un sistema económico que, se hacía cada vez más fuerte, y pretendía modelar la conciencia de los individuos. Si no, ¿qué es el teatro del oprimido de Boal? ¿Qué es el teatro campesino de Luis Valdez? ¿Qué es el teatro popular de Santiago García y de miles de directores mexicanos, chilenos, brasileños, peruanos, cubanos, argentinos, caribeños? ¿No es la creación colectiva una herramienta de comunión acompañada de la crítica social, de la denuncia y del deseo de cambiar una realidad específica? ¿Qué es la <<antropología teatral>> de Eugenio Barba, que tanto bebió de los pueblos latinoamericanos? El <<Tercer Teatro>> de Barba es la síntesis de esos grupos de teatro de América Latina que habían hecho de este arte un modo de vida.

Podemos resumir que la vanguardia teatral latinoamericana es resistir y vivir a través del teatro.

Capítulo V

República Dominicana en su contexto histórico

Apostillas conceptuales sobre el término Caribe. Genealogía, invención y resistencia simbólica

De la misma forma que consideramos necesario precisar la genealogía del concepto de América Latina, en aras de realizar un posterior análisis de su teatralidad, se vuelve imperativo hacer el mismo ejercicio con respecto al Caribe. Por dos razones fundamentales. La primera es por cuestiones geográficas, puesto que hablar del Caribe no es lo mismo que hablar de América del Sur o de América Latina, aunque el Caribe suele estar incluido en la segunda nomenclatura. De hecho, hay bastante debate en torno a la definición de <<lo caribeño>>. Caribe es un término que contiene en su matriz un vasto universo de debate intelectual, geopolítico, cultural e histórico.

En su estudio *Repensando el Caribe: valoraciones sobre el gran Caribe hispano*, Joaquín Santana Castillo realiza un importante recorrido en torno a este concepto. Nos advierte que no existe una utilización homogénea, puesto que algunos autores lo usan para referirse a las Antillas, otros, a partir del término <<cuena>>, abarcan territorios continentales²⁵³.

Existe una gran bibliografía sobre la historia del término Caribe, de la misma forma que existe con respecto a la idea de América Latina. Según el teórico Gaztambide, en su libro *La invención del Caribe a partir de 1898*, este pasa a utilizarse en el siglo XX como categoría territorial en un contexto de lucha geopolítica propiciada por el expansionismo estadounidense²⁵⁴. Pero el término en sí tiene una genealogía ubicada más atrás en el tiempo. Según muchos estudiosos, Cristóbal Colón en su primer viaje hablaba de Caribe para referirse a los arahuacos antillanos, y en su segundo viaje usó la palabra

²⁵³ Joaquín Santana Castillo, “Repensando el Caribe: valoraciones sobre el gran Caribe hispano”, *Clio América* (2007), 303-333. https://www.academia.edu/11993722/Repensando_el_Caribe_valoraciones_sobre_el_gran_Caribe_hispano (Consultado en diciembre 2021).

²⁵⁴ Antonio Gaztambide, “La invención del Caribe a partir de 1898 (las definiciones del Caribe, revisitadas)”. *Jangwapana*. No. 5 (2007), 1–24.

para nombrar a los antropófagos o caníbales de la costa norte de América del Sur. Al respecto, dice Pedro L. San Miguel:

Esta categorización vino a representar algo más que una simple clasificación cultural ya que la misma estableció una dicotomía entre los comportamientos de estos grupos humanos. Así, los taínos se conceptuaban como sedentarios, pacíficos, nobles, desinteresados; los caribes como errabundos, feroces, ruines. Agrícolas los primeros y caníbales los segundos, esta categórica distribución de comportamientos quedó demarcada en la geografía del Caribe compuesta por Colón, y según la cual los taínos habitaban las Antillas mayores y los caribes las menores. Es decir, quedó expresada en una visión geopolítica²⁵⁵.

Según José J. Arrom, la palabra tiene otro origen, proveniente de dos términos del tupí-guaraní, que significa <<señor poderoso>>, y no era usado por los pueblos originarios como una denominación geográfica²⁵⁶.

En el siglo XVI un mapa francés designa a dichos territorios como <<Mer de entilles>>, los anglosajones usan el término <<Caribby>> en el siglo XVII para referirse a las Antillas Menores y <<Caribbean sea>> al mar. Sin embargo, prevalece la traducción al inglés del nombre usado por el imperio español: <<West indies>>. Las cosas cambiaron a partir de 1898, con la guerra hispano-cubano-estadounidense, que selló la caída del imperio español y dio inicio al auge de los Estados Unidos, que pasaría a desarrollar una férrea política expansionista, cuyos principales objetivos estaban los territorios de lo que hoy llamamos Caribe²⁵⁷.

El término no solo surge con el auge del imperialismo yanqui, también es usado por los pueblos originarios como un espacio semántico de resistencia, lucha y reivindicación de su libertad. Según Santana Castillo, en los años 30 y 40 surgen muchos intelectuales que pasan a usar el término Caribe desde esa posición anti-colonial, y menciona a CLR James, Eric Williams, W. Adolphe Roberts. Pero también José

²⁵⁵ Pedro L. San Miguel, "Visiones históricas del Caribe". *Revista Brasileira do Caribe*, No 1 (2001) 37-89.

²⁵⁶ Santana Castillo, op.cit., 306.

²⁵⁷ Cfr.: Gaztambide, citado en Santana Castillo, op.cit., 308.

Enamorado Cuesta; que lo hacía incluyendo a Panamá y América Central, Ramiro Guerra, Germán Arciniegas, Nicolás Guillén, el dominicano Juan Bosch, entre otros²⁵⁸.

Según Joaquín Santana Castillo, existen dos obras muy importantes del historiador Eric Williams: *From Columbus to Castro: the history of the Caribbean, 1492- 1970* y de Juan Bosch: *De Cristóbal Colón a Fidel Castro: el Caribe, frontera imperial*, las cuales sirven para pensar esta región, y sobre ellas dice lo siguiente:

Las dos obras abordan la historia del Caribe, pero más que historia, dan una definición diferente de la región. Williams, historiador, con una larga carrera como político, quien había ocupado el puesto de primer ministro de Trinidad y Tobago, se refiere sólo al Caribe insular. Por su parte, el intelectual y político dominicano Juan Bosch, quien también llegó a desempeñarse como presidente de República Dominicana y fue derrocado por un pronunciamiento militar con el apoyo beneplácito de Washington en septiembre de 1963. Su libro, publicado inicialmente en 1970, no se limita al Caribe Antillano, pues incluye además a Venezuela, Colombia, Centroamérica, y las costas mexicanas del Golfo²⁵⁹.

Castillo desglosa el debate entre los diferentes intelectuales entorno a la necesidad o no de distinguir entre diversos términos de Caribe, o de entenderlo más allá de una nomenclatura geográfica. Lo que sí está claro es que muchos teóricos defienden el término como espacio de cohesión cultural y de posicionamiento crítico frente al imperialismo norteamericano. Castillo resume de la siguiente manera las cuatro tendencias de las concepciones entorno al caribe:

- 1) Caribe insular: énfasis en la economía esclavista azucarera como denominador común.
- 2) Caribe geopolítico: usado por los historiadores y antropólogos estadounidenses.
- 3) Cuenca del Caribe: popularizado por Reagan en la década del 80 del siglo XX.

²⁵⁸ Santana Castillo, op.cit., 311.

²⁵⁹ *Ibid.*, 312.

- 4) Caribe cultural (o Afroamérica Central), con la economía de plantaciones como denominador común²⁶⁰.

Los autores mencionados tienen en común la exaltación de la gran diversidad étnica del Caribe, puesto que es el único lugar donde se mezclaron las tres culturas: europea, africana e indígena, además de las mezclas con chinos y de otras latitudes como proceso de migraciones forzadas en algunos territorios. La identidad caribeña se sintetiza en ese proceso de criollización.

Para Pedro L. San Miguel, existen muchos relatos historiográficos en torno al Caribe que, desde nuestro punto de vista permean la manera de concebirlo y también influyen en la configuración de las subjetividades caribeñas, al igual que repercuten en el análisis de manifestaciones culturales como las vanguardias teatrales dominicanas. San Miguel habla de cuatro grandes <<metarrelatos>> que los historiadores han utilizado indistintamente: 1) la geopolítica 2) el problema económico: desarrollo/dependencia, 3) pregunta por la identidad, 4) la resistencia de los subalternos²⁶¹.

Pedro L. San Miguel parte del 1492, mencionando las narrativas geopolíticas creadas por Cristóbal Colón sobre el Caribe, de cómo el mito del salvaje bárbaro sirvió de justificación del genocidio, la esclavitud y el exterminio que ocurrió en las tierras caribeñas. Disecciona cómo desde el ojo del europeo la conquista era vista como un proceso civilizatorio que debía ocurrir. La geopolítica, defiende San Miguel, atraviesa toda la forma de imaginar o analizar al Caribe: tanto por ser un territorio ubicado de forma estratégica con respecto al área continental, por el clima tropical que permitió el desarrollo de un sistema económico basado primordialmente en la plantación y la esclavitud. El relato de la dependencia económica atraviesa los análisis sobre el Caribe, la economía es un paradigma central de todas las cuestiones históricas de este. La identidad, nos dice San Miguel, es uno de los ejes vertebradores de todo análisis que se pueda hacer y se ha hecho alrededor del Caribe: tierra cuyos pueblos originarios fueron exterminados casi en su totalidad, con esclavos negros traídos desde África para realizar trabajos forzados y poblar la tierra, y el proceso de <<mestizaje>>, palabra problemática cuando estudiamos el Caribe. San Miguel analiza cómo después de abolida la esclavitud,

²⁶⁰ Gaztambide, citado en Castillo, op.cit., 316- 317.

²⁶¹ San Miguel, op.cit., 37- 89.

las élites criollas perpetraron el sistema racista impuesto por los conquistadores, criticaban la burocracia de las metrópolis, pero aún con el sentimiento de adoración hacia la <<madre patria>>. El nacionalismo de las élites criollas desdeñaba a los subalternos, pues los veían como una amenaza, tal como los veían los colonizadores. Así surgen los relatos históricos de grandes próceres criollos que debían ser guiados por las masas, que seguían siendo subyugadas. San Miguel afirma que, a nivel historiográfico, y consideramos esto de gran importancia, con C. L. R. James en 1938, ocurre un cambio de paradigma en la historiografía sobre el Caribe, puesto que él analizaba las innumerables revueltas de los esclavos y de los subalternos, teniendo estos un lugar central. A partir de James se convierten en héroes de los relatos históricos caribeños²⁶².

Antecedentes históricos de la República Dominicana. Ubicación y poblamientos

República Dominicana es una isla ubicada en el archipiélago de las Antillas, en la actualidad comparte territorio con otra nación: República de Haití. Las Antillas se dividen en Antillas Mayores, Antillas Menores y Bahamas. Las Antillas Mayores contienen a Puerto Rico, Santo Domingo, Cuba y Jamaica, cada una con sus respectivos islotes y cayos.

Los antiguos pobladores de lo que es hoy República Dominicana, antes de la invasión europea, se llamaban taínos. No hay pruebas de la ruta que siguieron los antepasados de estos, se especula que provenían de Venezuela, Honduras y Florida. Nos dice Roberto Cassá, que la presencia humana en dichos territorios data de la última glaciación. Agrega, además, que a partir del procedimiento del carbono catorce, los datos de presencia humana más lejana que se tiene de las Antillas son en Cuba, cuatro mil años a. de C., y en Santo Domingo 2600 años a. de C²⁶³.

A partir del siglo I a. de C., sucedieron múltiples migraciones de diversas etnias provenientes de América del Sur, casi todas pertenecientes al tronco lingüístico arahuaco. A través del tiempo se fueron asentando en las Antillas, se apartaron de sus orígenes y

²⁶² Ibid.

²⁶³ Roberto Cassá, *Historia social y económica de la República Dominicana, Tomo I* (Santo Domingo, Alfa y Omega, 2009), 83.

dieron lugar a la cultura taína. Al final del siglo XV estos taínos habitaban todo el territorio de las Antillas Mayores²⁶⁴.

Los taínos llamaron a la isla Haití. Muchos historiadores destacan que entre las causas del proceso migratorio de las diversas etnias que terminaron ubicadas allí, se encuentran razones económicas y las luchas con otros grupos étnicos como los Caribes, que solían ser más beligerantes.

Los grupos migratorios que llegaron a la isla fueron: siboneyes, igneris, caribes, sub-taínos o arahuácos. La isla, antes de la llegada de los europeos, se dividía en reinos que se llamaban cacicazgos, liderados por un rey, que era el cacique. Entre los cacicazgos de la isla se encontraban: Marién, Maguá, Maguana, Jaragua e Higüey. El modo de producción era la agricultura, la caza, la pesca y la recolección. El concepto de clase social no existía entre los taínos, puesto que los caciques no explotaban el trabajo de los demás. No tenían escritura. Con respecto a la religión, creían en diversos dioses, con los que se comunicaban a través de un rito llamado <<Rito de la Cohoba>>. La práctica religiosa era de magia animista, con ceremonias diversas. Entre dichas ceremonias, podemos mencionar los areítos, que tenían un fuerte carácter oral, pues plasmaban las experiencias ocurridas a la familia o al cacicazgo para perpetuarla en la memoria. Creían que el mundo fue creado por Louque, cacique del cielo. Sus manifestaciones religiosas estaban vinculadas a los fenómenos naturales y las cuestiones sociales. Por ello sus dos principales dioses fueron dos cemíes: Yocabu Vagua y Moarrocoti. También adoraban a la diosa de la fertilidad²⁶⁵.

La llegada de los colonizadores

Es importante destacar que muchos historiadores, a la hora de hablar de este período histórico, utilizan acepciones como el <<encuentro de dos culturas>>, y otros hablan de <<colonización>>. Nos decantamos por el segundo, puesto que consideramos que el primero carece de precisión y da a entender que hubo una especie de intercambio,

²⁶⁴ Ibid., 87.

²⁶⁵ Juan Francisco Martínez Almánzar, *Manual de historia crítica dominicana* (Santo Domingo, Editorial 9 de octubre, 1991).

e impide recalcar la motivación que llevó a los europeos a llegar a las tierras desconocidas para ellos, como la dinámica usada, que consistió en implantar un sistema esclavista, expropiar las tierras habitadas por los aborígenes, e imponer la cultura y religión europea.

En 1492 Cristóbal Colón llegó a una isla que llamó La Española, lo que es hoy República Dominicana. Este territorio representó el primer asentamiento español y laboratorio de lo que fue el proceso de conquista en todo el continente que hoy en día llamamos América Latina. Durante sus primeros años, Santo Domingo fue la capital de La Española. Según Frank Moya Pons:

La experiencia dominicana de la Encomienda, de la Real Audiencia, y de otras muchas instituciones se extendió a las demás tierras y se reflejó en el impulso colonizador español en el resto de América, en unos casos para evitar errores cometidos al inicio de la Conquista y, en otros, para adaptar esas instituciones a las que ya existían en el seno de las sociedades aborígenes americanas²⁶⁶.

Lo que motivó la conquista española de América fue la necesidad de metales preciosos. En un principio en la isla se explotó el oro, gracias a las ricas minas de oro de aluvión. Usaron como mano de obra a los taínos. Estos fueron explotados a través del sistema de <<Encomiendas>>, impuesto por la corona española. Debido al trabajo forzado, a las enfermedades traídas por los españoles, el hambre, los maltratos, la población taína fue desapareciendo. Dice Pons:

Así, en 1508 sólo quedaban 60, 000 indios de unos 400, 000 que había quince años atrás en el momento del Descubrimiento. En 1514 apenas vivían unos 25, 000 y en 1517 solamente 11, 000. Tres años más tarde, en 1520, los indios que sobrevivieron al régimen de las encomiendas apenas sobrepasaban los 500, y quince años más tarde quedaron reducidos a unas pocas docenas²⁶⁷.

Con la paulatina desaparición de los taínos y del oro, los españoles emigraron a otras tierras, siguiendo la agenda conquistadora, en especial hacia Cuba, México y luego Perú, pero muchos de los encomenderos se quedaron en La Española, compraron esclavos

²⁶⁶ Frank Moya Pons, *El pasado dominicano* (Santo Domingo, fundación J.A. Caro Álvarez, 1986), 15.

²⁶⁷ *Ibid.*, 16.

negros a genoveses y portugueses para ponerlos a trabajar en los ingenios de azúcar. Así se pasó de la explotación de oro a la industria azucarera, luego a la ganadería. En el siglo XVI también ocurre el contrabando con otras potencias, y la piratería, ya que España quería mantener el monopolio comercial, e impedía que los pobladores de La Española negociaran con sus enemigos europeos. Hubo un fuerte cruce racial, entre negros, españoles, los pocos aborígenes que quedaban. En este sentido, es interesante el dato proporcionado por Franklin Franco Pinchardo:

Por otra parte, como la presencia en la isla de mujeres europeas siempre fue escasa, los españoles sustituyeron su ausencia, primero con hembras aborígenes, dando origen al mestizo; y luego, cuando estas fueron desapareciendo a causa del exterminio, con mujeres negras esclavas, cuyos hijos nacían también en la esclavitud.

[...] los hijos de mulato y negro fueron denominados grifos y el de mestizo y español, indio cuarterón. Denominación parecida recibía el descendiente de la unión de mulato y español, mulato cuarterón²⁶⁸.

Durante el siglo XVI, La Española estaba viviendo una fuerte crisis económica, tanto por el descuido de la corona española, que se enfocó en las demás tierras continentales, como por el intenso sistema mercantil que ponía a competir las diferentes potencias europeas, como Francia, Inglaterra y Holanda. En vista de que los españoles impusieron un monopolio comercial, que impedía que los habitantes de La Española intercambiaran productos con sus competidores europeos, el contrabando fue una de las actividades más realizadas a partir de dicho período. De igual modo hubo invasiones del territorio por parte de ellos, como fue el saqueo del pirata inglés Francis Drake, entre otros.

Como el sistema económico durante esta época, además del contrabando, era la industria azucarera, en la que se explotaba fuertemente a los negros esclavos, comenzaron muchas revueltas por parte de estos. En este sentido, dice Pons:

La primera, ocurrida en 1522, fue reprimida ahorcando a los rebeldes o friéndolos en alquitrán. Otras rebeliones siguieron durante unos quince años

²⁶⁸ Franklin Franco Pinchardo, *Historia del pueblo dominicano* (Santo Domingo, Editorial Universitaria UASD, 2005), 69.

y llegaron a poner en peligro toda la economía colonial, pues llegó un momento, entre 1537 y 1544, que los negros cimarrones eran más que los mismos pobladores españoles de la Colonia. Sin embargo, rápidas y eficaces campañas militares lograron pacificar la Isla y los españoles pudieron imponerse sobre las grandes masas de la población esclava. Durante los siglos siguientes hubo continuos alzamientos de negros, pero en ningún momento volvieron a adquirir la importancia de los del siglo XVI²⁶⁹.

La respuesta española al contrabando que se realizaba en la isla, en el siglo XVII, fue las devastaciones de 1605 y 1606, de las costas Norte y Oeste de la Isla, para que los habitantes se mudaran a Santo Domingo. Sin embargo, estas tierras desocupadas fueron invadidas por los franceses, que formaron lo que se llamó Saint Domingue, lo que es hoy Haití, implantando un fuerte sistema esclavista de plantación, que en el siglo XVIII hizo de esa parte de la isla la colonia más próspera de todo el mundo, exportando múltiples productos y esclavos negros. Entonces, la isla para ese momento, después de las devastaciones de 1605 y 1606, pasó a dividirse en dos: la parte francesa y la parte española. La parte española, sin embargo, a diferencia de la parte francesa, estaba en una gran crisis económica, descuidada por la metrópolis, lo que llevó a comerciar con la parte francesa, dándole ganado que se desarrollaba en la parte española para alimentar a los esclavos que eran fuertemente explotados por los franceses. Esa extrema explotación llevó a revueltas, unidas con las ideas de la Revolución francesa, que defendía la igualdad de todos los seres humanos. En 1804, después de muchas rebeliones y peleando con el ejército francés, los negros esclavos proclaman la Independencia de Haití. La siguiente cita de Pons nos resume todas las invasiones y violencia que vivió la isla en un corto período de tiempo:

La colonia española, entretanto, pasó por muchas manos. Zarandeada por los vaivenes de las pugnas internacionales fue cedida a Francia en 1795, fue invadida por los ingleses en 1796 y luego por los negros esclavos rebelados en 1801. Más tarde la ocuparon los franceses en 1802 y la invadieron los haitianos en 1805. Fue nuevamente ocupada por los ingleses en 1809 y finalmente recuperada por los españoles en este último año. Todas estas

²⁶⁹ Pons, op.cit., 17.

ocupaciones, contraocupaciones, guerras e invasiones terminaron arruinándola. Su ganadería se extinguió y su agricultura quedó reducida a un poco de tabaco que se cultivaba en el fértil valle del Cibao en el interior de la Isla²⁷⁰.

Vuelta a ser gobernada por España, la parte este de la isla vivió la decadencia económica absoluta. También se difundían las noticias emancipadoras e independentistas de Venezuela, México y Perú, esto generaba exaltación por parte de los ciudadanos. En 1821, primero de diciembre, el criollo José Núñez de Cáceres consuma un golpe de estado contra las autoridades de la Metrópolis, proclamando la Independencia del Haití Español. Este evento se le llama la Independencia Efímera, pues duró solo tres meses, ya que el 9 de febrero de 1822, la parte española es incorporada a la República de Haití.

La ocupación haitiana (1822- 1844). Debate con los historiadores dominicanos decimonónicos y origen del estado dominicano

Sobre la ocupación haitiana en la parte este de la isla se ha escrito mucho. La historiografía oficial utiliza nomenclaturas como <<invasión>> y <<ocupación>> para referirse a dicho momento. Se han amparado en supuestos documentos que demostraban que fue una ocupación forzada y con violencia por parte del ejército haitiano. Sin embargo, a partir de la década de los sesenta del siglo XX, salieron a flote una serie de autores que empezaron a cuestionar la visión hegemónica, la cual respondía a unos intereses ideológicos que se remontan a la dictadura de Trujillo.

Los historiadores contemporáneos han desterrado la visión de ocupación e invasión oficialista, la que ha sido utilizada en los libros de texto de las escuelas dominicanas, por <<llamamientos>> e <<incorporación>>²⁷¹. Estos autores han demostrado cómo gran parte de la población que ocupaba lo que es hoy República

²⁷⁰ *Ibid.*, 18.

²⁷¹ Véase Quisqueya Lora Hugi, “¿Llamamientos o invasión? El debate en torno a los llamamientos de 1821 y 1822”. *Revista Clío, no. 192* (2016) 98-155. https://www.researchgate.net/publication/319310740_Llamamientos_o_invasion_El_debate_en_torno_a_los_llamamientos_de_1821_y_1822 (Consultado en 24 de abril de 2021).

Dominicana, ansiaba la unificación de la isla con la República de Haití, y no que el país vecino invadió la isla de forma violenta.

La Independencia Efímera de Núñez de Cáceres fracasó, entre otras razones, porque este no abolió la esclavitud, y esto generó gran descontento en los sectores populares, en su mayoría negros y mulatos. Ese mismo sector fue el que alzó la voz en lo que muchos historiadores contemporáneos hoy en día tildan de <<llamamientos>> a la República de Haití.

El presidente de Haití, Jean Pierre Boyer, hizo todos los intentos para unificar la isla, respaldado, como hemos mencionado, por gran parte de la población de la parte este. En este sentido, resulta casi risible, la narrativa de los historiadores decimonónicos dominicanos, de que los haitianos invadieron de forma violenta, cuando Boyer entró con sus tropas el 8 de febrero de 1822 en la muralla de Santo Domingo, sin necesidad de disparar²⁷². Según Juan Francisco Martínez Almánzar, entre las razones que tenía Boyer para aceptar unificar la isla, se encuentra el miedo de que una nación esclavista se apoderase de la primera, única república negra en América, y defenderse de países colonialistas como Francia, que para ese tiempo no aceptaban la independencia de Haití²⁷³. Además, queremos destacar lo que dice el autor mencionado con respecto a la visión sesgada de muchos historiadores dominicanos en este sentido. Dice:

Por su parte, los historiadores antihaitianistas han sustentado que la causa principal de la ocupación fue la necesidad de Boyer de complacer a la oficialidad haitiana con la distribución de tierras de la zona oriental de la isla²⁷⁴.

Una vez unificada la isla, entre las primeras medidas tomadas por Boyer, estuvo la abolición de la esclavitud, la confiscación de todas las tierras que pertenecían a la iglesia, sector este último con el que tuvo fuertes conflictos. Todos los jóvenes debían enlistarse al ejército, cambió el sistema agrario, y aunque había abolido la esclavitud, los

²⁷² Almánzar, op.cit., 211.

²⁷³ *Ibid.*, 212.

²⁷⁴ *Ibid.*, 212.

campesinos debían mantenerse trabajando en la tierra, lo cual comenzaba a generar descontento en la población. Otro sector que tuvo inconformidad fue el de los hateros.

La situación económica en la isla durante el gobierno de Boyer fue inestable, este se encontraba presionado por el rey de Francia quien, para reconocer la independencia de Haití, exigía el pago de 150 millones de francos. Ante esa presión, Boyer tomó medidas como la obligación por parte de los campesinos de trabajar en la tierra, y a todos los ciudadanos pagar la indemnización que exigía el rey francés. Esto a los pobladores de la parte española no les sentó bien, puesto que consideraban que era injusto, ya que las propiedades confiscadas se encontraban en el lado haitiano de la isla. Sin embargo, la parte este de la isla comenzó a prosperar, dando origen a la clase media o pequeña burguesía.

Ya hemos explicado el gran descontento generado por las medidas de Boyer. Juan Pablo Duarte, un criollo perteneciente a la burguesía de la isla, que había estudiado en Europa, donde se puso en contacto con las ideas revolucionarias y liberales, al regresar a Santo Domingo decide emprender el camino hacia la liberación. El 16 de julio de 1838 creó la sociedad secreta La Trinitaria. Esta sociedad, liderada por jóvenes, empezó a difundir ideas de liberación e independencia. La población se dividía entre conservadores que deseaban retornar al dominio de España, y los independentistas, que anhelaban la emancipación de toda potencia extranjera.

Los historiadores decimonónicos difundieron el dato de que toda la población estaba en contra de los haitianos, y que apoyaban a Duarte. En ese sentido, dice Martínez Almánzar:

La historiografía tradicional ha difundido la creencia de que todos los sectores estaban opuestos a los haitianos y que se sumaron al ideal de Duarte de manera unánime, pero esto es falso, ya que para 1843 había distintos grupos separatistas en la zona oriental de la isla²⁷⁵.

De forma paralela, Los Trinitarios, como se llamaba al grupo clandestino liderado por Duarte, formó a mediados de 1840, *La Filantrópica*, que realizaba actividades

²⁷⁵ *Ibid.*, 227-228.

culturales, siendo el teatro una de las más apoyadas, con el objetivo de difundir los ideales de independencia.

Muchos haitianos descontentos con las medidas de Boyer, se unieron a esta lucha. De igual modo, en 1843, Boyer fue derrocado por el líder haitiano Charles Herald. En la parte este de la isla seguía el descontento y se difundían cada vez más las ideas de separación de Haití, ya que la deriva de la unión no se correspondía con las razones por las cuales muchos habían pedido la unificación.

Los Trinitarios querían una independencia pura y simple, mientras que los criollos liberales y conservadores preferían separarse, pero con deseo de ser protegidos por la metrópolis. El 27 de febrero de 1844 se proclama la independencia de la República Dominicana. Según Martínez Almánzar:

El respaldo al movimiento fue casi absoluto debido al hecho de que Hérard meses antes retiró las tropas haitianas y los Batallones 31 y 32 estaban compuestos por dominicanos, quienes tenían conocimiento del plan.

De ahí, que la noche del 27 de febrero no hubo enfrentamiento alguno entre haitianos y dominicanos. El general Desgrotte ni el hijo del presidente Hérard tampoco presentaron resistencia²⁷⁶.

Aunque los Trinitarios lucharon para defender los ideales de independencia absoluta, la nueva república fue liderada por los conservadores y anexionistas, cuyo cabeza era Pedro Santana, quien logra convencer a España para anexar la isla en 1861.

La anexión a España fue recibida con gran descontento e incertidumbre por parte de la población, que en su mayoría era de negros. Temían que los españoles implantaran el régimen esclavista que ya tenían para ese momento en Cuba y Puerto Rico. En poco tiempo comenzaron las rebeliones. El 16 de agosto de 1863 inició la guerra de la Restauración de la República, que culminó en 1865. En esta guerra vencieron los dominicanos, y el espíritu nacionalista se expandió²⁷⁷.

²⁷⁶ Almánzar, op.cit., 234.

²⁷⁷ Pons, op.cit., 20.

Después de la restauración se sucedieron decenas de gobiernos, entre 1865 y 1870, implantándose en la isla un fenómeno socio-político que ya ocurría en toda América Latina: el caudillismo. Dice Almánzar:

El caudillismo es un fenómeno político que se hizo sentir con mayor ímpetu en el siglo XIX, y en particular en América Latina como producto de las guerras de independencia.

Las ideologías liberales, al producirse la independencia de los pueblos latinoamericanos provocaron el surgimiento de instituciones democráticas, así como de caudillos militares como Bolívar, Páez, San Martín y Sucre.

La naciente República Dominicana no pudo quedarse al margen de ese fenómeno, sólo que aquí el caudillismo que se desarrolló no fue nacionalista ni revolucionario como en América Latina, sino anexionista, en algunos casos y proteccionista en otro, pero en sentido general, entreguista²⁷⁸.

La vida independiente de la reciente república fue de gran endeudamiento, la deuda externa aumentaba, por todos los empréstitos que los diversos líderes dominicanos pedían a Europa y Estados Unidos. Muchas de las tierras más fértiles de la isla caían en manos de empresas extranjeras. En 1899 muere el tirano dominicano Ulises Heureaux, que gobernó por 14 años, vuelven las luchas caudillistas y aumenta la presión de los acreedores norteamericanos.

Primera intervención militar norteamericana y la dictadura de Trujillo

En 1916 los norteamericanos intervienen militarmente la República Dominicana. Durante este período se desarmó a la población, acabaron con el caudillismo, se impidió el crecimiento de la industria nacional y se construyeron carreteras que comunicaban el interior con la capital, para mantener mayor control de la isla. Dice Pons:

[...] la existencia de un ejército que podía actuar sin oposición militar alguna, hizo posible que en 1930 su Jefe, Rafael Trujillo, se impusiera por la fuerza

²⁷⁸ Almánzar, op.cit., 251-252.

sobre todas las organizaciones políticas e instalara una tiranía que fue oprobio de América durante 31 años²⁷⁹.

La tiranía de Trujillo es considerada una de las tiranías más sangrientas de la historia dominicana, y toda la región. Se violaron los derechos fundamentales de manera sistemática, se implantó un exacerbado sentimiento nacionalista, que se justificaban en que Trujillo pagó la deuda externa del país. Muchos de los opositores al régimen fueron asesinados, otros exiliados. Entre los crímenes que comenzaron a romper al régimen, podemos mencionar la matanza de haitianos de 1937, el asesinato de las hermanas Mirabal, entre muchos otros.

En 1961 el tirano fue asesinado, y se inicia un proceso de democratización en la isla. Se celebran elecciones en 1962, ganadas por Juan Bosch, pero fue derrocado en 1963, por un gobierno llamado Triunvirato, usaron alegatos en contra del primero como de que era un comunista. Este gobierno fue derrocado por manifestantes populares que deseaban volver a la democracia. Según Pons:

Las acusaciones de que este movimiento estaba controlado por los comunistas arrastraron los Estados Unidos a una nueva intervención militar que contribuyó a poner fin a la contienda civil y a la instalación de un gobierno provisional encabezado por el doctor Héctor García Godoy²⁸⁰.

En 1966 gana las elecciones Joaquín Balaguer, que durante doce años ejerció el poder militar y la opresión contra todos aquellos que estuviesen en su contra. Aunque era considerado por muchos historiadores como el padre de la democracia, también se le tildaba de continuista del trujillismo, de hecho, fue uno de los intelectuales que respaldó la tiranía de este.

En 1978 fue vencido de forma arrolladora en las elecciones por Antonio de Guzmán, del Partido Revolucionario Dominicano. A pesar de que Balaguer robó las urnas para impedir la llegada al poder de su contrincante, tuvo que abandonar dicha labor por la presión internacional. Y Antonio de Guzmán, que se autoproclamaba como un cambio

²⁷⁹ Pons, op.cit., 22.

²⁸⁰ Pons, op.cit., 23.

para la democracia dominicana, al final ejerció un gobierno individualista y familiarista que no contribuyó al desarrollo del pueblo.

La historia de la República Dominicana se puede resumir en varios siglos de colonización, explotación de la tierra, conflictos entre los europeos por adueñarse de esta, invasiones, inestabilidad interna, hegemonía de la intelectualidad criolla, con un pensamiento conservador, anti- africano, pro- hispanista y muy patriarcal. En ese contexto pasa a desarrollarse el teatro, y con todas esas problemáticas, tiene que enfrentarse el movimiento vanguardista del teatro en la isla.

Capítulo VI

Historia del teatro dominicano

Rituales en la era precolombina

A diferencia de la cultura maya o inca, los taínos no desarrollaron un teatro como hay pruebas de que las anteriores culturas sí hicieron. Sin embargo, podemos hablar de los diversos rituales que realizaban, que podrían considerarse hoy en día como elementos de un futuro teatro.

Dos de los principales rituales que encontramos son el ritual de la Cohoba, y el Areyto. Para entenderlos debemos explicar el carácter religioso de estos aborígenes. Sus creencias ocupaban un lugar primordial en la cultura. Estaban inspiradas en ideas animistas y totémicas.

El ritual de la Cohoba era presidido por el cacique. Consistía en comunicarse con el cemí (dios), a través de la inhalación de polvos alucinógenos mezclados, que se extraían de plantas, entraban en un estado irracional e invocaban la ayuda de sus dioses. A través de dicho ritual el cacique adquiría gran respeto, prestigio y admiración por parte de los demás miembros de la tribu. Lo dicho por los dioses se acompañaba de danzas y voces a coro que realizaban los presentes. Según Gratey:

Si el ceremonial de la Cohoba lo comparáramos por ejemplo con la danza de Dionisio, nos daremos cuenta de algunas relaciones existentes entre éstas: la metamorfosis sufrida por los ejecutantes, la utilización de máscaras o tintes en la cara, el mimetismo, el ritmo danzario, los coros... en fin, bases que sirven de fundamentación para asegurar que es drama²⁸¹.

El otro ritual era el Areyto. A través de este se recreaban por medio de danzas habladas historias pasadas que se difundían y mantenían vivas de generación en generación. Para muchos estudiosos es la manifestación cultural y religiosa más desarrollada de los taínos. Se celebraba en la plaza. Era como una especie de baile

²⁸¹ Teatro Gratey, *Panorama del teatro dominicano, tomo I* (Santo Domingo, Editora Corripio, 1984), 21.

dramático que dirigía el cacique. Hombres, mujeres y niños contestaban a los mensajes que este decía, cantaban, bailaban, y otros tocaban tambores y güiros, también tocaban flautas.

Estas manifestaciones culturales permitían estrechar lazos entre las diversas familias y aldeas dentro de la población, además que eran un elemento poderoso de cohesión social.

El teatro como vehículo de adoctrinamiento y arma del poder colonial en La Española

Como bien ocurrió en todas las colonias del imperio español, el teatro era un vehículo de adoctrinamiento utilizado por la iglesia y las autoridades coloniales para afianzar y mantener su hegemonía, con el objetivo de reconfigurar la mentalidad de los taínos.

El teatro que se realizaba a lo largo del siglo XVI era de carácter religioso, liderado por la iglesia. El director teatral dominicano Haffe Serulle afirma que durante la colonia se imposibilitó el desarrollo cultural, ya que el sistema colonial lo impidió, y da el ejemplo de que, aunque Tirso de Molina haya escrito obras en el período en que supuestamente vivió en la isla: 1638, este ya para esa época tenía su estilo marcadamente español, y no hubiese significado dichas producciones un elemento del teatro dominicano²⁸². Por otro lado, Max Henríquez Ureña explica cómo durante toda la época colonial el teatro era, además, un modo de divertimento de la población, incluso se realizaban obras que llegaban de la península, también los criollos llegaron a realizar otras, pero solo nos queda la del canónigo Llerena²⁸³.

El entremés de Cristóbal de Llerena es uno de los pilares más importantes de la genealogía literaria y dramática dominicana, e incluso hispanoamericana. Sabemos de su existencia gracias al historiador Francisco de Icaza, que lo encontró en los *Archivos de*

²⁸² *Ibid*, 48.

²⁸³ Max Henríquez Ureña, *Panorama histórico de la literatura dominicana* (Santo Domingo, Editorial Librería Dominicana, 1965), 220.

Indias, y luego publicó el fragmento en la *Revista de Filología Española*, volumen VIII, en 1921, luego se reprodujo en 1924. En 1932 Fray Cipriano de Utrera agregó importantes datos sobre el estreno, y ya en 1936 Pedro Henríquez Ureña incluyó el entremés completo en su libro *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo*²⁸⁴.

La obra en cuestión es un texto corto, de dos o tres folios, escrito por el canónigo Cristóbal de Llerena. Se representó en la octava de Corpus Christi el 23 de junio de 1588, por un grupo de estudiantes universitarios, en la Catedral de Santo Domingo, primada de América²⁸⁵. El estreno causó gran controversia en la isla y provocó que su autor fuese desterrado por las autoridades coloniales. Se realizó en el intermedio de una comedia de la que no existen datos de título y autoría, pero sí que perteneció a las obras que eran enviadas desde la metrópolis²⁸⁶.

La historiografía teatral sitúa al entremés de Llerena como obra pionera del teatro en Hispanoamérica. Hacen apología a la crítica de la sociedad colonial sustentada en dicho texto. Algunos estudiosos la ven como un teatro de protesta en el seno del siglo XVI, llegando a argumentar que en esa obra se representaba al pueblo, y se denunciaban las injusticias del sistema colonial. Sin embargo, también encontramos otras voces que matizan tales aseveraciones y defienden una postura un tanto crítica con respecto a la cuestión política del entremés. Alegan que este no cuestionaba el sistema esclavista de la época, y respondía a los intereses de la iglesia, y que, aunque sí se denunciaba un problema, este era de índole económica, basado en pugnas entre la iglesia y la burocracia de la isla²⁸⁷. El entremés fue escrito por un criollo, un canónigo, que pertenecía a la cúpula intelectual. Es importante lo que dice Pedro L. San Miguel sobre dicha intelectualidad, y que es perfectamente aplicable al caso de Llerena:

²⁸⁴ Cfr. Bienvenida Polanco, “Estudio preliminar” en *Antología de Teatro: Clásicos en la Literatura Dramática dominicana (Siglos XVI-XXI)* (Santo Domingo, Refidomsa PDV, 2016), 20.

²⁸⁵ Mariano Lebrón Saviñón, *Historia de la cultura dominicana*, tomo I, 1981. Citado en Gratey, op.cit., 71.

²⁸⁶ Valentín de Pedro. “Un Entremés satírico en la Catedral de Santo Domingo”. *La Prensa*. 25-XII-49. Buenos Aires. Citado en Gratey, *Panorama...*, 71.

²⁸⁷ Véase José Molinaza, *El Entremés de Llerena en el Teatro Hispanoamericano* (Santo Domingo, Ediciones Librería La Trinitaria, 2004).

Herederos ideológicos de la Conquista y de los esquemas de explotación instaurados a partir de entonces, la intelligentsia colonial suscribió en lo fundamental la visión de los conquistadores. A lo sumo, desarrollaron una visión dual de sus respectivas metrópolis. Por un lado, estaba la “madre patria” sublime, hidalga, llena de “elevadas miras”, portadora de los más altos valores de la civilización y dispensadora de esa identidad que en las colonias confería un sentido de superioridad. Por el otro, estaba la metrópoli “mezquina”, representada por burócratas corruptos y venales, y por inmigrantes ambiciosos que aspiraban a arrebatarse a los criollos de abolengo lo que éstos consideraban que eran sus legítimos derechos sobre las colonias [...] Pero en lo que respecta a las clases subalternas, las élites y los letrados criollos suscribieron las concepciones que surgieron en la temprana época colonial²⁸⁸.

No nos detendremos a debatir si el entremés de Llerena aportó o no al teatro dominicano. Lo que sí debemos tener claro, y eso es indiscutible, que fue la primera obra escrita en la isla por un criollo²⁸⁹. Del siglo XVI solo tenemos el entremés de Cristóbal de Llerena, y algunas declaraciones de obras españolas que se representaban en la isla, sin pruebas de ello.

En el siglo XVII el teatro siguió su cauce de instrumento adoctrinador por parte del clero. El primer suceso histórico más destacable fue las devastaciones de Osorio, que la corona española ordenó, como estrategia para evitar la piratería y el contrabando. El objetivo de estas devastaciones era trasladar a los habitantes de la parte Norte hacia Santo Domingo. Esto incrementó la crisis en la isla, perjudicando la ganadería y destruyendo los pocos ingenios. En cuanto a lo cultural, nos dice Molinaza sobre este siglo:

En el plano de lo teatral, sólo podemos guiarnos desgraciadamente por la tradición; de este período no existe ningún texto referente al orden dramático.

²⁸⁸ Pedro L. San Miguel, op.cit., 63.

²⁸⁹ Para un análisis crítico sobre dicho texto, véase: Morla, Rafael S. 2021. «Apostillas Al Entremés De Llerena Como Mito Fundacional Del Teatro Dominicano». *Revista ECOSUASD* 28 (21):37-48. <https://doi.org/10.51274/ecos.v28i21.pp37-48>.

Los aspectos permanecen en el rol de las suposiciones, son rasgos ambiguos. Los autores sobre el tema sólo llegan a manifestarnos la posibilidad, otras veces hacen tímidas afirmaciones sin aportar prueba alguna de la certeza. Todo queda en el plano de las suposiciones²⁹⁰.

Un aspecto de suma importancia que debemos rescatar de este siglo, es que la isla se dividió en dos. Debido a los conflictos que tenía España con Napoleón, esta cede a Francia la parte oeste de la isla, lo que es hoy Haití.

El siglo XVIII tampoco tuvo gran desarrollo, seguía el letargo de las épocas anteriores, aunque sí hay declaraciones, sin pruebas, de obras que se realizaban en casas de particulares para el entretenimiento de estos. El estudioso Goico Castro dice que durante la Era de Francia en Santo Domingo (1802-1809), llegaron a realizarse algunas obras en la Iglesia Regina²⁹¹.

En síntesis, con la poca información que tenemos, el teatro en esa época solo servía para dos cosas: adoctrinamiento de los taínos, antes de ser exterminados y contribuía a la diversión de los pobladores que tenían privilegios sociales. Algunas obras tienen elementos profanos, sigue habiendo un teatro litúrgico, apegado a la herencia cultural española. No existen vestigios de manifestación cultural indígena ni africana.

El teatro de la independencia: panfleto independentista y ausencia de raíces culturales de la escena local

El siglo XIX en lo que es hoy América Latina, estuvo propulsado por las ideas de independencia, heredadas de la Revolución Francesa. La primera colonia en romper con el yugo europeo fue Haití, y posteriormente se fue haciendo un efecto dominó en las

²⁹⁰ José Molinaza, *Historia crítica del teatro dominicano, tomo I* (Santo Domingo, Editora de la UASD, 1984), 227-228.

²⁹¹ Manuel de Jesús Goico Castro. “Raíz y trayectoria del teatro en la literatura nacional”, en *Antología literaria dominicana*, ed. Margarita Vallejo de Paredes (Santo Domingo, Editora Corripio, C. por A., 1981), 1-34.

demás colonias. El teatro fue un instrumento importante en el proceso de independencia de la República Dominicana. Según Pedro Henríquez Ureña:

Al terminar la época colonial, había grande actividad en los teatros de América, con multitud de autores y actores. No es raro que durante el movimiento de independencia (1808- 1825) el drama fuese uno de los medios de difusión de las ideas de libertad: así lo vieron Camilo Henríquez en Chile, Esteban de Luca y Juan Crisóstomo Lafinur en la Argentina. José María Heredia en Cuba, “El pensador mexicano” y José María Moreno Buenvecino, en México²⁹².

En Santo Domingo el teatro independentista estuvo liderado por los Trinitarios, cuyo fundador fue Juan Pablo Duarte, considerado padre de la patria. Es un teatro meramente político, panfletario y propagandístico.

La Filantrópica fue la asociación clandestina, de corte nacionalista e independentista; fundada por Duarte, que tenía su vertiente cultural llamada La Dramática. El teatro fue su principal herramienta. No hay pruebas de obras escritas por sus miembros. En realidad, representaban textos de corte neoclásico, a los que agregaban o cambiaban parlamentos en contra de la cultura francesa, del idioma francés, y en especial, exaltaban el ideal de independencia y soberanía nacional. Entre las obras representadas se encuentra: *La viuda de Padilla*, de Francisco Martínez de la Rosa, *Bruto o Roma Libre*, de Vittorio Alfieri, *Un día del año 23 en Cádiz*, de Ochoa²⁹³. Además de difundir sus ideas, las obras de teatro de los Trinitarios, ayudaba a recaudar fondos para la labor de lucha independentista.

Con las obras representadas por los Trinitarios, pasa algo similar, salvando las distancias y diferencias, con lo que ocurrió en torno al entremés de Cristóbal de Llerena. Se han escrito un sinnúmero de comentarios, esgrimido afirmaciones apoloéticas; algunas imprecisas, que han contribuido a la creación de un mito. Otro factor en común que tiene el movimiento trinitario con lo ocurrido con el entremés de Llerena, es el factor político de denuncia. Solo que, en el caso de los últimos y, este es el elemento de mayor

²⁹² Pedro Henríquez Ureña, *Obras completas*. Citado en Molinaza, op.cit., 298.

²⁹³ Goico Castro, op.cit., 8.

relevancia, su motivación era lograr la emancipación del pueblo y la autonomía nacional. Sin embargo, como han demostrado todos los autores y estudiosos del teatro dominicano, los jóvenes próceres de la futura república no escribieron sus obras. Tampoco podemos decir que en cuanto a la puesta en escena haya habido un aporte propio y auténtico. Aquellas manifestaciones tenían un objetivo panfletario e ideológico, más que estético o de entretenimiento. Pero siguen ausentes los elementos autóctonos, las manifestaciones propias que revelen la configuración mental del tejido social en la isla. Según Molinaza:

No es difícil demostrar que el teatro de los trinitarios carecía de nivel artístico. Sus hacedores confiesan el haber elegido ese camino porque le pareció en un primer momento lo más fácil. Este se constituía en una opción mediante la cual era posible conquistar un público ansioso de verse en alguna forma representado. Indudablemente el teatro ofrecía no sólo esta oportunidad, sino que comunicaba directamente ideas, sin discriminar entre un público y otro²⁹⁴.

El valor revolucionario del teatro de los Trinitarios contiene en su seno una paradoja intrínseca, que consideramos importante destacar. El motor de las puestas era lograr la autonomía del pueblo, separarse de Haití. Y para ello, abrazaba de forma fehaciente todos los elementos hispanos presentes en la media isla, sin asumir una postura crítica de las raíces coloniales que estructuraban la idiosincrasia de los habitantes. La transgresión del teatro en la época de Independencia, contiene esa otra cara conservadora, cuya mirada no abarca la pluralidad cultural del territorio. Era un teatro que giraba en la sombra de la herencia española colonialista.

Repaso del teatro dominicano después de la Independencia Nacional

Francisco Javier Foxá (1816-1865), según Ureña, es el primer dramaturgo romántico de América y uno de los primeros de la literatura hispánica²⁹⁵. Aunque es dominicano, su obra se desarrolló en Cuba. Dos de las primeras obras teatrales

²⁹⁴ Molinaza, op.cit., 328.

²⁹⁵ Pedro Henríquez Ureña, *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo* (Barcelona, Ediciones S.L., 2021), 119-120.

representadas en República Dominicana son *El Conde de Leos* (1856) y el drama histórico *Antonio Duvergé o las víctimas del 11 de abril*, de Félix María del Monte, considerado el padre del teatro dominicano por algunos estudiosos²⁹⁶.

La obra de Felix María DelMonte es una férrea crítica al gobierno dictatorial y anexionista de Pedro Santa, y refleja la indignación ante la muerte de Duvergé por manos del primero. Es importante destacar aquí que Pedro Santana representaba a la clase hatera, y Antonio Duvergé a la maderera. Los conflictos socio-económicos de clases atraviesan el teatro durante la primera república y, la obra de DelMonte es un ejemplo de ello, puesto que, al condenar a Santana, a partir del asesinato de Duvergé, toma posicionamiento como representante de la clase maderera. En este sentido, destacamos la crítica que hace Molinaza a la mitificación de la obra de DelMonte por parte de la intelectualidad dominicana, que lo cataloga como padre del teatro dominicano, y como un dramaturgo rebelde. Incluso llega a cuestionar que se le atribuya tanto valor por ser el primer dramaturgo desde que el país fue independiente, y no por el mérito intrínseco de su obra. Sobre la crítica a Santana por parte de DelMonte, dice Molinaza:

DelMonte refleja el despotismo, la división de las clases atendiendo a la ubicación de las personas, la enajenación del Estado Dominicano a una potencia capitalista [...] Pero, la validez de la crítica hecha por el dramaturgo en 1855 en contra de Pedro Santana se vuelve contra sí porque el mismo sector a quien él representaba ofrecería más tarde, en 1865, la anexión a Estados Unidos. Por tanto, el aporte que puede haber hecho Del Monte en el plano ideológico-teatral queda reducido a ser el reflejo de los intereses de un grupo social²⁹⁷.

En la mitificación de la obra de DelMonte que hacen los intelectuales dominicanos, encontramos un paralelismo con el entremés de Llerena, lo cual demuestra falta de objetividad entre los historiadores, y la ausencia de crítica a la hora de referirse a tales obras.

²⁹⁶ Goico Castro, op.cit., 10

²⁹⁷ Molinaza, *Historia crítica del teatro dominicano, tomo II* (Santo Domingo, Editora de la UASD, 1984), 46.

Otros dramaturgos destacados son Jesús del Monte y Mena (1824-1877), que escribió importantes comedias. También la obra *El que menos corre vuela*, de José Francisco Pellerano (1844-1879), representada en 1871.

En el período de la Primera República, el teatro no se desarrolló de forma considerable. Concluye con la anexión a España de 1865 y la posterior guerra restauradora, que da inicio a la segunda república. Muchos de los hombres y mujeres que lucharon en esta cultivaron el género teatral. Las obras de este período eran escritas por dramaturgos criollos, y estaban impregnadas de un arraigado sentimiento independentista.

Otro de los temas a resaltar de las obras de este período es el indigenismo. Un ejemplo es la pieza *Iguaniona* (1867), de Francisco Javier Angulo Guridi, considerada la primera obra de esta temática.

Lo indígena en la literatura dominicana tiene unas características muy diferentes en relación a otros países del continente latinoamericano²⁹⁸. Recordemos que, a diferencia de territorios como México o Perú, la población aborígen de la República Dominicana desapareció al principio del proceso colonizador. La tendencia de defensa del indígena por parte de estos países, está arraigada a la corporalidad de esas poblaciones que aún siguen vigentes. En el caso de la República Dominicana esconde unos intereses ideológicos ulteriores, muy alejados de la búsqueda identitaria que significa en los países mencionados, y que es uno de los objetivos principales del desarrollo dramático en Latinoamérica.

²⁹⁸ El indigenismo en República Dominicana tiene su mayor simbología en la figura de Enriquillo, cacique taíno que en un principio luchó contra los españoles, pero que luego entregó a los demás indígenas y a los negros que se sublevaban en la isla. En 1879 Manuel de Jesús Galván publicó la novela *Enriquillo*, que sigue la misma estela de la obra de teatro *Iguaniona*, publicada con anterioridad. Sin embargo, la novela mencionada ha generado múltiples debates en torno al indigenismo dominicano como instrumento ideológico que busca borrar la herencia africana. Proponemos revisar los siguientes estudios: *El otro Enriquillo*, de Doris Summer, y *Enriquillo: ídolo de barro*, de Juan Francisco Martínez Almánzar, *Anacaona. La construcción de la cacica taína de Quisqueya. Quinientos años de ideologización*, de Vanderplaats de Vallejo.

Molinaza analiza no solo la primera obra indigenista de la dramaturgia dominicana, sino otras que le siguieron como *Ozema* (1870), de Felix María DelMonte, *Higuenamota* (1907), de Américo Lugo, entre otras. Resume en torno a ellas y su tratamiento del símbolo indígena lo siguiente:

Se nos ofrece adoptar una postura de conmiseración, nos identifican con una génesis que, si bien pudo haber sido de hecho, nunca lo fue porque pereció con la conquista española y las inmigraciones africanas. Esto a su vez, es aprovechado como un arma política en donde el “indio” es el objeto a liberar; pero un objeto sin presencia física, aprovechado a su vez para ocultar la presencia de lo negro, y por tanto dejando escapar en la mayoría de los casos el racismo en contra de gran parte de nuestros habitantes y sobre todo de la problemática domínico-haitiana²⁹⁹.

Dice Molinaza que, en este período, el de la segunda república, se escribieron en el país 75 obras, con 18 de ellas publicadas. Y resume entre las características del movimiento teatral del momento las siguientes: el indigenismo, inicio de la presencia de las compañías teatrales, la presencia de lo foráneo, prolegómenos de un teatro social, y el costumbrismo³⁰⁰.

En 1916, como ya mencionamos, el país sufre la primera intervención militar norteamericana. Molinaza llama los años de 1916-1922 como teatro de la intervención. De esta época rescata a Federico Llaverías con su obra *Puerto Rico i Santo Domingo* (1919) y C. Barreto Alvarez *Teatro Escolar*, unas siete obras de géneros variados, en 1920³⁰¹. Otras obras dominicanas que criticaban la intervención norteamericana son: *Los Yanquis en Santo Domingo*, de Rafael Damirón y *Quisqueya y la Ocupación Americana*, de Delia M. Quezada. Es importante resaltar que los norteamericanos permitieron la llegada de mucho teatro extranjero. El teatro era una de las pocas formas de distracción que tenía la clase privilegiada.

²⁹⁹ Molinaza, *Historia crítica...*, tomo II, 51- 52.

³⁰⁰ *Ibid.*, 49.

³⁰¹ *Ibid.*, 65.

El teatro en la era de Trujillo (1930- 1961)

En los primeros años de la dictadura hubo una parálisis total del teatro. Si bien es cierto, que durante la primera y la segunda república se difundió un sentimiento de soberanía nacional, también hay que destacar que en general, no había una conciencia de lo autóctono. No había una plena postura identitaria, la negación de la herencia africana seguía latente, y durante la dictadura de Trujillo, este se encargará de afianzar ese racismo de forma sistemática.

La élite intelectual apoyará los discursos nacionalistas cimentados en la herencia hispánica, y la supresión de cualquier manifestación africana. Es una de las críticas más fehacientes que los intelectuales contemporáneos realizan a la República Dominicana y a las lecturas hegemónicas, tanto a nivel histórico y cultural. En el caso del teatro, como es de esperarse, esto se manifestaba. La clase dominante durante la dictadura, era una clase nacionalista, conservadora al extremo y como mencionamos, muy racista.

Para nosotros, creídos de ser eminentemente españoles o con prosapia hispana, la negación de África se hace un hecho puramente cotidiano y con esa misma frecuencia se manifiesta en el fenómeno de la literatura³⁰².

Una vez estuvo afianzado y fortalecido el poderío de Trujillo en la isla, en 1946 se construye el Teatro Escuela de Bellas Artes, bajo la dirección de Emilio Aparicio, luego Luis González Chamorro, seguido de Pedro René Cotín Aybar y más tarde Modesto Higuera Cátedra. Este es un momento de gran importancia, puesto que se institucionaliza, por decreto, las artes escénicas, y como es de esperar, el teatro pasa a servir a los intereses ideológicos del régimen. Podríamos decir que a partir de ese momento surge un teatro hegemónico, oficial y sesgado, puesto que la crítica y la denuncia están imposibilitadas, cualquier idea vehiculada en la escena debía corresponderse a los objetivos del estado.

Para algunos estudiosos, la decisión de institucionalizar el teatro por parte del gobierno opresor de Trujillo responde a una estrategia de mostrar una supuesta apertura y liberalismo. Se representaban obras europeas y norteamericanas, se apoyó en menor

³⁰² José Molinaza, *Historia del teatro dominicano* (Santo Domingo, Editora Universitaria-UASD, 1998), 130.

medida la representación de obras escritas por autores dominicanos, y es importante destacar que en ningún momento se permitió representar obras latinoamericanas, ya que estas eran muy críticas de la situación política que se vivía en el continente; asediado en aquellos momentos por el naciente imperialismo norteamericano, las guerrillas y las políticas desarrollistas que sangraban la economía de los países de la región. No obstante, durante todo este período la República Dominicana estaba aislada de cualquier desarrollo artístico, cultural y socio-político.

Entre las primeras obras que se presentaron en el teatro oficial hegemónico figuran las de los dramaturgos Alejandro Casona y Jacinto Benavente. Para entender el devenir cultural del momento en cuestión, consideramos pertinente la afirmación de Carlos R. Mota:

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 ideológico³⁰³.

Esa literatura combativa que menciona Mota llevó a que la poesía dominicana alcanzara su etapa más rupturista y vanguardista, a principios del siglo XX, dejando rezagado al teatro y otras manifestaciones artísticas.

Otro pilar del teatro hegemónico institucionalizado de la República Dominicana fue la creación, en 1952, del Cuadro Experimental de Comedias María Martínez, en honor a la primera dama de la nación. La iniciativa fue propuesta por el laureado dramaturgo dominicano Franklin Domínguez, por Máximo Avilés Blonda y Luis José Germán, entre otros. Según Mota, este y el Teatro Escuela de Bellas Artes, ejercían la misma función: “bajo los mismos criterios y funciones, conforme al decreto del poder ejecutivo”³⁰⁴. Lo que podemos aseverar es que, aunque este último tenía la intención de alcanzar un profesionalismo y de experimentar en el plano teatral, el sistema totalitario no se lo permitía, y al final quedaba obnubilada la ruptura en el plano estético. Sin embargo, es

³⁰³ Carlos R. Mota, *Corrientes renovadoras en el teatro dominicano del siglo XX* (Santo Domingo, Amigo del hogar, 2003), 67.

³⁰⁴ *Ibid.*, 76.

importante destacar que del cuadro de comedias se desprende el Club de Actores, que buscaba alcanzar un profesionalismo del oficio escénico.

Molinaza divide su estudio de la dramaturgia durante la era de Trujillo en dos etapas. La primera de 1930 a 1956, que según él se caracterizó por responder a las prerrogativas de un régimen totalitario, ausencia de crítica política y en el plano técnico poco rigor, ya que no existía una profesionalización del dramaturgo. Entre las obras de esa época menciona *Alejandro el Grande* (1937); de Manuel Resumil Aragunde, *Teatro Infantil* (1941); de Delia M. Quezada y *Romance del Espigal* (1943) Domínguez Charro, entre otras ³⁰⁵.

De las obras del período mencionado podemos concluir que no hay ningún valor artístico y político. Es el momento más pobre de la dramaturgia en el país, ya que los textos responden a los poderes fácticos del régimen, a la visión conservadora, al racismo estructural del sistema, que pretendía hacer creer al pueblo dominicano que era una nación de gente blanca. También encontramos reminiscencias costumbristas alejadas de cualquier representación de lo que vivía la ciudadanía.

El segundo período de la dramaturgia textual durante la dictadura, según Molinaza, corresponde a los años 1957- 1961. Aquí encontramos un momento de ruptura en comparación con décadas anteriores³⁰⁶.

A pesar de la recesión que significó la dictadura de Trujillo, a finales de esta, hubo algunos intentos de lograr una búsqueda teatral y de contribuir al desarrollo de un teatro dominicano. Se destacan como tres grandes dramaturgos del momento que ayudaron a ello Manuel Rueda, Franklin Domínguez y Máximo Avilés Blonda. Del primero la obra *La Trinitaria Blanca*, en 1957. Carlos R. Mota sitúa a Manuel Rueda como el iniciador del teatro moderno dominicano. En ese sentido dice:

Su aportación principal reside no solo 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

³⁰⁵ Molinaza, *Historia del teatro dominicano*, 166.

³⁰⁶ *Ibid.*, 167.

sus personajes características de personas reales a través de temas y situaciones más afines con las preocupaciones humanas³⁰⁷.

La afirmación hecha por Mota de que Rueda es el iniciador del teatro moderno dominicano, nos da una señal del atraso que llevaba el devenir teatral en República Dominicana, y lo aislada que esta se encontraba de lo que ocurría en toda América Latina, ya ni mencionamos Europa. Como afirmamos en apartados anteriores, la modernidad teatral inicia en el continente a partir de 1930, décadas después es que comienzan a verse ciertos intentos de ruptura en el plano dramático en República Dominicana, y el inicio de la modernidad dramática.

De Máximo Avilés Blonda tenemos *Las manos vacías* (1959). Mota la compara a *La mano de Dios* (1956) del guatemalteco-mexicano Carlos Solórzano, pero menciona que esta última tiene una carga política de la cual carece la de Blonda³⁰⁸. Algunos estudiosos de la dramaturgia de este autor destacan el simbolismo que poseen sus textos, y lo explican como producto de la represión que se vivía políticamente en la isla.

Otro momento importante del teatro a finales de la dictadura, fue la obra *El último instante* (1958), de Franklin Domínguez, primer monólogo de la historia teatral nacional, donde se trata el tema de la prostitución y las miserias humanas. A nivel formal no significa un aporte de trascendencia, en cuanto a innovación dramática, pero sí podemos palpar cierto rigor y desgarramiento humano en la propuesta temática del autor. La trama del monólogo se aleja de la configuración ética de la burguesía tradicional dominicana.

Queremos finalizar este apartado con el análisis que hace Blonda del teatro dominicano hasta ese momento. Afirma que no existe una tradición teatral, y sobre la dramaturgia dominicana alega:

Desde el punto de vista formal, dejando a un lado lo que a temas se refiere, válidos quizás para una generación y para otras no, nuestros dramaturgos del pasado son deficientes, no tenían clara idea de la técnica escénica y las más

³⁰⁷ Mota, op.cit., 77.

³⁰⁸ *Ibid.*, 89.

de las veces sacrificaban el teatro en pro de la literatura o de la difusión de determinadas ideas morales, patrióticas o políticas³⁰⁹.

La afirmación de Blonda nos da una panorámica del lugar en que se encontraba el teatro hasta ese momento; finales de la dictadura de Trujillo, y nos permite sacar algunas conclusiones con respecto a este período histórico.

El teatro dominicano venía arrastrando una falta de adherencia a lo propio, alejado del tejido social del país, y el aspecto estético había pasado a un segundo plano en aras de lo ideológico-político. Un ejemplo lo vimos primero en Llerena y luego en los Trinitarios.

Durante la tiranía, el teatro se convirtió en un instrumento del poder para entretener a la población, en especial a la clase dominante. Este se institucionaliza y sienta las bases de una <<hegemonía teatral dominicana>>, cuyas características estaban alejadas por completo de la dominicanidad y los conflictos propios de sus ciudadanos, como tampoco permitía la innovación estética y la búsqueda de nuevos lenguajes. Esto fue así por las políticas represoras del régimen, y por la ausencia de diálogo con otros creadores del continente, haciendo que el país quedase rezagado a nivel estético con respecto a las demás naciones latinoamericanas.

Podemos concluir que en la era de Trujillo surge el teatro oficial, y este no tiene nada que ver con las raíces de la cultura nacional. Es convencional, vacío de contenido, atento en exceso a lo foráneo, improvisado, heterogéneo, descontextualizado, carente de profesionalismo y, salvo algunas excepciones, como las que hemos mencionado de dramaturgos talentosos con inquietudes y gran sensibilidad, alejado de la realidad socio-cultural dominicana. Sin embargo, es el único espacio que contribuye en ese momento con la perpetuación de la labor teatral en la isla, lo cual indiscutiblemente tiene gran mérito.

³⁰⁹ Máximo Avilés Blonda, "Prólogo" en *Teatro de Franklin Domínguez*. Citado en Molinaza, *Historia del teatro dominicano*, op.cit., 185.

Vestigios rupturistas en el teatro dominicano postdictadura

Es innegable que 1961 fue un año de despertar para la nación dominicana. La muerte del dictador simbolizó el renacer de la democracia nacional. La opresión y la censura en el terreno artístico comenzó a quebrarse. En la población se expandía una postura de defensa de los derechos civiles, el pueblo estaba politizado. Sin embargo, el país se encontraba bajo la vigilancia de los Estados Unidos, que temía que la media isla caribeña terminara en un sistema como el castrista de Cuba, lo cual era un obstáculo para el naciente imperialismo norteamericano.

La era postdictadura significó la entrada del país a la democracia, pero una democracia que desde nuestro punto de vista era laxa y contradictoria, vinculada de forma directa a los intereses de los poderosos, con una burguesía carente de ideales, bajo la sombra de los Estados Unidos. Juan Bosch afirmó que, durante la tiranía, Trujillo, paradójicamente, implantó el sistema de democracia representativa. Nos dice:

Bajo la dictadura de Trujillo ese sistema funcionó en la República Dominicana de manera formal, no de fondo, lo que se explica porque la burguesía trujillista estaba formándose en el poder y no podía permitir que éste se le escapara de las manos [...] Pero Trujillo, que era un burgués y necesitaba mantenerse en el poder a toda costa para consolidar y ampliar sus empresas, mantenía las reglas del juego de manera formal, si bien esa misma cualidad de formalidad denunciaba que las violaba en su esencia³¹⁰.

Con la muerte del tirano, seguían los remanentes de esa falsa democracia representativa, los intereses de la burguesía sin ideales, y mucha incertidumbre por parte de la población. Como ya mencionamos, gana las elecciones Juan Bosch, con una victoria arrolladora en el año 1962, y es derrocado al año siguiente, acusado de comunista. La primera vez que las masas eligen a su representante, después de treinta años de opresión, la voz del pueblo es silenciada.

³¹⁰ Juan Bosch, *Dictadura con respaldo popular* (Santo Domingo, Ediciones Fundación Juan Bosch, 2012), 130.

Según Juan Bosch, analizando la democracia latinoamericana y su crisis en la República Dominicana, dice:

La República Dominicana era un país colocado fuera de las corrientes que habían predominado en América, razón por la cual se había producido nuestra arritmia histórica, nuestra falta de coordinación con el mundo americano. América, vista en conjunto, tenía un ritmo, y nosotros teníamos otro. Entre las muchas consecuencias negativas de esa arritmia estaba la falta de estudios de todo tipo. Nosotros, los dominicanos, no habíamos hecho estudios –y ni siquiera observaciones– sobre nuestra composición social, nuestra psicología nacional y la particular de cada grupo social del país; y desde luego, nunca habíamos pensado hacer una interpretación del acontecer nacional con métodos modernos de análisis histórico³¹¹.

Esa <<arritmia histórica>> de la que habla Bosch, es extrapolable al desfase de las vanguardias teatrales de la República Dominicana no solo en relación a la poesía nacional, sino con el resto de América Latina. El teatro dominicano sigue el letargo de la dictadura, aunque con un espíritu rebelde latente.

Recordemos que uno de los motores históricos que permitieron la emergencia de las vanguardias teatrales en la región, fue el éxito de la Revolución Cubana, que representó un aliciente para ese espíritu de lucha nacionalista contra un imperio relativamente joven como el de Estados Unidos. Por otro lado, la injerencia de Norteamérica en República Dominicana mantenía aislado al país del espíritu rebelde que guiaba al resto de países de América del Sur, impedía que el teatro se desarrollase y, por ende, las vanguardias comenzaran a manifestarse de la misma forma que ocurría en la región. A pesar de esto empezamos a ver, tras la muerte del tirano, ciertas rupturas de la tradición en el plano teatral, que consideramos de suma importancia estudiar, y así determinar si podríamos etiquetarlas como el inicio de las vanguardias teatrales en República Dominicana.

³¹¹ Juan Bosch, *Crisis de la democracia de América en la República Dominicana* (Santo Domingo, Alfa y Omega, 2009), 32.

Tomando la distinción que hace Canclini entre los tradicionalistas y los modernistas latinoamericanos, en el país nos enfrentamos a una débil preponderancia de lo que buscaban reivindicar los primeros en América Latina: dígase la identidad nacional, encontrar un teatro propio, que no imitase a Europa, y esto lo lograban a través del rescate de las tradiciones comunitarias.

La postura de los tradicionalistas no puede ser tomada como un enfoque completo para las manifestaciones teatrales dominicanas. Tampoco la de los desarrollistas, ya que el ámbito de progreso y de autonomía artística propuesta por ellos no permite integrar el devenir de las obras teatrales realizadas en el país caribeño.

Gracias a las particularidades históricas de la República Dominicana, la africanidad la vemos ausente, y lo autóctono, lo originario, se ha convertido en un ejercicio ideológico de borrado de la negritud, en aras de abrazar un pasado indígena mermado por la colonización y una herencia hispana impuesta primero por el colonizador y luego por los criollos entreguistas.

De repente la lucha por alcanzar lo propio en América Latina, como postura vanguardista en el terreno político y artístico, en República Dominicana produce el efecto contrario. Una falsa conciencia que borra el pilar más grande de nuestra cultura: la africanidad, lo negro. Durante la dictadura este proceso se solidifica y se institucionaliza, con intelectuales que defendieron la hispanidad y el indigenismo y negaron lo negro. Vimos cómo entre las obras que se representaban en Bellas Artes durante la tiranía impedían obras latinoamericanas, lo cual aisló al país del resto de la región, e hizo que el devenir teatral llevara una trayectoria más aletargada y hasta cierto punto diferencial con respecto a los países aledaños. Es importante tomar en cuenta este elemento, que nos permitirá comprender la posible impronta vanguardista del teatro en República Dominicana.

¿Podríamos decir que con la muerte de Trujillo ese fenómeno cambió? ¿Llegó de forma <<tardía>> la vanguardia teatral a la República Dominicana? ¿Tardía con respecto a qué o a quiénes? ¿No resulta problemática dicha asunción? ¿Es adecuado analizar el fenómeno de las vanguardias en el país con el mismo lente que se analiza en Latinoamérica? ¿Existió realmente una vanguardia teatral en el país caribeño?

Antes del derrocamiento de Juan Bosch en 1963, en el ámbito cultural, vemos cómo este propició las presentaciones de obras teatrales de autores dominicanos. Según Bienvenida Polanco:

Justo en aquellas fechas, en el verano del año 1963, las autoridades de la cultura en el gobierno de Juan Bosch organizaron el Primer Festival de Autores Dominicanos. La muestra constituyó una plataforma crítica en donde los autores nacionales ventilaron las más novedosas tendencias dramáticas al tiempo que mostraron al público, a través de sus obras artísticas, las irregularidades que percibían en el mundo para convidar a actuar y corregirlas³¹².

En ese mismo año sale a la luz la obra de Iván García *Más allá de la búsqueda*. Junto con otras obras posteriores del mismo autor, como *Los Hijos del Fénix* y *Fábula de los cinco caminantes* conforman una trilogía, publicada en 1967, como seguidora del teatro del absurdo de la media isla caribeña. Algunos autores agregan *Don Quijote de todo el mundo*. Sobre la primera, nos dice Bienvenida Polanco:

Primera pieza escrita por Iván García Guerra y considerada clásica de la literatura dominicana, un Prometeo moderno se lamenta por el mundo y el proceso de autodestrucción que ve ante sus ojos. Como el precedente griego conoce la verdad de su poder para transformar la realidad, pero atrapado en la propia egolatría se resiste a dejar el aislamiento solitario elegido para sí³¹³.

Los personajes de esta obra, Prometeo y Pandora, dialogan en medio de la soledad, la angustia, el encierro carnal, y van desarrollando una serie de cuestiones de índole existencialista. La búsqueda se convierte en el motor de la acción, una acción circular que genera una atmósfera intimista. García nos dispara una serie de oraciones abstractas, universalistas, y una misión heroica de su personaje. Prometeo tiene múltiples cavilaciones metafísicas que lo llevan a ponerse en contacto con el dolor que implica la vida.

³¹² Bienvenida Polanco, "Estudio preliminar", 57.

³¹³ *Ibid.*, 60- 61.

Todo en esta obra son abstracciones etéreas y palabras grandilocuentes. Se recupera nuevamente la mitología griega, como ya es tan recurrente en la dramaturgia nacional. Este es un elemento que no tiene nada que ver con el teatro del absurdo, ni el europeo ni el latinoamericano. En Europa el absurdo mostraba personajes desarraigados y carentes de heroicidad, sí solos como los personajes de García, pero sin ese <<súper-objetivo trascendental>> del que habla Prometeo en *Más allá de la búsqueda*. El absurdo latinoamericano pierde las cuestiones metafísicas del europeo y aterriza la realidad en las miserias y conflictos socio- políticos y culturales propios del continente, el absurdo es la cotidianidad latinoamericana.

Otra obra de García es *Don Quijote de todo el mundo*, en la que realiza una sátira de la sociedad. Tomando al hidalgo manchego como eje vertebrador de la trama, en esta encontramos a un Alonzo Quezada que denuncia la deshumanización de la sociedad. Dice Carlos R. Mota:

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 por conseguir la armonía edénica que una vez reinó en la tierra³¹⁴.

La *Fábula de los cinco caminantes*, que para algunos es la que más tiene elementos del absurdo europeo, podríamos aducir que hace un guiño al Vladimir y Estragón de Beckett, solo que en la obra de García tenemos esos cinco personajes que se baten en una serie de situaciones disparatadas donde prima la irracionalidad y la falta de comunicación. Esta se conecta mucho más con las premisas del absurdo que las obras antes mencionadas. Se entroncan con la dramaturgia del teatro europeo, pero se aleja bastante de la dramaturgia del absurdo latinoamericano.

³¹⁴ Mota, op.cit., 40.

Las obras de Iván García ocupan un gran sitio en la dramaturgia dominicana. Podemos palpar en ellas elementos propios de las vanguardias teatrales europeas. Notamos una búsqueda de nuevas historias, un intento de denunciar ciertos males propios de la sociedad. Sin embargo, el universalismo de la trama, la abundancia de enunciados metafísicos y esa atmósfera etérea en que viven los personajes, de alguna manera los alejan de su contexto geográfico, y más de su realidad política y social. La sociedad en las obras de García es un concepto abstracto que evade cualquier pincelada concreta de la realidad vivida por la República Dominicana.

Los dramas de Iván García nos muestran las incoherencias que existen en la sociedad moderna; sociedad que, aunque dominicana, puede ser aplicable a cualquier urbe latinoamericana.

[...] En sus obras, Iván García presenta unos personajes en un mundo que ha perdido sus valores morales y espirituales. Una sociedad en donde el ser humano se siente totalmente perdido y sin raíces históricas que le den un sentido integrador a su vida [...] Su teatro cala hondo en la condición misma del hombre, dentro de una sociedad carente de valores auténticos. Es por tal razón que, más que seres humanos, lo que nos presenta Iván García son muñecos manejados por un destino incierto y unas situaciones ilógicas y absurdas³¹⁵.

No hay duda de que en la obra del autor encontramos elementos propios de las vanguardias teatrales europeas, específicamente algunos elementos del teatro del absurdo. Como ya mencionamos, es muy diferente al fenómeno que ocurrió con la apropiación que hicieron muchos latinoamericanos de esta estética europea. El absurdo latinoamericano se convierte en la cotidianidad de sus personajes, arropados por las dinámicas contradictorias en el ámbito socio- económico y político: imperialismo yanqui, fuertes crisis económicas, un desarrollismo implacable que empuja al borrado de lo tradicional. Las problemáticas materiales de América Latina convierten el absurdo en parte del diario vivir, en una postura para sobrevivir en medio de aquella vorágine de insensatez y miseria que vive el continente. Son dos formas muy diferentes de ver el absurdo. Las obras de

³¹⁵ Raquel Aguilí de Murphy, "Soledad e incomunicabilidad en la obra teatral de Iván García". *Revista Iberoamericana*, n. 142 (1988), 259- 269.

Iván García se quedan en la pose universalista europea, podrían perfectamente ser obras escritas por un europeo, en un contexto paralelo al dominicano.

Esto nos lleva a encontrar una característica singular del inicio de la vanguardia en la República Dominicana. Ese primer acercamiento a una renovación, que es válida y plausible, al mismo tiempo demuestra lo descontextualizada y apartada de la materialidad y la concreción de la época. Los problemas sociales se vuelven en García unos enunciados universales, un documento muy alejado de la realidad concreta que vivía el país. Esta forma vanguardista en el teatro dominicano nos confirma lo aislada que estuvo la nación de lo que estaba ocurriendo en el entorno latinoamericano, y muestra el deseo de emular movimientos europeos que, llegados a la isla, se ven como poses vanguardistas, más que un movimiento orgánico propio del devenir socio-cultural del contexto histórico en que se gestó.

Con respecto a la obra de García, nos apoyamos en la distinción que hace Umberto Eco sobre experimentalismo y vanguardismo. El primer término se refiere a una renovación del lenguaje estético, sin cuestionar la institución artística convencional, o sea, dentro de los mismos parámetros de la tradición. Mientras que el segundo sí va más allá de las barreras erigidas por la tradición estética³¹⁶. En el caso de García, consideramos que su postura inspirada en el absurdo europeo contiene elementos de experimentación en el ámbito nacional, sin cuestionar la simiente hegemónica del teatro dominicano, que tiene esa visión eurocéntrica de lo estético.

Como mencionamos en el recorrido de las vanguardias teatrales latinoamericanas, una de sus características primordiales, fue la influencia tan decisiva del dramaturgo y teórico alemán Bertolt Brecht. Las obras brechtianas fueron abrazadas por los hacedores teatrales del continente, en especial su método político, lo cual sirvió de herramienta para vehicular la conciencia social en consonancia con las circunstancias de la época.

En República Dominicana, en la dramaturgia, vemos por primera vez la presencia de Brecht con Máximo Avilés Blonda. Carlos R. Mota dice que el teatro brechtiano no tuvo un fuerte impacto en el teatro dominicano, como sí ya estaba teniendo en el resto de

³¹⁶ Umberto Eco, *De los espejos y otros ensayos* (Barcelona, DEBOLSILLO, 2017) 78-79.

América Latina. En este sentido, se apoya en el siguiente comentario de Máximo Avilés Blonda:

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 vanguardia³¹⁷.

Paradójicamente, es el mismo Blonda el que abre las puertas en la dramaturgia textual a Bertolt Brecht con su obra *Yo, Bertolt Brecht*. Fue estrenada el 29 de abril de 1966. La obra está basada en una serie de poemas del dramaturgo alemán, con la cual realiza un <<collage>>. Sobre ella dice Molinaza: “Por un lado es interesante la búsqueda, el acercamiento a un nuevo teatro”³¹⁸. Vemos también elementos de <<metateatro>>, propios de las vanguardias teatrales europeas. También hay un rompimiento de la estructura aristotélica, al menos un intento, sigue habiendo esa tendencia simbolista y etérea, con un lenguaje pomposo, propia de los dramaturgos dominicanos. Con respecto a la estructura, dice Molinaza:

En primer término, es un intento de síntesis de Brecht a partir de Brecht. Avilés Blonda trata de arrancar de la épica brechtiana; pero los recursos de los cuales se vale evidencian una asimilación pobre. Por eso recurre constantemente a la poesía del maestro para imprimirle su filosofía teatral.

La pieza se convierte así en una estructura híbrida; por un lado, la intención de acercarse a Brecht, por otro la imposibilidad de romper con el teatro aristotélico³¹⁹.

Del análisis de Molinaza queremos destacar algunos aspectos. El primero es que ya vemos con la obra de Blonda una sensibilidad política que se concreta en el deseo de homenajear la figura de Bertolt Brecht. En segundo lugar, el impulso de innovar y renovar

³¹⁷ Máximo Avilés Blonda, *Teatro* (Santo Domingo: Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos de la República Dominicana, 1968), 77. Citado en Mota, op.cit., 22.

³¹⁸ Molinaza, *Historia del teatro dominicano*, 309.

³¹⁹ *Ibid.*, 309.

la dramaturgia dominicana. Son aspectos que nos parecen nuevos en relación a la trayectoria seguida por los hacedores del drama dominicano.

En cuanto a la afirmación de que es una pieza híbrida, consideramos que ello responde y es un ejemplo de las características intrínsecas propias de la cultura latinoamericana, como ya lo explicó Canclini.

La pureza es un elemento que no existe en Latinoamérica. Sin embargo, vemos cómo la estructura aristotélica sigue siendo un mantra, un pilar imposible de derribar por parte de los dramaturgos nacionales. Aunque esto nos llevaría a reflexionar si se ha logrado renunciar por completo en el mundo a la estructura aristotélica del drama. Eso sería otro tema de análisis para una futura investigación. De lo que no hay dudas, es que esta obra innovadora en el ámbito dominicano, está muy apegada a la convención formal de la dramaturgia occidental europea, punto que la aleja del movimiento de vanguardia teatral latinoamericano y del proceso de búsqueda de un lenguaje propio de las ex colonias.

En 1969 Blonda presenta *Pirámide 179*. Consideramos que, en conjunto, es una de las obras más importantes de dicho autor, y que se acerca más a las búsquedas propias de las vanguardias teatrales de Latinoamérica. En cuanto a lo formal vuelve a usar la técnica del <<metateatro>>, usa recursos propios del paradigma brechtiano, colocando a un narrador que rompe la cuarta pared y busca de manera explícita llevar a concienciar al espectador. A nivel temático, esta obra es controversial, puesto que pone en cuestión las problemáticas fronterizas entre República Dominicana y Haití, denunciando la injusticia que esta frontera, simbolizada en el escenario por la pirámide número 179, atrae, y al mismo tiempo pone en valor los puntos en común que tienen ambos países, rechazando la pugna y las beligerancias que suelen crearse entre ambas naciones.

Desde nuestro punto de vista, *Pirámide 179* de Máximo Avilés Blonda, es un ejemplo idóneo de obra innovadora y rupturista con respecto a la tradición teatral dominicana, tanto a nivel de forma como de contenido, y se acerca, como ninguna otra en el país, a la búsqueda vanguardista propia del teatro latinoamericano, sin ganas de parecerse a lo que ocurría en Europa.

Su tema rompe con el <<statu quo>> de la intelectualidad nacional, y su denuncia del problema dominico-haitiano nos acerca a una identidad escondida por la hegemonía cultural de la isla. En ella hay una tácita reivindicación de lo negro al abandonar el discurso anti- haitiano que suelen tener los intelectuales decimonónicos de la media isla.

Máximo Avilés Blonda coloca en el centro un tema sensible para la República Dominicana, que significa una ruptura con el teatro institucional, al cual el mismo Blonda pertenecía. Recordemos que fue director del teatro de Bellas Artes, y que muchas de sus obras fueron representadas allí. Vemos cómo desde la estructura del poder, la obra de Blonda golpea la simiente de este, denunciando la xenofobia, el racismo, la violencia, la injusticia, presentes en la cultura hegemónica dominicana.

En 1963 tenemos *El pez dorado en la pecera de cristal*, de Armando Oscar. Dice Molinaza:

En esta pieza intenta hacer un teatro vanguardista tomando como excusa una réplica al existencialismo sartriano. Pero el texto, más que una obra dramática es un esbozo personal de la realidad social no cuestionada³²⁰.

Carlos R. Mota coloca a este autor dentro de la corriente existencialista dominicana³²¹. Y la cita anterior de Molinaza nos confirma lo mismo, ya que el existencialismo es otra de las vanguardias teatrales europeas. Sin embargo, volvemos a la problemática que encontramos en la obra de Iván García. El existencialismo de estos autores no está enraizado en la configuración cultural del país, por ende, es difícil detectar una verdadera avanzada en lo estético con respecto a la sensibilidad de la época, una ruptura que mire a las particularidades culturales e idiosincráticas de la media isla caribeña. Más bien parece un intento de imitar el teatro occidental de mediados del siglo XX.

Desde lo formal, *El pez dorado en la pecera de cristal* mantiene la estructura aristotélica, y no hay ningún elemento técnico propio de las vanguardias teatrales. Solo en cuanto a la temática podríamos decir que se sitúa en el teatro existencialista, y en ese

³²⁰ Molinaza, op.cit., 210

³²¹ Mota, op.cit., 89.

sentido debemos destacar la distinción que hace Martin Esslin entre el teatro existencialista y el teatro del absurdo, analizado en apartados anteriores.

En el caso de Armando Oscar Pacheco, lo que nos parece más rompedor, y se aleja de hacer un simple guiño o pose vanguardista, es que intenta atacar los postulados del existencialismo sartriano, y rescata el amor como fórmula para encontrar el sentido de la vida. De hecho, el mismo subtítulo de la obra nos da señal de su intención: <<*Réplica al existencialismo de Sartre*>>.

En la obra de Pacheco también vemos un atisbo de renovación y de búsqueda de nuevos lenguajes que consideramos es incompleta con respecto a las obras teatrales de vanguardia latinoamericana, puesto que sigue siendo un teatro descontextualizado, atrapado en los universales y las abstracciones aéreas que encontramos en varios de los símbolos usados por muchos de los dramaturgos dominicanos. El elemento vanguardista de Pacheco queda en la intención de cuestionar a la autoridad sartriana, y de buscar otro camino diferente al propuesto por el filósofo francés.

En la década de los sesenta encontramos otras obras que vuelven a colocar la mitología griega en la esfera creativa de la dramaturgia dominicana. *Creonte*, de Maggiolo, las obras de Héctor Incháustegui Cabral, entre otras. Creemos que esta vertiente no implica ninguna ruptura, todo lo contrario, es una continuación de las inquietudes y tendencias del teatro dominicano desde sus antecedentes con Llerena. No por tratar la mitología griega resultan convencionales, sino porque las lecturas y apropiaciones que hacen de esta, se quedan en el universo etnocéntrico del que parten y no tienen elementos que la adhieran a la estructura autóctona del contexto dominicano.

Otros intentos de ruptura en la dramaturgia nacional son las obras de Efraín Castillo. En 1968, año considerado por algunos el más prolífico de esta década, se publica el libro de Castillo *Viaje de regreso*. Hay contenidas algunas obras como *Adán, Eva y los Moluscos*, *La Tuerca*, *La muñeca de Gysina*, *El diente de mi hermanita es de Dios*, *A mitad del camino*, *La Fosa del Mundo*, *El estupro de Pedra País*. En varios de sus textos palpamos elementos de fragmentación, una postura existencialista y crítica de la tradición. Son un buen ejemplo de intento de renovar el lenguaje.

¿Podemos concluir que hubo vanguardia teatral en la década de los 60s? ¿Son los elementos vanguardistas propios de los ejemplos mencionados intrínsecos al concepto de vanguardia teatral? ¿Es más factible usar para dichas obras la categoría de <<experimentalismo>> como la entiende Umberto Eco?

En conclusión, la muerte del tirano permitió el primer paso hacia una búsqueda innovadora y revolucionaria en el teatro, que ya se venía gestando con las obras de Domínguez, Blonda y Rueda, pertenecientes a finales de la dictadura dominicana.

La conciencia social que tenía la ciudadanía tuvo su cúspide con el advenimiento del gobierno de Juan Bosch, que impulsó una política de apoyo a la cultura y las obras teatrales. De ahí surgieron grandes propuestas artísticas que permitieron la innovación, al menos el intento. Como el gobierno de Bosch apenas duró varios meses, ya que fue derrocado por los norteamericanos, el teatro sufre otra parálisis, o sea, la intervención militar del 1965, que sentó las bases para que llegase un declive de la escena teatral, en cuanto a experimentación se refiere.

En definitiva, la vanguardia teatral en República Dominicana comienza a adquirir forma en la década de los sesenta, pero, salvo pocas excepciones, apenas hunde sus raíces en la configuración de la subjetividad dominicana, quedando como una imitación acrítica de las posturas vanguardistas europeas. Sin embargo, en la década siguiente, podemos hablar del inicio de una vanguardia teatral en la media isla caribeña.

CAPÍTULO VII

El nacimiento de la vanguardia teatral

La realidad concreta como forma de la escena dominicana de vanguardia

Ya hemos mencionado la presencia de un teatro oficialista en República Dominicana, y algunos atisbos de ruptura desde su mismo seno. Hemos constatado el inicio de unas manifestaciones teatrales con fuerte influencia de las vanguardias europeas, en la década anterior, con algunas características propias asociadas al contexto histórico del país. Ahora procederemos a estudiar cuál fue el camino recorrido por esa vanguardia teatral dominicana de la década de 1970.

Nos parece interesante destacar dos categorías usadas por Molinaza para referirse al fenómeno teatral de esa época, la cual nos permitirá entender algunas aristas del movimiento teatral de la media isla caribeña en las décadas de estudio.

Molinaza, apoyado en una filosofía marxista, utiliza el concepto de <<infraestructura teatral>>, que consiste en aquellas manifestaciones primigenias, espontáneas, que se configuran teatralmente, y que son la resultante <<orgánica>> del pueblo, pues echa sus raíces en la cotidianidad de cada individuo, en su relacionarse con los demás en un entorno social determinado. En el caso dominicano, según Molinaza, la <<infraestructura teatral>> se manifiesta a través de:

El canto, la danza, escenas caracterizadas por juegos, los acompañamientos musicales, los ritos mágicos, los palos, el vudú, la santería, la narración, los rosarios, baquinies, romerías, velaciones, velorios, horas santas³²².

A la categoría de <<infraestructura teatral>> Molinaza coloca la <<superestructura teatral>>, que está directamente relacionada con los estamentos del poder; instituciones que se encuentran profundamente vinculadas al estado nacional. El autor se pregunta si en el contexto dominicano esta ha partido de la <<infraestructura>>,

³²² Molinaza, *Historia del teatro dominicano*, 227-228.

o si de lo contrario, ha llegado a erigirse como sustrato dominador de ella, dígase la libre manifestación orgánica del pueblo en su ser más puro y primigenio. Se decanta por la segunda opción. Denuncia cómo la <<superestructura teatral>> dominicana se ha mantenido del lado privilegiado del poder, opacando a la <<infraestructura teatral>>³²³, y haciendo que el teatro sea un producto de los privilegiados del país.

El Teatro Escuela de Arte Nacional; creado por el dictador en 1946, se convierte en la gran estructura teatral usada por el régimen para su perpetuación. Una vez finalizada la dictadura, esta sigue de forma tácita, a través de las políticas culturales del gobierno de turno; esa premisa de inclinarse hacia la clase dominante en detrimento de la clase popular. Un ejemplo de ello es la llegada al poder de Joaquín Balaguer, que, como mencionamos, fue heredero del <<trujillismo>>. Su política era represora de los derechos humanos, hizo una férrea persecución a los remanentes de izquierda que quedaban de la batalla contra los militares estadounidenses. En 1973, Balaguer construye el Teatro Nacional, que pasa a convertirse en otro artefacto del poder. El Teatro de Bellas Artes y el Teatro Nacional se vuelven los pilares de control y dominio cultural³²⁴. Son la parte hegemónica, convencional, oficialista e institucional del teatro dominicano.

El análisis de Molinaza del fenómeno cultural a partir de la relación dicotómica entre <<infraestructura teatral>> y <<superestructura teatral>>, nos parece de gran interés, pero con algunos matices. Como ya hemos demostrado en el capítulo anterior, desde la superestructura emerge una ruptura vanguardista en el fenómeno teatral dominicano. Tómese como ejemplo las obras de Máximo Avilés Blonda y de Manuel Rueda en la década precedente.

Esto nos lleva a apoyarnos en la visión de Michel Foucault sobre el poder, que no controla sus derivas. Según el filósofo francés, las dinámicas del poder no son jerárquicas, sino <<disruptivas>>, y donde este se implanta enseguida surge su <<resistencia>>. La emergencia de un teatro innovador en República Dominicana en la década del 1960, es un gran ejemplo de ello. Y posteriormente, a pesar de la iniciativa de Balaguer de crear el Teatro Nacional, que sí estamos de acuerdo que esconde una agenda de dominio en el ámbito cultural, en la década del 1970 se dieron otras alternativas. Aparecieron nuevas

³²³ Ibid., 230.

³²⁴ Cfr.: Ibid, 230.

instituciones de carácter privado como Casa de Teatro; de corte progresista, el Centro de la Cultura de Santiago, y hasta la sala del grupo Nuevo Teatro, esta última cúspide de la vanguardia teatral dominicana, la cual estudiaremos más adelante.

De igual modo nos parece pertinente el análisis de Molinaza en cuanto a la implantación de la <<superestructura teatral>> en detrimento de la <<infraestructura>>. ¿Eso quiere decir que la vanguardia teatral dominicana, a pesar de su carácter de ruptura, tiene una manifestación limitada por los estamentos del poder estatal? Tal vez la siguiente afirmación de Molinaza, frente a la creación de nuevas salas teatrales, nos pueda responder esa pregunta:

Se requiere de una transformación superestructural partiendo de lo infraestructural. Un cambio, que posiblemente, las características sociopolíticas y económicas no permitan por mucho tiempo³²⁵.

A pesar de vivir un régimen totalitario como el de Joaquín Balaguer, el teatro dominicano sigue desarrollándose de manera fehaciente en esta época. Los nuevos espacios alternativos, como Casa de Teatro, comienzan a presentar múltiples obras latinoamericanas, algo de suma importancia para los artistas nacionales, puesto que se ponen en contacto de manera directa con lo que ocurre en América Latina.

Al igual que surgen nuevas salas alejadas del <<teatro hegemónico>> de la media isla, también proliferan múltiples grupos teatrales que emprenden una búsqueda artística de gran importancia para el teatro dominicano, las cuales están impulsadas por un sentimiento de ruptura y de crítica social, similares a la impronta latinoamericana que ya estaba desplegada en todo el continente.

En la década de los 70s, el miedo a las represalias policiales y militares empezó a disminuir. La vigilia y crítica del gobierno por organizaciones humanitarias, en especial las Naciones Unidas, y el apoyo de los derechos humanos empezaron a cambiar el ambiente político de muchos países represivos del mundo, no sólo en la República Dominicana. Apareció un nuevo teatro en la isla, de voz independiente, basado en los preceptos de la

³²⁵ *Ibid.*, 233.

libertad humana y los valores artísticos bien desarrollados. Algunos dramaturgos tuvieron la oportunidad de viajar a otros países, al ser becados para estudiar en el extranjero y con ello desarrollaron una sensibilidad más cosmopolita. Estudiaron la teoría y la puesta en escena del teatro moderno mundial y trajeron esos conceptos al escenario nacional³²⁶.

El apogeo del teatro dominicano no puede analizarse sin tener en cuenta el diálogo que había entre los artistas de otras áreas, todos con una visión rebelde y comprometida del arte, un arte no hegemónico que buscaba reivindicar lo popular. Es el caso del artista plástico Silvano Lora, que ya en los 60s había fundado el grupo Arte y Liberación, y durante la guerra de abril el Frente Cultural. También se unieron El puño, La Máscara y La Antorcha, que desarrollaron un sinnúmero de actividades artísticas y políticas por todos los barrios marginales del país, con el objetivo de contribuir al desarrollo de la conciencia política ciudadana. Ese tipo de arte de Silvano Lora que hemos mencionado, podemos conectarlo con las manifestaciones que estudiaba Manuel Delgado al analizar el <<artivismo>> del siglo XX y XXI³²⁷.

La Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD), a partir de mediados de 1960, inicia una férrea política de apoyo cultural, impulsada por los sectores progresistas y de izquierda más radicales. Se forma el coro, el cine, el grupo de teatro en 1966, este último dirigido por Máximo Avilés Blonda.

Hay que mencionar además que, en casi todos los pueblos del país, había grupos culturales con una gran sensibilidad social, politizados y críticos al régimen de Balaguer.

Podemos concluir que en el país se vivía una atmósfera de rebeldía, de lucha, de reivindicación de los sectores marginales y de crítica al poder. Seguía la estela del triunfo de la identidad nacional por haber logrado acabar con la intervención militar

³²⁶ L. Howard Quackenbush, "Introducción", en *Antología del teatro dominicano contemporáneo, Tomo I* (Santo Domingo, Ediciones Librería La Trinitaria, 2004), 15.

³²⁷ Sobre <<artivismo>> y política en el siglo XX y XXI, véase: Manuel Delgado, "Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos". *Quaderns-2, n. 18 (2013), 68- 80*. <http://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2019/01/Delgado-Manuel-artivismo-pospolitica.pdf> (Consultado el 25 de diciembre del 2021).

estadounidense y, esto repercutía en todas las artes, que fueron uno de los pilares de este desarrollo.

El Nuevo Teatro de Rafael Villalona: la posibilidad de Stanislavski en el Caribe



Figura 1. Rafael Villalona en años de juventud. En internet: <https://reynaldodisla.blogspot.com/2012/08/rafael-villalona.html>

Rafael Villalona fue uno de los más importantes directores de la República Dominicana, no solo porque su aporte implicó un rompimiento con el teatro tradicional a finales del siglo XX, sino por la gran influencia que ejerció en las generaciones posteriores. Su impronta sigue vigente en el presente del teatro dominicano según muchos profesionales del oficio. Villalona estudió en el Instituto Teatral Gubernamental de Arte de Moscú (GITIS) y luego en el Instituto Teatral



Figura 2. Delta Soto. En internet: <https://www.diariolibre.com/revista/delta-soto-ha-sido-una-de-esas-mujeres-imprescindibles-de-la-cultura-dominicana-CH26309803>

Lunacharsky. En 1969 regresó al país con su esposa, la reconocida actriz dominicana Delta Soto. Juntos, en compañía de varios amigos, emprendieron diversos proyectos culturales. Villalona perteneció durante un tiempo al grupo de teatro de la UASD, llegando a colaborar como director con ellos. También contribuyó en la fundación de Casa de Teatro, junto con Freddy Ginebra. Su mayor aporte fue la formación del grupo NuevoTeatro, en la década del 70 y luego el TPC.

A Rafael Villalona se le debe la llegada y difusión en el país de los presupuestos stanislavskianos. Con este director se rompió la tendencia oficialista del teatro dominicano, y se generó una nueva búsqueda, una revolución no solo en el montaje, sino también en el arte del actor que, antes de él, estaba rezagado en la poesía coreada, y salvo algunos destellos de talento, a una tendencia grandilocuente y poco <<orgánica>> en el decir.

Al regresar de Moscú en 1969 transforma la escena dominicana, todavía apesada en los convencionalismos importados por varios directores españoles. Dice Reynaldo Disla que llegó a oír la pronunciación castiza de los actores dominicanos, el peso declamativo en las interpretaciones, y las voces graves, bonitas e impostadas de



Figura 3. De izquierda a derecha: Eugenio Barba y Rafael Villalona. Imagen cedida por Reynaldo Disla. <https://reynaldodisla.blogspot.com/2012/08/rafael-villalona.html> (Consultado el 23 de junio 2021).

ellos. Para Disla, Villalona llega a revolucionar la manera de encarnar personajes, introduce la disciplina y la mística del grupo teatral³²⁸.

El hecho de que los actores dominicanos hablaran emulando a los españoles es un remanente colonial que estuvo en todo el teatro dominicano desde sus inicios. Denota un teatro muerto en cuanto sus actores no hablaban como los personajes representados, ni como ellos mismos solían hablar. La

convención actoral dominicana de aquella época consistía en imitar la oralidad castiza, puesto que fue la herencia que quedó del proceso colonizador, vigente en el teatro aún años después de la independencia nacional. El Nuevo Teatro de Rafael Villalona destruyó ese remanente, y otorgó herramientas a los actores para partir de su propia voz, no la imitación falseada de una cadencia extranjera ni pretender parecer locutores.

Entre las obras realizadas en Nuevo Teatro podemos mencionar: *Ana Kleiber*, de Alfonso Sastre (1964), *El daño que hace el tabaco*, de Antón Chejov (1969), *Los ojos grises del ahorcado*, Rafael Añez Bergés (1969), *La voz humana*, Jean Cocteau (1969), *Pluf el fantasma*, de Clara Elena Machado (1971), *Tres historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún (1971), *El entierro*, de Enrique Buenaventura (1973), *La guerrita de Rosendo*, de Gilberto Pinto (1983), *La secreta obscenidad de cada día*, Marco Antonio de la Parra (1993), *Ópera merengue* (1993), entre muchas otras. Con el TPC de Santiago de los Caballeros estrenó: *Talleres dramáticos I, II y III* (1979), *Las aceitunas*, de Lope de Rueda (1979), *El rey Clinejas*, de Manuel Rueda (1980), *La lente maravillosa*, de Emilio Carballido (1980)³²⁹.

³²⁸ Reynaldo Disla, “Rafael Villalona”, *Reynaldo Disla* (blog). <http://reynaldodisla.blogspot.com/2012/08/rafael-villalona.html>

³²⁹ *Ibid.*

La presencia de Stanislavski es decisiva para el teatro latinoamericano, casi al mismo tiempo que la de Bertolt Brecht, como dice Murguercia en uno de sus estudios:

La discusión en torno a Stanislavski ha comenzado a trenzarse con otra, que concierne a las bondades de su <<opositor>>, Bertolt Brecht. Sin embargo, ¿por qué cubanos y brasileños recuperan al director ruso, precisamente en nombre del compromiso político y de la <<identidad>> nacional? La discusión solo está empezando.

Por natural asimilación de teorías que ha revolucionado el teatro moderno desde inicios de siglo; por influencia de Hollywood; pero también por el deseo de ser <<verdaderos>> y de empatizar con públicos populares, la América Latina se vuelve hacia el legado de Stanislavski en el umbral de una nueva época³³⁰.

La afirmación de Arias nos muestra el vínculo existente entre el teatro caribeño con el resto de la región latinoamericana. A diferencia de lo que ocurrió décadas atrás en República Dominicana que, gracias a la dictadura de Trujillo, se encontraba completamente apartada del movimiento teatral de la región.

El espíritu de Stanislavski en América Latina, tal como lo describe Arias, con la impronta socio- política brechtiana, también sirve para confirmar que la influencia europea en el continente estaba supeditada a su contexto socio- cultural particular y a una tendencia a mezclar elementos heterogéneos e ideas contrastantes. En el caso de República Dominicana, veremos cómo el paradigma del maestro ruso tiene ese objetivo de explorar la identidad propia del país, con la estela política brechtiana.

Algunos consideran a Villalona el pionero del teatro independiente de la República Dominicana. El grupo Nuevo Teatro plasmó sus postulados artísticos en un manifiesto que agregamos a los anexos de esta investigación, por ser un documento trascendental de la historia del teatro dominicano. Este manifiesto se leyó en 1969 en Santo Domingo, Plazoleta Atarazana, Zona Colonial.

³³⁰ Magaly Murguercia Arias, *Teatro latinoamericano del siglo XX (1950- 2000)*, op.cit., 100.

El título del documento en cuestión es *Declaración teatral*. Comienza teorizando sobre el arte en general, y el teatro en particular. Desde la primera línea encontramos la estela de un pensamiento vanguardista, propio de las innovaciones más radicales de la escena europea. Se habla de la relación entre la realidad y el arte, de cómo los artistas elevan dicha realidad y en ese proceso la transforman. “Esta ascensión en ningún caso será vertical sino en forma de espiral”³³¹. Con esta frase encontramos una visión crítica del hecho artístico que apela a la horizontalidad por encima de la verticalidad que había caracterizado al teatro occidental convencional. Que se aluda a la espiral como trayectoria seguida por esa unión entre lo real y lo artístico, nos conecta con una visión de continuidad en el proceso de creación: el laboratorio, la experimentación; de la que ya Meyerhold y Stanislavski hablaban.

La espiral en Villalona pretende conectar el teatro con la vida, y esto es uno de los presupuestos del arte de vanguardia en todas sus manifestaciones. La vida dominicana debía ser absorbida por el teatro dominicano según el grupo Nuevo Teatro.

En la retrospectiva general que hace Villalona sobre el teatro dominicano de su tiempo, lo sintetiza en <<lo tradicional>>, alejado de su realidad particular. Dice:

El teatro dominicano, tradicionalista por años, se ha formado de objetivaciones extraídas de otra realidad y encontradas para satisfacer otras necesidades espirituales, sociales y culturales, por esto que nosotros identificamos al teatro actual como de corte FORMALISTA.

En la República Dominicana, el teatro surge como un accidente fruto de incursiones de compañías teatrales españolas, las cuales, independientemente de su valor auténtico, sólo por su carácter esporádico y la falta de otras experiencias visuales, no permitían formar un criterio con bases serias, porque incluso estábamos impedidos de comparar³³².

Es contundente la retrospectiva que hace Villalona del teatro dominicano. Los dos momentos bisagra de la historiografía teatral de la media isla: el entremés de Llerena y el

³³¹ En anexos: Nuevo Teatro, *Declaración teatral* (Manifiesto leído el 10 de enero de 1969 en Santo Domingo), 1.

³³² *Ibid.*, 1.

teatro trinitario, estaban atravesados por la impronta española. No como una apropiación, o el resultado de una mezcla, sino como perpetuación de un legado de la <<madre patria>>. Dicho legado es asumido por los creadores nacionales de espaldas a las manifestaciones híbridas de la cultura dominicana.

Villalona denuncia la mediocridad y el desarraigo propio de la historia teatral dominicana desde sus orígenes, impulsada a copiar sin analizar el porqué de las cosas, alejada de su contexto. Apela a la utilización de las tradiciones más importantes del arte, pero llevadas al <<patio dominicano>>, en una sinergia entre realidad teatral, y en un rompimiento total con todo lo aprendido hasta aquel momento. Este manifiesto por parte del grupo, confirma la llegada de un nuevo camino en el teatro dominicano.

“NUEVO TEATRO” considera, como primera tarea, la destrucción en nosotros mismos de todos aquellos vicios, de todo vestigio de la educación teatral formalista implantada en nosotros, inocentemente aceptada por nosotros durante largos años. Para llevar a cabo esta labor NUEVO TEATRO opondrá al formalismo existente el método de <<las acciones psicofísicas>>; método este que supone la búsqueda de contenidos nuestros; de formas expresivas y acciones que surgen del estudio de la psicología de nuestro pueblo³³³.

Es obvia la motivación del grupo, y la fuente de estas: el método stanislavskiano, vanguardia de la metodología actoral y de la puesta en escena. Aquí es bastante clara la influencia del maestro ruso en Villalona, pero con el deseo de apoderarse de estas y adaptarlas a su contexto social.

Nuevo Teatro significó un cambio de paradigma en el quehacer teatral dominicano. Podemos afirmar que el oficio del actor adquirió a partir de Nuevo Teatro mayor profundidad, mayor rigor, y rompimiento absoluto de los esquemas teatrales vigentes.

En ese deseo de borrar todo lo aprendido por considerarlo alejado de la realidad propia, y por haber sido impuesto sin dar posibilidad a los dominicanos de cuestionarlo o

³³³ Ibid., 2.

ponerlo a prueba, palpamos una ruptura total y el inicio de un vasto desarrollo de la República Dominicana con respecto a la escena. Aunque era latente la visión crítica de izquierda progresista por parte de Villalona, su búsqueda se centraba, mucho más que los reformadores dominicanos que hemos mencionado, en el aspecto técnico del teatro, de la escena, pero sobre todo del oficio del actor.

El aporte de Villalona no tenía la misma concepción de la <<creación colectiva>> que ya se difundía en el país, y en toda América Latina. Villalona fungía como director de todos los procesos, como bien nos testimoniaron algunos de los actores que llegaron a trabajar con él, cuyas entrevistas se encuentran en los apéndices de esta investigación. Esto nos demuestra lo heterogénea y diversa que era la vanguardia teatral dominicana y la deriva de las influencias foráneas en el país.

Consideramos importante agregar que, aunque significó una innovación en la isla, el método stanislavskiano para la década de los 70s del siglo XX, comenzaba a ser cuestionado y surgían otras estéticas y metodologías de la actuación, provenientes de dicho método, o en contraposición a este, y en la isla era recibido como lo más vanguardista. En realidad, lo era en República Dominicana, si tomamos en cuenta lo aislado que estuvo el país hasta la muerte del dictador Trujillo, lo que impidió que el teatro de la media isla caribeña se desarrollase de forma paralela a otros territorios de Latinoamérica.

Al comparar el proceso histórico de la escena dominicana con América Latina y Europa, podemos decir que el devenir y desarrollo de esta resulta tortuoso y problemático. Por un lado, existe un diálogo entre los creadores latinoamericanos y de la media isla, pero al mismo tiempo en República Dominicana, se producen ciertas rupturas y discontinuidades, causadas por las particularidades internas de su devenir histórico y político.

A la dictadura en la isla hay que agregar la falta de una estructura editorial, un movimiento teatral cohesionado que permitiese un mayor salto del arte escénico. Lo cual no significa que la nación estuviera rezagada, más bien llevaba un ritmo diferente y una manera particular de implementar las diversas búsquedas artísticas, como dijo Juan Bosch al usar el término <<arritmia histórica>>. El teatro nacional ya no estaría de espaldas al devenir del arte escénico mundial, había despertado e iniciado su propio camino.

El teatro de Haffe Serulle: violencia de la escena, ritualidad e irreverencia



Figura 4. Haffe Serulle en la década de los 70s. Fotografía de Nicolás Cuello. Imagen cortesía de Haffe Serulle al autor.

Haffe Serulle nació en San Francisco de Macorís en el año 1947. A muy temprana edad se muda con su familia a Cotuí. Desde pequeño hacía veladas teatrales. Se fue a estudiar a España ciencias económicas, en la Complutense de Madrid. Decidió estudiar teatro en la Escuela Real Superior de Arte Dramático de dicha ciudad, y al mismo tiempo sociología laboral, en la Escuela Social Laboral. Una vez regresa al país, pasa a dirigir el Teatro de la UASD, en el año 1973. Además, es pintor, ha escrito ensayos, narrativa y poesía. Es uno de los directores y dramaturgos más relevantes de la historia teatral dominicana. Su método <<acrobático guerrero>> es un aporte original al teatro del país.



Figura 5. Obra de teatro de calle de Haffe Serulle. Fotografía de Nicolás Cuello. Imagen cortesía de Haffe Serulle al autor.

La primera obra de Haffe Serulle fue *Leyenda de un pueblo que nació sin cabeza* (1974), un texto basado en el poema de Pedro Mir *Hay un país en el mundo*. En 1976 publica *Duarte*, una obra de carácter

histórico- documental. Esto nos confirma que muchas de las obras de este período se apoyaban en la utilización de temas y personajes de la historia dominicana³³⁴.

³³⁴ Gilda Matos, “Las funciones y características de la dirección teatral en República Dominicana (1961-2004)” (Tesis de Grado, Universidad Autónoma de Santo Domingo, 2005), 84.



Figura 6. Teatro UASD en la calle. Fotografía de Nicolás Cuello. Imagen cortesía de Haffe Serulle al autor.



Figura 7. “La danza de Mingó”, obra de Serulle con el Teatro UASD. Fotografía de Nicolás Cuello. Imagen cortesía de Haffe Serulle al autor.

Una de las obras más acabadas de Serulle, a nivel dramático, en la década que nos compete, es *La Danza de Mingó* (1977). Esta obra se basa en la vida de la activista dominicana Florinda Soriano Muñoz, conocida popularmente como Mamá Tingó. Ella pertenecía a la Federación de Ligas Agrarias Cristianas. Fue asesinada en 1974, mientras luchaba por la tierra que,

durante más de cinco décadas, había trabajado junto a su marido. Hoy en día es un símbolo de la lucha campesina en República Dominicana, mártir de la opresión del gobierno de Balaguer, símbolo de resistencia femenina, de la negritud.

El personaje Mingó en la obra de Serulle tiene un objetivo único: alcanzar la libertad. De manera concreta defender y reivindicar la tierra, como hizo Florinda Soriano Muñoz, y por ello fue asesinada en el campo, cuando querían quitársela. En el texto aparece un universo de personajes femeninos que accionan con el arroz, que lavan. Viejas enmascaradas, muchachas que desconocen y murmuran sobre esa mujer llamada Mingó. La feminidad impregna toda la trama. Los personajes masculinos aparecen, el

antagonista; Teófilo, nunca se encuentra en escena, pero está presente todo el tiempo a través de los discursos de los demás personajes.

Podemos decir que la obra de Serulle es marcadamente feminista, porque a través del hecho histórico encarnado en Florinda Soriano, hace una feroz crítica al conflicto neo feudal durante la era de Balaguer en la República Dominicana, y palpamos cómo la mujer es receptáculo de la violencia y la injusticia de una sociedad patriarcal. El autor, sin embargo, no victimiza a la mujer, sino que la muestra en pleno acto de resistencia. En este sentido, es importante rescatar lo que dice Quackenbush:

En el drama, hay muchos indicios de la división de géneros y la creación de espacios masculinos y femeninos independientes. Los símbolos masculinos de autoridad han desaparecido de la vida de Mingó. No hace mención de su padre, y su esposo y sus tres hijos varones son asesinados por los secuaces de Teófilo, el caudillo de la comarca. Ella ahora vive sola. Baila, canta, adora la tierra con una triste melancolía, que permea mucho de la acción del drama y predice su futuro. Se asocia con las viejas del pueblo, que simbolizan la sabiduría del viejo matriarcado africano, pero llevan puestas caretas proscritas por Teófilo, que esconden a la verdadera persona y no les dejan desempeñar su papel de autoridad en el pueblo.³³⁵

En esta obra no es necesario explicar, todo se muestra a través del drama de este personaje- mito- tierra- machete- Florinda Soriano- Mamá Tingó- Mingó. La protagonista lucha con machetes contra las injusticias de Teófilo, ese hombre del que todos hablan, el dueño de todas las tierras, el que se encuentra en la cúspide de la pirámide social, el patriarca, ausente a nivel físico en la trama, pero omnipresente como Dios, y como la ley que pretende arrancarle la tierra a los campesinos que durante tantos años la habían trabajado.

Las alusiones a la naturaleza como totalidad y vitalidad son constantes en la obra. El elemento machete es el símbolo de la lucha perpetrada por su protagonista. Las máscaras que cubren el rostro de las viejas, es la tradición opresora que no permite ver el efecto de la opresión. Mingó, que sufre de discriminación por parte de los que la rodean,

³³⁵ L. Howard Quackenbush, "El espacio negativo femenino/masculino en La danza de Mingó, de Haffe Serulle". *Revista Iberoamericana*, II, 7 (2002), 29- 38, <https://doi.org/10.18441/ibam.2.2002.7.29-38>

que se enfrenta a la incomprensión hasta de las más viejas que ella, y de su comunidad, no abandona la resistencia, no deja la tierra. Es curandera, bruja, come tierra, vive en la tierra, habla de la tierra, ama la tierra, muere en la tierra. Es un mito que el pueblo conoce a través de historias distorsionadas.

Mingó reconoce que el camino de desarrollar su propia revolución es a través de compartir su propia historia. Ella afirma lo siguiente: «Necesito de ustedes [...]. Yo sola no puedo» [Serulle, 2004: 198]. Ya vemos el nacimiento de la voz colectiva, del pueblo, a través de esta mujer.

Ellas empiezan a conocerla por su verdadera relación con la tierra, y no por las habladurías de los demás. Ellas desean conocer la verdad, y lo hacen al tocar el cuerpo desnudo de Mingó que les revela la historia verdadera, y no la oficial³³⁶.

La obra está dividida en tres partes: el principio, que a su vez se divide en Parte primera: La danza del contacto, Parte segunda: La danza de toma de conciencia, Parte Tercera: La danza del dolor y del juramento. Luego viene La Mitad, con Parte cuarta: La danza de la colectividad, Parte Quinta: La danza del intento de violación. Y, por último: El final, que contiene Parte sexta: La danza de la decisión, parte séptima: La danza de la rebelión.

Esta partición en el texto nos permite ver una estructura aristotélica clásica, que se rompe por la <<no linealidad>> del tiempo en el conjunto de la obra, más bien este queda fragmentado, jugando con apariciones repentinas en espacios no concretados, donde lo más importante es la danza como método de transgresión y resistencia.

La danza de Mingó nos lleva irremediabilmente al canto del baile en la segunda parte de *Así Habló Zaratustra*. El Zaratustra de Nietzsche habla a la vida, a su sabiduría, a esa ligereza de lo vital que aquellas muchachas alcanzan en su danza. Mingó le danza a

³³⁶ Ryan Anthony Spangler, “Deshaciendo la desmemoria: historia y ficción en el teatro de Haffe Serulle”. *Revista Anagnórisis* n. 8 (2012), 38-50. [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n8/RyanAnthonySpangler.\(38-50\)n8.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n8/RyanAnthonySpangler.(38-50)n8.pdf)

la vida a través de la tierra, le danza a la tierra a través de la vida, se danza a sí misma a través de la tierra, le danza al pueblo, a la colectividad, a través de la tierra. Mingó es ese espíritu rebelde, y su danza es el machete con el cual romperá el poder de Teófilo, el Diablo que menciona Nietzsche, el todo poderoso del que prefiere Mingó olvidarse. Solo a través de la comunidad, del retorno a la colectividad, se desprenden las máscaras que cubrían los rostros de las viejas. La revolución es femenina, es el sustrato del discurso en el texto.

Si ubicamos *La danza de Mingó* dentro de toda la bibliografía dramática dominicana, podemos decir que es un momento de ruptura e inflexión en dos sentidos: primero, al abordar el tema campesino sin caer en el costumbrismo y el criollismo que había caracterizado la dramaturgia nacional. Segundo, al no pretender imitar las vanguardias europeas del momento como una moda o pose. Otro elemento interesante, en el que vemos una innovación, es cómo se utiliza la estructura aristotélica y se la desvirtúa, en realidad, no se siguen ningunas de las reglas dramáticas propuestas por Aristóteles.

La danza de Mingó intenta seguir sus propias reglas, las reglas del movimiento perpetuo de la vida. En conclusión, esta obra de Serulle es un ejemplo de vanguardia teatral dominicana, en tanto y cuanto rompe con la estela de la vanguardia europea, la vanguardia latinoamericana, y luego regresa a esta última mediante la poetización de un tema puramente dominicano, entroncándose con el objetivo principal de la vanguardia teatral de América del sur: encontrar una dramaturgia nacional.

Esta obra es un texto que explora las particularidades de la cultura dominicana, enraizado en una problemática social que hunde sus raíces en las cuestiones populares que el teatro institucional oficialista dominicano desdeñaba, o trataba de una manera convencional.

La situación del personaje histórico dominicano Florinda Soriano Muñoz, como heroína de las problemáticas del campesinado en República Dominicana, podemos conectarla al análisis de este fenómeno que realiza el estudioso San Miguel:

Por tal razón se ha considerado que en el Caribe el campesinado constituye uno de los pilares más importantes de la cultura de la “contraplantación”. La

lucha del campesinado por la tierra representa una de las expresiones más concretas de esa tradición de oposición a la plantación³³⁷.

Es indudable que, con esta obra, la dramaturgia textual dominicana se inserta en las problemáticas del país, y siguiendo la afirmación de San Miguel, de todo el Caribe. *La danza de Mingó* es un canto <<contra- cultural>> de resistencia por parte de un sector oprimido por los estamentos del poder: el campesinado.

Con un lenguaje poético y fragmentado, sin caer en un panfleto al estilo de las obras socialistas inspiradas en el bolcheviquismo, este texto rompe con el criollismo y el costumbrismo de la dramaturgia nacional, mira de forma directa a la esencia idiosincrática del país, a su historia contemporánea, una historia llena de violencia y oprobio, como es el caso particular de lo ocurrido a Florinda Soriano.

Mingó es el personaje mitológico teatral dominicano que, hunde sus raíces en la historia contemporánea de la media isla caribeña, desarticulando el paradigma de la plantación como forma de entender el territorio nacional. Es un documento que busca descolonizar la visión colonial sobre el Caribe como territorio lleno de riquezas para ser explotadas.



Figura 8. “Los ricos también lloran”, obra de Serulle. Fotografía de Nicolás Cuello. Imagen cedida por Haffe Serulle

El <<acrobático guerrero>> como paradigma propio de la escena criolla. Violencia y espectacularidad corporal en el teatro

En cuanto a la dirección teatral, en esta década Haffe Serulle realiza una ruptura con el teatro hegemónico del momento. Podríamos catalogarlo como un representante de la vanguardia escénica de la media isla caribeña.

Los espectáculos que se representaban en el país para 1970 eran casi veladas, montajes improvisados, de carácter realista, sin ningún intento de renovar la escena, sin

³³⁷ Pedro L. San Miguel, 71.

ninguna preocupación por encontrar nuevos lenguajes a través del cuerpo, o nuevas maneras de romper la oralidad.



Figura 9. “Leyenda de un pueblo que nació sin cabeza”, obra de Haffe Serulle. Fotografía de Nicolás Cuello. Imagen cedida por Haffe Serulle al autor.

Muchos de los entrevistados para esta investigación comentan que, casi todos los actores del teatro hegemónico, solían hablar imitando la cadencia del ciudadano español,

usando una oralidad y una dicción que no se circunscribía a la del dominicano. En cuanto a las puestas, había muy poco vestigio de creatividad, ni siquiera una conciencia de la plasticidad. Los objetos utilizados eran los más comunes de cualquier obra realista. Sobre las puestas en escena de Serulle, dice Gilda Matos:

... como director crea una teatralidad que vuelve a lo ritual y primitivo. Los personajes y los símbolos salen de la rutina realista, explora las imágenes simbólicas al servicio de ideas y sentimientos de liberación. La plasticidad de sus escenas, junto al fuego estremece el instinto de los espectadores³³⁸.

El aporte más grande de Haffe Serulle a nivel de la puesta en escena, es el paradigma <<acrobático guerrero>>, que pasaremos a estudiar sus principios a continuación, con el objetivo de determinar cuáles elementos vanguardistas tiene y cómo se adapta, si lo hace, a la realidad socio-cultural del país, y si dialoga de alguna manera con los movimientos vanguardistas teatrales de América Latina. El término <<acrobático guerrero>> viene de la concepción que tiene Serulle de la cultura latinoamericana, la cual desde sus orígenes es violenta, y dicha violencia está conectada con su historia de opresión, sangre, muerte y exterminio. Partiendo de esa premisa ideológica de lo violento, Serulle cree que esta esencia debe extrapolarse a lo cultural, y de ahí iniciar un proceso transformador a través del teatro.

³³⁸ Matos, op.cit., 84.

El texto literario no debe ser lo principal, sino que este debe servir de apoyo a una imagen corporal profunda, sustentada en una ideología concreta. Serulle considera que el cuerpo humano es el receptáculo de la transformación, que el movimiento corporal es cambiante, y que esto debe reflejarse en el cuerpo del actor. Por lo tanto, el método <<acrobático guerrero>> propone la investigación de nuevas maneras de moverse en el espacio, alejadas de la cotidianidad, porque la realidad misma es cambiante, y dicho movimiento debe estar atravesado por los conflictos económicos, políticos, sociales de la sociedad en su conjunto.

La <<acrobacia-guerrera>> se convierte así en una postura crítica del cuerpo, heredera de la <<biomecánica>> de Meyerhold, como afirmó Serulle en la entrevista contenida en apéndices. Este paradigma teatral, además, es un posicionamiento de ruptura con la concepción tradicional del espectáculo, ese que busca el dramatismo solo a través del discurso. Vemos una desarticulación de la hegemonía del texto en la escena, donde se da importancia a la gestualidad plástica de la corporalidad del actor. Este es uno de los hallazgos más significativos de todo el teatro vanguardista del siglo XX a nivel mundial³³⁹.

En la visión haffiana del espectáculo, vemos un punto de inflexión en el paradigma teatral dominicano, una ruptura con la concepción hegemónica del teatro existente en la isla.

Los actores de Serulle requieren de un entrenamiento físico óptimo, ya que sus cuerpos realizan un sinnúmero de contorsiones individuales, composiciones corporales en conjunto, violentan las posibilidades de la voz y el cuerpo hasta llegar al caos de la acción escénica, la cual estará cimentada en una visual llena de esteticismo. Tal vez por su formación como pintor, en los espectáculos de Serulle, los cuerpos forman imágenes diversas y llenas de simbolismos.

³³⁹ Cfr.: Soraya Julián, “Estudio del teatro acrobático: aportes de Haffé Serulle” (Tesis de grado en Licenciatura en Teatro mención dirección teatral, Universidad Autónoma de Santo Domingo, 2011), 56-57.



Figura 10. “Leyenda de un pueblo que nació sin cabeza”, obra de Haffe Serulle.
Fotografía de Nicolás Cuello. Imagen cedida por Haffe Serulle al autor.

En su libro *Filosofía de la Acción Teatral*, Haffe Serulle plasma todos sus postulados de lo que es el teatro. Y aunque no habla de forma directa del método <<acrobático guerrero>>, encontramos muchos de los planteamientos que se llevan a cabo en dicho método³⁴⁰.

En la entrevista que realizamos al creador, una de las cosas que más resaltó fue su rechazo de que los espectáculos teatrales siguieran siendo a la italiana. Encontramos en las puestas haffianas una constante búsqueda y ruptura del espacio tradicional. Algunas obras empiezan en una sala y terminan fuera, otras en la calle, en espacios poco convencionales, el público puede estar sentado o de pie. Nunca antes en la escena dominicana, se había desestructurado el escenario como se hacía en las obras haffianas. En relación a la espacialidad, Serulle dice lo siguiente sobre las obras más emblemáticas de dicho período:

Todas las obras a partir de *Leyenda de un pueblo que nació sin cabeza*, ya marcaron una ruptura. Esa obra marcó la ruptura que yo buscaba. Romper con todos los espacios, con todo. Meterse dentro del público, mover al público de un lugar a otro, incluirlo en la obra, que el público se confundiera con el

³⁴⁰ Haffe Serulle, *Filosofía de la acción teatral* (Santo Domingo, Publicaciones X Festival Internacional de Teatro de Santo Domingo, 2018).

espectáculo en sí [...] *El Canto de los buitres*, que se realizó sin uso de palabras, en base a imágenes y sonoridad. Usamos la lejanía y cercanía con el público. Los actores se iban tan lejos que no podíamos escucharlos. Por eso se suprimía la palabra. En esa obra el alejamiento hacía que los actores se apartaran del espacio de presentación, iban a la calle, o al techo, y eso rompía con toda la concepción espacial existente. Ese es un espectáculo emblemático del Teatro UASD³⁴¹.

Los objetos en la escena se mueven tanto o más que los mismos actores, generan una sonoridad violenta, agresiva, que siempre busca el impacto, mantener la tensión en los espectadores, que casi nunca tienen una actitud pasiva frente a lo que están presenciando. Elementos espectaculares son el correlato de la violencia del sujeto caribeño- guerrero que grita y lucha para existir. En las obras de Serulle hay sogas, cadenas, machetes, palos, fuego, cuchillos, telas. Todos los objetos son resignificados, se contorsionan junto con los cuerpos de los actores.

Miguel Ramírez, un destacado actor, escenógrafo y artista plástico dominicano, que, en la década de estudio, trabajó en varios montajes de Serulle, dice lo siguiente:

Haffe Serulle es un creador sin igual en la escena teatral dominicana, un atrevido y visionario que ha forjado y desarrollado como ningún otro artista del teatro un singular y original método para ejercer el teatro, su teatro, una forma estética con características propias y componentes identitarios que lo llevan a explorar y a formular la impronta de una poética de un teatro dominicano-universal. Me refiero a su Teatro Acrobático Guerrero³⁴².

Dice Soraya Julián sobre el método acrobático guerrero:

Este teatro utiliza la acrobacia y la composición como medio de expresión hiperbólica, en búsqueda de lograr una puesta en escena dinámica, lúdica y descomunal. Los personajes se van construyendo, a partir de un proceso dinámico, interiorizando texto, movimiento, sonidos, luces, escenografía,

³⁴¹ Haffe Serulle, entrevista por Rafael S. Morla, 5 de marzo 2021, transcripción Rafael S. Morla, en apéndices.

³⁴² Citado en Julián, op.cit., 60.

imágenes, composiciones, gestos, entre la propuesta del director y los distintos actores intervinientes en el proceso de construcción de la puesta en escena. Predominio del riesgo y la provocación corporal consciente, la sonoridad de las palabras, elementos escenográficos en búsqueda de una puesta en escena que rompa con la cotidianidad, con la finalidad de activar el pensamiento y activar la percepción del espectador. La puesta en escena y dramaturgia de Haffe propone una visión del mundo, de los sentidos y emociones más profundas del ser humano. Sus planteamientos transcurren en una dimensión ideológica, intertextual y espacial. Los personajes son arquetipos, metaficticiales³⁴³.

El método <<acrobático-guerrero>> de Haffe Serulle representa un antes y un después de la concepción de la puesta en escena dominicana, es un aporte original en la década de 1970, se convirtió en la vanguardia teatral de la isla, ya que se apartaba de la visión de los espectáculos que se realizaban en el país.

Además de su originalidad; uno de los factores más destacables, también encontramos que se inspiró en las concepciones teatrales de Meyerhold, pero adaptándolas a las problemáticas socio- culturales de República Dominicana y la idiosincrasia del continente latinoamericano, además de sus búsquedas personales como artista. No deseaba imitar de forma ciega el devenir del teatro europeo, aunque era consciente de la necesidad de conocerlo y dejarse influenciar. Según Serulle:

El creador no debe renunciar nunca a ninguna corriente, a no ser que esa corriente atente contra ti en términos ideológicos [...] No es el caso de nuestros antecesores. Todos eran contestatarios, revolucionarios en sus ideas creadoras. Entonces todo el que es anterior influye en uno necesariamente. Toda la antigüedad influyó en los años posteriores.³⁴⁴.

Las obras de Serulle, tanto su dramaturgia como sus puestas en escenas, eran la visión estética de un sustrato ideológico de resistencia, que hunde sus raíces en la configuración sociológica del país. Al respecto, es importante destacar la explicación que hace San Miguel sobre el devenir de la historiografía caribeña, que podemos conectarla

³⁴³ Ibid., 67.

³⁴⁴ Serulle, entrevista.

perfectamente con el camino que Serulle ha propiciado en el teatro nacional del momento. Dice el teórico:

Relacionada obviamente con las reformulaciones sobre la identidad que ocurrieron a partir de los años cincuenta y con los proyectos políticos y sociales concomitantes a éstas, a partir de los años setenta las luchas y las resistencias de los subalternos se convirtieron en los núcleos de la historiografía caribeña. Inspiradas en las corrientes políticas radicales que proliferaron en esos años, que le confirieron un lustre especial a las gestas revolucionarias y a los movimientos que confrontaban directamente a las estructuras de poder, dos de las vertientes de las luchas populares que más llamaron la atención de los historiadores fueron las rebeliones de los esclavos y el cimarronaje³⁴⁵.

El teatro <<acrobático guerrero>>, además, se entronca en algunos aspectos, sobre todo en la negación de la visión occidental del teatro tradicional, con la búsqueda de lo ritual, con la <<crueledad>> de Artaud. La violencia del teatro haffiano es la violencia artaudiana llevada a un contexto caribeño, donde los cuerpos, el espacio y la voz rompen los límites de la cotidianidad y abrazan, a través de la violencia y del riesgo, las posibilidades de la vida en libertad. Sin embargo, en Serulle, a diferencia de la visión teatral del artista francés, encontramos una mayor preponderancia del texto escrito, pues en Artaud el lenguaje está escindido, y en el director dominicano, este busca expresarse a través de un potente contenido poético.

Resistencia y postura contra- hegemónica del teatro popular y callejero en la República Dominicana

El fenómeno del teatro popular en República Dominicana, al igual que las vanguardias teatrales, tiene su apogeo en la década de los 70s., corroborado, además, por todos los teatristas que entrevistamos, los cuales recuerdan los múltiples grupos culturales que había en los barrios y provincias del país. Dichas manifestaciones no pueden catalogarse de vanguardia teatral, pero algunos hacedores del teatro popular, sin embargo,

³⁴⁵ San Miguel, op.cit., 65.

podríamos entroncarlos dentro de una forma de vanguardia teatral dominicana, cuyos presupuestos estéticos estaban inspirados y propulsados por miembros de la vanguardia europea como Grotowski, Piscator y Brecht. Primero, porque se conectaron con la búsqueda de la vanguardia latinoamericana, en las teorías de García sobre el <<teatro popular>> y de Enrique Buenaventura de la <<creación colectiva>>. Al mismo tiempo, hay que destacar, que muchas de ellas, adquirieron sus características propias.



Figura 11. “Estela, la mujer del plomero”, obra de calle de Haffe Serulle. Fotografía de Nicolás Cuello. Imagen cedida por Haffe Serulle al autor.

Gilda Matos cuenta que, en los procesos de ensayo, los miembros de la compañía Teatro Chispa leían las teorías de Bertolt Brecht y de otros maestros como Stanislavski, pero también aprendieron mucho de Rómulo Rivas, en la etapa en que se encontraban dentro del grupo Gayumba. Elvira Taveras, otra reconocida actriz y directora dominicana, en la entrevista que le hicimos, también destaca la impronta del teatro de <<creación colectiva>> y la búsqueda experimental en el teatro dominicano³⁴⁶. Sobre los antecedentes del teatro popular en la isla, dice Gilda Matos:

Un hecho que contribuyó de manera significativa al desarrollo del teatro popular fue la llegada al país de la pareja Rómulo Rivas y Mercedes Díaz, animaron el movimiento de teatro popular a través de sus talleres sobre

³⁴⁶ Elvira Taveras, entrevista por Rafael S. Morla, 10 de marzo 2021, transcripción Rafael S. Morla, en apéndices.

actuación, voz, expresión corporal y dirección teatral. Estos conocimientos se convirtieron en herramienta de trabajo para jóvenes que carecían de formación académica en el teatro³⁴⁷.

La solidificación del teatro popular en RD se debió, entre otros factores, además de la conciencia política de la ciudadanía, a la llegada de literatura como *Hacia un teatro pobre* de Grotowski, el existencialismo sartriano, el teatro del absurdo, y la influencia y aporte de teatro extranjero latinoamericano que, gracias a la apertura de salas como Casa de Teatro, se había estimulado considerablemente. Para Molinaza, este tipo de teatro surge en RD en el seno de la pequeña burguesía, ya que tenían los elementos materiales para hacerlo³⁴⁸.

Otto V. Coro en 1970 fundó el grupo Teatro Estudiantil. Rómulo Rivas, un destacado director venezolano, pasa a dirigir una obra en el grupo, da diversos talleres, en los que se integran diferentes hombres y mujeres. Es interesante cómo Molinaza analiza el fenómeno de formación de los grupos de teatro popular:

Así, el Teatro Estudiantil renueva sus objetivos y se distancia o trata de independizarse del Colegio de la Salle, renace como Teatro Gayumba. Luego del teatro Gayumba surgirá el Teatro Gratey. Después el Gratey originará el Teatro Chispa.

Esta muestra aporta evidencia de cómo el movimiento teatral a nivel amateur presenta como característica fundamental la división y subdivisión³⁴⁹.

Los grupos de teatro popular son inmensamente heterogéneos. Hay una premisa en sus obras: la protesta, pero una protesta disfrazada de ideología política, que termina en el panfleto, en algunos casos, pero vemos el germen de una <<identidad nacional>>, o más bien un intento de reflejar en la escena la idiosincrasia del pueblo, plasmada en las obras que se presentaban. La mayoría de estos grupos de teatro popular eran muy opuestos

³⁴⁷ Matos, op.cit., 85.

³⁴⁸ Molinaza, *Historia del teatro dominicano*, 367.

³⁴⁹ *Ibid.*, 370-371.

al teatro oficialista de Bellas Artes. Nos parece interesante la declaración de Gilda Matos al respecto:

Dando testimonio del 1970, existía una contra visión entre los de Bellas Artes y los del Teatro Popular. Los primeros montaban comedias, obras clásicas. Y nosotros hacíamos obras para el pueblo. Había muchos grupos de esa índole, con ese mensaje político y de conciencia social. Empezamos a poner personajes que veíamos en nuestra cotidianidad, con sus preocupaciones particulares, adecuados al contexto social y político. Esa era la impronta nuestra. Había un interés romántico de que podíamos cambiar el mundo a través del teatro. El Sindicato de Trabajadores, por ejemplo, cuando organizaba huelgas, nosotros íbamos a representar obras. Era muy romántico todo, político, de una juventud crítica. Luego los intereses fueron variando³⁵⁰.

El comentario de Gilda Matos nos confirma la actitud rebelde de casi todas las compañías de teatro popular en la República Dominicana. Y esa visión política de sus integrantes podría en una primera instancia compararse al ímpetu de rebeldía que tenían los Trinitarios cuando hacían sus obras de teatro.

En ambos casos el motor era ideológico, cimentado en la identidad de un pueblo que se sentía oprimido por una nación extranjera. Salvando las distancias, en el caso de los Trinitarios, debemos recordar que el país no era independiente, ni siquiera era una nación autónoma y, ya hemos explicado las diversas manifestaciones históricas que implicaron la ocupación haitiana en la isla.

Lo que queremos destacar es la similitud que tenían el teatro trinitario y el popular en cuanto al propósito: generar un cambio socio-político. Sin embargo, mientras que los jóvenes Trinitarios representaban obras españolas, como pretexto para difundir ideales independentistas, sin dar relevancia a los aspectos estéticos, las compañías del teatro popular dominicano, por otro lado, tenían una <<conciencia teatral>> y <<profesional>> mucho más desarrollada que los primeros.

³⁵⁰ Gilda Matos, entrevista por Rafael S. Morla, 10 de febrero 2021, transcripción Rafael S. Morla, en apéndices.

Esto se ve en los procesos de ensayos, donde se amparaban en las teorías de grandes reformadores del teatro vanguardista europeo, como Bertolt Brecht o Grotowski. Esto nos parece muy importante. La emergencia de los grupos de teatro popular en la República Dominicana no solo respondía a intereses políticos, de conciencia social, sino a fines estéticos arraigados a la cultura dominicana, y a un sentir de que el teatro podía ser un espacio de transformación de las conciencias y un lugar de innovación artística.

Casi todas las obras representadas salían del proceso creativo, de las ideas y sentires de sus integrantes. Vemos, en suma, la emergencia innovadora dentro del aspecto formal estético de los espectáculos. Según Chapuseaux:

Bertolt Brecht decía que divertir era la función más noble que había encontrado para el teatro. Es indispensable no olvidar esa acertada observación y tener presente que si nuestro trabajo, aún poseyendo la más grande altura de ideas y propósitos sociales, no divierte y entretiene a nuestro público a través de sus propios medios artísticos, no será teatro y, por lo tanto, habrá fracasado. De ahí que sea prioritario para el grupo el perfeccionamiento constante de sus recursos expresivos y sus habilidades técnicas en el arte de hacer buen teatro³⁵¹.

La cita anterior está contenida en el libro *Manual del teatrero, Guía de trabajo para grupos aficionados de teatro popular*. Este libro se convirtió en una biblia para estas agrupaciones, y consideramos de suma importancia detenernos en sus presupuestos más relevantes, porque nos permite comprender a cabalidad la importancia de este fenómeno en la República Dominicana, ya que los enunciados de dicha obra fueron absorbidos por



14. Los talleres

Desde el principio Gayumba se propuso difundir y multiplicar su modo de hacer y entender el teatro mediante talleres de formación que han sido aprovechados por cientos de jóvenes, niños y adultos.

40
1976 - 2016

muchos de los que se auto definían como creadores de teatro popular.

El objetivo principal del libro es dar herramientas a los grupos de teatro

Figura 12. Taller impartido por el grupo Gayumba. En internet: <https://www.facebook.com/teatro.gayumba/photos/pcb.1635409113376938/1635408556710327/> (Consultado en diciembre 2021).

³⁵¹ Manuel Chapuseaux, *Manual del teatrero* (Santo Domingo, Editora Corripio, 1987), 19.

popular para crear obras de teatro. Chapuseaux distingue entre grupos profesionales y aficionados, y define a estos últimos como quienes realizan el teatro en su tiempo libre, pero hace la salvedad de que a pesar de ello no se debe descuidar la <<calidad>> y el <<compromiso³⁵²>>. Estos son los dos ejes, desde nuestro punto de vista, que sustentan el manual de Chapuseaux, y son extrapolables al conjunto del teatro popular en República Dominicana.

El concepto de calidad en Chapuseaux está muy vinculado al término compromiso. Los integrantes del grupo, desde su punto de vista, deben entregarse por completo a la labor teatral. En el libro se desglosan una serie de pautas a tomar en cuenta para alcanzar el objetivo de la agrupación o compañía. Aspectos éticos como la disciplina y la constancia son resaltados de forma rotunda a lo largo del manual.

Cada integrante debe tener una función específica, según sus intereses y facultades. Se detallan los aspectos necesarios para llevar a cabo un espectáculo. La importancia del líder se describe no como un director que está por encima de los demás actores, sino como un individuo que luchará por la cohesión del grupo. El ego, al igual que vimos en el repaso de los ideales de reformadores como Stanislavski y Grotowski, en Chapuseaux se diluye gracias a la exaltación de la disciplina y la misión de los miembros, en una consciencia con respecto a la labor de cada sujeto como ficha imprescindible del engranaje grupal.

El proceso de ensayo se divide en el trabajo de mesa; donde se estudia y analiza la obra elegida, este ha de estar acompañado de una investigación teórica en torno al tema seleccionado. El proceso creativo se basará en la improvisación, que será la fuente de la que se obtendrán los elementos artísticos que conformarán el espectáculo. En el libro se desglosan pautas para llevar a cabo tal proceso.

Por otra parte, es muy importante que todos los integrantes vayan adquiriendo cada vez más consciencia de las motivaciones y los objetivos más amplios del grupo [...].

³⁵² Ibid., 18.

El grupo deberá acostumbrarse a realizar de vez en cuando reuniones de evaluación crítica y autocrítica [...].

Siempre con la mira puesta en el avance del trabajo colectivo y no en motivaciones particulares³⁵³.

Lo <<colectivo> en el teatro popular es una categoría que sitúa el sentir de las masas, comúnmente oprimidas por los estamentos del poder, en primer plano. La individualidad es rechazada de forma consciente por estos grupos, vista esta última como uno de los males del capitalismo global. Lo estudiamos a profundidad en el apartado de las vanguardias teatrales latinoamericanas. En República Dominicana constatamos la misma tendencia, gracias a la apertura que propició la caída de Trujillo, momento en que el país recibe múltiples obras de importantes directores latinoamericanos.

Con respecto al <<compromiso>> dentro del libro de Chapuseaux, ya mencionamos la entrega a los ensayos y al buen funcionamiento del grupo. Pero también encontramos una dimensión ética de esta categoría en lo que quiere proponer. Es el aspecto social.

Los integrantes del teatro popular deben poseer una conciencia social arraigada al contexto geopolítico, a las problemáticas que caracterizan a la nación. Chapuseaux, después de enumerar sucesos históricos dominicanos de envergadura, como la colonización, la independencia nacional y las dos intervenciones militares norteamericanas, se posiciona al respecto y dice:

Pues que los grupos de teatro- igual que todo el mundo- están obligados a tomar una actitud ante esta situación a través de su trabajo. O la respaldan y se manifiestan de acuerdo con ella o la ignoran diciendo que “esas son cosas de los políticos” y que “el teatro es una cosa muy linda para andarlo mezclando en problemas que no le conciernen” (lo cual es otra manera de res-

³⁵³ Ibid., 33-34.

darla) o, finalmente, reconocen la necesidad de que el teatro y quienes lo hacen formen parte de los que luchan contra esa realidad como única manera de contribuir a la superación de la pobreza y el atraso de nuestro pueblo. A esta última corriente es a la que denominaremos en este libro *teatro popular*³⁵⁴.

Las declaraciones anteriores, tanto en la cita como en la figura 13, nos dan las coordenadas de una postura descolonizadora del teatro popular dominicano, arraigada a las raíces y el compromiso social de sus miembros. El teatro popular es visto como un laboratorio de resistencia, un espacio de <<auto-reflexión>> apoyado en la territorialidad



Figura 13. Imagen del grupo Gayumba en diversas facetas de su tendencia de teatro popular. En internet: <https://www.facebook.com/teatro.gayumba/photos/pcb.1635409113376938/1635408556710327/> (Consultado agosto 2021).

y la <<herida colonial>>, para usar el término de Mignolo. El mirarse a sí mismo como sujeto creador, pero también como proceso artístico, es una característica de toda vanguardia en el mundo del arte.

El *Manual del teatrero* de Chapuseaux es un documento de gran importancia para comprender las dinámicas estéticas e ideológicas que propulsaban la impronta del teatro popular en la República Dominicana.

Un elemento que conecta a estos grupos con las vanguardias teatrales de Latinoamérica, es el uso de la <<creación colectiva>> como metodología de trabajo que, ya hemos mencionado, fue una estrategia destacada en los teatristas del resto del

³⁵⁴ *Ibíd.*, 20.

continente. En la entrevista que realizamos a Haffe Serulle, dice lo que sigue sobre la <<creación colectiva>>:

Y todos los teatristas de Latinoamérica, sin saber nada uno del otro, todos nos metimos en una misma corriente, sin una planificación, y esa corriente era la creación colectiva. Por donde quiera surgían manifestaciones teatrales que se dedicaban al teatro con la idea de que la creación de las obras era de todo el grupo³⁵⁵.

Serulle nos da una idea del derrotero seguido por el hecho escénico latinoamericano en la segunda mitad del siglo XX, la atmósfera que guiaba a sus creadores; cimentada en la configuración sociológica y política de la región, que en general sufría el fantasma del imperialismo norteamericano, el analfabetismo, la violencia y la herencia de su pasado colonial. República Dominicana, a partir de la década de 1970, rompe con el aislamiento que había sufrido gracias a la tiranía de Trujillo, y se adhiere a ese tren de ruptura teatral propio del continente.

Estos grupos son en definitiva la respuesta al sistema. La voz de una juventud que se niega a ser aniquilada. Es el teatro del silencio, el escenario en la calle, un drama humano como invisible. El metateatro sin salas grandes. Es en esencia la posibilidad, la única raíz del porvenir. La génesis aletargada de un verdadero y auténtico Teatro Dominicano³⁵⁶.

El teatro popular se situó a la vanguardia del quehacer escénico de la República Dominicana, tanto a nivel político como estético. Pero al ser un movimiento heterogéneo, no podemos englobar todos los grupos que respondían a esta etiqueta en la misma categoría. Molinaza, a pesar de la cita anterior, afirma más adelante que muchos de los grupos que se auto-definían como de teatro popular, pertenecían a una élite privilegiada, que tenía los medios para emprender la búsqueda en el ámbito estético, “saben servir a la clase dominante y a la clase dominada”³⁵⁷. Alega que esa categoría de teatro popular es

³⁵⁵ Serulle, entrevista.

³⁵⁶ Molinaza, *Historia del teatro dominicano*, 372.

³⁵⁷ *Ibid.*, 373.

una manera de mostrar cierto liberalismo, y que se sustentaban, muchos de ellos, en discursos huecos, no cumplían con lo que profesaban.

La contradicción es una de las características del teatro popular de la República Dominicana. Lucha contra el poder, pero de un poder que desea demostrar que no es tan totalitario. Recordemos que Joaquín Balaguer se vendía como el <<padre de la democracia>> del país, además era vigilado por los organismos internacionales. Permitir la presencia de estas manifestaciones culturales, era una forma de suavizar la imagen del régimen ante el exterior, y también servía como desahogo de las masas, para así canalizar la rebeldía y la posible revuelta en contra de su gobierno.

Gilda Matos nos comenta que cuando la compañía Teatro Chispa realizaba obras de teatro de calle, nunca fueron apresados por las autoridades³⁵⁸. Lo mismo dice Haffe Serulle.

Resulta paradójico que un gobierno como el de Joaquín Balaguer, que mataba, apresaba, cooptaba las voces disidentes, no tomara represalias contra estos espectáculos populares que estaban tan diseminados por todos los barrios del país y que difundían ideas revolucionarias y de crítica ferviente a la opresión. Al final, estos grupos se disolvieron, terminaron pereciendo y aquella chispa revolucionaria vanguardista se desvaneció.

A partir de 1978 ese rol se confunde, el liberalismo de la derecha representada por el Partido Revolucionario Dominicano lo absorbe, y no sólo decaen las representaciones de denuncia social, sino que muchos de sus miembros se integran al rejuego de una nueva faceta del sistema quedando atrapados por la ingenuidad³⁵⁹.

El teatro popular en la República Dominicana termina siendo desvanecido por las mismas estructuras del poder que permitieron que surgiera. La visión contestataria, la postura de rebeldía quedó mermada por las problemáticas estructurales y por la pobreza sistémica que vivía el país. Muchos de los clubes culturales, en el nuevo gobierno del PRD; presidido por Antonio Guzmán, dejaron de recibir apoyo, y por ende el teatro volvió

³⁵⁸ Matos, entrevista.

³⁵⁹ Molinaza, *Historia del teatro dominicano*, 379.

a un nuevo letargo, al menos en cuanto a lo popular se refiere, Serulle nos da testimonio de ello³⁶⁰.

En definitiva, que estos grupos dejaran de existir, de alguna manera confirma la postura de Molinaza con respecto a las contradicciones de ellos y su denuncia de que muchos no estuviesen arraigados a la <<infraestructura teatral>>. En el fondo, muy a pesar de su supuesto deseo de representar al pueblo que, podríamos aducir era genuino o como pose, o moda, el fenómeno del teatro popular en República Dominicana estaba arraigado a la <<superestructura teatral>> partidaria de izquierda que, había surgido en el país y, que permitía la difusión de estas manifestaciones.

En ese sentido, rescatamos la cita de Roland Barthes sobre la paradoja del teatro de vanguardia, que critica a la burguesía, y es consumido por esta³⁶¹. Consideramos que pasó algo similar con el teatro popular en República Dominicana. Aunque, si tomamos en cuenta que en la década que estudiamos, hubo una gran proliferación de clubes culturales en todos los pueblos y barrios del país; influenciados por una ideología de izquierda y con una conciencia política muy arraigada, creemos que la crítica hecha por Molinaza no es del todo justa. Aunque pueda ocurrir en un sentido lo que él denuncia, no podemos dejar de resaltar que el teatro de esta época, al menos el que se aparta del oficialista, había llegado a las raíces del pueblo, a dar voz a los sujetos marginales que no eran representados por el teatro oficial hegemónico de la media isla caribeña.

Como ejemplo de ello, damos importancia a la entrevista que realizamos a Gilda Matos; miembro del Teatro Chispa, que comenta la férrea tendencia de su grupo, y de los demás grupos de teatro popular, de dirigir sus obras a la población marginal, partiendo de ella y yendo hacia ella. Nos comenta que los montajes los realizaban sin ánimo de lucro ni de reconocimiento. E incluso cuenta cómo lo ideológico era la premisa, más que lo estético. Aunque sí se entregaban a los procesos de ensayo, a través de la exploración, improvisación, partiendo de la cotidianidad nacional y, dando vida a personajes que salían de las calles, de los espacios poco privilegiados³⁶².

³⁶⁰ Serulle, entrevista.

³⁶¹ Véase nota 72.

³⁶² Matos, entrevista.

Decir que los miembros del teatro popular respondían a ambos intereses: a los del poder y al de los oprimidos, como dice Molinaza, es una crítica reduccionista e injusta, si tomamos en cuenta la enorme precariedad económica que vivía el país, la falta de una tradición teatral sólida como en otras naciones latinoamericanas y los fuertes valores de la élite dominicana, alienada en su aura de privilegios, de espaldas a la herencia africana del país y a todo atisbo de arte <<pobre>>.

La sola existencia de obras teatrales con personajes precarizados del país, y producidas, en su mayoría, por sujetos marginales, es un golpe rotundo al teatro hegemónico nacional. La mayoría de los miembros del teatro popular se inclinaban de forma fehaciente a los intereses de las clases oprimidas. Sin embargo, no podemos soslayar la paradoja del teatro popular dominicano: un desarraigo de lo autóctono, en algunos casos, tal vez enfrascados en las cuestiones de carácter ideológico, y en otros un desconocimiento de las verdaderas dinámicas populares, de esa hibridez propia de la cultura dominicana, donde confluyen lo hispano y lo africano, y el mestizaje, al igual que el sincretismo primigenio de la idiosincrasia nacional. No todas las compañías populares eran así, muchas impregnaban sus procesos creativos del carácter autóctono del pueblo, en un afán de existir en las fauces de la periferia social y estética. Tómese como ejemplo al Teatro Gayumba, el Teatro Gratey, etc.

Pero su misma manifestación era la trampa de la democracia, la falsa prueba de que en el país había libertad. Sin embargo, con el cambio de gobierno, esa superestructura desaparece, y como no había un arraigo <<infraestructural>> del movimiento en general, una sólida cimentación en las raíces de la población no privilegiada, el movimiento popular de la escena se disolvió, la vanguardia del teatro popular ni siquiera llegó a institucionalizarse, simplemente se desvaneció en el tiempo, porque su apoyo dependía de los grupos culturales de izquierda que se habían generado en el país.

Entre los grupos de teatro popular podemos mencionar Teatro Popular Danzante, Teatro Rodante, Teatro UASD, Teatro Cucaramacara, Teatro Taller, Trapiche, Teatro Gratey, TPC, entre otros. También es importante resaltar el Teatro Foklórico Dominicano de Jaime Lucero; un reconocido actor, dramaturgo dominicano que, con su compañía en la década de los 70s, realizó espectáculos circunscritos al imaginario folklórico dominicano, que se realizaba en las calles y partía de mitologías e historias populares.

Para finalizar y demostrar la configuración específica del teatro popular dominicano como eje vanguardista, consideramos de gran relevancia destacar la afirmación de Ana Longoni:

Por otra parte, tanto la vanguardia soviética como las latinoamericanas no rompen con el pasado (como sí el dadaísmo o el futurismo italiano) sino que se reapropian productivamente de zonas de la tradición (cultura y popular)³⁶³.

Esta reapropiación destacada por Longoni es una de las características principales no solo del teatro popular dominicano, sino de todas las vanguardias escénicas de la media isla. A diferencia de los artistas europeos, los dominicanos tienen el afán de encontrar sus voces en el teatro, unas voces que extiendan sus raíces en la heterogeneidad cultural propia del Caribe hispano, silenciada por un sistema heredado del colonialismo.

Las técnicas utilizadas por los teatristas del país son herramientas para destacar lo popular, por encima de la opresión que el oficialismo en el arte teatral había instaurado desde años anteriores. La frontera entre <<cultura alta>> y <<cultura baja>> queda escindida en la escena nacional, como podremos ver con las diversas propuestas vanguardistas que analizaremos en esta investigación.

El teatro callejero: un dispositivo de resistencia del movimiento teatral popular dominicano

La manifestación más específica del teatro popular es el teatro callejero, concebido para realizarse fuera de las salas, en espacios abiertos. En la República Dominicana esta vertiente surge en la década de los 70s.

Reynaldo Disla lo ubica específicamente en 1976. Su esencia está supeditada a la idiosincrasia del pueblo, y surge de forma paralela a las comparsas de carnaval, salían en las mismas fechas de estas. Jimmy Sierra aprovecha estas comparsas para reunir diversos grupos populares de barrios marginales, los cuales representan una sola obra de forma

³⁶³ Ana Longoni, "La teoría de la vanguardia como. Algunas aristas de la idea de "vanguardia" en el arte argentino de los 60/70". *Revista Pensamiento de los confines*. No. 18 (2006), 61-68. http://www.rayandolosconfines.com/pc18_longoni.html

itinerante. Nos dice Disla que Sierra formó más de 16 grupos que se trasladaban alrededor del país. Antes de iniciar la función se tocaba un bongo. Entre las técnicas que utilizaban eran el manejo de títeres gigantes, vestuarios vistosos, instrumentos musicales, mayormente de percusión, que llamaran la atención del público. La forma de hablar no tenía nada que ver con la que usaban los actores de Bellas Artes, que parecían locutores, con una cadencia española, sino que hablaban con la organicidad de la gente de la calle, usando sus imágenes verbales, su sintaxis, su musicalidad, la forma de contar y narrar. Al final de cada función, con textos cortos creados para realizar en exteriores, a partir de personajes y situaciones de sujetos marginales, oprimidos, con un mensaje de denuncia social y algunas con contenido histórico. La mayoría de dichos grupos pertenecían a la Asociación Nacional de Teatro. Después de las funciones se hacía un foro donde el público opinaba. También Reynaldo Disla nos da testimonio de que Jimmy Sierra realizaba estos festivales de teatro callejero al mismo tiempo que las comparsas, como estrategia de resistencia para camuflar dichas representaciones rebeldes en la época de Balaguer³⁶⁴.

Esto es un dato que consideramos de gran importancia, puesto que nos permite matizar las conclusiones de Molinaza de que la opresión balaguerista de alguna manera permitió la emergencia de dichas manifestaciones como estrategia para demostrar que el país vivía una democracia sólida. En realidad, lo que nos cuenta Disla, que además de participar artísticamente con Sierra era su amigo, es todo lo contrario. La supuesta apertura del presidente no era tal, puesto que los teatristas callejeros no podían realizar su labor de forma espontánea y libre.

Los grupos de teatro callejero usaban diversos métodos para evadir las represalias del poder balaguerista. Aquí vemos cierta relación con el teatro invisible de Augusto Boal, en especial su función pedagógica cuando Sierra realizaba los foros con el público después de las presentaciones. Esta era una manera de incentivar un diálogo con los espectadores y los artistas, donde intercambiaban sus impresiones y reivindicaban sus convicciones y posicionamientos políticos.

³⁶⁴ Cfr.: Reynaldo Disla, entrevista por Rafael S. Mora, 9 de octubre 2021, transcripción Rafael S. Morla, en apéndices.

Podemos decir que el teatro de calle en la República Dominicana es la cúspide de la resistencia social, política y estética del movimiento popular dominicano. Es la avanzada de la teatralidad nacional. El ejemplo de arte y vida que pretendían alcanzar muchos de los exponentes de las vanguardias históricas europeas, un reflejo de los conflictos sociales y de cómo los subalternos usaban el arte para resistir, para alzar la voz, para expresarse, para recuperar la calle, y convertirla en teatro.

Teatro Gayumba: la impronta brechtiana y el compromiso político desde el teatro

El grupo Gayumba fue fundado por el venezolano Rómulo Rivas en el año 1976, dirigiendo los primeros montajes. Cuando este se marcha de República Dominicana, en el año 1978, Manuel Chapuseaux pasa a ser el director del grupo, en el que actuaba junto a su esposa Nives Santana.



11. Artimañas
En 1979, con el ingreso de Ángel Mejía y Gilda Matos, Gayumba pasó de dúo a cuarteto. En este período se ponen en escena varias obras, entre las que se destaca la sátira a los medios de comunicación *Artimañas*, creación colectiva que se estrenó en enero de 1980 y que recorrió exitosamente todo el país.

Entre las obras de Gayumba correspondientes a la década en cuestión, podemos mencionar: *Tres historias para ser contadas* (1976), *El extraño viaje de Simón el malo* (1977), *Los siete pecados capitales* (1978), *Las artimañas* (1979), entre otras. La figura 14 y 15 pertenece a esta última obra del grupo.

Figura 14. “Artimañas”, obra de Gayumba. Foto de Mariano Hernández. En internet: <https://www.facebook.com/teatro.gayumba/photos/pcb.2857257437858760/2857252537859250/>



Figura 15. “Artimañas”, de Gayumba. Foto de Mariano Hernández. En internet: <https://www.facebook.com/teatro.gayumba/photos/pcb.2857257437858760/2857252537859250/>

Chapuseaux estudió en la Escuela Nacional de Arte Dramático de Santo Domingo. Luego pasó a formar parte del Teatro Estudiantil, un grupo dirigido por Rómulo Rivas, de quien recibió vastos conocimientos y experiencia en el ámbito teatral. Nos cuenta que el espectáculo que más le impactó desde joven fue *Venezuela tuya y Tu país está feliz*, del grupo Rajatabla. Gracias a ellos se dio cuenta de que existía otra forma de hacer teatro, muy diferente a la que recibía en la escuela. Aquí vemos una influencia directa del teatro latinoamericano en uno de los máximos representantes de la escena dominicana.

El proceso creativo del grupo Gayumba está supeditado a la investigación. Nunca trabajaron con fecha de estreno, por lo cual a veces el proceso de montaje de una obra podía tardar años. Dice Gilda Matos sobre Chapuseaux:

Prefiere textos de autores universales, especialmente españoles. Utiliza el mínimo de elementos. Utilización de la utilería en forma creativa. Actuaciones basadas en el distanciamiento. Imprime su sello personal a sus espectáculos³⁶⁵.

El método de <<distanciamiento brechtiano>> es la herramienta más usada por el grupo en sus espectáculos. Sobre la utilización de autores <<universales>>, especialmente españoles, es importante destacar que, a diferencia de las obras españolas que solían representarse en el teatro de Bellas Artes, con los textos íntegros y una forma de hablar nada orgánica por parte de los actores, en el grupo Gayumba adquiere otras

³⁶⁵ Matos, op.cit., 95.

características. Los personajes hablan con la cadencia propia de los ciudadanos, las obras clásicas son adaptadas al contexto socio- cultural del país.

El usar las obras <<universales>> se convierte en un pretexto para contar historias locales, para tratar temas políticos y sociales enraizados en la cultura nacional o las problemáticas propias de la nación. Chapuseaux, apoyado en las premisas brechtianas, hace que esos textos universales hablen del Caribe, los desacraliza, los criolliza, y ahí se encuentra una de las razones por las cuales sus obras conectaban tanto con el público nacional e internacional. En un periódico dominicano sale la siguiente información sobre el grupo:

Ha representado exitosamente a su país en numerosos festivales de América y Europa, convirtiéndose en el grupo teatral dominicano más reconocido internacionalmente de las últimas décadas. Además, mantuvo junto a sus giras de presentaciones, una constante labor pedagógica, formando cientos de jóvenes a nivel nacional en este quehacer y varios grupos han surgido de sus enseñanzas.

Gayumba se caracteriza por trabajar con escasos recursos de utilería y escenografías simples. El cuerpo del actor, la creatividad y la imaginación son el punto de anclaje de sus montajes. Ver a esta pareja de actores en escena era una verdadera magia donde la poesía pasaba a formar parte de su arte.

Como grupo de teatro popular independiente, su norte fue siempre el compromiso con un arte crítico. Sus montajes son un modelo tanto para directores y actores, como para los grupos que surgieron posteriormente³⁶⁶.

La impronta del grupo Gayumba no solo estará supeditada a esta década del 70, en próximos capítulos analizaremos cómo evolucionó su teatro en los años posteriores.

³⁶⁶ Dulce Elvira de los Santos y Canek Denis. “Teatro Gayumba, 45 años de auténtica magia teatral”. *Listín Diario*. 19 de julio 2021. <https://listindiario.com/entretenimiento/2021/07/20/680155/teatro-gayumba-45-anos-de-autentica-magia-teatral>

Teatro Gratey: la lucha de los oprimidos en la escena dominicana



Figura 16. Cartel de obra del Teatro Gratey. Imagen cortesía de Yanela Hernández al autor.

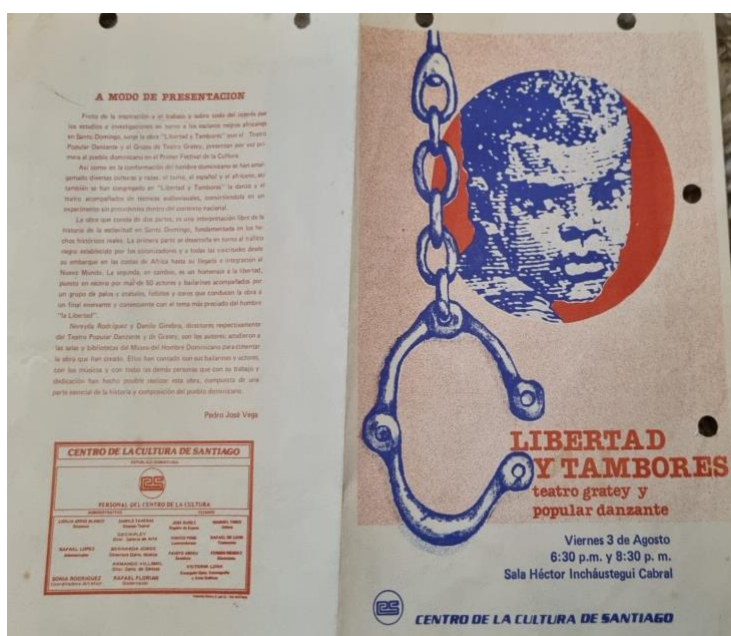


Figura 17. Programa de mano de Teatro Gratey. Imagen cortesía de Yanela Hernández al autor.

estuvo cimentado a las producciones artísticas, sino a la teorización sobre el hecho escénico nacional.

Entre los miembros de dicha formación podemos mencionar a los actores y actrices Teo Terrero, Danilo (Puchy) Ginebra, Miguel Bucarelli, Miguel Ángel Castillo, Oleka Fernández, y Yanela Hernández. Estos jóvenes tenían un marcado objetivo: unificar el arte con la lucha política y revolucionaria, además de inyectar al oficio teatral

El grupo Teatro Gratey surge a finales de los 70s. Podemos situarlo como una de las representaciones más emblemáticas de la vanguardia en el teatro popular dominicano, y herederos del Grupo Gayumba. En primer lugar, porque surge del seno de las discusiones políticas y estéticas que se realizaban en el

mencionado grupo. Otto Coro, que funda el Teatro Estudiantil del Colegio La Salle, se pone en contacto con el teatrista venezolano Rómulo Rivas, este último influye con gran fuerza en la escena nacional. En segundo lugar, la impronta de Teatro Gratey se sitúa en un espacio de avanzada en relación al paradigma tradicional de la

época, y su aporte no solo



Figura 18. Actriz Yanela Hernández en obra “La Chunga”, de Teatro Gratey. Imagen cortesía de Yanela Hernández al autor.

una gran dosis de profesionalismo y rigor. Para ello se sustentaron en las ideas de Rómulo Rivas, de Augusto Boal, de Freyre, entre otros.

El grupo Teatro Gratey mezclaba su labor con las instituciones que aglutinaban a obreros, estudiantes, campesinos y clubes

comunitarios. Sus propuestas teatrales estaban cimentadas en la realidad de estos colectivos oprimidos por las estructuras del poder hegemónico. Yanela Hernández, una de sus fundadoras, sintetiza los presupuestos ideológicos de Teatro Gratey de la siguiente manera:

Los seis artistas iniciamos el proyecto, cargados de sueños y propósitos, dedicados en largas jornadas al estudio de la sociedad dominicana y sus dinámicas de poder, el movimiento teatral popular latinoamericano y sus cultores y cultoras, la construcción de una dramaturgia nacional, apegada a los códigos e identidades de nuestra cultura, desarrollando una metodología de trabajo, inclusiva y democrática donde participan activamente líderes sociales, obreros y, campesinos, de cuyos encuentros germina una dramaturgia, sustentada en sus temáticas en el rescate de la historia de las luchas y rebeldías del pueblo dominicano, de la oralidad que fluye de las entrañas de los barrios populares y el campesinado pobre y excluido³⁶⁷.

Los miembros de esta compañía impartieron talleres, realizaron más de 400 representaciones a nivel nacional, participaron en talleres teatrales en Cuba, México y Estados Unidos. Además, crearon el primer festival de teatro popular en 1979, volviendo más sólido su intento de ir en contra del teatro oficialista del país. En el año 1984

³⁶⁷ Yanela Hernández, entrevista por Rafael S. Morla, 30 de marzo 2021. Transcripción: Rafael S. Morla en apéndices.



Figura 19. Periódico de la época sobre una de las obras de Gratey. Imagen cortesía de Yanela Hernández al autor.

publicaron el libro *Panorama del teatro dominicano, Tomo I*, que abarca desde la época precolombina hasta el 1800.

En los 14 años de trayectoria del grupo, podemos mencionar los siguientes espectáculos, elaborados a partir de los presupuestos de la creación colectiva: *Ton Ton, Mujeres de nuestro país, 1946: mi*

primera manifestación, Cuando los muñecos trabajaron alegremente – esta última una obra infantil –, *El proceso, Libertad y tambores, Regina Express*, entre otras.

Resaltamos de esta década, el montaje del grupo titulado *1946: mi primera manifestación*, estrenada en el año 1978 y, vuelta a presentar en el año 1984. Esta obra es un ejemplo idóneo de lo que venimos analizando sobre el teatro popular de la República Dominicana.

El texto y el montaje fueron realizados de forma colectiva, la figura del director como vertebrador de la puesta no existe, sino lo comunitario, la colectividad teatral. En el proceso de búsqueda para el espectáculo, partieron de un tema de la historia nacional: la huelga que realizaron los trabajadores cañeros de la parte Este de la isla en el año 1946, que es considerada la primera huelga que triunfó en la historia dominicana, liderada por Mauricio Báez.

La obra narra los procesos de realización de la huelga, las quejas de los trabajadores con la injusticia del dictador, las represalias, la injerencia de los Estados Unidos, las malas condiciones labores de los cañeros y se refleja en ella el adoctrinamiento que recibían los miembros de las Fuerzas Armadas durante la dictadura.

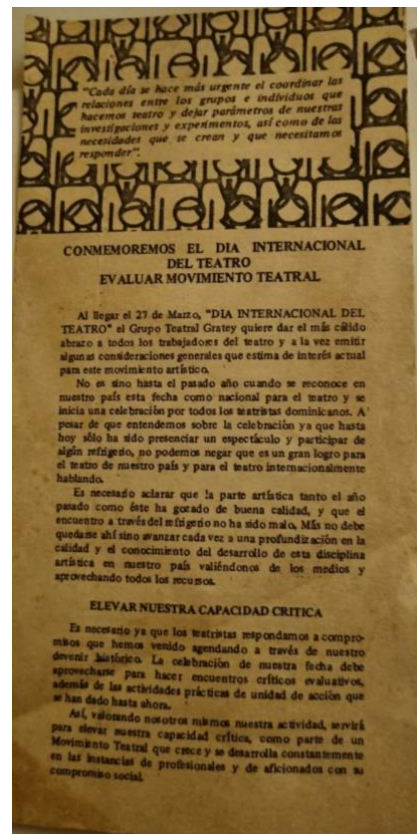


Figura 20. Panfleto del Grupo Gratey. Imagen cortesía de Yanela Hernández al autor.

El minimalismo de los elementos usados, propios de las premisas de Grotowski de un teatro pobre; que no necesita de grandes escenarios, es la guía de los miembros del grupo. Poco maquillaje, utilería fácil de mover, vestuarios básicos, escenografía elemental. Lo más importante era el cuerpo de los doce actores que intervenían, haciendo más de 40 personajes. La figura 21 contiene el manifiesto del grupo sobre dicha obra.

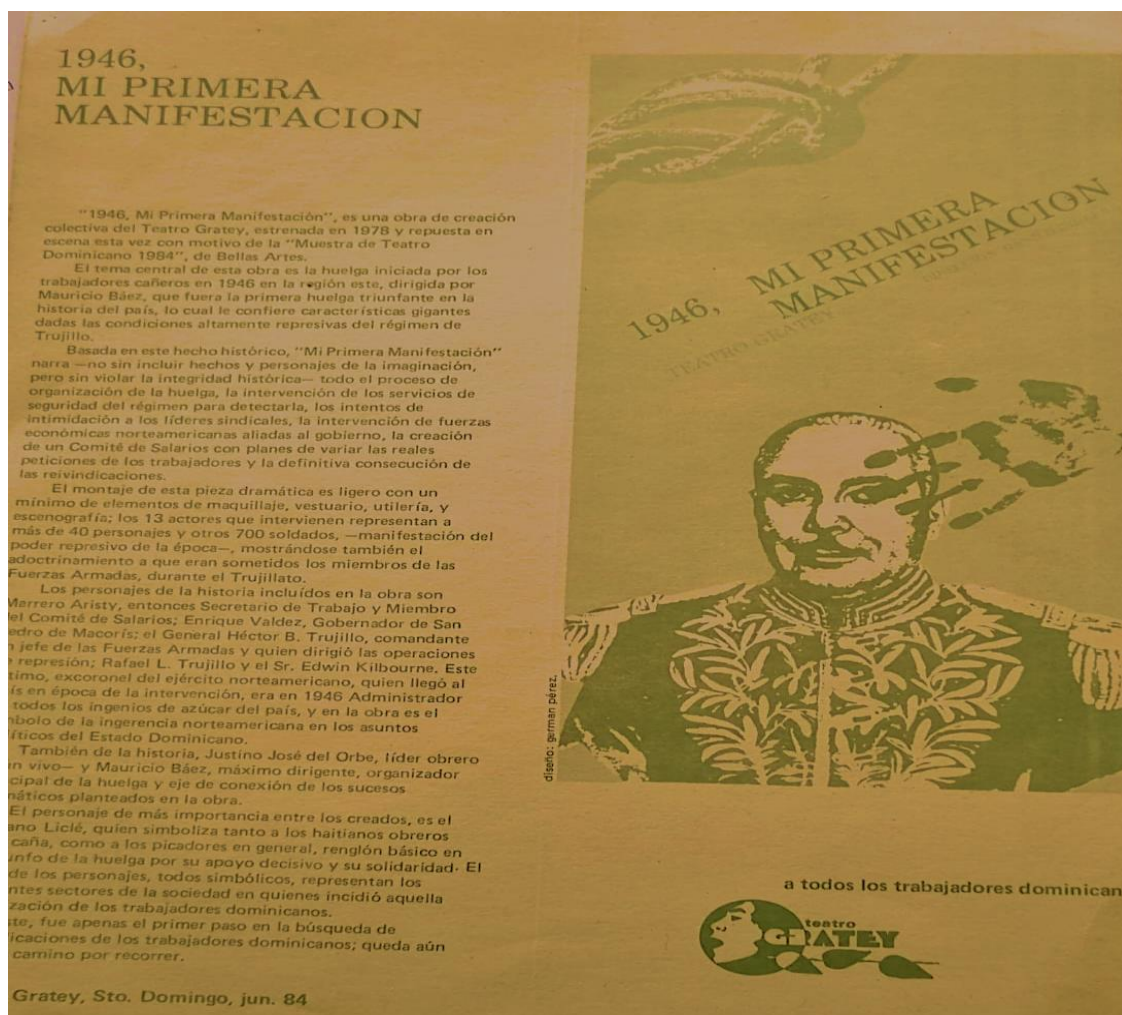


Figura 21. Panfleto sobre obra "1946: mi primera manifestación de Gratey. Imagen cortesía de Yanela Hernández al autor.

1946: mi primera manifestación es un espectáculo que se inserta a nivel temático en el objetivo de mantener la memoria histórica del país, llevando a escena un suceso emblemático de la resistencia de varios de los sujetos oprimidos durante la sangrienta dictadura trujillista. Es, además, una postura anti-imperialista pues denuncia de forma paródica cómo los norteamericanos intentan influir en el devenir político de la media isla caribeña. Los personajes que intervienen expresan su dolor, su inconformidad, pero, sobre todo, su deseo de cambiar las condiciones de precariedad que tenían.

El grupo Teatro Gratey es una bisagra de finales de los 70s y 80s, representan un período de transición de la época más revolucionaria a nivel político y social del teatro

dominicano hacia la más experimental desde el punto de vista estético. Sus obras de teatro popular los sitúa entre ambas vertientes de la vanguardia teatral dominicana, y en contraposición con el teatro oficialista. El arte en consonancia con los valores éticos, la poesía con la política y la emergencia de una utopía social reivindicada por la escena.

Algunos atisbos rupturistas del teatro en la década de los 70s

Algunos otros momentos de ruptura en el plano dramaturgico son la obra *El Rey Clinejas* (1979), de Manuel Rueda. Es una obra de folclor infantil, cuyo tema es la búsqueda de la identidad. Crea un universo lúdico a partir de lo popular, lo autóctono, sin caer en el criollismo o costumbrismo de épocas anteriores. En ese sentido, vemos un cambio de estética, postura ideológica e incluso de negación del teatro hegemónico. El objetivo de Rueda con esta obra, además de inclinarse a un público infantil y juvenil, era sacar a flote lo mítico popular dominicano. Dice Rueda:

Sin embargo, no debe confundirse la expresión popular con lo sórdido. La mugre, (podemos asegurar que la pobreza puede ser extremadamente limpia) la abyección, las imágenes de la fealdad que circulan como clisés de las clases desamparadas, no tipifican a un pueblo sino en sus peores crisis y caídas, cuando ya ha perdido la noción de su dignidad y, por ello, de la majestad de su procedencia³⁶⁸.

A partir de las afirmaciones de Manuel Rueda, vemos el objetivo que tiene este de re- semantizar la pobreza y liberarla de las ideas pre- concebidas en torno a las clases no privilegiadas. Se reivindica la posibilidad de extraer belleza aún en la precariedad más absoluta. Lo popular, para Rueda, no es lo abyecto ni lo feo, sino el ámbito de la dignidad de un pueblo arraigado a su contexto sociológico.

En 1979 encontramos la obra *Acto único*, de Aquiles Julián que, a partir de personajes marginales de la realidad social dominicana, desarrolla una trama potente y desgarradora. Dice Molinaza sobre esta obra: “Una ruptura estructural y temática con relación a lo que se venía haciendo en el teatro escrito dominicano”³⁶⁹.

³⁶⁸ Manuel Rueda, *El rey Clinejas* (Santo Domingo, Soto Castillo, 1979), 12.

³⁶⁹ Molinaza, *Historia del teatro dominicano*, 323.

La vanguardia teatral de la República Dominicana en la década de 1970 es el espacio de mayor resistencia política en la historia de la escena nacional. Ni su genealogía representada con el entremés de Llerena, ni el panfleto de los Trinitarios, alcanzó el nivel de desarrollo estético y de conciencia social y política que estos años brindaron al devenir de la escena en la media isla caribeña.

Capítulo VIII

La década de oro

Institucionalización de la vanguardia escénica dominicana y sus heterogeneidades

En los ochentas del siglo XX, muchos de los disidentes del teatro que habían hecho un importante recorrido en los 70s, pasan a institucionalizarse. El teatro hegemónico adquiere una contra- parte institucional, más experimentalista y de corte progresista en la década de los 80s. Según Ángel Mejía, sobre el teatro dominicano de esta época y principios de los 90s:

La nota predominante del teatro dominicano en los años ochenta y principio de los noventa, es la dispersión. Deja de expresarse en forma de movimiento porque la sociedad, en general, ha perdido la mística colectiva. A ello han contribuido los dirigentes políticos que desde el poder o la oposición, han burlado las esperanzas del pueblo, incumpliendo las promesas, desatendiendo la administración del Estado y organizando un pillaje descomunal del erario. Con el desparpajo del Estado, la economía cae de bruces y reina la indignancia. Ya no hay tiempo para filosofar ni para preocuparte por neocolonialismos o tiranías, sino, para tratar de sobrevivir. Guiados por el pragmatismo, los ciudadanos de la nación acuden a la reinauguración de una república a la que Franklin Domínguez, en “Se busca un hombre honesto”, había denominado “Sálvese quien pueda”. En medio de este panorama, muchos dramaturgos dejan de escribir, otros desaparecen por muerte o exilio económico y los demás adaptan sus preocupaciones a la nueva situación.³⁷⁰

³⁷⁰ Ángel Mejía, “Del Partenón, al Faro de Colón, apuntes para la historia del teatro dominicano” *Ángel Mejía. Mi rincón virtual en la red* (blog) 4 de febrero del 2012. <https://angelmejia.wordpress.com/2012/02/04/del-partenon-al-faro-de-colon-apuntes-para-la-historia-del-teatro-dominicano/?fbclid=IwAR2devvdtf2VLPniHBN2qBBzCG7RNU-aW5ajODZdiI2kAdYUHnoGV2EB3Zk>.

La década del 1980 para la escena dominicana, a pesar de la desaparición de manifestaciones como el teatro popular, y de lo colectivo; como afirma Mejía en la cita anterior, fue de un amplio desarrollo. Si llegamos a afirmar que en el decenio precedente la vanguardia teatral era heterogénea, en los ochentas alcanza su mayor grado de diversidad. En ese aspecto consideramos poco acertada la afirmación de Mejía sobre el teatro dominicano como <<disperso>>. Creemos, y lo vamos a demostrar a lo largo de este capítulo, que el movimiento teatral fue variado y mixto, ajustado a las nuevas sensibilidades de los ciudadanos en el marco de la realidad vivida en el país.

Muchos de los artistas que pertenecían a los grupos de teatro popular, o que dirigían clubes culturales, comenzaron a realizar actividades de corte institucional, emprendiendo nuevas búsquedas y dejando de lado el activismo político.

La dinámica contestataria propiciada en los 70s, en los 80s muta a otro tipo de estrategias y exploraciones de la teatralidad, muchas de ellas más enfocadas en lo estético e importantizando el aspecto formal del producto escénico. Sin embargo, la estela del teatro popular sigue vigente a través de grupos como el Teatro Chispa y el Teatro Gayumba que, con Chapuseaux a la cabeza, es el pionero; gracias a Rómulo Rivas, del paradigma de lo popular y político de la escena dominicana, agregando a esta lista a Jaime Lucero y su teatro folklórico y, Jimmy Sierra con el teatro callejero.

Podemos afirmar que el teatro hegemónico en el país se enfrentó a una contracara, que en los ochentas comenzó a cimentarse de forma potente, hasta llegar a institucionalizarse. Los artistas perdieron el espíritu de protesta socio-política, y buscaron afianzar el oficio teatral.

A principios de 1980 se declara por decreto presidencial el 27 de marzo como día nacional del teatro dominicano, a raíz de un encuentro entre teatristas nacionales que se reunieron para hablar de las formas de dar valor y cuerpo a su profesión. En el 1983 se realiza el primer Festival de la Cultura, propiciando un nuevo espacio artístico para el consumo de la población de todas las clases sociales. En el 1984 ocurre el segundo Festival de la Cultura. En Santiago se abre para esta época el Centro de la Cultura de Santiago, en el área teatral con el TPC, fundado por Rafael Villalona, que se muda junto con su esposa a esta ciudad. En el 1986 se celebra el primer Congreso de Teatro. Santiago se convierte en una ciudad donde el arte y la cultura adquieren un apogeo sin precedentes,

llegando incluso a superar el movimiento teatral de la capital. Surge AGRUTESA, Asociación de Grupos de Teatro Independiente. En esta se implementa el concurso de dramaturgia de Casa de Teatro, y la Fundación Talía de Plata reconoce la trayectoria y labor de las compañías teatrales del momento³⁷¹.

Lo que antes era el teatro convencional pasa a convertirse en un <<teatro obsoleto>> y, los artistas teatrales con mentalidad progresista emprenden la labor de mejorar las condiciones de su oficio, con una visión más fresca, más innovadora, y con un fuerte afán de <<auto-analizarse>>, de aumentar la profesionalización de la actividad teatral, y dar un mayor rigor a la labor escénica en el contexto local.

¿Podemos decir que la vanguardia teatral dominicana en esta década de auge termina fagocitándose en las instancias de la <<institución artística>>? ¿Es ese arte rupturista de dicha década una pose más de los artistas dominicanos? ¿Se puede hablar de vanguardia teatral dominicana en la década de los 80s? ¿Qué pasa con la visión de Peter Bürger sobre la esencia paradigmática de la vanguardia como negadora de la <<institucionalidad>>? ¿El concepto de <<autonomía del arte>> de Adorno, a partir de Bürger, puede ser aplicable al teatro de los 80s de República Dominicana?

Nos encontramos con algunas cuestiones problemáticas a la hora de utilizar la categoría de <<vanguardia>> en este período de la teatralidad dominicana. Puesto que, si partimos de las ideas de los teóricos europeos en torno al significado de vanguardia; a lo que estas deben ser o cómo se configuran, el teatro dominicano de los 80s podría ser borrado de dicha asunción. Recordando el distanciamiento de Dubatti en relación a las ideas de Bürger en cuanto a la <<autonomía del arte>>, entendiéndola el teórico argentino no como lejanía de las condiciones sociales por parte de los artistas, sino como forma de no depender del estado y sus políticas culturales para poder emprender la labor creativa, entonces la deriva institucional del teatro en el país durante esta década nos empuja a descatalogar dichos espectáculos como <<vanguardia teatral>>.

Gracias a la crítica que hace Foster sobre los postulados de Bürger en ese sentido, pero desbordándolos, y usando las afirmaciones de Ana Longoni, podemos rescatar la

³⁷¹ Robinson Aybar, "El teatro dominicano en la década del 80". *Latin American Theatre Review*. 169-172, (1992) <https://journals.ku.edu/latr/article/view/933/908>.

categoría de <<vanguardia teatral>> para referirnos a la década de los 80s en República Dominicana.

Longoni cuestiona cómo las teorizaciones universalistas europeas sobre la vanguardia deben ser adaptadas a los espacios geográficos de estudio y sus particularidades. Aplica, por ejemplo, la noción de <<institucionalidad del arte>> en Bürger y de <<autonomía del arte>> en Adorno, al teatro argentino de las décadas 60 y 70, y destaca cómo en dicho país los artistas de vanguardia usaban la institución para realizar sus procesos de experimentación, sus posturas de vinculación arte- política e incluso colocarse en la avanzada de la sensibilidad del arte y realizar la ruptura con la tradición. Por lo tanto, concluye Longoni, la noción de vanguardia debe ser adaptada a cada territorio y detectar sus especificidades³⁷².

Sería reduccionista afirmar que la vanguardia teatral de los 70s, liderada por Haffé Serulle, Nuevo Teatro y por las agrupaciones de teatro popular, terminó hegemonizándose. Para ello es factible apoyarnos en la categoría de hegemonía desde la perspectiva althusseriana y de Stuart Hall que, la entienden como esos espacios de legitimación discursiva atravesados por la relación economía- cultura. Hall propone estudiar, desde una perspectiva diferente, a Gramsci y Althusser, agregando la problemática racial a las perspectivas marxistas, y desterrando la visión lineal de la historia heredada de Hegel. Su aporte a los estudios culturales nos permite entender y analizar las manifestaciones artísticas desde el contexto político y social específico de cada territorio³⁷³. Aplicando dicha visión, la vanguardia teatral dominicana debe ser entendida desde esas problemáticas. La década de los 80s en el ámbito político es muy diferente a la de los 70s, si tomamos en cuenta el desarrollo del capitalismo en la media isla, con su dispositivo del Tratado de Libre Comercio.

Tomando prestada la categoría de <<hegemonía discursiva>> de Stuart Hall y aplicándola al teatro dominicano de los 80s, este dio cabida a una gran ola de sujetos que vieron en el teatro una forma de explorar nuevos lenguajes, apoyados en una comunicación más fluida con lo que estaba ocurriendo en el resto de América Latina y

³⁷² Longoni, *opc.it.*, 61- 68.

³⁷³ Miguel Mellino, “Apuntes sobre el método de Stuart Hall. Althusser, Gramsci y la cuestión de la raza”. *Revista de Estudios sociales* 64 (2018), 89-105. DOI: <https://doi.org/10.7440/res64.2018.07>

Europa, pero también, veremos que el teatro busca institucionalizarse, sin perder su esencia transgresora. Sus creadores se adaptaban a las circunstancias políticas imperantes, que no eran las mismas que en los 70s.

En esta época es importante la labor de algunos directores extranjeros que realizaron obras teatrales en el país: la venezolana Germana Quintana, que monta la obra *Orquesta de señoritas* de Jean Anouilh, el cubano Onix Báez; con su espectáculo *La cuadratura del círculo* de Valentín Kataieu, el español Ramón Pareja; que monta *Marat-Sade* de Peter Weiss, el puertorriqueño Alberto Ruiz; presenta *Bienvenido Don Goyito* de Méndez Ballester³⁷⁴. Aunque hay que rescatar que estos montajes no poseían elementos que pudiéramos catalogar como innovadores, transgresores o influenciados por una estética o posicionamiento vanguardista. Más bien, muchos de esos espectáculos se circunscribían a un tipo de teatro convencional, algunos con fuertes cotas de profesionalismo, otros menos, pero no podríamos decir que fueron propuestas rompedoras y de avanzada en relación a la sensibilidad estética de la escena nacional e internacional, mucho menos profundizaron en la búsqueda de un lenguaje escénico dominicano. Según Gilda Matos:

Los directores y directoras del país son multifacéticos, asumen casi todos los roles en una producción teatral, pero, además, otros se dedican a otras labores en el campo de la política, la administración pública, etc. Lo que constituye una condición única, la pluralidad de oficios realizados por los y las directores/ as dominicanos/as³⁷⁵.

Esa pluralidad de oficios se convertirá en un obstáculo para la profesionalización de la escena, y en una traba para el desarrollo posterior de las vanguardias teatrales dentro del país.

³⁷⁴ Cfr.: Matos, op.cit., 85.

³⁷⁵ Matos, op.cit., 100.

El TPC como descentralización del teatro en la isla y la impronta stanislavskiana caribeña

La labor de Villalona no se quedó en la capital. También fundó el TPC, ubicado en Santiago de los Caballeros que, para la década de 1980, se había convertido en epicentro cultural de la República Dominicana. Elvira Taveras nos facilita su testimonio al respecto:

Villalona funda el Centro de la Cultura en Santiago, lo había hecho Balaguer para alojar las escuelas de Bellas Artes. Pero con el nuevo gobierno, decidieron que iban a hacer otro tipo de institución cultural. Se formó un grupo de artistas y gestores culturales para conformar el Centro de la Cultura de Santiago. En el área de Teatro lo dirigía Villalona.

En esa época ese centro se convirtió en el centro cultural más importante del país, en los 80s. Ahí se hicieron cosas muy, muy importantes [...] Como Villalona era representante del CELCIT en el país, nosotros recibíamos a los maestros latinoamericanos. Por ahí pasaron grandes maestros. Osvaldo Dragún, Eduardo Dimauro; como maestro de títeres, entre muchos otros. La gente iba de la capital a Santiago para celebrar el día del teatro. Había grupos que iban directo a Santiago, y no a Santo Domingo. Santiago en los 80s se convirtió en un eje cultural³⁷⁶.



Figura 22. “Las aceitunas”, obra dirigida por Rafael Villalona con los miembros del TPC. En internet:

<https://reynaldodisla.blogspot.com/2012/08/rafael-villalona.html>

Fueron múltiples las representaciones realizadas por Rafael Villalona, tanto en la ciudad como en el resto del país, en especial con el grupo del TPC de Santiago de los Caballeros. Incluso llegó a montar algunos espectáculos con el Teatro Universitario.

El TPC de Santiago siguió la impronta de Nuevo Teatro: renovar la escena dominicana. No solo se

³⁷⁶ Taveras, entrevista.

representaban obras de sala, sino que se realizaban talleres impartidos por Villalona y otros teatristas latinoamericanos de renombre. Elvira Taveras se inició en el teatro en los talleres que impartía Villalona en Santiago. Cuenta que de ese taller pasó a ser seleccionada como actriz, recibiendo un sueldo por parte del TPC para que ella y otros actores y actrices se dedicaran de lleno al teatro³⁷⁷.

Rafael Villalona sigue en estas décadas revolucionando el teatro nacional a partir de los postulados de Stanislavski, pero más adaptados al contexto caribeño y a la realidad dominicana.

Teatro Robalagallina: exaltación de la cultura afrocaribeña en la escena dominicana. Teatro Batey como dispositivo de resistencia

Juan María Almonte, egresado de la Escuela Nacional de Arte Dramático de Santo Domingo. En 1985 funda junta a su esposa Annie Tavárez la compañía Teatro Los Girasoles. En ella funge de director, dramaturgo y actor. Tavárez, además de actriz, es productora.



Figura 23. Juan María Almonte interpretando una de las obras de su compañía. Imagen cortesía de Juan María Almonte al autor.

Sus obras están enfocadas a un público joven e infantil. En el año 1995 se rebautizan como Teatro Robalagallina. Desde su fundación, han realizado alrededor de treinta espectáculos. La obra más emblemática se titula *Después del carnaval*, estrenada en el año 1996.

³⁷⁷ *Ibíd.*



Figura 24. Juan María Almonte interpretando una de las obras de su compañía. Imagen cortesía de Juan María Almonte al autor.

La propuesta teatral de Juan María Almonte busca exaltar los elementos afrocaribeños de la cultura dominicana. En ese sentido, podemos catalogar su teatro como una postura de avanzada con respecto a la tradición hegemónica de la escena nacional, pues a través de elementos propios del teatro popular, inspirados en las diversas manifestaciones rituales caribeñas, el Teatro Robalagallina crea un producto teatral híbrido de gran valor estético, donde suben a la escena los sujetos subalternos del país.

Después del carnaval es un unipersonal escrito, dirigido e interpretado por Juan María Almonte, en el cual se acompaña en escena de un percusionista. En dicho espectáculo, el actor encarna 35 personajes sin salir del escenario, transformándose frente al público. Como nos dice en la entrevista que le realizamos, en esta obra se conjugan mimo, declamación, danza, música, canto, máscaras, e interacción con los espectadores³⁷⁸.

A partir de la afirmación anterior, encontramos una tendencia por parte de Almonte de rechazar la pureza en el ámbito escénico. Esa aglutinación de elementos diversos dentro del teatro coloca el paradigma teatral dominicano en el eje de la deriva anti-convención del drama occidental. La utilización de técnicas variadas y disímiles es un ejemplo de ruptura en el teatro, y de visión transdisciplinar del hecho escénico.

³⁷⁸ Juan María Almonte, entrevista por Rafael S. Morla, 10 de enero 2022, transcripción Rafael S. Morla, en apéndices.

La obra se estrenó en el Festival Fenetre au Sud, de París, recibiendo críticas positivas. Luego se presentó en la Primera Muestra Dominicana de Teatro de CODEARTE, que reunía 10 de los mejores espectáculos de ese año. También en República Dominicana esta puesta fue alabada por la audiencia. Posteriormente se presentó en el Festival de Cultura del Caribe, en México.



Figura 25. Imagen de una revista francesa que reseñó el monólogo del director de Teatro Robalagallina al presentarse en París. Imagen cortesía de Juan María Almonte al autor.

Según Almonte, los elementos que la mencionada obra toma de la cultura afrocaribeña, son los rituales mágico religiosos como el vudú, regla de ocha, palo, los rituales funerarios de la Cofradía de los Congos de Villa Mella, el carnaval, también representan la exuberante gestualidad propia del dominicano, su alegría y su temperamento. A todo ello suman un trasfondo de contenido social. Además, Almonte defiende la creación de una categoría que llama <<Teatro Batey³⁷⁹>>.

El <<Teatro Batey>> puede ser analizado como un lugar de resistencia en el marco del pasado histórico lleno de violencia que vivieron las Antillas españolas, que en el presente se configura en la <<herida colonial>> analizada por Mignolo, y que Almonte lleva al paradigma teatral dominicano, reivindicando el gozo, la hibridez, y la denuncia.

La palabra <<batey>> proviene del taíno, se refería a una plaza donde estos realizaban la ceremonia llamada <<areyto>>, y practicaban el juego de pelota que llamaban batú³⁸⁰. Con el exterminio de la población aborigen, y la traída forzada de esclavos negros a la media isla caribeña, los <<bateyes>> pasaron a designar a los

³⁷⁹ Almonte, entrevista.

³⁸⁰ Esteban Pichardo, *Diccionario provincial casi razonado de voces cubanas* (Habana, Imprenta La Antilla, 1862), 24.

ingenios azucareros, esos pueblos donde habitan los que trabajan en dicha industria que, en el caso de República Dominicana, en su mayoría son de ascendencia haitiana³⁸¹.

El término <<batey>> contiene en su esencia semántica la <<otredad>> de los taínos exterminados, la explotación de los negros esclavos africanos, y la muestra de las dinámicas de producción colonialista de la República Dominicana. Lo que para los taínos era un lugar de juego, para los negros esclavos se volvió un lugar de sufrimiento que el amo imponía.

Juan María Almonte se apropia del término y al llevarlo al teatro, reivindica su origen lúdico. Nos dice al respecto:

Lo de Teatro del Batey, encuentra su explicación en el hecho de que, en la época pre- colombina nuestros aborígenes tenían en el batey su espacio lúdico y ritual, en la época colonial se produce allí la copula entre el amo blanco y la esclava negra, dando por resultado el híbrido que somos, y posteriormente el batey es el espacio en el que convergen, atraídos por la industria del azúcar de caña, nacionales de las distintas islas del Caribe. El batey es el centro de dispersión de la cultura caribeña y el espacio de reencuentro³⁸².

Ese <<espacio de reencuentro>> de la cultura afrocaribeña que significa el batey, y que en plena colonización se convirtió en explotación de las corporalidades afrodescendientes de la isla, gracias al Teatro Robalagallina, pasa a convertirse en un arma de resistencia de lo que Frantz Fanon llamaba <<los condenados de la tierra>>. El teatro de Almonte lucha en la escena por dar primacía y valor a ese pilar de la cultura dominicana que, históricamente ha pretendido borrar la intelectualidad decimonónica y racista del país.

El <<Teatro Batey>> de Juan María Almonte y su esposa Annie Tavárez, realiza un gesto vanguardista en el devenir histórico del teatro dominicano, pues se conecta con las búsquedas de lo propio del teatro de América Latina, y a su vez, aporta un nuevo

³⁸¹ J. Patricia Céspedes Arteaga, “Los Bateyes, historia de un pueblo en constante migración como tantos otros...”. *El Café latino* (2021), no. 58. <https://elcafelatino.org/es/los-bateyes-pueblos-republica-dominicana/> (Consultado en abril 2022).

³⁸² Almonte, entrevista.

lenguaje a la escena nacional, resultado de la mezcla de los múltiples elementos de la vasta cultura dominicana. La denuncia implícita del Teatro Robalagallina, en su defensa de la africanidad y las manifestaciones populares del país, es un golpe a los valores convencionales y a la doble moral de la burguesía dominicana, que se encuentra de espaldas a un elemento tan importante de su idiosincrasia.

Gayumba: Brecht, la adaptación de obras clásicas y el compromiso político



Figura 26. Afiche realizado por Manuel Chapuseaux para promocionar su obra “Don Quijote y Sancho Panza” en 1984. En internet:

<https://www.facebook.com/teatro.gayumba/photos/a.1598288137089036/1632247897026393/>

El espectáculo más relevante de Gayumba ha sido *Don Quijote y Sancho Panza*, tanto a nivel nacional como internacional. Se estrenó en el año 1983. Es la más exitosa y reconocida a nivel nacional e internacional de todas las obras realizadas hasta la actualidad en República Dominicana. Sobre dicho espectáculo nos dice Chapuseaux:

Su hallazgo principal es haber podido sintetizar en una hora de teatro la esencia fundamental de la novela en la que se basa, que es extensísima, y hacerlo con un montaje que representó (en el momento de su estreno) un aporte creativo de trascendencia para el teatro dominicano. Es un montaje que conectó, tanto con el público común y corriente como con especialistas y

conocedores de la obra de Cervantes, hasta el punto de que duró más de 30 años en nuestro repertorio. Su última función se hizo en el 2016³⁸³.



40
1976 - 2016



18. Nuestro Quijote

En agosto de 1983 se estrena *Don Quijote y Sancho Panza*, sin dudas la obra más emblemática de Gayumba. Aplaudida y elogiada por la crítica y el público de diez países, es el montaje que más tiempo ha permanecido en el repertorio de un grupo dominicano.

Figura 27. “Don Quijote y Sancho Panza”, obra de Gayumba. En internet:

<https://www.facebook.com/teatro.gayumba/photos/a.1598288137089036/1631536107097572/>

El mayor referente teatral del siglo XX de Manuel Chapuseaux es el teatro épico de Bertolt Brecht. Si las obras del teatro Gayumba no podríamos etiquetarlas como puestas en escena meramente brechtianas, pues habría que preguntarse cómo es una obra brechtiana, sí podemos afirmar que se encuentra el espíritu crítico y político del teórico alemán en la mística de Gayumba.

Lo vemos en su concepción del hecho teatral como postura crítica a los males y las formas de opresión que se configuran en la sociedad, en especial la dominicana, pero cuidando siempre lo estético, la técnica y la factura de la obra representada.

Gayumba llega a la cúspide del profesionalismo teatral dominicano, asumiendo una defensa de lo popular, de lo autóctono, del minimalismo como desdén a los grandes decorados y a los artificios espectaculares, propios de aquellas obras hechas para despejar la mente. Chapuseaux busca la simpleza, la organicidad y una verdad particular y personal de los intérpretes en relación a su contexto político. En ese aspecto está presente la impronta grotowskiana del teatro apoyado en el actor y la creatividad, pero a través de la influencia de grandes maestros de la vanguardia escénica



Figura 28. Manuel Chapuseaux y Nives Santana en dos éocas diferentes del espectáculo “Don Quijote y Sancho Panza”. En internet: <https://www.facebook.com/teatro.gayumba/photos/a.1598288137089036/1706564782928037/>

³⁸³ Manuel Chapuseaux, entrevista por Rafael S. Morla, 17 de julio 2021, transcripción Rafael S. Morla, en apéndices.

latinoamericana. La figura 29 corresponde a la obra *Los amos*, uno de los espectáculos de Gayumba de esta década, inspirado en cuentos de Juan Bosch.

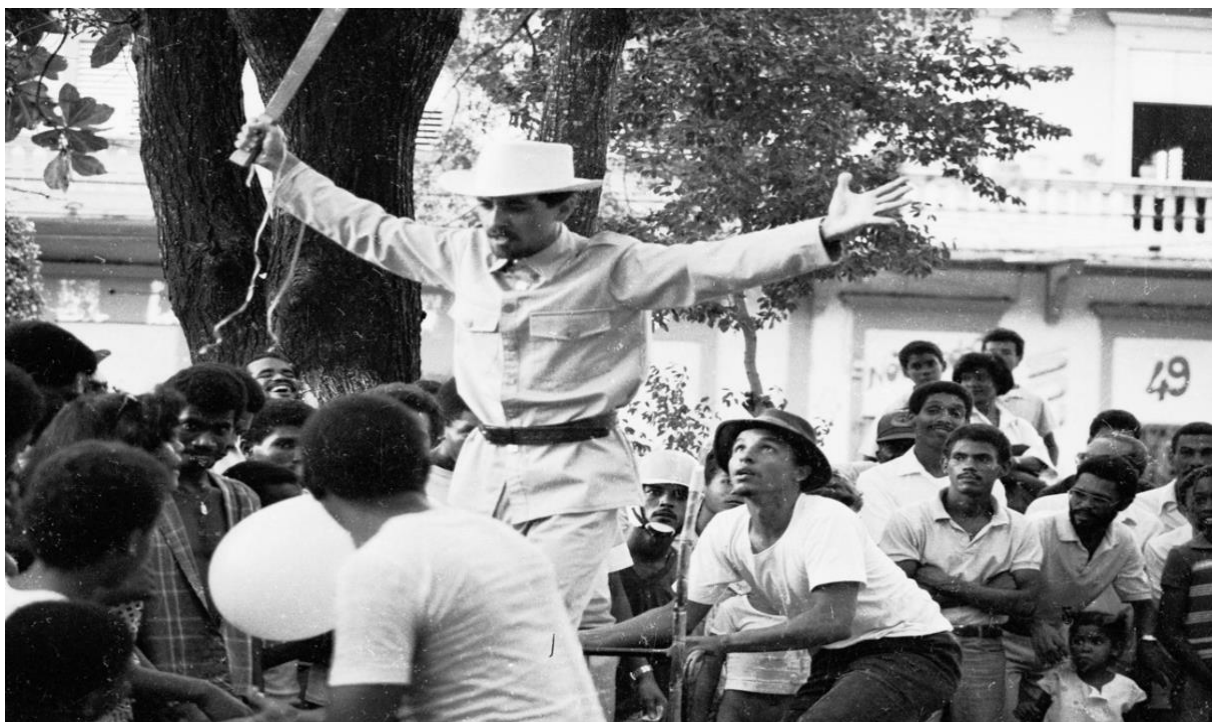


Figura 29. “Los amos”, obra del Teatro Gayumba, 1986. En internet: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100009356639628>

Declara Chapuseaux que el estreno de esta obra se suspendió en febrero de 1986, y dice que la verdadera razón de que el Teatro Nacional tomara esa decisión tenía que ver con que el espectáculo finalizaba con una gran bandera norteamericana sujeta por un soldado estadounidense manchado de sangre. Agrega que los miembros del teatro aducían que no podían tolerar una ofensa como esa³⁸⁴. Ahí vemos una muestra de la deriva imperialista que se vivía en el país, de un excesivo respeto y temor a los estadounidenses y sus símbolos, muy en contraste con el espíritu revolucionario, anti injerencia extranjera que guiaba las acciones de los ciudadanos dominicanos en los 70s. En oposición había

³⁸⁴ Manuel Chapuseaux, “#Gayumba40, La verdadera razón”. Fotografía de Facebook, 26 de diciembre del 2015. <https://www.facebook.com/teatro.gayumba/photos/a.1598288137089036/1640899512827898/>.

artistas como Chapuseaux que enarbolaban una férrea actitud crítica frente a los abusos a por parte de los Estados Unidos a través del FMI.

EL NACIONAL DE ¡AHORA! 6 de Febrero de 1986 PAGINA 28

Prohíben TN Producciones Basadas en Obras Bosch y Balaguer

Por José Francisco Arias

La dirección general del Teatro Nacional ha prohibido en sus salas la presentación de dos producciones basadas en trabajos literarios de los ex presidentes de la República, Juan Bosch y Joaquín Balaguer.

En una primera ocasión le fue negada la Sala Principal de ese centro al empresario Ricardo Bello, quien la había solicitado para montar el espectáculo "La Música de sus Versos—Joaquín Balaguer", cuyo contenido se fundamenta en la musicalización de varios poemas escritos por ese líder político e interpretados por varios cantantes criollos.

Bello llegó a sostener



Dr. Joaquín Balaguer



Prof. Juan Bosch

encuentros con importantes funcionarios del actual gobierno procurando que le cedieran la referida sala luego que en una primera ocasión le fuera negada por la dirección del Teatro, pero sus esfuerzos resultaron infructuosos.

Dijo que un funcionario

palaciego condicionó la presentación del señalado espectáculo a que el doctor Balaguer firmara una carta solicitando ese escenario para ello.

Ricardo Bello consideró insólita esa condición porque entiende que el líder político no es el

organizador ni el empresario de esa producción, sino el autor de las letras de las canciones que allí se iban a cantar, por lo que nada tiene que ver con el espectáculo.

Ante los obstáculos interpuestos por las autoridades gubernamentales desistió de la idea de montar "La Música de sus Versos—Joaquín Balaguer" en el Teatro Nacional y se apresó a presentarlo los días el 21 y 22 de los corrientes en el salón Ambar del hotel Dominican Concorde.

La historia se repite ahora con la obra teatral "Los Amos", basada en un cuento del profesor Juan Bosch, que sería presentada a partir de esta noche en la Sala Ravelo por el teatro Gayumba.

Este grupo, cumpliendo con las normas establecidas por el Teatro Nacional,

envió a la dirección del mismo, con cinco meses de antelación, el libreto de la pieza en cuestión sin que se le hiciera objeción alguna, firmando el contrato correspondiente con las autoridades de esa institución cultural.

Sin embargo, una comunicación dirigida a Manuel Chapuseaux, director de Gayumba, firmada por la directora artística del referido centro, Ivonne Hazza, expresa lo siguiente:

en su primer párrafo: "Cumplido con el deber de informarle la suspensión de la obra "Los Amos", de su autoría, programada en la Sala Ravelo los días del 9 y del 12 al 16 de febrero del año en curso".

Hazza alegó que la pieza fue suspendida debido a "revaluación del libreto" hemos encontrado detalles que está fuera de la tradición de obras teatrales referido centro, Ivonne Hazza, expresa lo siguiente:

SE VENDE

40

1976 - 2016



23. El otro conflicto: Los Amos

En febrero de 1986, en la víspera del estreno de nuestra obra *Los amos*, el Teatro Nacional canceló abruptamente las funciones programadas para la Sala Ravelo. La prensa lo atribuyó a que estaba basada en cuentos de Juan Bosch, que a la sazón era uno de los líderes de la oposición política. La obra se estrenó días después en Casa de Teatro.

Figura 30. Periódico dominicano del 1986 y comentario de Manuel Chapuseaux sobre la noticia. En internet: <https://www.facebook.com/teatro.gayumba/photos/a.1598288137089036/1640190766232106>

En 1986 regresa al poder el presidente Joaquín Balaguer. La crisis económica del país iba en aumento, por las negativas medidas tomadas por el gobierno anterior. La deuda externa de la media isla se volvía insostenible, repercutiendo de forma negativa en la población, sobre todo en los sectores marginados. Juan Bosch representaba la oposición ideológica al gobierno de ese momento. Y hay que recordar que este había sido derrocado en 1963 por los norteamericanos, amparándose en que era un comunista. En ese contexto, que una compañía teatral tan importante como Gayumba montara una obra a partir de textos suyos, en apariencia causaba resquemor por parte del teatro hegemónico dominicano. La figura 30 es un ejemplo de ello. Podemos interpretar este suceso como un golpe contra la libertad de expresión en el teatro dominicano, influenciado por

intereses partidistas. Que el Teatro Nacional tomara esta actitud confirma nuestra afirmación en apartados anteriores de que dicho espacio y, sus representantes pertenecían a la élite conservadora del arte escénico del país. Que al final el grupo Gayumba lograra actuar en Casa de Teatro como alternativa a la prohibición del Teatro Nacional, es una muestra de cómo dicha sala se había convertido en un espacio de resistencia dentro del movimiento escénico de la nación. Este es un ejemplo de cómo para el grupo Gayumba la estética y lo político iban de la mano.

Según Magaly Muguercia Arias, en América Latina dos de las vanguardias europeas que más impactaron fueron el teatro político de Brecht y la <<antropología teatral>> de Eugenio Barba. Ambas propuestas, completamente diferentes, fueron absorbidas por los teatreros latinoamericanos, realizando una fusión de ellas³⁸⁵. Sin embargo, en el caso del considerado el mayor representante dominicano de la estética brechtiana, las teorías de Barba resultan criticables.

Para Manuel Chapuseaux, la <<antropología teatral>> es antitética a los postulados de Bertolt Brecht, puesto que las ideas del primero carecen del tamiz ideológico y social del segundo. En un artículo publicado en la revista *El monstruo del entremés*, Chapuseaux arremete contra la postmodernidad y su destrucción de la utopía, y aprovecha para desdeñar la propuesta barbiana³⁸⁶. Su artículo inicia con una cita a otro artículo de Barba publicado en la *Revista Teatro CELCIT*, número 21, que se titula: “La cultura del naufragio”, donde el director del Odín menciona algunas de las más grandes tragedias de la humanidad, haciendo un paralelismo con los avances científicos y afirma que mientras todo ello ocurre él se aferra al teatro. Chapuseaux dice:

La cita de Barba resume con inusitado poder de síntesis una actitud frente a la vida y frente al teatro que nos ha penetrado de modo casi arrollador en los últimos años: la llamada, por los entendidos, estética posmoderna, y que yo prefiero llamar, estética del naufragio³⁸⁷.

³⁸⁵ Muguercia Arias, *Teatro latinoamericano del siglo XX (1950-2000)*.

³⁸⁶ Manuel Chapuseaux, “Por un teatro con apellido (Brecht y la posmodernidad)”, *Revista el Monstruo del entremés*. No. 1 (2003), 51- 52.

³⁸⁷ *Ibid.*

Luego conceptualiza sobre lo que significa la <<postmodernidad>>, sacando la definición del diccionario y cuestiona la cita de Barba, que le sirve para hacer una crítica al derrotero ideológico que vive el teatro al menos en la época en que fue publicado el artículo del director de Gayumba.

La mayor crítica de Chapuseaux a la posmodernidad, es la ausencia de un proyecto social por el que combatir. Dicha postura repercute en el teatro, que niega lo que le ha caracterizado durante siglos, amparándose en una serie de espectaculares eventualidades, pero siempre alejadas de las dinámicas sociales. Dice Chapuseaux.

El teatro ya no tiene apellido. No es realista o naturalista, o absurdo o popular. Es más, ni siquiera se llama a sí mismo posmoderno. A lo más que llega es a calificarse de contemporáneo³⁸⁸.

Después de colocar la <<antropología teatral>> de Eugenio Barba en la categoría del posmodernismo, y de criticar la ausencia de historicidad y de praxis social propio de sus postulados, reivindica la posición de Brecht. Para Chapuseaux, el director y autor alemán coloca el teatro en el sistema social que lo concibe, en una historia concreta que lo configura, y lo pone a pensar.

El teatro propuesto por Brecht reconoce a la escena como la analogía de la sociedad y sus contradicciones y toma partido frente a ellas. Por eso, hacer o no teatro brechtiano en el mundo de hoy no es simplemente una elección escénica. Es una opción ética. Si la neutralidad es imposible tanto en la vida como en la escena, hay que tomar posición. Los que decidan tomarla del lado de la crítica al sistema imperante, no tienen otra alternativa que hacerlo a través de Brecht³⁸⁹.

Retomamos este artículo de Chapuseaux puesto que nos sirve para ilustrar sus concepciones teatrales, y nos permite establecer una diferencia con las vanguardias latinoamericanas. Las segundas lograron unir a Brecht y a Barba, mientras que el director de Gayumba tomó partido por el director alemán, atacando con argumentos poco profundos y con falta de rigor a la <<antropología teatral>>. Sin embargo, es clara y

³⁸⁸ Ibid.

³⁸⁹ Ibid.

concisa la posición del Teatro Gayumba, la cual es importante destacar para tener una clara idea de su paradigma escénico.

Ética y estética se vuelven las dos armas de batalla en una sociedad conflictiva,



19. El cuarto vecino

En octubre de 1984 Gayumba estrena *El cuarto vecino*, un montaje experimental sobre el texto del autor polaco Zbigniew Herbert. En la foto, Nives Santana y Manuel Chapuseaux en un momento íntimo de la obra con el público alrededor.

Figura 31. “El cuarto vecino”, obra de Gayumba. En internet:

<https://www.facebook.com/teatro.gayumba/photos/a.1598288137089036/1635408626710320>



donde los estamentos del poder buscan oprimir a las mayorías. El teatro es ese campo de batalla y el arma para luchar, es la forma de tomar partido, sin dar la espalda a los devenires sociales del entorno que te tocó vivir.

Teatro Chispa como heredero del teatro popular dominicano

El Teatro Chispa es uno de los herederos de las enseñanzas de Rómulo Rivas. Es una compañía que podemos catalogar dentro del teatro popular. Su director y miembro fundador fue Ángel Mejía: actor, director, maestro y titiritero dominicano.

Teatro Chispa se fundó en 1980. El director, junto con su esposa Gilda Matos; con la colaboración activa de Jimmy Sierra y Reynaldo Disla, realizaron teatro para niños, y varios espectáculos que significaron un gran aporte a la escena dominicana, por su alta calidad y por la implementación de elementos innovadores para la época, tales como el uso de la <<creación colectiva>> en los procesos de ensayo, el incorporar personajes de los sectores marginados, los cuales estaban ausentes en las obras de teatro que se realizaban en Bellas Artes. Dicho elemento, como ya estudiamos en la década anterior, era el eje transversal del teatro popular dominicano en la década de 1970.

Entre las obras del Teatro Chispa podemos mencionar: *Tiranicus* (1980), *Así en el cielo como en la tierra* (1981), *Las despoblaciones* (1982), *La sogá* (1984), *El último instante* (2003), entre otras.

El Teatro Chispa afirma con orgullo utilizar la <<creación colectiva>>, a pesar de tener un director que ensamblaba las escenas. Una de las mayores tendencias de los espectáculos de esta compañía era reflejar la idiosincrasia popular, trabajando temas de corte social y político, a veces con un atisbo panfletario.

Entre sus espectáculos más emblemáticos se encuentran *La sogá*, escrita por Ángel Mejía y *Así en el cielo como en la tierra*, de <<creación colectiva>>. Esta última era una comedia que trataba el tema de la migración desde una perspectiva crítica, amparándose en las causas sociales, políticas y económicas que impulsaban a los dominicanos de aquellas décadas a marcharse del país.

Con una yola como utilería primordial, la obra muestra personajes marginales que narran sus historias de forma desgarradora, sacando el humor a pesar del drama de sus particulares conflictos. Una galería de personajes como campesinos, prostitutas, obreros, y Dios. Con esta obra la compañía viajó por toda la isla.

Además de hacer espectáculos de títeres y obras de sala, o teatro para calle, la labor pedagógica era un eslabón primordial del grupo. Sobre las estéticas y técnicas usadas por el Teatro Chispa, dice Gilda Matos:

Nosotros usábamos una mezcla de estéticas: brechtiana, y más de teatro popular, mezcla de Jaime Lucero y Gayumba. En ese tiempo nuestra filosofía era el teatro popular, no queríamos hacer teatro convencional. Solo queríamos comunicar a través del teatro. Era una forma de romper con la tradición dominicana. Privilegiábamos la claridad comunicativa, contextualizar nuestra propia realidad. Los textos que realizábamos aludían a la situación política en todo momento³⁹⁰.

³⁹⁰ Matos, entrevista.

La época de mayor actividad artística del grupo fueron los años 80s y principios del 90, aunque se disolvieron en el 2010. Al preguntar por las causas de su disolución, vinculándolo a los demás grupos de teatro popular en el país, Gilda Matos dice:

Nos acomodamos. En mi caso particular tuve hijos. Hubo un cansancio. La filosofía de los grupos se desintegró en los 90s, surgieron las personalidades. Y surge el <<ven, tú>>. Hay un individualismo impresionante. Los únicos grupos que sobreviven son los familiares, y eso no es real. Lo cual está bien. Pero la colectividad desaparece, en el sentido del grupo³⁹¹.

El testimonio de Gilda Matos es un ejemplo sintomático de la deriva de estos grupos teatrales de avanzada en la República Dominicana, la cual nos permite realizar algunas aseveraciones sobre el movimiento teatral en los 80s. Esa vanguardia contestataria, apoyada en la crítica social, en la negación de los convencionalismos teatrales de la isla, en la colectividad, desaparece y termina institucionalizándose. Como mencionó Ángel Mejía, por razones económicas en aras de sobrevivir en un contexto como el dominicano arrojado por la corrupción política de sus gobernantes, y según Gilda Matos, gracias a la incursión de valores como el individualismo.

Las cuestiones personales relacionadas con lo económico comienzan a influir en la posibilidad de mantener la mística de un grupo. Cada compañía, a diferencia de lo que ocurrió con múltiples grupos latinoamericanos, se desintegra, y algunas para sobrevivir utilizan el <<ven, tú>>, como bien dice Matos. No hay una mística grupal que cohesione los grupos. Haffé Serulle está solo y busca actores que participen en sus obras, Manuel Chapuseaux de Gayumba trabaja con su esposa Nives Santana, El Teatro Chispa igual, el grupo Teatro Gratey terminó disolviéndose, el Cucaramácara hacía obras e invitaba artistas diversos, lo mismo con Reynaldo Disla.

El pilar más representativo de la vanguardia teatral latinoamericana: la <<creación colectiva>>, en República Dominicana se convierte en una rara avis. A pesar de que el movimiento transgresor y popular de los 70s en la década siguiente tiene un florecimiento con múltiples propuestas contrastantes: el paradigma stanislavskiano de Nuevo Teatro, por un lado; con Villalona a la cabeza y María Castillo como gran adalid de dicha propuesta, la estela brechtiana por otro con Manuel Chapuseaux y su Teatro Gayumba, el experimentalismo de Reynaldo Disla y Frank Disla. Sin embargo, la mística grupal que cohesiona el grupo en una búsqueda concreta cimentada en la praxis teatral se desintegra,

³⁹¹ Ibid.

a diferencia de los múltiples grupos de teatro que estaban revolucionando la escena en toda Latinoamérica.

Sobre el poco desarrollo de la colectividad en el teatro dominicano, Gilda Matos dice lo siguiente:

Lo que no se escribe se pierde. Nosotros teníamos muchas formas de elaborar las diversas obras, muchas de ellas no se terminaron de escribir. Faltaba constancia, nos enfocábamos en el acto de presentación en sí, y descuidábamos la documentación. Yo, por ejemplo, tomé un taller con Enrique Buenaventura, quienes tenían una teoría y una sistematización muy rigurosa, a diferencia nuestra. Como no hubo gente que sistematice las experiencias, se fueron perdiendo. Aquí no se le da importancia ni a la teoría, ni a los críticos. La crítica en el país es peligrosa, porque los artistas nos ofendemos muy fácilmente. Los cubanos no realizan una crítica tan sincera, pero realizan una rigurosa teoría sobre los procesos, y eso perdura. En este país no lo tenemos. Tiene que existir una plataforma para eso³⁹².

Podrían realizarse muchas hipótesis sobre las causas del derrotero de la colectividad en el teatro dominicano. Se podría argumentar que esto se debe al triunfo del individualismo propio del capitalismo liberal, o por la falta de apoyo institucional, o la lucha de egos en el contexto dominicano. Nosotros no pretendemos dar respuesta a esta problemática, lo proponemos como una futura investigación a realizarse en el seno del teatro dominicano: ¿por qué las agrupaciones de índole colectiva no perduran?

En relación al Teatro Chispa, podemos concluir que estos herederos del teatro popular terminaron disolviendo su impronta vanguardista en las esferas de las problemáticas económicas y las vicisitudes personales.

³⁹² Matos, entrevista.



Figura 32. Una de las obras de Teatro Chispa. Imagen cortesía de Gilda Matos para el autor.



Figura 33. Una de las obras de títeres realizada por Teatro Chispa. Imagen cortesía de Gilda Matos para el autor.



Figura 34. Una de las obras de Teatro Chispa. Imagen cortesía de Gilda Matos para el autor.

Reynaldo Disla: desacralización de la representación y mezcla de estilos en la escena



Figura 35. Reynaldo Disla. En la presentación del libro “Ascenso y caída de Andresito Reyna” de su hermano Frank Disla, en la Feria Internacional del libro Santo Domingo 2014. En internet: <http://reynaldodisla.blogspot.com/2014/>

Reynaldo Disla es uno de los grandes pilares de las artes escénicas dominicanas. Director y dramaturgo, estudió Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Obtuvo una licenciatura en Teatro en dicha universidad. Sin embargo, su formación académica anterior a la obtención de dichos títulos, estuvo guiada por una actitud autodidacta, en los conocimientos adquiridos en diversos talleres impartidos por Rómulo Rivas, y en

el bagaje que le inyectó la experiencia teatral, también en su compromiso con la lectura de diversos libros de y sobre teatro. Rivas fue uno de sus grandes maestros. Otro de los logros de Reynaldo Disla, es haber protagonizado los primeros pasos del teatro popular dominicano.

En 1977 se une a la compañía Teatro Experimental Popular (TEXPO), donde funge de director y dramaturgo. Entre las obras que dirigió en dicha agrupación, podemos mencionar *Caballo*, *Un drama psicológico norteamericano*, entre otras. También realizaba la compañía muchas obras de títeres³⁹³.

Además de la gran influencia que recibió del destacado director y maestro Rómulo Rivas, llegó a disfrutar de las obras que este realizaba en el Grupo de Teatro del colegio La Salle. Nos cuenta que entre los directores dominicanos que más le impactaron en su

³⁹³ Sobre las obras para títeres escritas por Disla véase: Narciso Santana Peña, Carlos José Ventura Estévez “Análisis del teatro infantil de Reynaldo Disla Ortiz, según las teorías de la literatura infantil” (Tesis de maestría, UASD, 2012). (Narciso Santana Peña 2012) https://issuu.com/reynaldodisla/docs/tesis_-_an_lisis_teatro_infantil_de_reynaldo_disla

juventud se encuentran Haffe Serulle, Manuel Chapuseaux y Niní Germán. En 1981 entra a trabajar como director de la Unidad de Teatro Guiñol.



Figura 36. “Dos pasos de paz, dos pasos de guerra”, de Reynaldo Disla. 1980. En internet: <http://reynaldodisla.blogspot.com/2012/>



Figura 37. “La señora de la guitarra, de Reynaldo Disla. 1984. Santo Domingo. En internet: <http://reynaldodisla.blogspot.com/2012/>



Figura 38. “Dos pasos de paz, dos pasos de guerra”, de Reynaldo Disla. 1980. En internet: <http://reynaldodisla.blogspot.com/2012/>

Ha publicado varias de sus obras, además de haber recibido diversos premios. En 1978 ganó el concurso de Literatura Joven del Royal Bank con su obra *Captítulo 72*. De la cual dice Bienvenida Polanco:

(...) fue un precoz antecedente de lo que sería la trayectoria de uno de los dramaturgos más interesantes con que cuenta el teatro dominicano.

La obra exhibía la impronta de los rasgos que los precursores vanguardistas del llamado Teatro Vivo custodiaron, especialmente la presencia, dentro de un plan organizado, de elementos improvisados y casuales a cargo de los intérpretes y de parte del público³⁹⁴.

Ganó el Premio Casa de las Américas en 1985 con la obra *Bolo Francisco*. Premio Nacional de Teatro Cristóbal de Llerena (1986 y 1999), Primer Premio Concurso Dominicano de Teatro (1989), Mejor libro de Teatro (1993); este último por su obra *Función de hastío*. Entre los libros publicados se encuentran *Bolo Francisco*, *Función de hastío*, *El afanoso escribano Baltasar López de Castro*, entre otros.

³⁹⁴ Polanco, op.cit., 67.

Entre sus obras más destacadas como director podemos mencionar *Desde el público*, estrenada en la sala Ravelo del Teatro Nacional en el año 1982. Sobre ella dice Reynaldo Disla:

Desde el público se propone desacralizar el espacio del Teatro Nacional. Nosotros creíamos que lo que daba importancia a un lugar era un artista, y no el espacio en sí. Había 23 o 24 actores anónimos. Los actores se confundían con el público, y cada uno de ellos tenía un happening. El más llamativo era el de dos monjas lesbianas, que enamoraban a las espectadoras que entraban al baño de las mujeres. A esa espectadora el Caballero; otro actor, se le acercaba, y le preguntaba qué le pasó, lo hizo Juan María Almonte. Otro personaje era uno que intentaba vender todos los periódicos de los diversos grupos de izquierda del país, y lo lograba entre los espectadores, era un happening increíble. Había unos críticos de teatro, que tenían el lenguaje de Molinaza. Cuando entrabas a la sala veías que los actores observaban al público. Es decir, contaban historias, realizaban diversos performances, pero fueron a ver la obra que les estaba presentando el público real.

Casi todas las obras que hacíamos tenían su búsqueda, eran de carácter experimental. Por ejemplo, una escena de matrimonio se presentaba como un fusilamiento. La obra más experimental fue *Desde el público*, porque tenía de todo: *happening, performance, etc*³⁹⁵.



Figura 39. “Desde el público” de Reynaldo Disla. En internet: <http://reynaldodisla.blogspot.com/2012/12/revista-ollantay.html>

³⁹⁵ Disla, entrevista.

Esta afirmación de Disla sobre lo que pretendía con dicho espectáculo, nos permite constatar la concepción transgresora de su estética en la escena, la cual es un ejemplo del deseo de encontrar nuevos lenguajes teatrales.

La interacción con el público es uno de los elementos más vanguardistas de aquellas décadas, que rompe con el concepto convencional de <<cuarta pared>> y escinde la forma de disfrutar del espectáculo a la italiana, además de que es una postura que intenta mezclar arte y vida, una de las obsesiones de los artistas de vanguardia.

Según las declaraciones de Disla, y la descripción de lo que ocurría en *Desde el público*, constatamos el objetivo por parte de su director de romper la jerarquía espectador e intérprete. Que los actores de la obra se mezclasen con los espectadores rompía con la <<representación>> convencional de la escena.

Eirmann, teórico alemán, usaba la categoría de <<teatro postespectacular>> para referirse a aquellas obras en que los actores abandonan el escenario y se colocan entre el público, reflexionando sobre el hecho escénico, afirmando que están viendo una obra de teatro. Si bien es cierto que los actores de la obra de Disla no teorizan con el público sobre la representación misma, sí realizan un happening, suspendiendo la obra que el público fue a observar, y cumpliendo el objetivo de las obras <<postespectaculares>> según Eirmann, de quitarle al público la actitud pasiva frente a la percepción del espectáculo, pues se convierte en un intérprete más de este ³⁹⁶.

Aglutinar otras manifestaciones escénicas como el <<happening>> y la <<performance>> rompen con esa visión purista del teatro, que debe circunscribirse a una historia desarrollada por actores, enfocadas en el <<buen decir>>, propio de las premisas del teatro institucional dominicano de aquellas décadas, que ya estaba siendo cuestionando por otros creadores en el país. Además, dichas manifestaciones son dos grandes ejemplos de la deriva vanguardista del arte escénico durante el siglo XX.

A diferencia de lo que ocurría con los directores de las décadas de los 70s en República Dominicana, podemos palpar en este espectáculo de Disla, una sólida conciencia de la experimentación que, sin embargo, no percibimos en las declaraciones

³⁹⁶ Eiermann, op.cit., 1-24.

del director Haffe Serulle, lo cual no quiere decir que los montajes de este último no tuvieran ese carácter renovador y experimental. Aquí nos referimos al deseo <<consciente>> de innovar que tenía Reynaldo Disla, ese afán de encontrar nuevos métodos expresivos, de ir más allá del paradigma teatral imperante en el país, con una plena conciencia de lo que estaba realizando.

Un elemento importante a rescatar en *Desde el público* es la desacralización de la sala Teatro Nacional, espacio construido para el deleite de la clase privilegiada de la República Dominicana y símbolo del teatro convencional e institucional del país. Llevar una obra tan rebelde, con unos personajes creados a partir de sujetos marginales de la isla, era una manera de mostrar una nueva realidad a través del teatro, y de dar visibilidad a aquellos sectores opacados y subyugados por el <<statu quo>>. Lo sintetiza Reynaldo Disla de la siguiente manera:

La obra *Desde el público* era la llegada del Teatro Popular al Teatro Nacional, que era como el templo del teatro. Nosotros logramos que el barrio llegara a dicha sala, a la que solían asistir la clase social privilegiada del país³⁹⁷.

Reynaldo Disla: revolución de la dramaturgia dominicana y búsqueda de un lenguaje propio

Hemos mencionado los múltiples premios que ganó Reynaldo Disla como dramaturgo, lo cual demuestra el vasto talento que posee dicho autor, además de las múltiples obras escritas, algunas publicadas o representadas, otras archivadas o subidas a internet.

Por razones de limitación solo analizaremos tres de las que consideramos son más emblemáticas de la vanguardia en la escritura teatral de la isla. Nos referimos a las obras *Bolo Francisco*, *Un comercial para Máximo Gómez*. Sobre la primera, queremos destacar lo que expresaron los miembros del jurado que otorgaron el premio Casa de las Américas a dicho texto. Griselda Gambaro dice:

³⁹⁷ Disla, entrevista.

Bolo Francisco es un texto con una notable densidad expresiva, capaz de generar imágenes de fuerte impacto teatral. Por la audacia de su planteamiento, la concisión del lenguaje y la dimensión de su temática, Bolo Francisco transita un camino que revela cabalmente la autonomía y originalidad del teatro latinoamericano³⁹⁸.

El lenguaje de esta obra, cuyos personajes, en su mayoría, provenían de las clases populares dominicanas, muestra la cadencia del habla utilizada por ellos. Sin caer en el costumbrismo o el criollismo, Disla toma el habla de este sector social y crea una poética de corte universal, cimentada en la idiosincrasia del pueblo dominicano, algo que la literatura dramática nacional solía evitar de forma consciente o inconsciente. Sobre todo, aquellos dramaturgos de la institucionalidad teatral hegemónica dominicana.

En *Bolo Francisco* los personajes populares se encuentran reflejados en su máxima expresión, pero con un halo poético en la sintaxis, que no evita que detectemos las maneras en que los sectores de poder los oprime. Sobre este aspecto, afirma Disla:

Yo sintetizo el habla popular en mis obras, tomando la esencia, la musicalidad del habla popular, inspirado en las concepciones de Juan Bosch, Juan Rulfo, y hasta el mismo Federico García Lorca³⁹⁹.

Ese proceso del que habla Reynaldo Disla, en cuanto a la escritura de *Bolo Francisco*, nos permite palpar la importancia que dicho autor da a la forma, sin desdeñar o cuidar el aspecto social del contenido. Podemos conectarlo con la postura de Adorno de que el arte debe partir de lo social, pero oscureciendo lo social, sin que parezca un arte dirigido⁴⁰⁰. Entendemos como ejemplo de arte dirigido según Adorno al realismo ruso, que daba más preponderancia a lo ideológico sobre lo artístico.

³⁹⁸ Reynaldo Disla, *Bolo Francisco* (Santo Domingo, Biblioteca Nacional, 2000), 139.

³⁹⁹ Disla, entrevista.

⁴⁰⁰ Theodor Adorno, *Teoría estética* (Madrid, Ediciones Akal, 2004).

En el contexto de República Dominicana, podemos verlo en gran parte de las obras que se escribían durante la primera y la segunda república, incluso aquellas cercanas a la primera intervención norteamericana, o en algunas obras de teatro popular después de la dictadura.

"Estoy admirado, sorprendido y satisfecho, todo al mismo tiempo. Por la síntesis alcanzada por Claudio Rivera y Miguel Bucarelli, que descifra la esencia argumental y los caracteres cardinales del texto de Bolo Francisco. Con la puesta en escena: imaginativa, lúdica, carnavalesca, simbólica y ACTUAL que atrapa hasta el subconsciente de la pieza, como el de un paciente hipnotizado en el diván de Freud, susurrando traumas sociales. Claudio Rivera enriquece lo que toca; sus destrezas técnicas e ingenio escénico crean atmósferas disfrutables que conectaron al público con los personajes y el juego dramático, su atmosfera".

REYNALDO DISLA -AUTOR-



Figura 40. “Bolo Francisco”, dirigida por Claudio Rivera. En Internet: <http://reynaldodisla.blogspot.com/2015/>

Ahí radica el aporte de las vanguardias artísticas: mantener ese equilibrio entre arte, praxis política y social, alejándose de esa filosofía mimética propuesta por Aristóteles, y en algunos casos reapropiándose del mimetismo, adaptado a los tiempos. Es lo que hace Reynaldo Disla al tomar la esencia del habla popular, trabajando la forma, realizando un proceso sintético de dicha sintaxis, sin pretender imitarla.

Otro ejemplo mío: *Bolo Francisco*, pretendía mezclar escenas criollistas, del teatro del absurdo, cuestiones políticas, pero también está ligado al esperpento Valle inclaniano, teatro social, etc⁴⁰¹.

Esa mezcla de elementos disímiles, estéticas aparentemente contrastantes a que hace alusión Disla con respecto a sus intenciones en *Bolo Francisco*, nos permite constatar la hibridez de dicho texto, un elemento propio de la cultura latinoamericana según Canclini, y del arte postmoderno, o incluso de vanguardia según autores como Foster y Krauss. No hay pureza conceptual y estética en *Bolo Francisco*, sino un entramado de elementos autónomos cohesionados en su misma diferencia.

Retomando las declaraciones de los miembros del jurado que otorgaron el premio a la obra en cuestión, dice Abelardo Estorino:

La lectura de *Bolo Francisco* me descubrió una obra que logra recrear el mundo caribeño. El lenguaje trabajado con cuidado, la estructura flexible, los personajes que transitan de la angustia al sarcasmo logran imprimir a la pieza la violencia expresada con una poesía dura, sin concesiones, que define dramáticamente esas situaciones que viven los pueblos en lucha por su liberación definitiva⁴⁰².

Juan Fernando Cerdas afirma:

Bolo Francisco me entusiasmó como lector y me abrió el apetito escénico como director. Encontré personajes, situaciones y conflictos que poseen un dinamismo tal, que suscitan imágenes teatrales, las que se suman a la plasticidad del habla popular, creando un texto que abre un camino en la producción dramática latinoamericana⁴⁰³.

Estas afirmaciones hablan de originalidad, y resaltan cómo esta obra trascendió las fronteras nacionales para colocarse en un sitio relevante de la dramaturgia de América Latina y del Caribe. Lo cual es un mérito poco común en la literatura dramática nacional

⁴⁰¹ Disla, entrevista.

⁴⁰² *Ibid.*, 139.

⁴⁰³ *Ibid.*, 140.

que, suele terminar presa en los cajones de sus autores, apenas conocida por algunos colegas o familiares suyos. Sin pretender opacar el valor que tiene el texto de Disla, el cual es innegable, consideramos importante destacar que el haber ganado un premio tan prestigioso como el de Casa de las Américas, brindó a dicha obra la posibilidad de ser disfrutada fuera del terreno dominicano, privilegio del cual no suele gozar la dramaturgia nacional, incluso en el presente.

Afirmamos que *Bolo Francisco* es vanguardista por varias razones. En primer lugar, su búsqueda se entronca con la tradición rupturista del teatro latinoamericano de mediados del siglo XX, y al mismo tiempo bebe de fuentes europeas como el teatro del absurdo, el teatro de Peter Weiss o de Bertolt Brecht. Además, a nivel formal, el texto en cuestión rompe con la tradición de la literatura dramática de la República Dominicana, colocándose en un estadio de avanzada que gesta un nuevo derrotero a seguir por esta.

En muchos parlamentos percibimos esas reminiscencias de crítica al <<logocentrismo>> en situaciones inverosímiles al estilo Ionesco o Beckett, pero aterrizadas en una realidad sociológica propia de la República Dominicana. Esto último es muy importante. *Bolo Francisco* toma el habla popular y destila una crítica socio-política potente sin caer en lo panfletario. Esto es, desde nuestro punto de vista, uno de los logros más destacables de dicha obra, y que estudiándola en relación con lo que se hacía hasta el momento en el país, representa una innovación. No solo por la temática social plasmada, que ya otros autores dominicanos como Blonda, Franklin Domínguez, Serulle, etc., hicieron, sino por la manera de articularlo a nivel formal, con un lenguaje poético basado en la voz del dominicano carente de privilegio, ese condenado a la invisibilidad por parte de las estructuras de poder.

Sigue presente la crítica política, pero a diferencia de los primeros intentos vanguardistas de la década de los 70s en la isla, donde la situación social de represión post-dictadura era el motor que impulsaba a las agrupaciones teatrales, en *Bolo Francisco* vemos latente, además, el deseo de jugar con la forma y el contenido. La organicidad, la fluidez, la velocidad vertiginosa, la poesía y la ironía de los parlamentos crean un cosmos potente que permite múltiples lecturas.

Otro aspecto que aparta a dicha obra de las dramaturgias de los 70s es que la influencia del teatro europeo está contaminada con elementos propios de la cultura

caribeña, y las búsquedas que se realizaban en los textos teatrales de América Latina.

Haciendo una comparación de *Bolo Francisco* con *La fábula de los cinco caminantes* de Iván García, que ya estudiamos capítulos anteriores, en esta última es demasiado latente la estela del absurdo europeo, mientras que en Disla este adquiere el matiz del absurdo latinoamericano, imprimiéndole un sello particular: el caribeño.

El autor de *Bolo Francisco*, sin embargo, no niega la influencia que autores como Ionesco y Brecht representaron para sus creaciones, como él mismo declaró en la entrevista que le realizamos. En este sentido nos sirve lo que dice Carlos Castro sobre la obra analizada:

Bolo Francisco es un texto teatral “tragicómico.” Narra de forma fluida el drama de un legendario músico dominicano de perico ripiao. Disla inventa un hermoso discurso dramático, traza líneas discursivas logrando ensamblar el contexto social y político de más de cuarenta personajes: *La atmósfera dramática se sitúa en la miseria, la corrupción y la opresión social.*

La estructura formal y ficticia, le da a esta obra una dimensión única en el drama latinoamericano, (no por el tema, sino por el estilo que aborda lo temático). Tomando en consideración la “*simpleza no retórica ni panfletaria*” de la obra, podríamos decir que la pieza en su género es modélica. El autor expone de manera magistral una compleja organización narrativa y dramática⁴⁰⁴.

La siguiente obra de Disla que vamos a analizar es *Un comercial para Máximo Gómez*, estrenada el 16 de noviembre de 1986, y dirigida por Manuel Chapuseaux y su Teatro Gayumba, con las actuaciones de Nives Santana, Manuel Chapuseaux y Fernando Castillo, cuya realización estuvo motivada por la celebración del 150 aniversario del nacimiento de Máximo Gómez; militar dominicano, mayormente conocido por ser general en jefe de las tropas revolucionarias cubanas en la Guerra de la independencia de dicho país.

⁴⁰⁴ Carlos Castro, “El mito de Bolo Francisco”, *Acento*, 20 de enero 2016, <https://acento.com.do/opinion/el-mito-de-bolo-francisco-8316849.html>

Es un texto corto, de tres personajes, con un lenguaje conciso y llano, que toma elementos de la oralidad popular dominicana. La puesta en escena es uno de los referentes del teatro callejero del país.

Los personajes de la obra son: Directora, Cañero y Rómulo. La historia versa sobre una directora que va a realizar un comercial de televisión, patrocinado por el banco Atlántico, en conmemoración al aniversario del héroe dominicano Máximo Gómez. Ella fue contratada por la publicitaria norteamericana John and Prides y Cía.

En el texto encontramos indicaciones de que los actores se encuentran entre el público. Ahí palpamos esa necesidad de romper la barrera que separa espectador- actor que ya estudiamos en la obra *Desde el público*. Y que, además, es un elemento muy utilizado por los espectáculos de calle a nivel mundial.

Empieza con un gran monólogo de la directora organizando todo el espacio y a los espectadores, para emprender la filmación del comercial. Habla rápido, hace alusión al tiempo como valor monetario, dejando claro que perder un segundo es perder dinero. A medida que habla notamos sus prejuicios de clase y raciales. Coloca a los extras del comercial, que en la ficción de la obra son los espectadores, a partir de una jerarquización por raza, donde los blancos serán vistos por la cámara, mientras que los negros y mulatos se encontrarán detrás, y no serán enfocados. Según ella, para embellecer la toma. Tenemos un personaje antagónico al de la Directora, que es el Cañero. Un hombre que a lo largo de la obra nos damos cuenta que no es blanco, y que pertenece a una clase social desfavorecida. Vende caña en su triciclo entre los espectadores- extras. El tercer personaje es Rómulo, actor blanco y privilegiado que hace de Máximo Gómez.

La Directora pide al cañero que se marche, para que no entorpezca la filmación. Este lo hace, y observa a lo lejos. La Directora lee parte del guion que habla del héroe Máximo Gómez.

Con la solidez de un ideal: liberar de la esclavitud y la explotación española al negro y al blanco cubano, el guerrillero Máximo Gómez ordenó la primera carga al machete, para pelear cuerpo a cuerpo contra el ejército español y vencerlo, entre la maleza espesa, la hierba hasta el cuello, desafiando el hambre y la sed con bravura indómita. ¡Viva Máximo Gómez!⁴⁰⁵.

⁴⁰⁵ Reynaldo Disla, *Un comercial para Máximo Gómez* (Santo Domingo, Cielo Naranja, 1995). <http://www.cielonaranja.com/disla.htm> (Visto el 21 de octubre de 2021).

La Directora detiene la filmación. Demuestra su aversión a las palabras del guion, y comienza a cambiarlo, suprime las partes que hablan de la lucha de liberación de negros esclavizados por las tropas españolas. Lanza frases despectivas sobre el guionista, aduciendo que debe de ser un marxista.



Figura 40. “Un comercial para Máximo Gómez”, dirección de Manuel Chapuseaux. En internet: <http://reynaldodisla.blogspot.com/2015/>

estigmatizada sobre el marxismo- leninismo y luchas sandinistas. Vemos en la ficción del texto cómo la supremacía blanca, a través de este personaje, borra los elementos de la historia que denuncian la opresión hacia los negros en aras de no manchar la visión hegemónica que desea plasmar en el comercial.

Cañero, a partir de lo que escucha del guion original, toma una postura de reivindicación del personaje histórico Máximo Gómez, los ideales del héroe le emocionan. De hecho, está con un machete como este y es oprimido por las estructuras sociales del país.

La Directora toma en cuenta la posible crítica de los historiadores, y para matizar el cambio que hizo al guion, decide mantener algunos elementos de verosimilitud y opta por contratar al Cañero, primero le alquila su machete para entregárselo al Actor y, luego termina colocándolo con su triciclo para que este realice su discurso.

La postura de este personaje es la de un sujeto privilegiado blanco que manipula la historia a través del borrado de aquellas frases del guion que le molestan, lo reduce a una concepción

En un principio el Cañero se rehúsa a recibir dinero porque le conmueve lo que hizo Máximo Gómez, pero al final acepta cuando la Directora le insiste que es el banco quien contrata. Ahí vemos una postura de desdén por parte del Cañero hacia estas



Figura 41. “Un comercial para Máximo Gómez”, dirección de Manuel Chapuseaux. En internet: <http://reynaldodisla.blogspot.com/2015/>

instituciones capitalistas de explotación que simbolizan el capitalismo liberal de la época.

La actitud burlona, despectiva e irónica del Cañero se convierte en un obstáculo para la realización del comercial. Al final, la Directora opta por expulsarlo, después de tener fuertes discusiones con él. El Cañero dice: “Si yo no me hubiera metido, esa maldita película hubiera sido un clavo”⁴⁰⁶.

Al final no se logra la filmación y la Directora concluye diciendo que seguirán en un estudio, y que el sonido del comercial lo pondrán en un laboratorio de Estados Unidos.

Reynaldo Disla, a partir de la premisa de hacer un comercial conmemorativo sobre Máximo Gómez; héroe dominicano, hace un análisis mordaz sobre la problemática racial y conflictos de clases en la República Dominicana. Convierte al Cañero en un héroe que alza su voz, inspirado en el héroe nacional, burlándose del revisionismo histórico por

⁴⁰⁶ *Ibíd.*

parte de las clases privilegiadas y denunciando las nuevas formas de colonización que se articulan en el presente de la obra, dígame la filmación del comercial, donde una mujer blanca con dinero subordina a los negros por ser negros y da preponderancia a los blancos por ser blancos.

La problemática racial presente en el texto, fue analizada con bastante profundidad por Raj Chetty, que dice:

While the thrust of his assertion focuses on the indispensability of his tools and products to the director and the film, what is most striking is his inclusion of himself: without me, a poor, black, marginalized Dominican, he seems to be saying, you cannot make this story work. The wider criticism of the whitening or Hispanicizing tendency in dominant Dominican national narratives seems self-evident, but more crucial to my argument is the way the play articulates a version of Dominican blackness through the *cañero*, whose mobility is circumscribed by his tricycle, emphatically not a transnational figure. His Dominican-specific performance is a cogent argument within the play for the importance of attending to the way popular cultural forms are constitutive of Dominican history, culture, and thought. The power of Disla's play is the connection to popular cultural practice it carries within its very form: as Disla has noted, the dramatic techniques of Dominican street theater trace their own development to popular Dominican *carnaval* practices of mobility, irony, indirection, humor, and masking⁴⁰⁷.

En un país como República Dominicana, cuya intelectualidad decimonónica tiene un marcado componente racista, denunciar dicha temática es casi una osadía, una forma de ganarse la invisibilidad en el mundo académico. En el caso del teatro, ya hemos estudiado en páginas anteriores cómo este ha sido un instrumento de perpetuación de esa estructura jerárquica a lo largo de su historia. Con algunas excepciones, como las que también analizamos.

⁴⁰⁷ Raj Chetty. "La Calle Es Libre": Race, Recognition, and Dominican Street Theater." *Afro-Hispanic Review* 32, no. 2 (2013): 41–56. <http://www.jstor.org/stable/24585142>.

La dramaturgia de Reynaldo Disla es una forma de reivindicar los elementos populares caribeños que el teatro hegemónico nacional se había encargado de silenciar. *Un comercial para Máximo Gómez*, con la sólida puesta en escena del talentoso director Manuel Chapuseaux, es la constatación de un teatro comprometido socialmente, bajo la estela paradigmática de Brecht, cuyos elementos estéticos lo sitúan en la vanguardia de la escena dominicana.

Frank Disla: vanguardia teatral dominicana y la migración como elemento constituyente de la identidad dominicana



Figura 42. Frank Disla durante la Feria Internacional del Libro de Santo Domingo, 2014. En internet: <https://reynaldodisla.blogspot.com/2014/07/presentacion-del-libro.html>

Los inicios de Frank Disla en el teatro son similares a los de su hermano Reynaldo Disla. Jugaron juntos en la niñez a hacer teatro de sombras, y ambos estudiaron en la Escuela Nacional de Arte Dramático.

En 1983 fundaron la compañía Los teatreros. Dicha agrupación, hasta la fecha, ha realizado doce espectáculos. Según Frank Disla, el que más ha alcanzado los presupuestos buscados por él como director y

dramaturgo, ha sido *Ramón Arepa*. Sobre dicha obra, nos dice Reynaldo Disla:

Este regocijante monólogo, que provoca la risa y la nostalgia en tantos espectadores, ya se ha convertido en un clásico en la celebración de las fechas



Figura 43. “Ramón Arepa”, interpretado por Reynaldo Disla. En internet: <https://reynaldodisla.blogspot.com/2014/07/presentacion-del-libro.html>

patrias y durante el carnaval dominicano. Impactó al público desde su estreno en la Sala Ravelo del Teatro Nacional, por ofrecer una visión acertada de las vicisitudes de un dominicano en su lucha por la subsistencia, y ser un teatro imaginativo y con eficientes recursos dramáticos que conectan con el público⁴⁰⁸.

¿Cuáles son las vicisitudes del dominicano a la que hace referencia Reynaldo Disla? ¿Qué elementos imaginativos encontramos en *Ramón Arepa* y cuáles recursos dramáticos nos dice que hicieron que el público se sintiese conectado con la obra? Y la pregunta más importante: ¿qué elementos vanguardistas posee el texto en cuestión?

Ramón Arepa es un monólogo en un solo acto escrito por Frank Disla. Se estrenó en la Sala Ravelo del Teatro Nacional en el año 1985, bajo la dirección del autor y con la actuación de Danilo Solís. En el año 1986 Reynaldo Disla interpretó el personaje de Ramón Arepa, dirigido por su hermano Frank Disla. En la década de los 90s Reynaldo Disla realizó el montaje incluyendo más de 20 actores en escena.

La trama ocurre en el Juzgado de Primera Instancia de Santo Domingo. El protagonista se llama Ramón Arepa. La defensa, la parte civil, el juez y el Ministerio Público, son representados a través de muñecos de trapo, que intervienen para interrumpir o reaccionar al soliloquio del protagonista, pero dichas intervenciones están contenidas en las acotaciones. El primer plano discursivo lo tiene Ramón Arepa. Este interpela al juez, a la parte acusadora y a la defensa, y de vez en cuando interactúa con personajes pertenecientes al carnaval dominicano.

El texto inicia con una canción que lleva el nombre de la obra, compuesta por el destacado músico dominicano Luis Días. En las acotaciones nos habla de que aparecen proyecciones del carnaval de la capital, entre ruidos de botellas, jolgorio y la frase del protagonista que grita: <<Toma, maldito gringo... sigue burlándote... a Califé se le respeta>>⁴⁰⁹. Esta frase ubica al público, al inicio de la obra, sobre el acto perpetrado por

⁴⁰⁸ Reynaldo Disla, “Ramón Arepa (monólogo de carnaval)”, *Reynaldo Disla (blog)*, 8 de julio de 2012. <http://reynaldodisla.blogspot.com/2012/07/programa-de-ramon-arepa-2003.html> (Consultado el 7 de diciembre del 2021).

⁴⁰⁹ Frank Disla, “Ramón Arepa” en *Desarraigados* (Santo Domingo, Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos, 1993).

el protagonista, y a continuación queda patente que se lleva a cabo un juicio para condenar a Ramón Arepa por haber matado a un gringo.

El personaje habla a los presentes articulando su defensa a través de las razones que lo impulsaron a hacer eso de lo que se le acusa. El protagonista no niega haber hecho el acto, más bien lo justifica, y para desplegar dicha justificación, desarrolla enunciados reivindicativos sobre el carnaval, la identidad dominicana y, en muchas ocasiones nos cuenta sobre sus orígenes. Las frases de Ramón Arepa se caracterizan por mostrar un lenguaje llano, apoyado en una sintaxis propia de un individuo criado en un campo del país: Cevico, ubicado justo en el centro del territorio nacional.

Ramón Arepa es un hombre pobre que luchó en la época de la Primera Intervención Militar Norteamericana en Santo Domingo (1914- 1926), igual que el personaje del Califé. Cuenta que su nombre proviene de una de las acciones que le permitía subsistir en la isla: vender arepa. Confiesa estar desencantado de la política y durante su discurso, desglosa la inconformidad que le azota con el sistema de justicia, dejando relucir las deficiencias de este.

Es de resaltar la manera en que Arepa reivindica su dominicanidad. Lo hace a partir del auto- reconocimiento de esta en un momento en que se siente maltratado, alega que él pertenece a dicha tierra; a la República Dominicana, que también es suya, aunque a veces olvide que él es dominicano.

Arepa compara su identidad nacional con la de los alemanes, que en ningún momento tienen que reivindicar de dónde son para poder defender sus derechos, porque el sistema educativo de su territorio les enseña que son parte de este⁴¹⁰.

En todo el monólogo vemos cómo la identidad nacional del protagonista es pisoteada y violentada por unas estructuras sociales de carácter racista y de jerarquías de clases. Ramón Arepa es negro, campesino y pobre, y estos tres pilares lo empujan al olvido de quien es, y por ello toma la palabra.

Hace alusiones a cómo eran las cosas durante la era de Trujillo, sin pretender realizar una apología de esta. Más bien ironiza, sacando a la luz un aspecto negativo del

⁴¹⁰ Disla, op.cit.

régimen que, al suprimir las libertades de los ciudadanos, evitó la proliferación de la delincuencia.

Ramón Arepa se vanagloria de sus grandes dotes que le permiten brillar en los espectáculos del carnaval. En el texto encontramos, en las acotaciones, referencias a los siguientes personajes míticos del carnaval dominicano: La muerte en Yipe, Los diablos cojuelos, los Tiznao, el Califé. De hecho, el protagonista está vestido de Califé, cuya figura fue causante del detonante del conflicto de la obra, o la causa que le impulsó a matar al gringo, como él dice.

Arepa venera a Califé como símbolo de una identidad que hunde sus raíces en la identidad dominicana. Esta figura carnavalesca le permite al personaje salir de la estructura social del país que lo ha empujado a olvidarse de su ser.

Ramón Arepa enfrenta otro estigma: el de la locura. Se queja de que lo enviaron a un psiquiátrico, y que el psiquiatra alegó que él sufría de <<germanofilia aguda>>, por un exceso de amor a los alemanes, dice. Luego grita que los alemanes hablan alemán, no inglés, aludiendo a la identidad del hombre al que mató, que era gringo.

Sí, era gringo... de los que siempre nos invaden... porque los primeros invasores son los turistas, que miran a uno como una vaina rara... (*Al Juez, que dueño de la situación, pregunta.*) Sí, en la George Washington con Máximo Gómez, en la acera del malecón, ahí mismo fue que él empezó a joder... y si no me lo quitan, ahí mismo lo desgracio... Él no tenía que burlarse de la comparsa de los Tiznaos... (*Los Tiznaos miran, al unísono, hacia el público.*) Usted no sabe lo que es embarrarse el cuerpo de grasa quemada, de esa que botan en las bombas de gasolina... usted no lo sabe, ni el maldito gringo, para venir a burlarse de los Africanos, de los "Buloyas"... (*Al Juez.*) No... no... ellos no le cayeron en gracia, fue una burla... El gringo se desapareció... yo no pensaba volverlo a ver. Pero cuando íbamos por el Jaragua, ahí estaba con su cara de idiota, señalando hacia mi comparsa. No, ni lo miré... sólo me dije: "Este anda buscando lo que no le ha perdido". (*El Juez interviene.*) ¡Y lo encontré...! porque cuando pasábamos por el Sheraton, ahí estaba el jodido gringo... dentro de mi comparsa... ¡de mi comparsa señor s... burlándose de Califé y provocando a Ramón Arepa! Un

alemán no lo hubiera hecho... no señor... es un problema de educación... porque además de no tener educación, son como idiotas. ¿Usted no se ha fijado como es que caminan? Su asunto son los chicles, las coca colas y cuantas pendejadas puedan enlatar... (*El Juez trata de intervenir, su esfuerzo es infructuoso.*) Por eso es que se mueren de cáncer... ¡No señor déjeme hablar, que fue usted el que empezó...! Que pensándolo bien debí de haberlo dejado vivo... para que se muriera de cáncer como todos los americanos... que para lo único que sirven es para meterse a la fuerza en los otros países... Por eso es que no me siento tan culpable⁴¹¹.

Ramón Arepa niega el diagnóstico de su psiquiatra, colocándose en un terreno de <<des- patologización>>, luego compara a los alemanes con los gringos, criticando las costumbres de los segundos y desdeña la mirada del turista norteamericano que, para él, coloca a los nacionales en el ámbito de la <<otredad>>, de lo <<extraño>>, burlándose de sus costumbres y, haciendo gala de una actitud de superioridad con respecto a ellos.

La rabia del personaje usa la crítica a los gringos comparándolos con los alemanes, que desde su punto de vista son mejor educados. Defiende la africanidad, al reivindicar a Los Tiznao, personajes del carnaval dominicano y, llega a la cúspide de su desprecio a los gringos haciendo alusión a la política imperialista estadounidense que, se otorga la facultad de intervenir con violencia en otros territorios. Esta última sentencia le sirve a Ramón Arepa para justificar su crimen, no se considera culpable, ya que su acto estuvo impulsado por la defensa de su identidad, simbolizada por la figura del carnaval, el personaje del Califé, de los Tiznao y de la <<africanidad>>.

Al final del monólogo, Ramón Arepa hace una apología a su amigo alemán Ranzau, y el Juez, aprovechando un momento de silencio del primero, lo interpela revelándole que a quien él mató no fue al gringo, sino a Frederick Ranzau de 23 años, hijo del alemán que Arepa tanto idolatraba. Lo condenan a 30 años de trabajos públicos, la misma cantidad de tiempo que duró la tiranía de Rafael Leonidas Trujillo.

⁴¹¹ *Ibid.*

La anagnórisis del personaje hace que este choque contra la pared, derrumbándose su discurso reivindicativo y dando cabida al dolor que provoca en Ramón Arepa saberse asesino de alguien a quien tanto apreciaba. Al respecto, dice el protagonista:

Si venía a saludarme, si me siguió todo ese trayecto sólo para saludarme y yo creyendo que se burlaba de mí. ¡A dónde carajo va a parar este país que, con la maldita desesperación, un gesto de cortesía se confunde con una burla...! ¡So ein Schicksal! Pero a quién culpar sino a la desgracia... (*Cae postrado.*) Califé tiene un jardín, con máscaras de colores y bien florido para su niño... ¡Si pudiera podar tan sólo la mata del destino! (*De espaldas, llora.*) ‘Jetzt bin ich nichts’. ¿Quién es Ramón Arepa? ¡Nada, nadie...! ¡El destino ha jugado con nadie y por eso no puedo pedirle la muerte, porque no la merezco...!⁴¹²

El descubrimiento de la verdadera identidad de su víctima desinfla a Ramón Arepa, le quita las armas discursivas que antes esgrimía para criticar y condenar al estado dominicano y sus injusticias.

La conclusión del personaje principal es trágica: <<no ser nada ni nadie>>. Él pasa de la indignación propiciada por la opresión sufrida a la resignación de no poder contra el sistema que le oprime. Sin embargo, vemos al final del monólogo cierto sosiego en el personaje, una sensación de tranquilidad que le producen las figuras del carnaval dominicano. Dicha tranquilidad está vinculada al dolor que le inflige haber matado a alguien que, desde su punto de vista no lo merecía.

Sí... sí... son los ún cos que pueden darme un poco de vida... la suficiente para merecer la muerte... Sí, ustedes sí... son los ún cos... vengan los quiero aquí...⁴¹³.

Para comprender la trascendencia de la crítica inherente a este monólogo, y su valor de ruptura en el contexto del teatro dominicano, es importante hacer algunas especificaciones sobre las figuras del carnaval de la isla.

⁴¹² Ibid.

⁴¹³ Ibid.

¿Qué simboliza el Califé del que está vestido Ramón Arepa? ¿Por qué utiliza un disfraz de carnaval para realizar su defensa en el juicio que pretende juzgarlo?

Según el antropólogo dominicano Dagoberto Tejeda Ortiz, en un artículo publicado en el periódico digital Acento:

Califé, se convirtió en el personaje más fascinante, carismático y enigmático del carnaval dominicano. Su figura era popular en Santo Domingo y Santiago. Era la suma de la sátira, la ironía y la criticidad, a tal punto que yo lo he bautizado como “la conciencia del carnaval”. Era un personaje divertido, alegre, irónico y subversivo⁴¹⁴.

El Califé tiene su origen, según Tejeda, en Juan Sampol (Juaniquito), que era un poeta repentista que durante la primera ocupación militar norteamericana (1916- 1924), se detenía en una esquina céntrica de la ciudad para recitar poemas en contra de los gringos que ocupaban la isla. Inspirándose en dicho personaje de la cultura popular dominicana, en 1934; durante la dictadura de Trujillo, surgió en el barrio de San Carlos el personaje Califé, que vestía un frac con un sombrero grande de copa y una corbata de lazo, llevaba la cara pintada de negro y una güira en las manos, para poner música a sus versos, mientras un grupo de niños iba detrás suyo y le gritaba <<Califé>>. Era un cronista de la cotidianidad de los barrios populares, caminaba por las calles en medio del carnaval, lanzaba versos anti- trujillistas y luego desaparecía antes de que pudiese ser capturado. Su nombre era Inocencio Martínez, alias Chéncho. A pesar de su muerte, el personaje se eternizó en la dimensión crítica del carnaval, y quedó como emblema de la subversión en el seno del carnaval dominicano⁴¹⁵.

Consideramos de gran relevancia el estudio de Raj Gopal Chetty sobre el monólogo Ramón Arepa, ya que en este se realiza un análisis crítico, a partir de dicha obra, de un fenómeno característico de la élite dominicana, el cual consiste en realizar un borrado y olvido sistemático de los orígenes africanos, de la historia de esclavitud que

⁴¹⁴ Dagoberto Tejeda Ortiz “Califé: La conciencia del carnaval”, *Acento*: <https://acento.com.do/opinion/calife-la-conciencia-del-carnaval-9008517.html> (Consultado en diciembre 2021).

⁴¹⁵ *Ibid.*

subyace en la memoria de la cultura nacional, al igual que el desdén de los aportes de la cultura africana en el entramado simbólico de la identidad de la media isla.

En su ensayo *With respect to Califé: Carnival, Theater, and Dominican Blackness*, Chetty parte del aporte que hizo Reynaldo Disla, hermano de Frank Disla, al teatro callejero de la República Dominicana. Afirma que tradicionalmente ha sido un espacio de resistencia y lucha contra el olvido de los elementos africanos de la cultura dominicana, apoyándose, sobre todo, en manifestaciones como el carnaval. Dice Chetty:

Against this national narrative, historically buttressed by the state, by U.S. influence, and global anti-blackness, Disla offers a performance, part of a wider tradition in Dominican theater that relies on carnival to build bridges to Africanness and blackness through literary and performative techniques of evasion: masking, humor, irony, satire⁴¹⁶.

Chetty se apoya en la categoría <<cultura movimiento>> del teórico y crítico dominicano Odalís Pérez, para mostrar cómo la ironía, la sátira y el humor son elementos que subyacen en el seno de la cultura dominicana en contraposición a la tendencia racista de cierta élite oligárquica de la media isla, que busca borrar la herencia africana del país. Odalís Pérez ve la <<cultura movimiento>> como un entramado estético de transgresión, sarcasmo e ironía que realiza un movimiento de evasión de dicho borrado. Chetty ve esa evasión de la que habla Pérez en las tradiciones del carnaval que los hermanos Reynaldo Disla y Frank Disla pretenden evocar en algunas de sus obras teatrales⁴¹⁷.

Chetty contextualiza la obra de los hermanos Disla en una amplia tradición teatral caribeña, que utiliza el escenario para dar visibilidad a las prácticas populares que las élites de dicha región suelen negar. Cita a autores como Kamau Brathwaite y su categoría de <<nation language⁴¹⁸>>, al igual que a C.L.R., Édouard Glissant y Aimé Césaire. Los autores mencionados analizan la importancia del teatro en el contexto caribeño para dar

⁴¹⁶ Raj Gopal Chetty, “With respect to Califé: Carnival, theater, and Dominican Blackness”, *Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*. No. 10 (2018), 105- 125. <https://revistaterapiaocupacional.uchile.cl/index.php/MRD/article/view/48849>.

⁴¹⁷ *Ibid.*, 107.

⁴¹⁸ Véase Kamau Brathwaite, *History of voice*, en Chetty, *op.cit.*, 108.

voz a la temática y las problemáticas intrínsecas del Caribe, como crear un conocimiento situado en la idiosincrasia y las particularidades propias de la cultura de esos territorios. En el caso de Césaire, nos dice Chetty, se importantiza la poesía y lo narrativo, y lo ve como un arte de integración de múltiples elementos⁴¹⁹.

Chetty destaca, además, la propuesta de Error Hill de que el teatro caribeño debe partir de una práctica cultural afrodescendiente, partiendo de los elementos africanos del carnaval, se apoya en el de Trinidad. Pero en el Caribe hispanoparlante, también encontramos voces que se amparan en el carnaval para desarrollar sus estéticas teatrales. Ejemplos son René Marqués, Francisco Arriví y el dominicano Haffe Serulle con su obra *El gran carnaval*⁴²⁰.

Retomando a Dagoberto Tejeda Ortíz, el carnaval dominicano tiene dos tradiciones que se interconectan: el carnaval que llega a través de los españoles durante la época colonial y, el proceso de transformación que se da en las calles donde los elementos africanos adquieren gran relevancia⁴²¹.

La presencia del personaje de Califé en el carnaval dominicano tiene una trayectoria que podemos asociar con lo que Peter Burke llama <<hibridismo cultural>>, muy latente en la cultura latinoamericana⁴²², como también nos dice Canclini, y el teórico Edouard Glissant. Este último es citado por Chetty, sobre todo las categorías <<raíces submarinas>>, presente en la obra de Glissant titulada *Caribbean Discourse*, y luego <<naturaleza rizomática de la criollización caribeña⁴²³>>. De lo que nos hablan todos estos autores es de una multiplicidad de narrativas y de discursos, de una mezcla no solo racial, sino mental, económica, literaria y estética.

Califé es parte de esa mezcla. Califé tiene varias genealogías, ya lo dijo Tejeda Ortíz. La cara pintada de negro y la boca de blanco, ese elemento de máscara propio del

⁴¹⁹ Ibid., 109.

⁴²⁰ Ibid., 109.

⁴²¹ Ibid., 110.

⁴²² Peter Burke, *Hibridismo cultural* (Madrid, Akal, 2010).

⁴²³ Edouard Glissant, *El discurso antillano* (La Habana, Fondo editorial Casa de las Américas, 2009).

carnaval, sirve para que Chetty analice con bastante profundidad las diversas implicaciones raciales inherentes al Califé.

En el ensayo de Chetty salta a la luz, al entrar en este aspecto del Califé, la tradición racial estadounidense llamada <<blackface tradicions>> que, ha sido muy criticada por sus elementos racistas. Ante esa problemática, Chetty menciona que Reynaldo Disla desdeñó cualquier conexión de las máscaras en el Califé con respecto a las máscaras en la tradición racista norteamericana. Pone en la mesa del debate lo que Dagoberto Tejeda Ortiz argumentaba como origen de ese enmascaramiento en el Califé.

Según Tejeda, la vestimenta de frac y sombrero del Califé era una parodia a la élite intelectual que se reunía en el Parque Colón. Otra razón dada por Ortiz, según Chetty, es la influencia del Barón del cementerio, parte de las divisiones de luas del vudú dominicano⁴²⁴.

The ways Almonte and the Disla brothers understand Califé's origins, as emphatically not rooted in anti-black racism, but in carnival social critique and inversion, directly inform the way they depict Califé on stage as directors and actors. This is crucial to understanding Frank Disla's "drama carnivalesco," *Ramón Arepa*.¹² *Ramón Arepa* represents a shift away from the Dominican street theater of the mid- to late-1970s that moved with carnival *comparsas*, as the play was produced in a theater hall.¹³ Nonetheless, the play invokes the humor, irreverence, and social inversion that are the hallmarks of carnival and that resonate with Pérez's aesthetic of "cultura movimiento." In a real sense, *Ramón Arepa* represents the carnivalization of the theater hall⁴²⁵.

La comparación que hace Chetty de la <<black face tradicion>> de Estados Unidos con la mascarada en Califé dentro del carnaval dominicano, nos demuestra cómo en función al contexto particular de una cultura determinada, una misma manifestación posee un significado y una genealogía completamente diferente. Podemos extrapolar esta dicotomía con respecto a lo que ocurrió con la vanguardia del absurdo en la dramaturgia europea en contraposición a la vanguardia del absurdo en la dramaturgia latinoamericana.

⁴²⁴ Chetty, op.cit., 111.

⁴²⁵ Chetty, op.cit., 112.

El espacio geográfico, la situación geopolítica, la configuración cultural y los elementos históricos de cada territorio hicieron que dicha manifestación adquiriese otro matiz.

Podríamos realizar el mismo ejercicio en cuanto al concepto de vanguardia teatral, que varía en Latinoamérica en comparación al Caribe en general, al Caribe hispanoparlante en particular y, mucho más específicamente a la media isla República Dominicana. No podemos hablar de una vanguardia teatral unificada y monolítica en toda la región latinoamericana y caribeña. Debemos revisar las especificidades de cada territorio.

Que Frank Disla utilice al personaje de Califé como inspirador y propulsor del conflicto del protagonista en el monólogo *Ramón Arepa* no es casual. Esta obra, a mediados de los ochentas, es el ejemplo, junto con la dramaturgia de su hermano Reynaldo Disla, y otros dramaturgos dominicanos como Haffe Serulle, de una férrea búsqueda del <<héroe nacional>>, que tanto preconizaba el director teatral Rafael Villalona, según el testimonio de muchos teatristas entrevistados para esta investigación. También es una muestra de la vanguardia dramática dominicana, tanto en la denuncia de problemáticas tan olvidadas como el aspecto racial en el país, como por el intento de abrazar lo autóctono, en aras de hacer del teatro un espejo de la identidad del dominicano. Ramón Arepa es un ejemplo idóneo de sujeto subalterno dominicano, apoyándonos en la nomenclatura de los estudios postcoloniales.

Capítulo IX

Ocaso de lo colectivo en la vanguardia de los 90s

El triunfo de la individualidad y el cuerpo como espacio de lucha dentro de la escena dominicana

La década del 1990 es un período en que República Dominicana se encuentra en un rápido proceso de modernización, un vertiginoso avance tecnológico y de las telecomunicaciones, a la par de una inestabilidad política y profundización de la corrupción en todas las esferas de lo social y lo político.

Joaquín Balaguer está en decadencia vital y política, el nivel de violencia de sus inicios no es el mismo. Se ve obligado adaptarse a los ideales de <<progreso>> y <<globalización>> del mundo, en el que la media isla caribeña se encuentra inmerso de forma irreversible. Eso no quiere decir que la democracia nacional gozó de gran fuerza en este período, al contrario, Balaguer hizo trampas en medio de las elecciones presidenciales: robando urnas, comprando votos y, posteriormente, realizando un pacto con Leonel Fernández que, a mediados de la década será el nuevo presidente.

Con respecto al teatro dominicano, podemos decir que el proceso de <<institucionalización>> alcanzó unas cotas de solidez nunca antes vista. Al mismo tiempo, surgieron propuestas renovadoras de la escena nacional, y grandes vanguardistas de los 80s continuaron innovando y aportando al paradigma teatral dominicano.

La estela de lo popular, de lo comunitario, de la revuelta en la escena, del compromiso, en esa década se convirtió en parte del recuerdo de una época lejana. No había agrupaciones teatrales que tuvieran el nivel de compromiso social que existió en la década de los 70s, el cual ya comenzaba a extinguirse a principios de 1980.

El movimiento teatral dominicano generó pequeñas islas en su seno. Los creadores que deseaban montar espectáculos, tenían que buscar dinero, patrocinadores, contratar actores para iniciar dichos procesos. El <<ven, tú>> estuvo muy asociado a ese individualismo y al desarrollo del capitalismo neoliberal que estuvo protagonizado por el

presidente Leonel Fernández, y que sentará las reglas del juego para los artistas de la escena nacional.

Rafael Villalona y la búsqueda del <<héroe escénico nacional>>.

En el 1992, Rafael Villalona, con el apoyo de la UNESCO produce *Ópera merengue*. Fue un espectáculo que incluía danza, teatro y música. Un montaje de grandes proporciones con un amplio elenco de artistas dominicanos, entre los que se encontraban figuras importantes de la música como Sonia Silvestre y Johnny Ventura.

El espectáculo narra la historia de la isla desde la llegada de Cristóbal Colón, con el merengue como espina dorsal de la trama y símbolo cohesionador de la identidad dominicana. Según Villalona:

Nosotros planteamos *Ópera merengue* como una manera de buscar una expresión que definiera el rostro de la escena dominicana, para que las disciplinas escénicas nacionales tuviesen un medio, una expresión⁴²⁶.

Ya para esta fecha Rafael Villalona era el director teatral de mayor prestigio en República Dominicana. Su búsqueda de la voz nacional, o ese <<héroe escénico dominicano>>, como él solía decir a la hora de defender sus propuestas, estaba impresa en el paradigma teatral nacional.

En *Ópera merengue* se pretendía descubrir, mostrar a ese <<héroe escénico dominicano>> a través de sus orígenes, de su historia, de su forma de hablar, de la música propia como el merengue. Dice Arturo López sobre ese héroe:



Figura 44. Rafael Villalona recibe el reconocimiento de Gloria Nacional de Teatro en el 2010. En internet: <http://reynaldodisla.blogspot.com/2012/08/rafael-villalona.html>

Lo que Villalona entendía como nuevo teatro, era una búsqueda en la misma dirección al teatro latinoamericano, pero muy alejado de una estética de “lo latinoamericano”. Era el nuevo teatro visto desde lo stanislavskiano y alejado del teatro español, pero no con la misma intensidad de lo que ocurría en el

⁴²⁶ Unesco, “Érase una vez un sueño - Ópera merengue”, video de Unesco.org, 15: 00, publicado en 1992, <https://www.unesco.org/archives/multimedia/people/Rafael+Villalona>

resto de Latinoamérica. Me resultaba que era demasiado stanislavkiano, demasiado vida interna. Santiago García, por ejemplo, tú veías sus resultados, seguían siendo respuestas desde Stanislavski y Brecht, pero sentías una preocupación de lo propio, de la tierra. El héroe escénico dominicano de Villalona me parecía demasiado eurocéntrico. El trabajo de Rafael era texto y búsqueda interna, estaba muy obsesionado con la instrumentalización del trabajo del actor. Para mí carecía de esa búsqueda de lo propio que ocurría en Latinoamérica⁴²⁷.

Si asumimos como válido el punto de vista de Arturo López, que llegó a tomar talleres con el director de Nuevo Teatro y a participar en algunos de sus montajes, la obsesión de Villalona con el texto, dígame que la puesta en escena y la búsqueda creativa partieran de él, es síntoma del paradigma dramático occidental convencional, estudiado por Lehmann al proponer la categoría de <<teatro posdramático>> como alternativa a la tradición escénica, al aglutinar en dicha categoría aquellas obras que abandonan la hegemonía de la dramaturgia textual, colocándola como un elemento más de la puesta en escena. En ese sentido, resulta complicado ubicar a Villalona como un ejemplo paradigmático de vanguardia teatral dominicana, puesto que seguía preso en la hegemonía del texto, sin explorar otras posibilidades, elemento emblemático de las vanguardias teatrales europeas y latinoamericanas.

Aquí nos encontramos con un problema del término vanguardia a la hora de aplicarlo al teatro dominicano. Como ya precisamos en el apartado de esta investigación referente a las consideraciones terminológicas de la vanguardia teatral, debemos delimitar el enfoque del término.

En el teatro, la vanguardia se manifiesta en tres pilares: la dirección escénica, la dramaturgia textual y el arte del actor. Partiendo de esa base, recordemos que el mayor aporte de Stanislavski ha sido su método actoral, que le permitió romper con el naturalismo del teatro tradicional que le precedió. Lo mismo podríamos decir de Villalona. Aunque el proceso creativo de este último dependiera tanto del texto, también aplicaba el método de las <<acciones psicofísicas>> de Stanislavski, lo que permitió

⁴²⁷ Arturo Lopez, entrevista por Rafael S. Morla, 27 de mayo 2021, transcripción Rafael S. Morla, en apéndices.

cambiar el paradigma actoral en la República Dominicana y situarse en la vanguardia en ese sentido.

La conclusión de Arturo López sobre la falta de mirar lo autóctono propio de Villalona, nos permite detectar una contradicción entre la teoría y la praxis de este último. Pues por un lado él defendía eso que López señalaba como una carencia en las obras del director. Según Villalona sobre *Ópera merengue*:

No solamente una identidad en el mensaje, sino también en la forma. Nosotros tenemos nuestra manera de poder solucionar las vías de expresión, de encontrar un medio empático como es la música del merengue, para poder rápidamente capturar la audiencia. Para así contar el cuento de nuestros problemas, y encontrar soluciones a la reflexión colectiva que tan difícil se hace hoy en día⁴²⁸.

Podemos comparar en ese sentido lo que dice Reynaldo Disla sobre el <<héroe escénico nacional>> de Villalona:

El concepto de <<héroe escénico dominicano>> tiene que ver con la territorialidad, en el sentido de que hay elementos culturales en la dramaturgia, de folklore, de comida, de vestido, de historia [...] Entonces Frank Disla y yo no comprendíamos el afán de Villalona con ese concepto pues él lo tenía alrededor suyo, en el colmado al lado de Nuevo Teatro. Parecía más una búsqueda, algo profundo o filosófico, cuando en realidad era algo concreto [...] Él parecía buscar donde no había cuando nosotros pensábamos que estaba frente a sus ojos. Si ves el recorrido de Villalona como director, y te das cuenta que todas las obras, los textos, eran extranjeros, casi no había espectáculos dominicanos o latinoamericanos. Es sorprendente cómo su principal búsqueda no se refleja en la trayectoria suya como director, o sea, en las obras que escogía. Nosotros lo encontrábamos absurdo, esa búsqueda del héroe escénico nacional⁴²⁹.

⁴²⁸ Unesco, “Érase una...”.

⁴²⁹ Reynaldo Disla, entrevista.

Lo que nos dicen López y Reynaldo Disla en torno al <<héroe escénico dominicano>> según Villalona, es que dicha categoría pretendía una cosa y al final terminaba colocando la <<búsqueda interna>> del actor de una forma desarraigada del contexto cultural de la media isla, puesto que se quedaba encerrada en la hegemonía del texto teatral, sobre todo de textos europeos. Y, además, usaba la técnica de Stanislavski sin adaptarla al contexto socio- cultural de la isla, cayendo en una postura eurocéntrica de la teatralidad.

Si partimos de la visión de Lehmann, de que el <<teatro posdramático>> rompe con la hegemonía del texto, Villalona en ese sentido no puede ser considerado un vanguardista de la escena. Sin embargo, a la hora de circunscribir al director dominicano en el ámbito de su búsqueda sobre el arte del actor; influenciado por Stanislavski, sí resulta convincente aseverar que su aporte al teatro nacional es de carácter rupturista y de vanguardia. El arte del actor en la isla cambió por completo gracias a Villalona, se liberó de la sombra colonial de un teatro español que ya estaba desfasado incluso en España. Lo cual nos da una idea de las particularidades y heterogeneidades del desarrollo escénico dominicano, sus discontinuidades y sus desfases en relación a otros espacios geográficos y otras culturas.

Tal vez partiendo de las opiniones de Reynaldo Disla y Arturo López, Rafael Villalona no encontró al <<héroe escénico dominicano>> puesto que buscó en los lugares equivocados. Sin embargo, la impronta del director en la escena dominicana sentó las bases para que cada artista busque su propia voz. Todos los talleres realizados por Villalona y Delta Soto, influenciaron en tantos teatristas del país desde la década de los 70s, los cuales aprendieron a Stanislavski y lo adaptaron a sus búsquedas particulares.

Stanislavski según María Castillo

Cuando hablamos de la impronta stanislavskiana en el teatro de República Dominicana, no podemos dejar de mencionar el gran aporte que significó la actriz y directora María Castillo en ese sentido.

María Castillo estudió en la Escuela Nacional de Arte Dramático desde los trece años, convirtiéndose en una niña prodigio de la escena dominicana. Llegó a recibir el elogio de todos sus maestros. Poco tiempo después de graduarse, en plena adolescencia, pasó a ser parte del elenco del Nuevo Teatro de Villalona. En dicha compañía se puso en contacto con las ideas de Stanislavski, llevándolas a la práctica. Poco después fue a estudiar en el Gitis, de Moscú, graduándose con honores como directora teatral. A su regreso al país fue



Figura 45. María Castillo. Retrato de Karoline Becker. En internet: https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Castillo#/media/Archivo:Mar%C3%ADa_Castillo.jpg

invitada por Nuevo Teatro para dirigir algunos montajes. Pero su primer gran espectáculo a nivel profesional fue *La Gaviota*, donde puso en práctica los postulados del maestro ruso y dio muestras de un gran talento.



Figura 46. “La gaviota”, dirigido por María Castillo. En internet: <http://reynaldodisla.blogspot.com/2012/08/rafael-villalona.html>



Figura 47. “La gaviota”, dirigido por María Castillo. En internet: <http://reynaldodisla.blogspot.com/2012/08/rafael-villalona.html>

En la década de los 90s, presenta el monólogo *Emily*, actuado y dirigido por ella misma, que tuvo un gran éxito a nivel de crítica y de audiencia, que es una muestra criolla y de gran factura profesional de lo que es la impronta stanislavskiana en la isla. Sobre dicho montaje nos dice la crítica Carmen Heredia lo siguiente:

María Castillo convertida en Emily Dickinson, con sólo el asomo de su presencia, preconiza la esencia de la acción teatral. Con una mezcla de hilaridad y recato, inicia sus primeros parlamentos, convirtiéndolos en anzuelo del que ya no podremos desprendernos [...]

Con sutileza, con voz diáfana, modulada con musical entonación y perfecta dicción, con la parsimonia de los movimientos ajustados a la noble estirpe, nos transmite María sus emociones, nos hace reír y llorar... nos conduce hacia esa especie de torre de marfil que es el hogar, el mundo de Emily Dickinson⁴³⁰.

Entre las obras montadas por María Castillo se encuentran *Dos de sol*, de Sergio Bodanovic. *Cositas mías*, de Griselda Gambaro. *Baño de damas*, de Rodolfo Santana. *El Decamerón*, de Bocaccio. *La misiva de Povorsky*, *La mano*, *Pasión por Donna Summer*, basado este último en unos cuentos de Aída Cartagena Portalatín, *Buenas noches mamá*, de Marchal Norman, *Tres mujeres altas*, *La historia de Miseria*, *la Muerte y su hermana*. Ha montado diversos musicales: *Evita*, *Los miserables*, *Dream girls*, entre otros. Nos cuenta que en 1995 hace su salida formal de Nuevo Teatro, donde actuaba y dirigía.

María Castillo es fiel seguidora de la escuela de Stanislavski. Eso no quiere decir, que no se deje contaminar por otras estéticas. Según revela en la entrevista que le realizamos, cada obra, cada texto, es el que decide la estética a seguir. Ella abraza



Figura 48. “Müller Machine”, dirigido por María Castillo. Actriz: Loraine Ferrand. En internet: <https://www.youtube.com/watch?v=zSNfDLICyH8>
Arturo López y Loraine Ferrand.

múltiples estilos, aunque sean aparentemente disímiles. Lo demostró cuando fue directora de la Compañía Nacional de Teatro de Bellas Artes, dirigiendo varios montajes de gran factura profesional, en los que se veía esa mezcla de estilos y tendencias. En su compañía personal, presenta *Müller Machine*, una obra de corte postmodernista y expresionista, con las actuaciones de

⁴³⁰ Carmen Heredia, *Espacios de teatro y danza y otros espacios* (Santo Domingo, Carmen Heredia de Guerrero, 2004).

Reynaldo Disla y la desarticulación de la representación de la escena y la dramaturgia textual

Otro espectáculo dirigido por Reynaldo Disla que podemos colocar dentro de la vanguardia teatral dominicana es la obra *Función de hastío*, texto escrito por él, y que como ya mencionamos, ganó el premio de mejor libro teatral en 1993. Se estrenó en Casa de Teatro el 21 de agosto de 1992.

Fue un espectáculo que causó gran revuelo en el país, y que se mantiene en la memoria de muchos directores y directoras nacionales. Elvira Taveras lo menciona como una puesta en escena chocante, en la que mataban un pollo en pleno escenario⁴³¹.

Arturo López, que actuó en dicha obra, afirma que lo que más le gustaba de Reynaldo Disla era su búsqueda artística, que estaba muy alejada de lo que se estaba haciendo de forma mayoritaria en el resto del país⁴³². El propio autor y director del mencionado espectáculo declara lo siguiente:

Se me hace difícil buscar cuáles son esas características de mis espectáculos; pero está la decisión de que el público tenga una experiencia, que no salga ileso que, de cierta manera, sin que se llegue a la incomodidad— y a veces sí hay incomodidad— el espectador viva la fábula. En *Función de hastío*, que termina con un pedo químico, de un olor terrible, mientras se oyen las notas del Himno Nacional y se mata, se asesina un pollo vivo, real. En el texto yo quería que se asesinara un cerdo, pero era muy caro hacerlo. A mí mismo me chocaba esa crueldad con ese pobre animal. Fue todo un proceso para llegar ahí con los actores. Había una persona que salió quejándose de esa crueldad con los animales, pues todos los días se mataba un pollo. Uno mismo estaba en shock con la obra, no pasó de ocho funciones y se mataron ocho pollos. Eso está sobre nuestra conciencia. Esa experiencia que tiene el público, ese olor penetrante con el Himno Nacional, que es la política, y un texto de

⁴³¹ Elvira Taveras, entrevista.

⁴³² Arturo López, entrevista.

Nicanor Parra, hace que el público no quede ileso, se trata de buscar que la representación sea una experiencia⁴³³.

Ese testimonio de Disla es una declaración de intenciones, el reflejo de un compromiso socio- político como artista, pero con un marcado pensamiento estético que colinda con el deseo de remover conciencias, de horrorizar, de cuestionar, de sacar a los espectadores de su zona de comodidad, de violentar la percepción misma. El teatro visto como experiencia vital, es ya estudiado por muchos teóricos como una deriva de la escena contemporánea, promovida por varios de los reformadores del teatro occidental a lo largo de todo el siglo XX y también por muchos vanguardistas latinoamericanos.

En esa visión vemos cierto paralelismo con el paradigma de Artaud en su <<teatro de la crueldad>>, cuyo término muchas veces hace que se malinterprete el significado de las concepciones del artista francés. El <<teatro de la crueldad>> buscaba desestructurar la percepción de los espectadores a través de obras que se salieran de los cánones y fórmulas tradicionales, amparándose en el gesto, en el grito, en las sombras, en las pequeñas cosas que la convención de la escena desdeñaba o casi no daba importancia⁴³⁴. Lo mismo pretendía Reynaldo Disla en *Función de hastío*. Ese afán de Disla de que asistir al teatro fuese una experiencia vital tanto para los actores como para los espectadores, de sembrar el shock, nos lleva a conectarle también con la categoría de <<teatro posdramático>> defendida por Lehmann.

El teatro de Disla era consciente de su función social y política, y a partir de dicha conciencia pretendía crear, experimentar, jugar y transgredir. Era un teatro que se analizaba a sí mismo a través del shock y la escisión de la norma escénica imperante. En ese sentido lo podemos vincular a la idea de <<auto-conciencia>> de la vanguardia histórica estudiada por Hal Foster.

El currículum de Reynaldo Disla es extenso, con más de 27 obras dirigidas, tanto de teatro infantil como espectáculos de corte experimental. Las más sobresalientes, que sirven de ejemplo para el tema de nuestra investigación, son las que hemos mencionado.

⁴³³ Gustavo Geirola, *Arte y oficio del director teatral en América Latina. Caribe: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana* (California, Editorial Argus-a, 2014), 293- 294.

⁴³⁴ Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (Barcelona, Edhasa, 2001).

Según Gilda Matos:

... monta teatro callejero construyendo jornadas de espectáculos en base a la fusión del juglar de la edad media y la comparsa carnavalesca de nuestro folclor. Expresándose a través de formas narrativas descritas por Bertolt Brecht. En sus obras se desarrollan conflictos de tipo social y humano donde el humor negro marca el sentir y el drama⁴³⁵.

Agregaríamos a las influencias de Disla, el teatro pánico de Jodorowski, las ideas de Grotowski, el teatro del absurdo y el teatro del oprimido de Augusto Boal⁴³⁶.

En cuanto a las concepciones que tenía Disla sobre el oficio de la dirección teatral, encontramos unas declaraciones que este realiza en un libro de Gustavo Geirola:

La mayoría de las obras que yo monto son mis propios textos, pero me olvido de que soy el autor y me pongo a funcionar como director. Otras obras que he montado son de mi hermano, casi todas sus obras las he montado yo. En *Apenas el comienzo*, de Frank Disla, experimenté o abordé todos esos lenguajes paralelos que ya venía haciendo, entonces de una manera más sistemática. El espacio le habla al público, la gestualidad, el movimiento, la composición que tiene un lenguaje paralelo y la voz que también cuenta otra historia; también la relación del escenario, del actor con el público. Son lenguajes todos simultáneos⁴³⁷.

La visión escénica de Reynaldo Disla intenta romper la tranquilidad burguesa de la sociedad dominicana, se ampara en la innovación, la articulación de múltiples lenguajes que generan un producto híbrido.

Función de hastío, con subtítulo: *Un drama psicológico norteamericano*. A continuación, analizaremos el texto y sus características.

La obra empieza con el personaje Director presentándole al público la obra dentro de la obra <<un drama psicológico norteamericano>>. Ese elemento de <<metateatro>>

⁴³⁵ Matos, op.cit., 84.

⁴³⁶ Disla, entrevista.

⁴³⁷ Geirola, op.cit., 292- 293.

permite al autor, a través de dicho personaje, realizar comentarios sobre la dificultad que implica el oficio teatral en un contexto geográfico que, si bien no es mencionado en los parlamentos, sí lo situamos en República Dominicana por distintas razones, entre ellas la sintaxis de los diálogos, propia del hablar dominicano y las alusiones socio- económicas que obstaculizan el oficio escénico en la isla.

Después intervienen Actor- Eddie y Actriz Rosemary, que interpelan al director sobre el ensayo y dicen sus parlamentos. Un Actor- invitado que afirma va a improvisar un anti- poema de Nicanor Parra, critica la escenografía donde están Actor- Eddie y Actriz- Rosemary, hace alusión al teatro pánico como verdadero teatro.

En el análisis de la puesta en escena realizada por Disla de este mismo texto, nos apoyamos en la categoría de teatro <<posespectacular> de Eiermann para destacar las peculiaridades de la obra del dominicano. El personaje del Actor- invitado contiene en el texto el elemento de <<auto- conciencia>> del hecho escénico que analiza el teórico alemán al desplegar sus ideas sobre la <<posespectacularidad>>.

El concepto de representación en *Función de hastío* adquiere otra categoría al escindir la clásica relación público- intérpretes del teatro convencional. Vemos una democratización de dicha relación, ya que el Actor- invitado está con los espectadores, no es un cuerpo inalcanzable y apartado de ellos por la <<cuarta pared>>.

El Actor- invitado incluso se pone en contra de la representación que se realiza en el escenario y, de forma tácita, otorga al público un nuevo paradigma para realizar la acción perceptiva teatral: el <<teatro pánico>>. Así rompe la ficción del drama radicalmente al hablar con desdén de lo que ocurre al otro lado de la escena.

Se crean dos mundos paralelos dentro de *Función de hastío*. El mundo falso de la escena tradicional de <<un drama psicológico norteamericano>>, que es importante destacar, pues también contiene un elemento <<auto-reflexivo>>, ya que sus personajes hacen de Rosemary y Eddie en dicha obra y, abandonan los personajes para ser actores que hablan a un director que observa la escena y la dirige.

El otro mundo es el verdadero, fuera del escenario, en el público, con el público, encabezado, sin embargo, por el Actor- invitado, que se convierte en una especie de líder que ha de abrir los ojos de los espectadores sobre la falsedad de lo que ocurre.

La obra se desarrolla en diferentes niveles. Los actores que representan el <<drama psicológico norteamericano>>, intercalado con parlamentos en inglés de una

película cualquiera. Ese elemento intertextual permite crear la atmósfera de los actores de la obra dentro de la obra, con intervenciones de un personaje llamado Cecilia, que interactúa con el Actor- Invitado, que pasa a convertirse en el elemento crítico de la institución <<arte teatral>>. La postura de este último es agresiva frente al director y los actores que escenifican. Él defiende la necesidad de un <<teatro primitivo>>, puro, de índole vanguardista, probablemente cercano a Artaud. Ese personaje también hace guiños a la famosa obra *Ubú Rey* de Alfred Jarry cuando grita en medio de la escena: <<coño>> y <<mierda>>, dos palabras poco aceptadas en el teatro decimonónico dominicano, y que sabiendo el desdén que van a producir al ser dichas, el actor las lanza.

Función de hastío, además de <<metateatro>> e <<intertextualidad>>, tiene elementos de <<pastiche>>, <<parodia>>, <<crítica social>> y <<teatro del absurdo>>. Sus personajes muestran un nivel de <<auto- reflexión>> y conciencia que, rompe con el tradicional concepto de verosimilitud y se acercan a una postura de distanciamiento brechtiano al hablar de ellos mismos y del teatro en general, sobre todo el desdén hacia los convencionalismos teatrales.

Por otro lado, se crea un contrapunto entre el matrimonio Actor- Eddie y Actriz- Rosemary en la obra dentro de la obra que, permite denunciar la institución social del matrimonio, y el elemento paródico de la película norteamericana que conecta a los espectadores con la presencia de la <<cultura yanqui>> en la cotidianidad de los individuos en forma de ficción cinematográfica para ser consumida.

La mención del anti- poema de Nicanor Parra que va a realizar el Actor- Invitado es una soterrada declaración de intención por parte del autor, ya que este poeta chileno es uno de los mayores representantes de la vanguardia literaria hispanoamericana, con un posicionamiento crítico y contestatario frente a la sociedad.

La frase: <<el mundo es mi escenario>> que grita el Actor- invitado está relacionada con la visión vanguardista que pretende concatenar <<arte- vida, vida- arte>>. Su propuesta es hacer de la vida un escenario, porque el escenario convencional representado por el Director, en la obra dentro de la obra, es falso, irreal, muerto, y no representa a los ciudadanos.

El final del texto busca molestar sin ninguna postura teleológica. Molestar por molestar. Un pedo químico y el asesinato de un pollo en escena desarticula la percepción de los espectadores, les incomoda.

Función de hastío, tanto la puesta en escena como el texto, es la representación paradigmática del momento más álgido de la vanguardia teatral en la República Dominicana.

Frank Disla: la migración y la fragmentación del sujeto dominicano. El <<american dream>> y sus vicisitudes

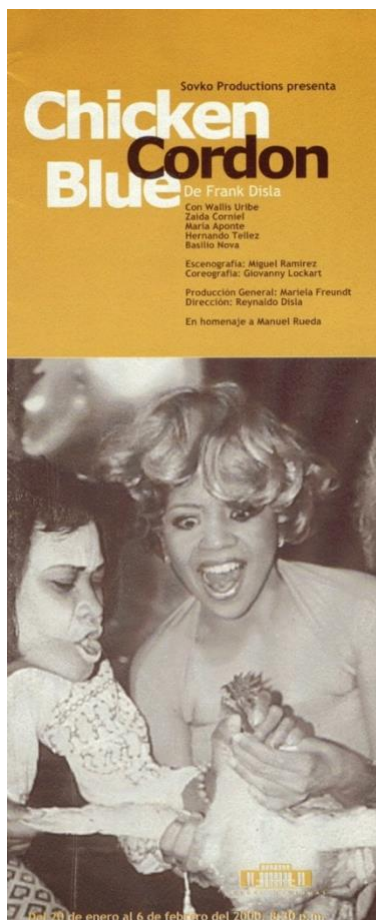


Figura 49. Portada del programa de mano de la obra “Chicken Cordon Blue” de Frank Disla. En internet: <http://reynaldodisla.blogspot.com/2014/07/>

Otra obra importante de Frank Disla es *Chicken Cordon Blue*. Ganó el premio de dramaturgia de Casa de Teatro, publicándose en 1998. También fue publicada por la prestigiosa revista *Conjunto*, traducida al portugués y montada en Brasil por Marcos Marinho. *Chicken Cordon Blue* tiene como tema principal la migración, los avatares vividos por un grupo de corporalidades provenientes de América Latina en Estados Unidos.

Podríamos decir que es una obra coral, donde no hay protagonistas y donde el diálogo no existe, al menos como el intercambio de ideas entre un emisor y un receptor. Lo más cercano son las interpelaciones de algunos personajes a otros sujetos ausentes, las cuales no reciben respuesta. La obra completa es una antología de monólogos que se superponen frente al público.

Cada personaje tiene su momento para contar la historia personal. La pieza está dividida en cuatro grandes soliloquios, intercalados por un personaje femenino que funge de enlace entre cada uno. Dicho personaje, que es una especie de narradora irreverente; Miss Cordon, que rompe con la cuarta pared al interpelar al público de manera indirecta, sin decir que lo hace, dando la impresión de pensar en voz alta.

Miss Cordon se autodefine como la defensora de los pollos. Dice que se esconde de los santeros que quieren matar a <<esos pobres animalitos>>. También se auto-proclama como un entremés dentro de la obra que está presentando y, al mismo tiempo, desacraliza la escena al burlarse de los teatristas y etiquetarlos como <<papagayos>>.

Para Miss Cordon la retórica teatral es aburrida, asumiéndose como la parte viva del espectáculo. Otro elemento de auto-conciencia de este personaje es saberse como artefacto ficcional de la obra que presenta. La frontera entre realidad y ficción queda desestructurada, dejando al lector-espectador en un espacio ambivalente de recepción, donde se hace difícil decidir qué esfera de la puesta en escena corresponde a la realidad y cuál no.

Las acotaciones de Frank Disla nos revelan que los demás actores se mantienen silentes mientras ocurre la acción de cada uno de los personajes. Este silencio se convierte en un espejo de la tragedia inherente a la vida de cada sujeto que atraviesa la escena, una lente que aumenta la angustia y el dolor de la vida. Usan la palabra como método terapéutico, como línea de fuga a lo Deleuze y Guatarri, pero sin lograr <<des-territorializar>> las estructuras del poder que los coopta.

El primer monólogo es el de Miss Cordon, pero en la trama dentro de la trama en realidad es el de Brenda, que ya Miss Cordon presentó. Brenda es una mujer que celebra sus cuarenta años de edad, haciendo una apología de la crema de concha de Nácar. Se queja de las arrugas y cupones, para desdeñar las dificultades que el sistema capitalista neoliberal le impone.

Su soliloquio viaja constantemente entre el pasado y el presente. Un pasado que abraza cierta añoranza y una apología a la juventud. Su presente está contaminado por la soledad, la carencia de amigos y de familiares. A medida que habla fuma, se desmaquilla, se quita la peluca. A lo largo de sus frases va variando la edad que tiene, hasta que al final se quita todo el maquillaje, y en la acotación nos dice el autor que vemos a una mujer de 60 años. La mentira con respecto a la edad viaja a través del discurso, creando confusión y contradicción al enfrentar el testimonio de esta. Brenda se llega a comparar con un pollo joven, arrugado y muerto, revelando cierta resignación, puesto que ella sigue viva, aunque sola, pero viva, aunque vieja, pero viva, aunque pobre, pero viva. Lo único que le consuela es tener la crema de concha de Nácar, mientras escucha a Gardel.

Después de Brenda regresa Miss Cordon, que sigue con su retahíla irreverente y mantiene su objetivo de cuidar a los pollos de la amenaza de los santeros, también decide preparar un <<chicken cordon blue> para distribuirlo entre los espectadores.

Y que conste, que mi trabajo es voluntario... venir a trazarme reglas, que así no se hace el Chicken Cordon Blue, siendo yo una experta, si lo hago de desayuno, comida, cena y también de merienda, mi vida es el Chicken Cordon Blue... Y viene éste a decirme que le eche blue cheese, que de ahí se deriva el nombre... Y yo uso sweet cheese y queso blanco... tengo mi propio estilo, no hay nada mejor que la originalidad; y no es solamente eso, es que sabe bien... (*A alguien, entre bastidores.*) Mi trabajo es voluntario, no me presione... (*Por el papel.*) Esta receta no la entiendo. Sé un poco de inglés, pero esto está complicado, no necesito reglas para cocinar, nada más faltaba eso, reglamentaciones en el Arte Culinario y en inglés... (*Lee.*) “Chicken Cordon Blue, Serving Size...”⁴³⁸.

La intervención anterior de Miss Cordon nos muestra la rebeldía del personaje, que se apropia de una receta estadounidense, la cual no puede seguir por su desconocimiento del inglés, pero que adapta a sus capacidades, reapropiándose de esta y reivindicando la <<originalidad>> como forma de resistencia para sobrevivir y ejercer su función de entremés dentro de la escena teatral.

Al mismo tiempo, palpamos la contradicción del personaje, que se autoproclamó al inicio del espectáculo como defensora de los pollos, pero realiza una receta con dicha carne, incluso afirma que su vida es el <<chicken cordon blue>>, no el original con <<blue cheese>>, sino el que ella creó. Los soliloquios de Miss Cordon son una mezcla de un absurdo al estilo Ionesco y Piñera, situado en una realidad concreta generada por la situación territorial: la inmigración.

Miss Cordon presenta a Jorge, el siguiente monólogo. Jorge escucha música de mariachis. Al igual que en Brenda, su soliloquio transita entre el pasado y el presente. Nos cuenta que escapó de la policía de fronteras, también escucha a Javier Solís. Va narrando su tortuosa travesía de viajar a



Figura 50. “Chicken Cordon Blue”, de Frank Disla. Actor Basilio Nova en una de las escenas de la obra. En internet: https://www.youtube.com/results?search_query=basilio+nova+chicken+cordon+blue

⁴³⁸ Frank Disla, “Chicken cordon blue”. *Revista Conjunto*. No. 16 (2000), 29- 38.

Estados Unidos ilegalmente. Entre sus acompañantes estaba el pollero, quien lideraba el viaje. Jorge bebe para ahogar sus penas, narrando ese viaje ilegal tortuoso, recordando su sueño de ser cantante, su amor a la Plaza Garibaldi, nicho de la música norteña y de los mariachis en México. Añora a sus seis hijos y a su mujer, que le fue infiel con su mejor amigo.

Ingrata... acostarse con el que fue mi mejor amigo y que ni en el infierno descansará en paz porque un día lo encontraré allá y le seguiré dando puñaladas... traidor... ella se salvó por los seis niños, que no los iba a dejar huérfanos...⁴³⁹.

El machismo de Jorge se solapa con una actitud de víctima, de macho herido en el ego por la infidelidad de su esposa, a la que no asesinó por pensar en sus hijos. Aquí nos encontramos con una ética de <<buen padre>> que engulle su deseo de matar a la esposa por el bienestar de su prole.

La narración de las vicisitudes del viaje de Jorge, cuya acción en la escena es solo beber alcohol, es borrada por la huella del desamor, en el desgarramiento y la visceralidad al estilo de los mariachis. El amor romántico como símbolo del amargue y la tragedia, que es aumentada por la inconsciencia producida por el alcohol y el tener que escapar de las autoridades. Jorge es un marginal cuya identidad se diluye en la periferia, en la sombra, en el ámbito apartado de toda legalidad.

Concluye Jorge y regresa Miss Cordon. Está asustada, pues por lo visto llegaron los santeros al teatro y hablan con el productor. Ella se mantiene firme en su objetivo: cuidar a los pollos.

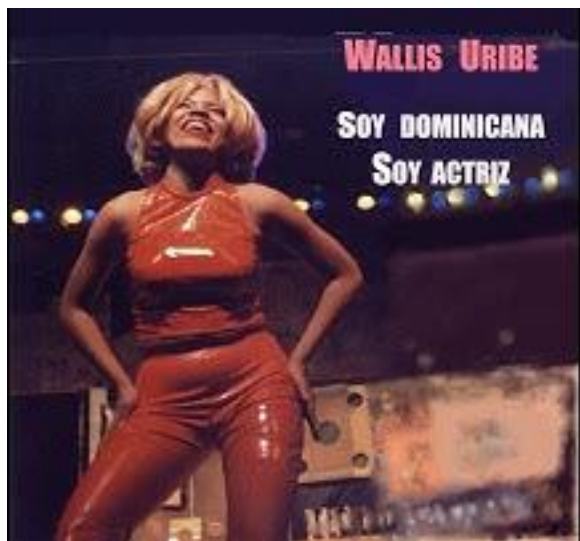
Aquí estaré mejor, confundida en el anonimato de este público, una espectadora más de este drama que no alcanzo a entender, donde todo es pollo y los asuntos, conflictos y acciones son tratados como en un gallinero y no como en el teatro, donde todo debe ser bello, tocado por el 'pencil' mágico de este arte... Pero los tiempos cambian y quizás esté equivocada⁴⁴⁰.

⁴³⁹ *Ibíd.*

⁴⁴⁰ *Ibíd.*

Miss Cordon, al romper la cuarta pared, realiza un tipo de <<distanciamiento brechtiano>> carente del posicionamiento político. Su postura social es más bien el desdén a una realidad concreta: su vida, o más bien su <<no vida>>, puesto que es un personaje de ficción. A su vez, colocarse en el lado de los espectadores, rompe con la jerarquía existente en la arquitectura a la italiana del teatro. El público se convierte en su cómplice, en su escudo protector. Su visión de lo que debe ser el teatro, al menos lo que ella pensaba que debía ser: la representación de lo bello, es escindida con los monólogos hasta ese momento representados, que narran miserias, frustraciones con un lenguaje llano y carente de artilugios poéticos.

Luego llega el siguiente personaje: Esperanza, a quien llaman La polla gringa. Es más caricaturesco que el personaje de Miss Cordon. Baila rap de moda. Menciona con euforia sus vacaciones pasadas en Acapulco, habla en <<spanglish>>, le gusta artistas de música rap estadounidense como Snoop Dog y 2pac, desdeña a otros de la bachata como Luis Segura. “Dicen que mi pasado me tiene jodida, pero es el presente”⁴⁴¹. Es el personaje más desarraigado de todos con respecto a la



identidad y al espacio geográfico. Nació en Estados Unidos, se fue a los cinco años a República Dominicana, Villas Agrícolas, un barrio del país. En su entorno le llamaban gringa, lo que la llevó a no sentirse ni dominicana ni estadounidense blanca. Era una mestiza sin raíces. En esa búsqueda de arraigo se llega a identificar con un grupo de <<morenos>> que practicaban el Hare Krisna en Santo Domingo. Como ella misma dice, era una <<extranjera en su propio cuerpo>>.

El otro monólogo es el de Angélico, un cubano, balsero, anti Fidel Castro. Dice llegar a Estados Unidos para comer jamón, cría gallinas, acción que resulta ser una tapadera para la cría de gallos, ilegal en Estados Unidos.

⁴⁴¹ Ibid.

Este personaje desarrolla una ficción de la masculinidad patriarcal retrógrada latinoamericana. Desdeña a las mujeres, las cosifica, habla de ellas desde la violencia verbal y simbólica, esgrime metáforas del pollo donde la mujer es asimilada como la <<otredad>>, confinada a la cocina, al silencio, y a cumplir los designios del marido. Pero aquello solo es en discurso, frases que fabrica a través del teléfono al charlar con su compadre.

En la vida real es todo lo contrario, tiene una relación con su mujer donde esta realiza el papel de esposa fuerte y emancipada. Angélico llega al patetismo en su ficción masculinista, la cual es perpetrada a través del teléfono, en la <<auto- ficción>> como forma de mantener su honor, al menos ante los oídos de su amigo.

Al final de la obra, Miss Cordon sale al escenario con un grupo de pollos vivos. Es el único personaje que logra su objetivo.

El planeta es de todos, hasta de los pollos, por más que no nos quieran ver, más tendrán que vernos... (*Manda a callar los pollos.*) Les confieso que en la otra vida fui una gallina, me casé con un pollo, pero qué pollo. Otro día les contaré la historia... (*Mira al lateral, zapatea.*) Y por suerte, lo que empieza termina... Buenas noches. (Sale, esbozando un Cante Jondo. Apagón.)⁴⁴².

Miss Cordon pasa de la heroína de los pollos, de entremés de la obra, de personaje auto- ficcional, a confesar que en la otra vida era una gallina. Cabría preguntarse cuál sería la otra vida de un personaje ficcional, que no es parte de la realidad de la ficción que relata. La gallina en la obra de Frank Disla funge de dispositivo polisémico, donde esta sintetiza la familia, la sociedad, a las mujeres y la opresión. La gallina al final, en la boca de Miss Cordon, no es más que el matriarcado, la feminidad que cuida y que reivindica la vida.

Los personajes de *Chicken Cordon Blue* llegan al paroxismo de la miseria. A través del discurso intentan reivindicarse, pero no logran hacerlo, puesto que las estructuras del poder no se los permite. Son sujetos sin identidad, sin presente, amarrados a la añoranza de un pasado ubicado en la memoria, desarraigados, que sobreviven a través de la ironía. Este aspecto podemos conectarlo con el análisis que hace Rizk en torno a

⁴⁴² *Ibíd.*

dicho concepto. Amparándose en la genealogía del término, desde los griegos hasta el siglo XX, va pasando desde lo que el diccionario Larouse mantiene como ironía, al distinguir entre la <<ironía socrática>> y la <<mala ironía romántica>>, cruzando por el crítico B. States en su libro *Irony and drama*, que la veía como negación misma de la realidad, y partiendo de filósofos como Schlegel, que la concebía como el más alto principio del arte. Rizk coloca este elemento como parte esencial de las vanguardias artísticas, logrando su cúspide en el <<postmodernismo>>. Esta ironía se articula a través de la contradicción y la ambigüedad de los sujetos enfrentados a su realidad⁴⁴³. El lenguaje irónico de Miss Cordon, de Brenda, de Esperanza, de Angélico en *Chicken Cordon Blue*, es la negación de una realidad llena de contradicciones. Es la negación de unas leyes sociales que los han negado, entiéndase las leyes migratorias, las leyes del mercado neo liberal, las leyes patriarcales, y de forma más profunda, las leyes del género.

Los personajes de Frank Disla no son los grandes héroes del teatro tradicional occidental, tampoco pretenden imitarlos. Son individuos comunes y corrientes, sin grandes objetivos. Son sujetos sacados de porciones de realidad de la República Dominicana, como por ejemplo Ramón Arepa, que está atrapado en las raíces de su territorio, absorbido por sus problemáticas particulares, lo mismo ocurre con los de *Chicken Cordon Blue*. Dice Rizk:

El caso es que en la actualidad ya no se crean discursos narrativos grandiosos alrededor de héroes o de individuos ejemplares; cada vez más se va cifrando el interés alrededor del hombre/mujer corriente, que ha participado en la “pequeña ” historia, la que no se ha escrito. Foucault ha llamado la atención al hecho de que la “nueva historia” tendría que situarse entre “la articulación del cuerpo y la historia” (1972:148), pero como bien dice Sue Ellen Case, no se trata ahora de “cuerpos heroicos, o ideales”, sino en cambio de “cuerpos desfallecientes, cuerpos febriles” (1992: 427)⁴⁴⁴.

Los cuerpos del teatro de Frank Disla desfallecen en sus problemáticas raciales, en sus dificultades económicas, en sus sueños frustrados, en sus vivencias invisibilizadas, en el choque cultural propiciado por la migración, en la ambigüedad, en la hibridez, en la

⁴⁴³ Didier, citado en Rizk, op.cit., 40.

⁴⁴⁴ Rizk, op.cit., 53.

re- absorción cultural y en la falta de valores trascendentales. Son sujetos desterrados de la <<historia>> hegemónica y lineal, a los cuales Frank Disla da la palabra. Zaida Corniel nos dice:

Disla refleja en su obra el drama de los tantos inmigrantes latinoamericanos que habitan en los Estados Unidos. En sus diálogos los personajes van soltando las hilachas de lo que fueron y no aceptan dejar. La soledad, el bajo mundo y la nostalgia se muestran en su dramaturgia con un fuetazo desgarrante⁴⁴⁵.

Otro estudio de gran importancia alrededor de la obra de Frank Disla, es el realizado por Camilla Stevens. En su libro *Aquí and allá, transnational dominican theater and Performance*, analiza la categoría de <<transnacional>> para hablar del teatro dominicano contemporáneo de la diáspora. Es de resaltar el argumento que da la autora en la introducción de dicho libro sobre el origen de este. Según Stevens, la idea surgió a partir de la discusión que se generó en el 2005 en torno a los estudios caribeños, contenida en el libro *Family and Identity in Contemporary Cuban and Puerto Rican Drama*. Una de las críticas que recibió el libro fue por qué había sido excluido el teatro dominicano. La autora alega que esto le sirvió para emprender el estudio pormenorizado que desembocaría en *Aquí and allá*. Aunque Stevens enmendó su carencia, esta problemática nos sirve de ejemplo a la hora de analizar la historiografía y la bibliografía existente sobre el teatro dominicano, que llega a veces a un estadio en el cual la isla parece no ser parte del Caribe o de América Latina⁴⁴⁶.

Hay varios aspectos que analiza Stevens sobre la obra de Frank Disla. Lo primero que resalta es la temática migratoria, el compromiso con la diferencia y la exclusión, y cómo dicho teatro rompe con la concepción tradicional de ciudadanía, la cual tiene un fuerte componente nacionalista y es extremadamente monolítica. Stevens se ampara en la idea de <<minor transnationalism>> de Francoise Lionnet y Shu- mei Shih. El <<minor transnationalism>> es una crítica a la visión que se da mayormente en los estudios

⁴⁴⁵ Zaida Corniel, "Frank Disla: el dramaturgo de la migración". *Una brecha. Entrevistas, cuentos, artículos y teatro* (blog), 13 de enero del 2018. <http://zcorniel.blogspot.com/2018/01/frank-disla-el-dramaturgo-de-la.html> (Consultado el 17 de diciembre del 2021).

⁴⁴⁶ Camilla Stevens, *Aquí and allá. Transnational Dominican theater and performance* (Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2019).

culturales y postcoloniales en torno a la experiencia de los sujetos y culturas minoritarias, que siempre se articulan en oposición y contraste a las culturas hegemónicas. Lionnet y Shih proponen la categoría de <<minor transnationalism>> para dar la vuelta a esta jerarquización y verticalidad del paradigma en torno a la experiencia de las culturas minoritarias y, propone una visión horizontal, que absorbe múltiples formas en que estas culturas se relacionan con otras culturas minoritarias en otros territorios, trasciende las limitaciones de la etnicidad y la nacionalidad⁴⁴⁷.

Este paradigma se conecta con la visión de la <<criollización de la cultura antillana>> analizado por Glissant, y con el <<hibridismo cultural>> en Canclini y Burke. Los personajes de la obra en cuestión provienen de culturas determinadas, llegan a un espacio geográfico: Estados Unidos, que se configura a partir de otros códigos culturales. A través del tiempo, dichos personajes asimilan muchos de esos códigos, o los adaptan, o los re-interpretan, generando nuevos significados, mezclándose y haciendo estallar la visión monolítica y homogeneizante de cultura.

El <<minor transnationalism>> nos da unas coordenadas de la vasta mezcla de la cultura dominicana a través del teatro, al mismo tiempo que nos proporciona una nueva esfera de la identidad dominicana que no suele ser entendida, ya que transita en la periferia de lo que es el paradigma cultural hegemónico en República Dominicana y la visión del <<US Latino>> de Estados Unidos⁴⁴⁸.

La diáspora dominicana, esos sujetos de la media isla caribeña que viajan a otros territorios para asentarse en ellos y buscar mejores formas de vida, como todos los personajes de *Chicken Cordon Blue*, se encuentra con múltiples dilemas internos y externos, atravesados por las estructuras del poder. Homi Bhaba analiza las cuestiones del multiculturalismo en la época posmoderna, y proporciona algunos elementos críticos a tomar en cuenta:

La significación más amplia de la condición posmoderna está en la conciencia de que los "límites" epistemológicos de esas ideas etnocéntricas son también los límites enunciativos de un espectro de otras historias y otras voces

⁴⁴⁷ Ibid.

⁴⁴⁸ Cfr.: Stevens, op.cit., 185.

disonantes, incluso disidentes: mujeres, colonizados, minorías, portadores de sexualidades vigiladas. Pues la demografía del nuevo internacionalismo es la historia de la migración poscolonial, las narrativas de la diáspora cultural y política, los grandes desplazamientos sociales de campesinos y aborígenes, las poéticas del exilio, la sombría prosa de los refugiados políticos y económicos⁴⁴⁹".

La gran parte de la cultura dominicana contemporánea debe ser analizada en comunicación con esa diáspora cultural y política que menciona Bhabha. En el caso del teatro, Frank Disla no solo lo hace a partir de muchas de sus obras, escritas en Estados Unidos, enfocadas en esta temática, sino que lo vive diariamente.

Stevens se apropia de la categoría <<minor transnationalism>> y la lleva al terreno del teatro dominicano, analiza los diversos matices de la experiencia transnacional de la obra de Frank Disla, al ser un migrante en Estados Unidos que escribe en español, que se define como dominicano, no tiene el acceso a la estructura literaria hegemónica de Estados Unidos, a la vez que nos da luz sobre las problemáticas del mercado en el mundo editorial, y en específico de las limitaciones en la República Dominicana, donde los escritores casi no tienen espacios donde publicar sus obras⁴⁵⁰.

Chicken Cordon Blue de Frank Disla, teatraliza una nueva esfera de la identidad dominicana, al profundizar sobre la inmigración y la categoría de diáspora como eje vertebrador y fragmentador del ser caribeño.

El aquí y el allá es un estadio paradigmático de la ontología del dominicano que debe ser estudiado a profundidad desde diversos ángulos y perspectivas. El teatro de Disla se convierte en una cartografía de dicha situación, un espejo de las problemáticas atravesadas por esos sujetos desarraigados, víctimas de las leyes fronterizas en la época de la globalización.

Lo más destacable de *Chicken Cordon Blue* es que podemos definirlo como texto dramático rompedor y vanguardista de la cosecha teatral dominicana.

⁴⁴⁹ Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires, Manantial, 1994), 21.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, 180.

Arturo López y su <<Katarsis>>

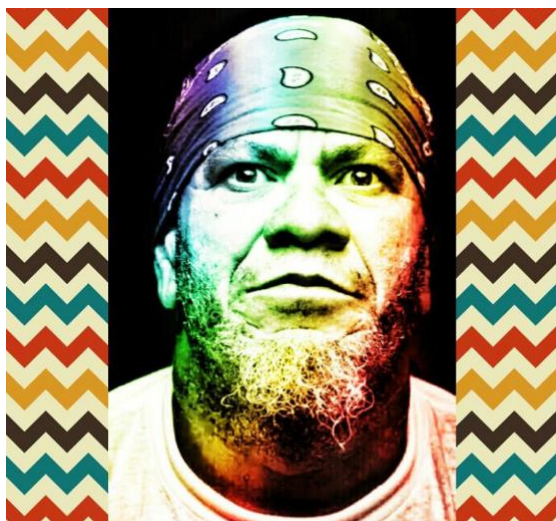


Figura 52. Arturo López. Fotografía de Dj Kama. En internet:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4825384649395&set=t.1739890428&type=3>

Arturo López, director y actor dominicano. Fundó su compañía Katarsis en 1990. Su formación académica es autodidacta. Aunque al principio incursionó en el mundo de la ingeniería, igual que Eugenio Barba— como el mismo López afirma— con posterioridad se decanta por el teatro, siendo parte de un grupo teatral universitario, llegando a realizar funciones de manera itinerante por todo el país.

Lo que cambió su convicción sobre el hecho escénico fue el Primer Encuentro de Teatro Universitario, organizado por INTEC y Otto Coro, que duró tres días, y donde se debatían las estéticas de los diversos grupos teatrales del país. Allí realizaron muestras el destacado actor y director Juan María Almonte, Haffe Serulle; cuyas convicciones y muestras de las corporalidades en la escena le hicieron ver a López que existía otra manera de abordar el hecho escénico, muy diferente a lo que hacía en su grupo universitario y a lo que solía ver en el teatro de Bellas Artes.

Después del mencionado encuentro, decide leer todo tipo de bibliografía sobre teatro, y comenta que le cambió la vida el libro *Hacia un teatro pobre* de Grotowski. También entra a la Escuela Nacional de Arte Dramático, la cual no concluye, y comienza a cuestionar lo que se hacía en ella.

En su época estudiantil trabaja con directores como Juan María Almonte, Reynaldo Disla y toma talleres de teatro con Rafael Villalona, en especial uno que concluye con el montaje de la obra *El pagador de promesas*, con la asesoría del folklorista dominicano Fradique Lizardo. En dicha obra López hace el personaje de Sacristán. En esa época se empapa de las lecturas de Genet, Strindberg, Artaud, Grotowski, Ionesco, Beckett, que le marcaron profundamente. Consigue una beca para ir a la Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe, en La Habana, Cuba, donde se

pone en contacto con las investigaciones teatrales más vanguardistas del continente. Allí conoce a Eugenio Barba, toma talleres con él, y queda impactado con sus propuestas y teorizaciones sobre el teatro. Después viaja a Colombia y trabaja con el emblemático grupo colombiano La Candelaria. A su regreso forma en 1992 su compañía Katarsis, junto a Marilú Acosta y Bethania Rivera⁴⁵¹.

Una de las características principales del grupo Katarsis era la investigación, el laboratorio, a partir de las ideas de Grotowski y Eugenio Barba. Los procesos de ensayos eran largos, enfocados en el entrenamiento del cuerpo. Nos cuenta que, aunque él también se entrenaba, fungía con mayor frecuencia de director. En torno al proceso de los ensayos dice:

De Katarsis puedo hablar de los procesos. Esa erotización del ensayo. Solíamos durar un año [...] Yo no he podido hacer un espectáculo donde el actor no se entrene de una manera especial. El actor necesita, no para tener un recurso acrobático, sino para explorar niveles especiales de sensibilidad. El entrenamiento para mí tiene una zona de desbloqueo. Yo necesito entrenar, para poder dialogar, para entrar en esa zona de deseo, de erotización, yo necesito que tú te abras, que empieces a sentir ese flujo. Yo necesito una retroalimentación. Necesito diseñar un entrenamiento para el espectáculo que voy a dirigir. No podría vivir sin él⁴⁵².

La obsesión por el cuerpo los llevaba a realizar infinitas improvisaciones que se enfocaban en la deconstrucción de todos los convencionalismos teatrales. La principal escisión que buscaban era en relación a la tiranía del texto, propio del teatro contemporáneo europeo y las vanguardias teatrales occidentales del siglo XX.

Al grupo Katarsis no le interesaba el buen decir, sino articular o desarticular una nueva forma de hacerlo, que surgiera a partir del cuerpo, del cansancio de ese <<cuerpo dilatado>>, que acciona a partir de una memoria que se construye en la mística del entrenamiento. La voz particular de cada <<sujeto- actor- danzante>>, más allá incluso de esa oralidad popular dominicana, aunque pudiese usar elementos propios de esta.

⁴⁵¹ López, entrevista.

⁴⁵² López, entrevista.

La propuesta de Katarsis, como podemos ver, se alejaba por completo de la vanguardia dominicana de los 70s, incluso de los 80s. La crítica social no estaba vehiculada por un texto, como proponía el teatro popular, o Reynaldo Disla, o el Teatro Gayumba. La crítica estaba en la base del mismo teatro, en la destrucción de lo que se entiende a nivel convencional como teatro, en la manera en que aquellos cuerpos ubicados en un contexto geográfico como la República Dominicana asimilaban la escena. Estaban por completo en la periferia y fuera de ella, alejados del paradigma escénico institucional, pero también de la vanguardia progresista anterior.

En 1994 estrenan *Medeak- Happening*. Y en 1996 *Ópera seca*, los dos espectáculos más emblemáticos de la compañía. Carlos R. Mota los cataloga como <<teatro performativo>>, afirmando que en la República Dominicana la <<performance>> era una manifestación nueva para aquellos tiempos. En ese aspecto recordamos los performances realizados por Silvano Lora en la década de los 70s, lo cual contradice la afirmación de Mota. Sin embargo, hay que admitir que, en el circuito del teatro dominicano, esta corriente que defendía el grupo Katarsis, al menos la manera en que lo hacía, era algo extremadamente novedosa.

... 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 corporales⁴⁵³.

⁴⁵³ Mota, op.cit., 148.

Medeak-Happening se realiza en la fosa del Museo de Arte Moderno. Era un espectáculo con una fuerte plasticidad, actuado por Manolo Ozuna, Marilú Acosta y Bethania Rivera. A partir de textos de Heiner Müller, los cuales ya de por sí son fragmentados, pero Katarsis los coloca sin ninguna pretensión de cohesión o verosimilitud dramática a lo largo del espectáculo. Esta obra contiene



Figura 53. Imagen de un periódico de la época en torno a la obra. En internet: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10214242476768144&set=a.4161716493510&type=3>

elementos de danza, clown, happening, naturalismo y juego. El objetivo del director era propiciar un encuentro entre actores y espectadores, en un espacio no teatral, sin elementos escenográficos llamativos, apenas una bicicleta desecha, dos carretillas viejas, unos bancos escolares, para que quienes asistan se enfoquen en la energía de los cuerpos de esos actores que despegarán su vitalidad.

Medeak-Happening es un ejemplo de obra paródica, que toma el mito de Medea de Eurípides, y lo desacraliza, absorbe su esencia y lo coloca en un lugar <<des-territorializado>>, dígame en boca de los cuerpos de aquellos actores que representan el <<show>>. Otro elemento propio de las corrientes postmodernas del arte es el <<pastiche>>, el <<collage>>, que encontramos en esta obra de Katarsis. En el teatro europeo tenemos el ejemplo de Heiner Müller, de cuyos textos parte el grupo. O sea, que

nos encontramos con una parodia de la parodia. Arturo López que parodia a Heiner Müller que parodia a Eurípides, y a su vez, un guiño a la parodia de la parodia del teatro latinoamericano de vanguardia. El objetivo de estas vertientes vanguardistas del siglo XX es <<desestructurar la tradición occidental>>, y como bien menciona Beatriz Rizk: “la parodia es uno de los recursos del oficio más antiguos del mundo”⁴⁵⁴.

*Ópera seca*⁴⁵⁵, de 1996, presentada en la Cinemateca Nacional de Santo Domingo. Con la participación de Loraine Ferrand, Bethania Rivera y Esar Simó. También cuentan con la invitación especial del performer puertorriqueño Freddy Mercado. Estuvo basada en textos de Samuel Beckett, Heiner Müller y discursos políticos del dictador Rafael Leónidas Trujillo, con música en vivo de Josué Santana. Carlos R. Mota dice sobre ella: “La obra, repleta de elementos lúdicos, cómicos y clowns, buscaba hacer una parodia sarcástica del trujillismo”⁴⁵⁶.



Figura 54. Actores de “Ópera seca”, de Arturo López. En internet: https://www.youtube.com/results?search_query=opera+seca+



Figura 55. “Ópera seca”, de Arturo López. De izquierda a derecha: Arturo López y Esar Simón. En internet: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10157044965729696&set=t.1739890428&type=3>

Ópera seca contiene elementos de crítica política y social, sin caer en el panfleto, ni en la denuncia clara. Más bien nos encontramos con una colocación de dicho discurso como postura contestataria, en esa atmósfera lúgubre que se palpa en todo el espectáculo, con unos actores con narices rojas de clown, vestidos de negro, que prácticamente no hablan, salvo en determinadas ocasiones. Lanzan unos parlamentos casi desde la visceralidad y cierto automatismo. En cuanto al espacio, encontramos esa postura de rechazo al escenario a la italiana, y el público se encuentra colocado de forma circular. Los actores accionan por todos lados, rompiendo con la forma de visualizar o percibir el

⁴⁵⁴ Rizk, op.cit., 150.

⁴⁵⁵ Véase en: Fundacionprensacivil. “Ópera seca”. Video de Youtube , 43:37 Publicado el 8 de junio 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=Q2yanMAnyio>

⁴⁵⁶ Mota, op.cit., 148.

espectáculo, que pasa a convertirse en un <<acontecimiento>> escénico, como diría Lichte, puesto que los intérpretes no buscan <<representar>>, sino desplegar sus energías en el espacio, frente a unos espectadores que observan. La palabra y la voz de los actores no pretende actuar. El lenguaje está roto y desestructurado.

Arturo López dice que esta es la obra donde más siente que alcanzó los presupuestos buscados. Sobre el proceso de creación comenta:

Los procesos de *Ópera seca* son procesos abiertos donde no existe un texto, sino que ellos se van construyendo en la medida que el proceso va avanzando.

(...) Y la investigación partía de procesos de exploración físicos y vocales, plástico, manejo de objetos, investigación de objeto cuerpo, cuerpo- voz, investigación espacial, toda la coreografía espacial surge de improvisaciones. Se improvisaba por horas, por horas, y por años, para lograr realizar ese espectáculo.

(...) Yo aparezco en vivo, recompongo la acción, re- defino la acción. Estoy constantemente en ese diálogo con los actores⁴⁵⁷.



Figura 56. Un periódico dominicano de la época que reseña la obra “Ópera seca”. Imagen cortesía de Arturo López al autor.

Como Mota dijo, la parodia es latente en *Ópera seca*. En la aparición del director en escena, recomendando la acción o estimulándola, podemos ver un guiño a la propuesta

de Tadeus Kantor. La escenografía fue realizada por Miguel Ramírez, y estuvo inspirada en el arte <<poveda>>.

⁴⁵⁷ López, entrevista.

El tercer y último espectáculo de Katarsis fue *Naturaleza muerta III*⁴⁵⁸, que se estrenó en el Centro Cultural de España en el año 2000. Es un texto de Esar Simó, inspirado a su vez en el cuento *Mata perro* de Chichi García Cordero. Es un monólogo. La obra hace una sátira mordaz a la generación de jóvenes del barrio Gazcue de Santo Domingo que, durante los doce años de Balaguer, como postura de resistencia ideológica a las problemáticas sociales, prefieren consumir drogas.



Figura 57. “Naturaleza muerta III”, de Arturo López. En internet: https://www.youtube.com/results?search_query=Naturaleza+muerta+III

El elemento más característico de la compañía Katarsis es la disolución, lo efímero, la falta de un repertorio abundante de obras. Salvo los tres espectáculos mencionados, no existen más resultados artísticos por parte de dicho grupo, que como ya mencionamos se disolvió en el 2000. Arturo López comenta al respecto:

Yo estaba influenciado por el teatro como hecho efímero, influenciado por Artaud. Si tú me preguntas a mí yo podría enmarcar a Katarsis como una vaina desgarradora, por lo retorcido. A mí me interesaba cerrar los espectáculos en el mismo instante de presentarse. Katarsis se cierra porque las búsquedas del grupo han estado y estarán ligadas a lo que concluye, a lo que termina, a lo efímero. Yo nunca he pensado en tener repertorio, a mí nunca me ha interesado. Me ha interesado el teatro como lo que se acaba, lo que se muere. Después de eso me causa trabajo volver a ello otra vez. Como resultado es un relámpago, pero como proceso hay una búsqueda tan

⁴⁵⁸ Véase en: fundaciónprensacivil. “Naturaleza MuertaIII La generación del Mar y del Asfalto”. **Video de Youtube**, subido el 17 de mayo del 2011. https://www.youtube.com/watch?v=t1QhA_0NY6Q

importante, tan avasallante, tan necesaria entre tú y yo. Lo vital de Katarsis son los procesos, eso que queda soterrado, lo que emana, lo que se construye. Por eso te hablo de esa cosa eólica que marca para siempre. Para mí lo importante de la investigación es el proceso. También hice *Estado oficial*, que fue un <<happening>> que se presentó en Bellas Artes. *La dramaturgia del cuerpo del actor*, un documento visual, hablando del entrenamiento, y del proceso. Eso fue parte de Katarsis también⁴⁵⁹.

Esta postura de Arturo López y su grupo Katarsis se enmarca en la tradición más contestataria y transgresora de la vanguardia teatral del siglo XX. Esa importancia del proceso por encima de los resultados artísticos, que como vimos en las diversas manifestaciones de vanguardia, termina institucionalizándose, fagocitándose por las estructuras capitalistas— ya lo mencionaron Bürger y Dubatti o Manuel Delgado en su análisis del <<artivismo>>. López niega el producto artístico para que este no sea fagocitado ni institucionalizado, o porque su constante búsqueda le hizo encontrar mayor satisfacción en el proceso eterno.

La postura de Arturo López de no presentar resultados, ni siquiera productos artísticos innovadores y contestatarios, puede leerse como una manera de posicionarse frente al hecho artístico per sé. Preferir los procesos como formas de alcanzar la libertad artística; a través del laboratorio, del entrenamiento físico, de la convivencia entre cuerpos humanos en un espacio alejado de cualquier institución teatral puede ser vinculado al concepto de <<parateatro>> de Grotowski, que creía en los acontecimientos para ser vividos y no presenciados.

Arturo López es profesor de la Escuela Nacional de Arte Dramático de Santo Domingo, y se encarga de sembrar en los estudiantes ese paradigma del laboratorio teatral, la disciplina del entrenamiento como forma de alcanzar una nueva presencia del actor. Aunque Katarsis se disolvió, Arturo López ha montado posteriormente otros espectáculos, pero no son analizados en esta investigación.

⁴⁵⁹ López, entrevista.

Carlos Castros y el grupo Jaqueca: investigación de nuevos lenguajes teatrales a partir de la idiosincrasia dominicana. Marginalidad y teatro

Carlos Castro es un director y dramaturgo dominicano, fundador del grupo Jaqueca. También es profesor de Sociología en la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Ha escrito múltiples obras de teatro, y dirigido muchas otras, de su autoría y de otros autores internacionales. En su juventud, por la década de los 70s, conoció al director Haffe Serulle, formando parte del Teatro UASD. Se sintió impresionado por algunos espectáculos suyos, también obras de teatro popular, del grupo Gayumba, del Teatro Gratey, de Reynaldo Disla y Frank Disla.

Se formó de manera autodidacta en teatro, leyendo todo lo que conseguía sobre el tema. También tomó talleres en Cuba, donde conoció a Eugenio Barba, con el grupo de teatro Buendía y en Barcelona. Le marcó el libro *Hacia un teatro pobre* de Grotowski. En los 80s comenzó a publicar sus posturas sobre teatro en la revista Ventana, del periódico Listín Diario. En ese período se une a Miguel Ramírez y Jochi Rodríguez, formando el grupo Jaqueca, en el 1989 donde fungió de dramaturgo y director.

Carlos Castro, junto con Claudio Rivera y Arturo López, suelen ser asociados a las búsquedas de la <<antropología teatral barbiana>> en la República Dominicana.

Jaqueca inició como un proyecto de teatro laboratorio, trabajaban más de cinco horas al día. Experimentaron varios campos de las técnicas teatrales como el cuerpo, la voz y la gestualidad del dominicano. Entre los espectáculos más importantes que estrenaron en la isla encontramos *La locura el ocaso de una época* (1989), *Colgó lo'teni* (1992), *La fila* (1995) y *Roberto Zucco* (2003).

Los procesos de ensayo de la agrupación se amparaban en el riguroso entrenamiento del cuerpo, la voz, solían improvisar y partir del estudio de los movimientos típicos del dominicano. Nunca pautaban una fecha de estreno hasta que el espectáculo no estuviese listo para presentarse. La investigación guiaba la mística de trabajo. El entrenamiento era primordial, y según Castro, este les servía para sistematizar ideas y procesos, adquirir técnicas de dicción y proyección de la voz, asumir y vivenciar el cuerpo como un vasto lenguaje independiente del texto oral y escrito, y en especial la

importancia de la disciplina. Los miembros de Jaqueca estudiaban con fervor las teorías teatrales de vanguardia⁴⁶⁰.

Según Carlos Castro, las dos obras de su compañía que más alcanzaron los presupuestos buscados fueron *La fila* y *Roberto Zucco*. Afirma en la entrevista sobre vanguardias teatrales que le hicimos, *La fila* surgió en la época en que él estaba obsesionado con el estudio de la física cuántica. Partió del término fila como una suma de puntos. El espacio escénico era un cuadrante como la bandera dominicana, en cada cuadrante se encontraban los espectadores. Fue un espectáculo sin palabras, donde la corporalidad, la presencia, la fragmentación del cuerpo eran la premisa a seguir. Tuvo un relativo éxito en la isla. Muchos teatristas dominicanos la recuerdan como una obra original, vanguardista y de gran factura profesional⁴⁶¹. Sobre la dramaturgia del director de Jaqueca, dice Ángel Mejía:

Este cuadro de alienación y marginalidad, de acción e inacción, de contraste en un mundo individualizado y carente de perspectiva esperanzadora, nos lo presentaría Castro siete años más tarde (1988 y 1991) en dos de sus obras: “El gran juego” y “Roca la Tumba”. En la primera reúne a un grupo de poetas e intelectuales de café que consumen sus vidas en disquisiciones literarias, en tanto se anuncia por la radio el intento de un golpe de Estado militar en el país. En la segunda, el mundo maravilloso de la calle El Conde, con sus neones encendidos en los escaparates preñados de nocturnidad y su embeleso inusitado de bulevar recién peinado, deja una ventana abierta para mostrarnos la realidad subyacente en sus intersticios oscuros: niños hijos de la calle que hurtan y venden sus cuerpos a los turistas, ciegos que ven, policías que “picotean” permitiendo la delincuencia y sangre de limpiabotas corriendo nerviosa y solitaria por los contenes, antes de coagularse abruptamente frente al Altar de la Patria⁴⁶².

⁴⁶⁰ Carlos Castro, entrevista por Rafael S. Morla, 22 de abril 2021, transcripción Rafael S. Morla, en apéndices.

⁴⁶¹ *Ibid.*

⁴⁶² Mejía, *op.cit.*

El espectáculo más conocido y aclamado de Jaqueca fue *Roberto Zucco*, con el cual el mismo director se siente satisfecho. Los elementos usados en el proceso de ensayos fueron la contención actoral, la exploración con la voz, el espacio escénico y la no ilustración.

El entrenamiento tenía una base de yoga, Pilates, rituales espirituales para igualar la energía de los actores. Según Castro, este no da importancia al trabajo de mesa con el texto, sino que prefiere automatizar al actor, y en base a ello es que se trabaja. Suele usar principios barbianos, como la <<dilatación>> y la <<pre-expresividad>>, al igual que otras técnicas propias de las vanguardias europeas. Dice Gilda Matos:

Carlos Castro trabaja lo extra- cotidiano en la escena. Es primordial el entrenamiento del actor o actriz. Trabaja la máscara en el actor y en los personajes. Trabaja en el espacio en forma no convencional. Trabaja para un reducido número de público en la sala⁴⁶³.

El laboratorio de Jaqueca, inspirado en la antropología barbiana y los presupuestos más novedosos de las vanguardias europeas, desborda dichos planteamientos a partir de las particularidades sociológicas, económicas, culturales y políticas del país. La mística de los procesos del grupo les sitúa en uno de los momentos más experimentales de las exploraciones escénicas de la República Dominicana.

El teatro de Carlos Castro y su compañía Jaqueca es de carácter ecléctico, atravesado por la marginalidad dominicana y esa atmósfera lúgubre que la burguesía rancia del país pretende negar, y que el teatro decimonónico ha desdeñado a lo largo de la historia. A diferencia de Reynaldo Disla o de muchos hacedores del teatro popular, su exploración en torno a las raíces culturales dominicanas parte de la corporalidad del actor. Cómo camina el dominicano, cómo se sienta, cómo habla, cuáles son sus expresiones idiomáticas y giros lingüísticos, cómo reacciona a las diversas situaciones propias de la cotidianidad del país, casi siempre de estratos pauperizados de la urbanidad. Esos son los elementos de los que suele partir el actor de Jaqueca. Una vez absorbidas, a través de la observación, todas esas categorías, el intérprete debe codificarlas con movimientos que

⁴⁶³ Matos, op.cit.,. 97.

no ilustren, sino que muestren. Para lograr ese proceso, el actor debe practicar un entrenamiento óptimo y controlar su energía a través de ejercicios espirituales.

La transgresión de Jaqueca abandona la postura política contestataria del teatro de los 70s y apuesta por la renovación del hecho escénico a partir del cuerpo del actor, del minimalismo, de la marginalidad dominicana, del <<sujeto subalterno>> que los estratos del poder en el contexto urbano del país suelen desechar. Este teatro realiza una estetización de la dominicanidad a través del automatismo de los cuerpos del intérprete. Es una versión criolla del teatro pobre de Grotowski, de la <<crueledad>> de Artaud, de lo antropológico de Barba, de la <<biomecánica>> de Meyerhold, pero sin pretender imitarlos o emularlos. Más bien sirven de estímulo, puesto que la verdadera emulación de Castro es la realidad más subterránea de la media isla caribeña, esa que el teatro hegemónico dominicano, incluso muchas de las vanguardias teatrales dominicanas que hemos estudiado, han soslayado.

El teatro de Carlos Castro realiza uno de los objetivos principales de muchas de las vanguardias artísticas a nivel internacional: unificar arte y vida. En el caso de Jaqueca, es la vida precarizada, violenta, injusta, de la ciudad de Santo Domingo que, con ayuda de las herramientas propias del laboratorio propuesto por el director, se apropian de dichos elementos y crean un lenguaje propio, se convierten en un espejo incómodo de una parte de la sociedad dominicana, esa que las postales turísticas que venden un Caribe paradisíaco no muestran.

El mensaje político de Jaqueca radica en este aspecto. No intentar denunciar una injusticia política, con ínfulas brechtianas, sino transgredir el mismo paradigma teatral, desde el cuerpo, por el cuerpo, para el cuerpo. Pero un cuerpo marginal dominicano que el actor encarna en una escena sin pretensiones espectaculares. De hecho, el concepto de <<espectacularidad>> que nos muestra Jaqueca, es la misma ausencia de <<espectacularidad>>.

Jaqueca es lo más alejado de la institucionalidad teatral dominicana, puesto que no busca el reconocimiento del sector, ni insertarse en el circuito escénico del país. Al igual que el grupo Katarsis, esta compañía se disolvió.



Figura 58. Portada programa "La Fila", creación colectiva del grupo Jaqueca, dirigido por Carlos Castro. Imagen cortesía de Miguel Ramírez para el autor.

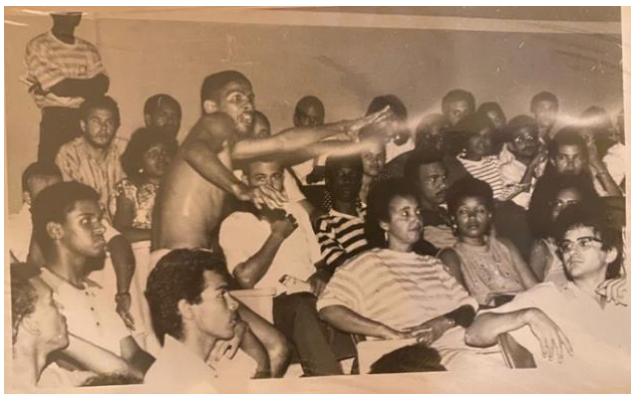


Figura 59. "La locura", obra de Carlos Castro. Imagen cortesía de Carlos Castro al autor.



Figura 60. "La locura", obra de Carlos Castro. Imagen cortesía de Carlos Castro al autor.

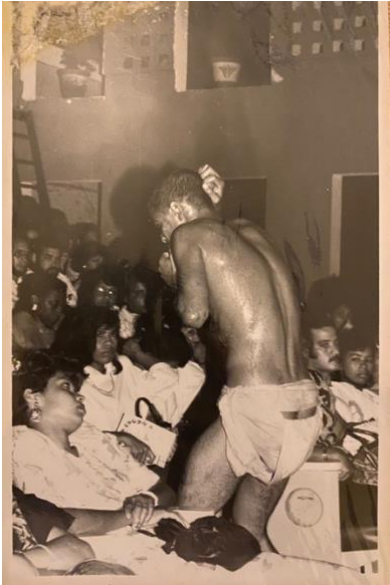


Figura 61. “La locura”, obra de Carlos Castro. Imagen cortesía de Carlos Castro al autor.



Figura 62. “La locura”, obra de Carlos Castro. Imagen cortesía de Carlos Castro al autor.



FIGURA 63. Crítica del teatrista Iván García sobre la obra “Locura... el Ocaso de una Época”, de Carlos Castro. Foto tomada por Miguel Ramírez, cortesía de Miguel Ramírez para el autor.

Estos apuntes para leer La Fila

La idea, un encuentro de cuatro cuerpos en el espacio: una fila, la línea recta que al alterar sus puntos nos da la posibilidad de formar cuatro cuadrantes para colocar al público. El suelo como lugar de acontecimiento escénico es una cruz que delimita el espacio, como si la acción dramática, significada por objetos vivientes de la antropología urbana de esta isla-portátil, se suscitara encima del lienzo de la patria: La Bandera...

"La Fila", cuatro es su número mágico, el signo que conforma la estructura: Cuatro cuerpos en celajes, tal si fuesen uno. Cuatro maletines en telas metálicas: la esperanza en una jaula. Cuatro sillas al servicio de lo lúdico, lo coreográfico para descomponer un orden, rígido, al que este artefacto cotidiano (la silla) somete la presencia del cuerpo orgánico.

Cuatro elementos que conviven en la atmósfera social dominicana, que los entendidos llaman "Postmodernidad": el Bate de béisbol, el Revolver del oeste dominicano, el machete, lo rural sobreviviendo en este espacio que insiste en ser ciudad, y por supuesto el teléfono celular, como célula vital de un mundo, que a pesar de su incomunicación insiste en el invento electrónico de la comunicación: como si el punto esencial de lo que nos comunica fuese un código de teclas y sonidos.

Cuatro Frac (sacos) marcados por los sellos- embalajes: mercancías saliendo en serie, señal esencial de nuestra cosificación. Cuatro relojes que al dictar el inicio de la trama,



insertan en el espacio escénico, el desplazamiento, el rito de cuatro personajes autómatas. Cuatro paños: "Blanco", "Rojo", "Morado", "Verde". La amalgama sarcástica, funesta, carnavalesca de un momento tragicómico que se llama: Campaña Electoral. Cuatro colores, cuatro partidos, fragmentando el destino de esta isla... lo histórico ha pasado a ser mito, leyenda, la fábula perfecta del macondo moderno... Cuatro túnicas disfraz y cuatro máscaras: la ausencia del rostro y el cuerpo, como si lo ausente (disfrazado) le permitiera al ser volver poseído a otro momento del orden cotidiano. Cuatro manos postizas simulando adiós: la despedida, el aliento perdido del emigrante en medio de un océano basto, profundo, imparcial... imponente, sorprendiendo en la madrugada húme-

da la diminuta yola... y su madera no alcanza ni para construir un ataúd en honor a la "bronca muerte".

Cuatro medias que gotean sangre: un singular momento de la escena que anuncia la presencia de lo trágico. Un después que cierra el espectáculo... los elementos sueltos, no agrupados en serie de cuatro: la bandera, el doble uso, lo moral ambiguo. Un objeto que toma la presencia del otro: Ataúd y Yola, emigrantes que no esperan nada de la patria que lo vio nacer; la mona es un canal, un cementerio oceánico, archivo de ilusiones, sueños de seres perdidos para siempre en el anonimato, en la desmemoria de un pueblo viviendo la presencia del "Mac Donald": Ese dios del paladar...

Una bombita simulando el órga-

no sexual masculino: El gesto de expulsar el aire convierte el hecho en una acción cómica. Ocho focos (de mano) que con la escasa luz, la escena queda en un instante de lo íntimo, lo singular. La acción que transita entre lo claro y lo oscuro. Las mamparas, la presencia de los novios, una tela blanca, con gólicas de sangre, cae al suelo, el matrimonio: la atmósfera de perder el himen...

El espectáculo "La Fila" nació de un experimento: intentar descomponer la línea recta en las posibilidades que nos permitirá un espacio escénico limitado, comprimido por la presencia cercana de un público que hace parte del diseño escénico... "La Fila" es un espectáculo visual, un encuentro intencional entre los objetos, el espacio, los actores, y el público. (C.C)

LA FILA
(ESPECTÁCULO VISUAL)
NO ES CLÁSICO, NO ES TRADICIONAL: ES JAQUECA
UN ESPECTÁCULO TEATRAL SIN PALABRAS
SIN SEXO
SIN HISTORIA DE AMOR
SIN LUCES
SIN ACTORES
SIN ESCENOGRAFÍA
SIN ESPACIO
SIN PÚBLICO
SIN MÚSICA
SIN TEATRO
PARABOLOIDE: PLAZA DE LA CULTURA
MES DE MARZO: 9:00 PM
VIERNES: 7-14-21-28

Figura 64. Periódico de la época sobre el espectáculo "La Fila", del grupo Jaqueca dirigido por Carlos Castro. Imagen cortesía de Miguel Ramírez al autor.

ARTE

La Fila: obra de teatro experimental en el Paraboloide

Por JOSE ARIAS ALMANZAR
Redactor de Hoy/Revista

SEGUN EL afiche de promoción, La Fila es "un espectáculo teatral sin palabras...sin sexo, sin historias de amor, sin actores, sin escenario, sin escenografía, sin luces, sin música, sin público y sin teatro".

La Fila será puesta en escena por el teatro experimental Jaqueca todos los fines de semana de marzo, del viernes 7 al domingo 30 a partir de las nueve de la noche en el Paraboloide de la Plaza de la Cultura.

¿Qué será La Fila?

Carlos Castro, dramaturgo y director de Jaqueca, afirma que su obra recrea cuatro elementos puntuales de la postmodernidad dominicana: el machete, el teléfono celular, el revolver al cinto y lo rural que sobrevive en un intento de ciudad.

Dice que la acción dramática está signficada por los objetos que contiene el espectáculo, objetos ligados a la antropología urbana de la sociedad dominicana, "de esta isla-portátil que se suscita por encima de todo el lienzo de la patria".

En La Fila, cuatro es el número mágico, signo que conforma la estructura: cuatro cuerpos en celajes,



Cuatro cuerpos en celajes, tal si fuesen uno. Cuatro maletines en telas metálicas.

tal si fuesen uno. Cuatro maletines en telas metálicas: La esperanza es una jaula. Cuatro sillas al servicio de lo lúdico, lo coreográfico para descomponer un orden rígido.

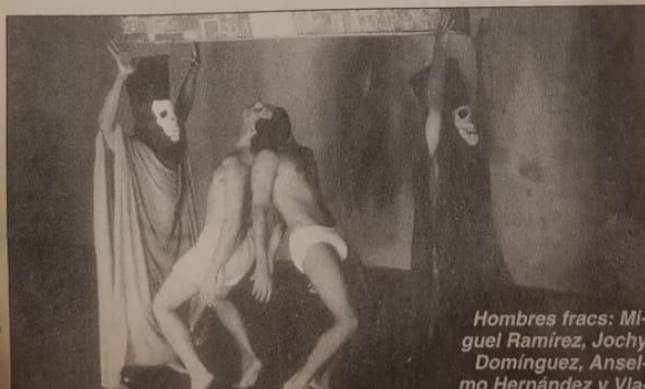
"En la Fila se habla del país, pero no de una manera folclórica, nacionalista ni patrioter, sino en comunicación directa con lo que está pasando en el mundo y mostrando dramáticamente nuestros problemas - migración haitiana, drogas, ilegales, partidos políticos - de manera simbólica, sin decir una sola palabra", afirma Castro.

El espectáculo es totalmente visual, plástico, concebido, según su autor, con una técnica preexpresiva del cuerpo que trata de lograr la presencia del actor en el espacio escénico.

¿Rompiendo esquemas? "No hay nada fijo en la escenografía, ni iluminación".

Tampoco habrá aplausos, ya que el público podrá estar fuera como adentro de la obra y cuando se viene a dar cuenta no sabe en qué momento aplaudir.

Los actores de la Fila son William Hernández, Vladimir Tatis Jochy Domínguez, Miguel Ramírez, María Isabel, Carlos Castro y Miguel Ramírez.



Hombres fracs: Miguel Ramírez, Jochy Domínguez, Anselmo Hernández y Vladimir

No llama a la subversión

Castro confiesa que se está poniendo viejo. Esa es la razón por la cual la Fila no es una llamada a la subversión, a la trascendencia.

"No no creemos que estamos acabando ni tampoco nos importa que el público asista o no. Si tenemos que abrir con una sola persona, con una sola persona lo hacemos", dice Castro.

Jaqueca es un grupo de teatro

Figura 65. Periódico de la época sobre obra "La Fila", de Jaqueca, dirigido por Carlos Castro. Imagen cortesía de Miguel Ramírez al autor.

Teatro Guloya: exploración desde las raíces caribeñas, lenguaje híbrido, ritualidad y corporalidad en la escena



Figura 66. Claudio Rivera. En internet: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1633066600277715&set=t.100007231725710&type=3>



Figura 67. Viena González. En internet: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10155796772230612&set=p.b.641855611.-2207520000..&type=3>

La compañía Teatro Guloya se fundó en el año 1991. Está integrada por Claudio Rivera y su esposa Viena González. Es una de las compañías teatrales independientes más sólidas de la República Dominicana hasta la actualidad. Realizan espectáculos para niños y para adultos, talleres, festivales de teatro y múltiples actividades vinculadas a las artes escénicas y la gestión cultural.

Su director es Claudio Rivera, aunque en algunas obras su esposa Viena González ha realizado la dirección de varios montajes. En muchas de sus puestas suelen fungir de actores, además de dirigir, e invitar a otros artistas del ámbito nacional o internacional para que participen.

Claudio Rivera es egresado del Instituto Superior de Arte (ISA) de La Habana, Cuba, con licenciatura en Artes Escénicas, especialidades en Dirección y Actuación. Maestría en Enseñanza Superior. Actor, director, dramaturgo, pedagogo. Ha impartido clases de teatro en diversos centros educativos de Santo Domingo. Actualmente es profesor de teatro en la Universidad Autónoma de Santo Domingo y en la Escuela Nacional de Arte Dramático.

Según Rivera, desde que era niño hacía teatro de sombras y títeres, y ya en su adolescencia se integró al grupo Proyección, de la universidad INTEC, dirigido por Otto Coro. Luego pasó al Nuevo Teatro de Rafael Villalona, y más tarde viajó a Cuba donde realizó sus estudios formales. Entre los espectáculos que le impactaron desde joven se encuentran *La guerrita de Rosendo*; de Nuevo Teatro, *Don Quijote y Sancho Panza*; de Gayumba, *La vida es sueño*; del grupo INTEC, y mucho teatro callejero y popular que, como ya hemos estudiado, estaba en boga en el país. Entre los maestros del ámbito nacional que dejaron su impronta en él se encuentran Otto Coro, Villalona, y de Cuba

Vicente Revuelta y Flora Lauten, entre muchos otros. Desde la fundación de la compañía, hasta el presente, han realizado 26 espectáculos. Sobre el proceso de ensayos de la compañía nos dice lo siguiente:

Bueno, en el tercer mundo, donde yo siempre he hecho teatro, se conjugan distintas variables: las obras nacen de un punto de partida, que siempre ha sido visceral, las ganas de gritar algo en el escenario, con mucha hambre de indagar en nuestros códigos estéticos y con clara conciencia de dialogar con otros referentes culturales y también con urgencia y conciencia de que hay un público que está esperando para ser descubierto, para ser creado y, también para ser gratificado, con nuestros resultados artísticos. Siempre hemos trabajado en diálogo con los espectadores⁴⁶⁴.

El primer espectáculo que presentó Guloya se titula *Cuentos de familia* (1991), inspirado en cuentos de la tradición oral y popular. Entre los intérpretes estaban: Elsa Liranzo, Maggy Liranzo, Arturo López (que ya mencionamos fue el fundador del teatro Katarsis). La dramaturgia es de creación colectiva, y la dirección a cargo de Claudio Rivera.

El arte de no olvidar, que es lo mismo que el arte de recordar, lo hemos ido aprendiendo en el día a día. Con nuestro primer montaje, *Cuentos en familia*, cargamos nuestras primeras herramientas: la tradición de los cuentos, recrear la codificación de los actores-bailarines de la tradición danzaria de San Pedro de Macorís, como un homenaje al corazón contento de los Guloyas. La fascinación por la máscara como la auténtica utilería del intérprete; la magia de hacer posible lo imposible que propone el clown; la opción única de entrenar el instrumento para que aflore el imaginario, fueron las primeras señales que delinearon el camino de nuestra teatralidad⁴⁶⁵.

En 1992 la compañía presenta *Nadie está solo*, inspirada en el texto *Los Nadies* de Eduardo Galeano. En este espectáculo, Rivera fungió de dramaturgo (con asesoría de

⁴⁶⁴ Claudio Rivera, entrevista por Rafael S. Morla, 6 de mayo 2020, transcripción Rafael S. Morla, en apéndices.

⁴⁶⁵ Claudio Rivera, *Caminando sobre el agua* (Santo Domingo, Ediciones Ferilibro, 2016), 27- 28.

su maestro Otto Coro), intérprete y director. La escenografía y las máscaras del espectáculo estuvieron a cargo de Miguel Ramírez. Dice Rivera:

Luego vino la etapa en que nos dimos cuenta de que no basta con atreverse a hablar: hay que aprender a hacerlo. Nos escapamos hacia a La Habana, dialogamos, sudamos, “negamos” en el mejor sentido a maestros como Flora Lauten y Vicente Revuelta. Aprendimos el oficio con la visión del artesano, del trabajo del día a día. Aprendimos que *Nadie está solo* si el teatro lo acompaña. Este espectáculo unipersonal basado en el texto *Los Nadies*, de Eduardo Galeano, el cual se anclaba en una mirada a las danzas afroantillanas, se convirtió en nuestra bandera y en el inicio de ese camino hacia el saber y el decir⁴⁶⁶.



Figura 68. “Flor de Mayo”, de Claudio Rivera. Actriz Viena González. En internet: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2963747687209593&set=pcb.2963777533873275>

En 1994 estrenan *Flor de Mayo*, inspirado en fragmentos de la novela *Cien años de Soledad*. La dirección y dramaturgia: Rivera y, Viena González como intérprete. En ese mismo año presentan *Crucita- Yin*, interpretado por Claudio Rivera, pero esta vez con la dirección y dramaturgia de Ernesto López.

En 1995 presentan *Bochinche*, interpretado por Claudio Rivera y Viena González, bajo la dirección del primero. En 1997 *Platero y yo*; interpretado por Rivera y Viena González, dramaturgia y dirección de este, *Naturaleza muerta*; inspirado en *La cantante calva* de Ionesco, interpretado por Rivera, María Ligia Grullón, dramaturgia y dirección del primero y *Ausentes*, inspirada en *Los Clavos* de Carlos

⁴⁶⁶ *Ibid.*, 28.

Acevedo, intérpretes: Mildred Echavarría y Viena González, con la dirección y dramaturgia de Claudio Rivera.



Figura 69. “Naturaleza muerta”, obra de Claudio Rivera. Intérprete Claudio Rivera.

En internet:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=2963749583876070&set=pcb.296377753387327>



Figura 70. “Crucita Yin, parte atrás”, dirección y dramaturgia Ernesto López, intérprete: Claudio Rivera. En internet:

<https://www.facebook.com/photo?fbid=2963745980543097&set=pcb.2963777533873275>



Figura 71. “Platero y yo”, dirección Claudio Rivera. En internet:
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=2963750250542670&set=pcb.2963777533873275>

En el año 2000 se estrena *Frankenstein, vuelve la bestia*; adaptación de la novela original de Mary Shelley. En el 2002 se presenta *Otelo Sniff*, basado en la obra de William Shakespeare, dramaturgia e interpretación de Claudio Rivera, con dirección propia y de su esposa. Otras obras posteriores de la compañía son: *David y Goliat*, *Jauja*, *Nuestra señora de las nubes*, *El 28*, *Tureiro*, *El tsunami*, etc.



Figura 72. “Frankenstein, vuelve la bestia”, de Claudio Rivera. En internet:
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=2963747830542912&set=pcb.2963777533873275>



Figura 73. “Frankenstein, vuelve la bestia”, de Claudio Rivera. En internet:
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=2963748210542874&set=pcb.2963777533873275>



Figura 74. “Otelo sniff”, de Claudio Rivera. Inté prete: Claudio Rivera. En internet: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2963750080542687&set=pcb.2963777533873275>

Para entender los presupuestos ideológicos, estéticos y culturales de la compañía Teatro Guloya, es necesario remontarnos a la génesis de su propio nombre, que hunde sus raíces en una postura política y vital de sus miembros. Nos referimos a la tradición Guloya. Del mismo modo, el tomar dicho nombre por parte de Claudio Rivera y Viena González, trae consigo la mística del grupo, heredera de las vanguardias teatrales latinoamericanas: esa búsqueda de la voz propia del continente que mira lo autóctono, sin dejar de observar y tomar prestado de la herencia occidental, pero siempre con el objetivo de sentar las bases en unas raíces culturales sólidas, presentes en la República Dominicana. En su libro *Caminando sobre el agua*, Claudio Rivera lo explica:

Lo que hoy en República Dominicana se conoce como la danza tradicional “guloya”, la cual se asume como una expresión artística de lo popular en la provincia de San Pedro de Macorís, se presenta desde su misma génesis como una naturaleza sincrética entre lo anglosajón y lo africano. Con ese rostro se ha incorporado a nuestra cultura, produciendo un híbrido que le ha permitido arribar a su existencia de hoy⁴⁶⁷.

⁴⁶⁷ *Ibíd*, 31.

Los Guloyas, provenientes de las Antillas menores inglesas, como resultado del proceso colonizador, fueron traídos a la isla a finales del siglo XIX y principios del XX, para trabajar como obreros en la industria azucarera. Recibieron el mote de cocolos.



Figura 75. Claudio Rivera bailando con los Guloyas de San Pedro de Macorís. En internet: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2963746460543049&set=pcb.2963777533873275>

El ensayista y folklorista dominicano Fradique Lizardo resalta el aporte de la inmigración cocola procedente de las islas del Caribe al carnaval y la cultura dominicana. En el 2005, los Guloyas de San Pedro de Macorís fueron reconocidos por la Unesco como Patrimonio Cultural de la Humanidad. Entre los rasgos más emblemáticos encontramos su música y su danza, que repercutió en la formación de diversos grupos folklóricos de la isla, el más conocido: Teatro Danzante de San Pedro de Macorís, también nombrado como Guloyas. Son un grupo de actores danzantes y músicos que representan obras de teatro vinculadas al folklore inglés de la época medieval, mezclado con elementos culturales propios del África. Tienen una gran variedad de bailes, como el de los zancos, que consiste en un danzante que se mueve con zancos y no lleva nada en la mano, vestido con chaqueta brillante que lleva múltiples espejos pequeños, mangas largas y el pantalón repleto de flecos, un grupo le sigue mientras toca y baila. Otro baile es el del Buey, con un personaje vestido de rojo y cuernos en la cabeza, que corre detrás de las personas⁴⁶⁸.

⁴⁶⁸ Mirfak Rowland, “Los Guloyas, parte de la identidad dominicana”, *Periódico Hoy*, 2 de diciembre, 2005, <https://hoy.com.do/los-guloyas-parte-de-la-identidad-dominicana/>

Claudio Rivera y Viena González estudian esta tradición que refleja el mayor grado sincrético de la cultura dominicana, esa hibridez de la que hablaba Canciclini, propia de toda la región latinoamericana y, que en el Caribe alcanza su mayor cota de expresión.

El fenómeno de la <<hibridez cultural>> también es estudiado a fondo por el teórico Homi Bhabha. Este reflexiona sobre la cuestión del <multiculturalismo>> y sus limitaciones en el seno de la época postmoderna. Destaca la cuestión de las diferencias culturales, la emergencia y necesidad de que las <<culturas minoritarias>> puedan situarse más allá de las <<subjetividades originarias e iniciáticas>>, y que elaboren estrategias de identidad que propicien cuestionamientos a las estructuras de poder de la sociedad y den como resultado espacios de colaboración entre las diferentes etnias, articulando sus especificidades⁴⁶⁹.

La República Dominicana es uno de los territorios donde más podemos ver ese proceso de <<choque identitario>>. La herencia africana, española, los vestigios culturales taínos, sumado a la herencia de los Guloyas, que traen al sincretismo de la media isla su propia mezcla de folklore inglés medieval y manifestaciones africanas, en un contexto de opresión propiciado por el imperio inglés.

Estas manifestaciones culturales producen la hibridez que rescataba Bhabha. En sus teorías defiende el <<intersticio>> como un espacio intermedio, no puro, no estático, en el que las <<culturas minoritarias>> desde la periferia, cuestionan la idea de comunidad como una categoría monolítica fija. Bhabha rechaza el binarismo identitario de la diferencia, puesto que jerarquiza, mediante la imposición e imposibilita la hibridez cultural⁴⁷⁰. Su propuesta busca encontrar una nueva manera de entender la diferencia a través de la movilidad, esa movilidad que vemos en el proceso de integración de la cultura Guloya en el seno de la cultura dominicana.

El Teatro Guloya se inspira en los elementos de <<hibridez>> de esta tradición que luego fue asimilada por la cultura dominicana, adquiriendo otro matiz. Esa mezcla de danza, de teatro, esa forma de relacionarse con el público, de <<estar>> en las calles. Rivera lo explica así:

⁴⁶⁹ Bhabha, op.cit., 18.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, 20.

El guloya propone un modelo de actor que baila, que crea su propia dramaturgia sobre la acción, que contempla la relación entre actores y con el público, y además, caracteriza. Este actor, descendiente de la gran familia de la Comedia del Arte, representante de la colectividad, convive con la noción de actor que lo reduce a un intérprete que, con su talento, sirve a textos dramáticos ya hechos⁴⁷¹.

Los Guloyas de San Pedro de Macorís se convierten en una fuente de inspiración para el Teatro Guloya de Claudio Rivera y Viena González. La esencia de su aporte a la cultura dominicana, se vuelve un vasto universo performativo que sirve a los teatristas de dicha compañía para articular sus propias concepciones sobre el teatro, apoyado en las bases de crítica a la tradición teatral occidental.

Nos dice Rivera en su libro que la teatralidad de los Guloyas de San Pedro de Macorís, se convierte en una crítica al naturalismo del teatro, al proponer una mística de ensayo que no está supeditada al texto, que lo coloca en otro espacio, como un elemento más, y sobre todo, los Guloyas— desde la perspectiva de Rivera— crean partituras de comportamiento prefijados y codificados⁴⁷², los cuales sirven a la compañía teatral para crear la mística de ensayos que van a desarrollar, donde se importantiza el entrenamiento del actor, ya presente también en todo el teatro latinoamericano, como en las propuestas de los grandes maestros de la vanguardia teatral europea, entre ellos Meyerhold, Grotowski y Barba.

Claudio Rivera, junto con Carlos Castro y Arturo López, suele ser vinculado por la mayoría de profesionales del teatro de la República Dominicana, con la impronta de la <<antropología teatral>> barbiana en la isla. En ese sentido, nos dice Rivera que conoció a Eugenio Barba en Cuba, con quien tomó diversos talleres y clases magistrales. Cuenta que se sintió fascinado por muchos de sus espectáculos, y al estudiar los ensayos escritos por él, encontró el marco teórico que ya venía realizando y cuya presencia se encontraba en la tradición Guloya de San Pedro de Macorís. Sobre los presupuestos barbianos presentes en el Teatro Guloya, dice Claudio Rivera lo siguiente:

⁴⁷¹ Rivera, op.cit., 39.

⁴⁷² Ibid., 39.

Búsqueda de un <<cuerpo dilatado>> de manera consciente, de una presencia escénica y eficaz, hurgar en códigos culturales de tradiciones teatrales nuestras, para sostener la teatralidad desde nuestra realidad social y cultural. Compromiso ético, creo que es la principal influencia, ante todo con la creación, del coraje y la rebeldía. Y la necesidad y urgencia de intimar con algún espectador, responder al hambre de crear desde la resistencia y la rebeldía. Hemos entendido el laboratorio, palabra muy polémica, como la combinación de profesionalidad: tener conocimiento para compartir, y poder conseguir los recursos para sostener ese sueño creador, y una profesionalidad que se manifiesta en el escenario⁴⁷³.

El laboratorio, elemento vanguardista de la teatralidad del siglo XX, es el motor y la mística del Teatro Guloya. La estela de los Guloyas de San Pedro de Macorís está presente en el grupo más allá de poseer su nombre, sino en la conciencia de esos <<principios que retornan>>, frase de Eugenio Barba, al defender la <<antropología teatral>> desde la reivindicación de los elementos comunes que tienen todas las culturas del mundo. Esta visión de Eugenio Barba se aleja por completo de una perspectiva eurocéntrica, puesto que es consciente de los hallazgos de otras etnias que no sean la europea.

El Teatro Guloya parte de aquellos postulados barbianos, como la <<pre-expresividad>>, para realizar su búsqueda en el teatro. Pero se dieron cuenta, que ya ese elemento que el director y maestro de Dinamarca preconizó, ya estaba presente en la práctica de los Guloyas de San Pedro de Macorís y, en muchas manifestaciones folklóricas populares de todo el Caribe.

Lo dicho anteriormente nos demuestra la influencia de doble vía que se gestó en el movimiento de vanguardia teatral alrededor del mundo, y que algunos estudiosos pasan por alto. Mencionamos como ejemplo a Artaud cuando viajó a México, Grotowski en su mirada hacia Oriente, Barba que siguió esa búsqueda y se inspiró en las manifestaciones culturales de toda América Latina y el Caribe, de ahí surgió su concepto de <<tercer teatro>>.

Sobre la relación de influencia de Barba como la <<pre-expresividad>>, la <<dilatación>>, etc., en el Teatro Guloya, Claudio Rivera afirma:

⁴⁷³ Rivera, entrevista.

Guloya siempre tuvo una conexión con las danzas tradicionales, mucho antes de conocer a Eugenio Barba y la <<antropología teatral>>. Una conexión con las danzas tradicionales y la cultura popular como fuente de indagación e inspiración. Y eso se lo debemos al pensamiento de Brecht, al pensamiento de Augusto Boal, siempre bajo la guía inspiradora de maestros que nos han orientado a través de sus enseñanzas. Nosotros nos consideramos discípulos de tercera generación de Santiago García, porque discípulos de Santiago fueron nuestros maestros. También discípulos de primera generación de Flora Lauten, de Miguel Rubio. Todas esas personas han fundado tradiciones en el teatro latinoamericano, indagando de manera creativa, y en la defensa de la cultura popular. De ahí viene nuestro punto en común con la <<antropología teatral>>, que es beber de las fuentes culturales y tradicionales para construir teatralidad y un discurso que nos afirme⁴⁷⁴.

En la larga trayectoria de esta compañía podemos palpar una evolución y diversos hallazgos encontrados a partir de las búsquedas del grupo en relación a su contexto social de cada momento. En esta investigación nos enfocaremos en estudiar las obras de la primera década. A nivel general, dice Gilda Matos sobre la estética de Claudio Rivera:

Lenguaje extra- cotidiano. Énfasis en la imagen y la expresión corporal. Descansa en la gestualidad actor o actriz. Parte de los signos y danzas culturales. No le preocupa que el público lo entienda, pero sí la factura⁴⁷⁵.

Esa <<extra cotidianidad>> que menciona Gilda Matos para referirse a la estética del Teatro Guloya, junto con la preponderancia del cuerpo del actor como fuente creadora además del texto, es el aporte de avanzada por parte de la vanguardia teatral de todo el mundo. En el caso dominicano se encuentra en muchas de las obras de teatro de calle que parten de lo popular, en el <<acrobático guerrero>> de Haffe Serulle, en el abordaje de Jaqueca, Katarsis y en las búsquedas que, a mediados de los 80s aumentó, y en los 90s llegó a la cúspide con los grupos y directores que hemos mencionado.

En la obra *Bochinche*, dramaturgia de Yeyé Concepción, Teatro Guloya utiliza los elementos que hemos mencionado que caracterizan su concepción teatral, empapados de

⁴⁷⁴ Rivera, entrevista.

⁴⁷⁵ Matos, op.cit., 96.

una fuerte crítica a la dejadez de la sociedad dominicana en relación a la memoria histórica y la identidad. Sobre dicha obra encontramos la siguiente crítica:

Bochinche retrata, a través de imágenes, cantos, música y danza típicas del folklore nacional, la frustración en la que varias generaciones del poder político han sumergido a una pareja de dominicanos y a todo el pueblo.

En la dramaturgia se aprecia claramente la crítica que el autor hace a la conducta festiva, de enajenación o bochinchera en la que caen las personas cuando no logran alcanzar sus sueño de “primaveras”, de “ángeles” y de libertad⁴⁷⁶.

La obra *Frankenstein*, del 2000, toma el mito del personaje de la novela inglesa de Mary Shelley y la aterriza en el contexto caribeño. Absorbe la esencia universal de la novela y le inyecta los elementos propios de la cultura caribeña, algo que ya había hecho Gayumba con su *Don Quijote y Sancho Panza*. Según Carmen Heredia:

Extrapolando tiempo y espacio, como un demiurgo sagaz, Claudio Rivera recoge el mito y construye su propia fábula, una metáfora alucinante del hoy, de nuestro país, y lo hace a consciencia a través de una dramaturgia elocuente, ágil, que cautiva irresistiblemente. Rivera, fiel al postulado lorquiano de que “el teatro debe ser reflejo de su tiempo”, convierte la fábula en una crítica mordaz a nuestra realidad social, a aquellos que con su accionar político niegan el derecho a la felicidad de un pueblo⁴⁷⁷.

El Teatro Guloya, desde la década de los 90s, viene a abrir la puerta a una vanguardia teatral en la República Dominicana que hunde sus raíces en los aspectos más primigenios de la cultura, en la hibridez de esta, siguiendo la estela teórica de Bhabha. La apuesta estética de este grupo contiene un tamiz descolonizador de gran envergadura, puesto que, apoyado en la utilización de técnicas teatrales innovadoras, la exploración, el

⁴⁷⁶ Jonathan Liriano, “Teatro Guloya y su Bochinche”. *Listín Diario*, 6 de septiembre del 2008.

<https://listindiario.com/entretenimiento/2008/09/07/72760/teatro-guloya-y-su-bochinche>

⁴⁷⁷ Carmen Heredia, “Frankenstein, los monstruos en el Guloya”. *Hoy*, 16 de octubre 2017.

<https://hoy.com.do/frankenstein-los-monstruos-en-el-guloya/>

laboratorio, la corporalidad, crea un lenguaje que colinda de forma directa con <<lo caribeño>>, desarticulando a través de la escena, los procesos coloniales que han configurado la subjetividad de los individuos y que se despliegan mediante lo que Mignolo llamaba la <<herida colonial>>.

Esta compañía crea un universo cuya estética se convierte en una <<cartografía teatral>> vinculada a los procesos más dolorosos de la historia caribeña, dando voz a las expresiones autóctonas de aquellas corporalidades borradas por el proceso histórico, las cuales alcanzan la libertad mediante la ritualidad que el teatro a nivel mundial otorga a todos los seres humanos. Teatro Guloya dialoga con el lenguaje de una dominicanidad que es mezcla, goce, resiliencia y exuberancia, algo presente en todos y cada uno de los espectáculos que han mostrado a lo largo de su carrera, contribuyendo a la solidez y profesionalidad del paradigma teatral de la República Dominicana.

Otras propuestas renovadoras en los 90s:

Como resultado de ese estallido creativo que se inició en los 70s, y floreció en los 80s, en la década posterior nos encontramos con algunas reminiscencias renovadoras que, si bien es cierto resultaría ambiguo etiquetar como <<vanguardia teatral dominicana>>, ya que no significaron una ruptura propiamente dicha con la tradición artística nacional, sino que continuaron la estela transgresora de la escena que, se había iniciado en la década de los 70s, la cual ya en los 90s había concretado su institucionalización.

Estas propuestas que mencionaremos a continuación, sin embargo, respondían a un intento de mantener el espíritu de experimentalismo en la escena nacional, el rigor profesional del teatro, a partir de la utilización de elementos eclécticos, la búsqueda de lenguajes más contemporáneos, alejándose de ese teatro <<criollista>> que previamente se había convertido en institución escénica de República Dominicana.

Podemos mencionar la propuesta *De Lorca* (1991), de la compañía Teatro el sol, dirigida por Elvira Taveras. En dicho espectáculo, la directora y actriz dominicana realiza una dramaturgia personal de varias obras de Federico García Lorca, creando un unipersonal emotivo, desgarrador, que mantenía la poética lorquiana, pero adaptada al contexto nacional.

La puesta en escena es minimalista, con pocos recursos, haciendo un atisbo al teatro pobre de Grotowski. Sin grandes decorados, apoyado en la voz y el cuerpo de la intérprete, cuyo trabajo actoral descansa en una clave orgánica, de profundidad psicológica que, parte de las <<acciones psicofísicas>> de Stanislavski y un <<distanciamiento>> de la actriz que nos recuerda a Bertolt Brecht. Esa postura ideológica de Taveras queda patente en el siguiente comentario que hace sobre su obra:

Con *De Lorca* yo decidí no hacer personajes que denigraran a la mujer. No usar el mismo cliché. Al hacer la dramaturgia tuve que convertir algunos diálogos en monólogos, y cambié algunas conjunciones, y estructuré esa dramaturgia, pero a partir de la integridad textual lorquiana. Yo tomé un riesgo enorme con ese espectáculo, casi no llego a terminar la presentación el día del estreno⁴⁷⁸.

El riesgo es una característica de las vanguardias, puesto que, al apoyarse en la experimentación, se cae en la posibilidad de fallar el experimento. Sin embargo, se genera una búsqueda que permite revitalizar la experiencia creadora, al incrustarle elementos frescos, apartados de lo convencional. Fue lo que hizo Taveras con su monólogo *De Lorca*.

La obra *Amanda* de Giovanni Cruz, que tuvo mucho éxito en la década de los 90s, sigue esa estela de profesionalismo y rigor, cuyo elemento más transgresor, desde la perspectiva de lo que hemos tratado con respecto a la tradición escénica dominicana. Nos referimos a ese intento de resaltar lo autóctono, la identidad, la dominicanidad. Según Ángel Mejía:

Contrario a la visión de Chapuseaux, en esta pieza, Cruz se acerca a lo nacional tomando como base el sincretismo cultural explorado por Jaime Lucero veinte años atrás⁴⁷⁹.

Otra obra a destacar de los 90s, escrita y representada por Giovanni Cruz, es *La pasión según Antígona Pérez* (1990). En 1993 dirige *Calígula*.

⁴⁷⁸ Taveras, entrevista.

⁴⁷⁹ Mejía, op.cit.

A finales de los 90s Marilú Acosta presenta su obra *Yerba Mala*, que tuvo mucho éxito en Estados Unidos. Esta obra aborda la temática migratoria, y representa personajes que suelen ser marginalizados por las estructuras <<heteropatriarcales>> del sistema. Es un montaje muy innovador que dio mucho de qué hablar.

Radhamés Polanco es un director dominicano que se entronca con la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos y en la reflexión sobre el hecho teatral dominicano. Director, actor, profesor y dramaturgo nacido en San Francisco de Macorís.

Ha realizado múltiples obras de gran valor, cuyo aporte está impreso en la historia de la teatralidad dominicana. Por cuestiones de la demarcación metodológica de nuestra investigación, solo destacamos la obra *Bachata para María Viveza*, que ganó el primer premio de dramaturgia Casa de Teatro (1997), y fue estrenada en el 1999. Según la crítica Carmen Heredia:

El tema de la marginalidad y sus personajes populares es recurrente entre los nuevos autores; una de las obras más emblemáticas sobre esta temática es “Bachata para María Viveza”, de Radhamés Polanco, estrenada en 1999⁴⁸⁰.

Sobre su obra, nos dice Polanco lo siguiente:

Bachata para María Viveza tiene un contenido político y de crítica social, pero manteniendo ese sentimiento lúdico y encantador. Es la historia de una prostituta caída en desgracia por el cambio de un régimen político. Pues en el régimen anterior estuvo muy apoyada por el anterior sistema, luego eso cambia con el nuevo régimen. Es una metáfora de cómo ese mundo se vino abajo por los moralistas religiosos, que intentaron implantar los del PRD cuando llegaron al poder en el 78⁴⁸¹.

Como podemos ver con los ejemplos anteriores, los 90s en la escena dominicana es un amplio auge de múltiples propuestas que dialogan con las búsquedas contemporáneas del movimiento teatral latinoamericano y del resto del mundo.

⁴⁸⁰ Carmen Heredia, “Sinopsis de la trayectoria teatral de los últimos 25 años 1981- 2006”, *Desde platea* (Santo Domingo, Editora Corripio, 2017) s. p.

⁴⁸¹ Radhamés Polanco, Testimonio para esta investigación, en anexos.

El teatro de Arturo Rodríguez Fernández

Arturo Rodríguez Fernández fue un crítico de cine, actor, narrador y dramaturgo dominicano, hijo de españoles migrantes. Su bachillerato lo hizo en Gijón. Murió en el 2010. Escribió alrededor de diez obras teatrales.

Carlos R. Mota sitúa la obra dramática de Arturo Rodríguez Fernández como postmoderna, por el nivel formal que tienen sus textos, por la innovación y por la hibridez que presentan, pues toma elementos narrativos de la novela, y cierta alusión cinematográfica, presente en los aspectos formales de ellas como en los parlamentos, con infinitas referencias del cine.

Su dramaturgia es de carácter ecléctico y coloca personajes con carencias, que buscan algo, desasosegados, y su lenguaje tiene variadas alusiones intelectuales. La mayoría de los sujetos guían su comportamiento por medio de una tabla de valores laxa que, permite al autor tratar temas como la lascivia, crímenes pasionales, depravaciones, etc. Para Mota, los personajes de Fernández muestran un fuerte desinterés en los principios éticos y espirituales⁴⁸².

Si comparamos las obras de Rodríguez Fernández con las dramaturgias de vanguardia dominicana que hemos estudiado, podemos palpar la ausencia de temáticas de índole social. La búsqueda de una identidad nacional, de elementos autóctonos, de posicionamiento político frente a las desavenencias e injusticias del sistema, no se ven plasmados en la mayoría de los textos de este autor. Sin embargo, a nivel formal, vemos una postura experimentalista que consideramos se aparta del convencionalismo de la dramaturgia hegemónica nacional. Además, encontramos cierta profundidad <<psicologista>> en cómo aborda los pensamientos de los individuos.

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

⁴⁸² Mota, op.cit., 48.

novelescas coincidencias que cuenta, en su mayoría sucesos eróticos en los que se mezclan miembros de la clase media con prostitutas y callejeras⁴⁸³.

Entre sus obras se encuentran *Cordón umbilical*, *Refugio para cobardes*, *Hoy no toca la pianista gorda* y *Parecido a Sebastián*. Casi todos sus textos están contenidos en un volumen que se titula *Dramas y comedias en ocho obras teatrales*. Dice Ángel Mejía sobre Arturo Rodríguez Fernández:

Es que Rodríguez refleja su época y sus circunstancias. Es un cantor de aquellas capas sociales acomodadas que hartas de profundidades filosóficas y politiqueras, quieren divertirse con historias de almohadas, confesiones de alcobas, triángulos amorosos, encuentros íntimos en hoteles de lujo y cuernos a la luz de la luna⁴⁸⁴.

Esa opinión de Mejía sirve de partida a Carlos R. Mota para defender los presupuestos postmodernos presentes en la dramaturgia de Arturo Rodríguez Fernández y posicionarse en contra de la opinión de Mejía.

El único elemento postmoderno que encontramos es la hibridez en cuanto a la forma. Pero queremos destacar que se queda allí. En sus textos no podemos encontrar una parodia que desnude las grandes <<metanarrativas modernas>>, como propuso Lyotard en su obra, o una experimentación que disloque la tradición teatral occidental, al estilo de Heiner Müller o, una ironía empapada de crítica que busque destruir la percepción hegemónica que tenemos del teatro, como hizo Beckett. Ni tampoco vemos esa configuración de <<lo latinoamericano>> que se encuentra en dramaturgos como el cubano Piñera.

Las obras de este autor no alcanzan el nivel de innovación de todas las que hemos estudiado a lo largo de nuestra investigación, aunque muchas de ellas tienen elementos poco convencionales, los cuales dan frescura y modernidad a sus textos, al menos en cuanto a lo temático. Apoyándonos en la distinción de Umberto Eco, este dramaturgo

⁴⁸³ *Ibid.*, 48.

⁴⁸⁴ Mejía, *op.cit.*

puede circunscribirse a cierto experimentalismo, respetando la institución artística, y, por ende, apartándose de la posibilidad de ser considerado un teatrista de vanguardia.

Chiqui Vicioso: una poeta en la dramaturgia dominicana o la reivindicación de la mujer en la escena criolla nacional

En el recorrido que hemos hecho en torno al teatro dominicano, tanto a nivel textual como de puesta en escena, podemos palpar esa regla patriarcal de la historia de la humanidad: el triunfalismo masculino. En el caso del entramado teatral de la isla: una presencia avasallante de los hombres.

Ya mencionamos a destacadas directoras como María Castillo y Elvira Taveras, con una gran contribución al teatro dominicano. No podemos dejar de incluir a Carmen Quidiello de Bosch, con sus obras *Alguien espera bajo el puente*, *el peregrino de la capa tornasolada* y *Eterna Eva y el insoportable Adán*. Otra dramaturga dominicana es Sabrina Román con su obra *Carrousel de Mecedoras*.

A este grupo de mujeres hay que agregar a Germana Quintana, directora y fundadora del teatro Las máscaras, y que además ha fungido de dramaturga, llegando a ganar el premio de Casa de Teatro en 1987 con su obra *Mea culpa; no quiero ser fuerte*.

Recordemos también la importante labor de Viena González en Teatro Guloya, no solo como actriz, también como directora y productora de algunos espectáculos de la compañía. Sin embargo, la historia del teatro dominicano, al menos en cuanto a dramaturgia y dirección se refiere, ha sido protagonizada por el sexo masculino. En el caso de las vanguardias teatrales de la media isla caribeña, no ha sido una excepción. En este sentido, el testimonio de María Castillo en la entrevista contenida en anexos, nos habla de las dificultades con que se encontró en el país por ser una directora mujer.

Vivian Martínez Tabares para referirse a la dramaturgia dominicana contemporánea, menciona a mujeres como Elizabeth Ovalle; actriz y dramaturga, creadora de un texto titulado *Alerta Roja*, a Carlota Carretero; con su grupo Cocuyo, donde realizó la dramaturgia de algunos de sus montajes, que pasaron a formar parte de

la antología de obras teatrales de calidad del país⁴⁸⁵. Estos últimos no los estudiaremos por cuestiones de limitación metodológica, pero los proponemos como una continuación de la estela vanguardista teatral dominicana del siglo XXI.

En la década de los 90s, encontramos a una escritora que viene a romper con esa <<patriarcalización>> de la dramaturgia dominicana, cuyas obras, además, tienen elementos renovadores dentro de la estética teatral del país. Nos referimos a Sherezada (Chiqui) Vicioso. Destacada poeta, ensayista y dramaturga dominicana. Entre su obra poética podemos mencionar *Viajes desde el agua*, *Un extraño ulular traía el viento*, entre otras.

A nivel de ensayos publicó un libro sobre la poeta Julia Burgos, titulado *Julia de Burgos, la nuestra*, y otro sobre Salomé Ureña; reconocida esta última como poeta nacional y, máxima representante de la poesía del siglo XIX en la República Dominicana. Aunque aparentemente su fuerte es la poesía y el ensayo, en la década de los 90s, Vicioso hace el tránsito a la dramaturgia textual, y gana el Premio Nacional de Teatro Cristóbal de Llerenas de Santo Domingo en 1997, con la obra *Whisky Sour*. En 1998 se presenta la obra *Salomé U: cartas a una ausencia* (1998), *Perreries* (2001) y *Soledades* (2003). Sobre la autora dice Radhamés Polanco:

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 *Perreries*, con la que se desmarca estilísticamente de las otras dos⁴⁸⁶.

⁴⁸⁵ Viviana Martínez Tabares, “Testimonio, espiritualidad y resistencia en el teatro de Chiqui Vicioso”, citado en Chiqui Vicioso, *El teatro según chiqui vicioso* (Santo Domingo, Dirección General de la Feria del Libro, 2016), 229-242.

⁴⁸⁶ Radhamés Polanco, “Brevisima relación acerca de la dramaturgia dominicana, durante las tres últimas décadas del siglo pasado y la más actual”. *Revista Arrabal*. No. 7-8 (2010), 83-86.

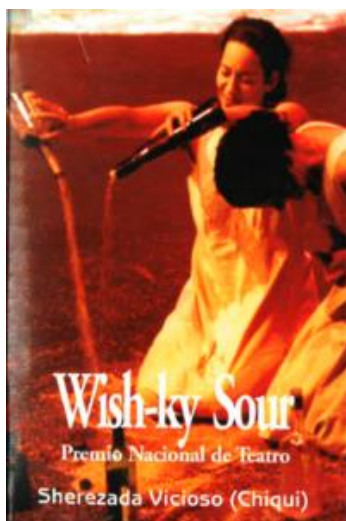


Figura 76. Portada de la obra “Wish-ky Sour”, escrita por Chiqui Vicioso. En internet: <https://chiquivicioso.com/categoria/teatro/>



Figura 77. Portada de la obra “Salomé U” de Chiqui Vicioso. En internet: <https://chiquivicioso.com/categoria/teatro/>

Whisky Sour es una obra cuyo eje central es la temática del género femenino. Nos muestra a Helena I y Helena II. Ya en la acotación de la obra; al principio, nos dice la autora que la primera mujer pare a la segunda. Este solo elemento es de un gran simbolismo que aparta al texto del paradigma naturalista o realista del teatro tradicional.

Otro elemento simbólico que encontramos es el del <<whisky sour>>, una bebida que es la mezcla de whisky, soda y limón; muy utilizada por las mujeres de clase media alta en la isla. Pero como nos dice Viviana Martínez Tabares, el título de la obra juega con la palabra <<wish>>; deseo en inglés, en alusión al deseo femenino durante la <<tercera edad⁴⁸⁷>>.

No olvidemos que la problemática del <<deseo>> en el entramado del poder ya fue analizada por Michel Foucault en varios de sus libros. El deseo, nos dice el filósofo francés, está articulado por las redes del poder, hunde sus raíces en los diversos <<dispositivos>> que construyen y configuran la mentalidad de los sujetos.

⁴⁸⁷ Tabares, op.cit., 229-242.

En el caso de la mujer, el deseo está atravesado por las instituciones <<heteropatriarcales>>, o para usar la terminología de Monique Wittig: <<heterosexualidad como régimen político⁴⁸⁸>>.

Helena I es una mujer hastiada y resignada a vivir en la estructura patriarcal del matrimonio, asfixiándose en las costumbres que debe seguir, las cuales están supeditadas al género: los deberes de la esposa, cómo debe comportarse, sentir y pensar. Ahí está la dictadura de la mujer que denunció la filósofa francesa antes mencionada, unas normas sociales que se convierten en un <<régimen político>> que atraviesa la vida de las <<mujeres>>, entendiéndose el término mujeres como la resultante de todas esas normas y reglas⁴⁸⁹.

Entre las luchas de Helena I, se encuentra lidiar con su baja autoestima y las inseguridades que le genera la edad. Helena II, por el contrario, cuestiona la postura de Helena I. Es más contestataria y, abraza las posibilidades que le otorgan su cuerpo⁴⁹⁰. Esto es importante. El cuerpo de la mujer en *Whisky Sour* se convierte en un campo de batalla, en el terreno idóneo para la resistencia, para las <<líneas de fuga>> usando la terminología de Deleuze y Guattari.

Viviana Martínez Tabares analiza el lenguaje de la obra y destaca los elementos <<intertextuales>> de esta. También resalta su pertinencia en cuanto al tema: la realidad de opresión que simboliza el género, la subyugación de la mujer en el seno del matrimonio, sumado a la superficialidad de una clase media con una fuerte normativa <<heteropatriarcal>>, que lleva a la esposa a lidiar con la infidelidad del marido, enfrentar los cánones de belleza hegemónicos que cosifican el cuerpo de esta, y la desechan cuando avanza en edad. Además, Tabares subraya las abundantes alusiones a la cultura popular mediática que salen de la boca de Helena I, como un entramado de prejuicios lingüísticos que ha tenido que seguir a lo largo de la vida, asumidos como si ella fuese una corporalidad colonizada culturalmente hablando⁴⁹¹.

⁴⁸⁸ Monique Wittig, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Traducción de Javier Sáez y Paco Vidarte (Madrid, Editorial Egales, 2006).

⁴⁸⁹ *Ibid.*

⁴⁹⁰ Cfr.: Tabares, *opcit.*, 229-242.

⁴⁹¹ *Ibid.*

Beatriz J. Rizk también estudia a *Whisky Sour*, pero no solo el texto, el montaje realizado por Jorge Pineda y Henry Mercedes, que tuvo un gran éxito de crítica y audiencia, llegándose a presentar en el Festival de Miami 7 de 1998, con las actuaciones de Karina Noble y Carlota Carretero. Nos dice Rizk:

A mitad del camino entre el performance y la obra teatral, entre la representación y la interpretación, volvemos a los espacios domésticos del dominio femenino. En esta instancia se trata de un costurero lleno de maniquís colgando del techo, ilustrando, según la autora, las “mujeres que ha sido” la protagonista, Helena, quien está cosiendo “los pedazos de su vida” (1998:13)⁴⁹².

Vemos una fragmentación del sujeto femenino en las dos Helena, las cuales se ahogan en el alcoholismo como forma de evadir una realidad insoportable. El alcohol se convierte en uno de los <<dispositivos del poder>> para anestesiar la conciencia y evitar cualquier forma de resistencia, y al mismo tiempo en una paradójica forma de sobrevivir a la inmediatez de la cotidianidad. Rizk valora de forma positiva las botellas vacías de la puesta en escena del espectáculo. Los maniqués son todas las vidas de Helena, las botellas vacías son los cadáveres de todas esas vidas⁴⁹³.

La alusión a lo doméstico de la que habla Rizk, para referirse a la obra de Vicioso, nos conecta con la reivindicación de Kate Millet de lo personal como espacio de lucha política⁴⁹⁴.

El hogar <<heteropatriarcal>> es uno de los espacios donde se dan grandes signos de violencia verbal, simbólica, psicológica, violaciones en el seno del matrimonio. Lo más trágico es que por ocurrir en el hogar; en lo privado, donde el Estado no puede inmiscuirse, resulta difícil denunciar y peor aún, casi se convierte en una realidad que debe ser asumida con normalidad. De ahí la pertinencia de la obra de Millet y de muchas feministas de la segunda y tercera ola.

⁴⁹² Rizk, op.cit., 238.

⁴⁹³ Ibid.

⁴⁹⁴ Kate Millet, *Política sexual* (Madrid, Cátedra, 2017).

A esto agregamos la riqueza simbólica del lenguaje de la autora en *Whisky Sour*, la interesante mezcla de lenguaje coloquial, con imágenes poéticas que cohabitan perfectamente con las primeras, dando fluidez al texto y a la vez otorgando una sensación de <<extrañamiento>>, puesto que no responde el lenguaje de la autora a una visión unitaria del decir.

El tema de la vejez es uno de los tópicos menos desarrollados por la cultura occidental, y mezclados a la problemática de la mujer en la sociedad, adquiere unos niveles de gran envergadura, convirtiéndose en dos fuertes pilares de opresión para estas. Ya lo denunció Simone de Beauvoir en su no tan conocido ensayo titulado *La Vejez*. Los sujetos envejecientes son el desecho de la cultura occidental. Si a esto agregamos la problemática del género en el sistema <<heteropatriarcal>>, nos encontramos con una tragedia para el sexo femenino que le imposibilita de vivir en libertad y plenitud. Helena I lo siente, pero está resignada. Helena II se revela y reivindica su corporalidad.

Helena II, como contraparte, se cuestiona tanto el sentido de soportar una infidelidad del marido hasta el de cometer otra como supuesta revancha, y se empeña en revertir el masoquismo victimizador de la otra, que recuerda, aunque no quiere, los momentos de gloria perdidos, hasta que decide desprenderse, irse, soltarse del lastre inmovilista de su mitad conformista, en una propuesta final llena de audacia en su carácter abierto. Inmolación y rebelión, ruptura total con el pasado y apertura a una nueva vida se entrecruzan como alternativas para trascender un estadio de inercia y muerte en vida inaceptables⁴⁹⁵.

El final que nos otorga Vicioso es optimista, puesto que los personajes logran desarrollar estrategias para cambiar el <<amargo>> derrotero de su destino.

Whisky Sour es una radiografía de cómo la mujer contemporánea, de clase media, está fragmentada y desestructurada en el entramado de las leyes del parentesco, en las narrativas del matrimonio, en las configuraciones machistas del comportamiento social en República Dominicana. Es una denuncia de este destino azaroso que tiene que vivir la

⁴⁹⁵ Tabares, op.cit., 229-242.

mujer, cuya única escapatoria es escindir su conciencia, y buscar una manera de resistir. La autora da herramientas a su protagonista para encontrar ese camino.

Salomé U es la siguiente obra de Vicioso. En ella parte del ensayo que previamente escribió sobre la poeta dominicana Salomé Ureña, a partir de las cartas que la última recibía de su marido.

La obra vertebra perspectivas biográficas y autobiográficas, al enlazar en contrapunto a las dos escritoras: Salomé Ureña (1850- 1897) y la mujer de hoy, que repasa la obra de aquella y que como una suerte de alter ego de la propia dramaturga, descubre su sesgo íntimo, de mujer solitaria a su pesar, que ansía y reclama la compañía del ser amado y lo expresa en su poesía. Ambas comparten la dependencia emocional y afectiva hacia el hombre – sea Francisco [Henríquez y Carvajal], el marido real del personaje histórico, él mismo también un destacado intelectual de su época, o sea Ernesto, el marido de la escritora contemporánea – y hacia el amor como sostén existencial⁴⁹⁶.

Esa mezcla de perspectivas mencionada por Tabares en la cita anterior, es una de las características de los productos artísticos de la vanguardia, en su intento de romper con la pureza del arte, apoyándose en las mezclas. Pero a su vez, unir ficción con elementos biográficos nos recuerda el gran objetivo de las vanguardias históricas de llevar el arte a la vida, la vida al arte.

Salomé U es un <<pastiche>> teatral que entrecruza al personaje histórico, con un personaje actual, con documentos históricos, con datos biográficos de la autora; pero ficcionalizados, creando un <<palimpsesto textual>>. A nivel temático, volvemos a encontrarnos con las cuestiones del género, de la feminidad, de los prejuicios machistas de la sociedad patriarcal caribeña. Otro elemento de vanguardia es: la <<intertextualidad>> de las cartas escritas por Salomé y su marido, junto con los poemas de la poeta- personaje histórico Salomé y el ensayo que debe escribir el personaje ficcional en el presente de la ficción de la obra.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

La <<auto-referencialidad>>, que también está presente de forma menos clara en *Whisky Sour*. *Salomé U* está basada en el ensayo que la autora realizó sobre la vida de Salomé Ureña. Tampoco podemos olvidar la fragmentación de la trama, que evita seguir la linealidad del drama moderno analizado por Peter Szondi. Para apoyar la idea de la fragmentación del texto, Rizk analiza cómo el conjunto de este es una serie de retazos de vida y ficción.

Chiqui Vicioso desacralizada la memoria histórica en su obra *Salomé U*, de la misma forma que ya hizo en el terreno de la novela la laureada escritora dominicana Aída Cartajena Portalatín con *Escaleras para Electra*. Si la última se enfrentó al mito de la antigüedad griega, creó una trama ubicada en dicho período en comunicación con la contemporaneidad y, desarticuló el eurocentrismo a través de la novela⁴⁹⁷, Vicioso lo hace con la vida de Salomé, la cual ha sido erigida como baluarte de la intelectualidad decimonónica dominicana, pero en el teatro, mezclándolo con la época en que fue escrito el texto.

La tarea de Vicioso es audaz, puesto que desmonta el mito creado en torno a la figura histórica de Salomé Ureña, humanizándola, colocándola con sus defectos y sus virtudes, con sus miedos y sus luchas internas. La siguiente cita confirma lo antes expuesto:

En ese sentido, Vicioso se aproxima al hecho dramático bajo premisas absolutamente posmodernistas. Estamos ante un testimonio autorreferencial femenino que rompe con todas las convenciones del género para desarrollar una propia versión escénica que se acerca más al performance que a la tradicional obra de teatro. Para afirmar, de cierta forma, su carácter testimonial, no solo la parte histórica está salpicada de referencias a personajes reales (fuera de Hostos, se menciona a Gastón Deligne, José Joaquín Pérez y Enrique Deschamps, todos amigos y admiradores de la poeta); también en la contemporánea se hace alusión a seres sacados de la

⁴⁹⁷ Aída Cartagena Portalatín, *Escaleras para Electra* (Santo Domingo, Ediciones Cielo Naranja, 2003).

vida real, como “Julia” amiga de la “escritora” en quien adivinamos a Julia Álvarez, la escritora dominicana radicada en Nueva York⁴⁹⁸.

Los análisis de Martínez Tabares y Rizk nos aportan una gran perspectiva de la importancia que tiene la obra de Chiqui Vicioso en la dramaturgia dominicana, y cómo esta se coloca en la emergencia de un discurso feminista potente, donde son desglosadas las problemáticas del género, la sexualidad femenina, la edad y la superficialidad de una clase media alta caribeña.

La obra dramática de Chiqui Vicioso de- construye el paradigma patriarcal de la República Dominicana en el teatro, no solo en cuanto a dar importancia a las problemáticas del género desde una perspectiva feminista y crítica, sino en cuanto al experimentalismo de la forma, la búsqueda de innovadores lenguajes dentro del texto. Esto coloca a Vicioso en el campo de avanzada dentro del paradigma teatral de la República Dominicana.

Lo más potente de la propuesta dramática de Vicioso, además de la manera de abordar el tema del género y de la feminidad, es jugar de una manera efectiva, visceral y repleta de simbolismos, con los estadios de la ficción y la biografía. Los personajes creados por la autora se confunden con los personajes históricos, que en la trama son presentados fuera de las narrativas historiográficas decimonónicas de la media isla. Una vez ocurrido ese proceso, la dramaturgia de Vicioso se contamina con los múltiples elementos biográficos de la autora, como si esta quisiera intervenir en la ficción. Sin embargo, y esto nos parece de un poderoso valor, esa intervención no está empujada por la imposición ideológica o moralista, sino por las emociones, unas emociones que parecen de la misma escritora, y que parten de su plena convicción de que la mujer debe tener el mismo lugar que el hombre dentro de la sociedad.

La dramaturgia textual de Chiqui Vicioso es un ejemplo perfecto de vanguardia teatral dominicana, no solo en cuanto a lo temático, sino en relación a lo formal y el aspecto más ético del quehacer artístico.

⁴⁹⁸ Beatriz Rizk, “Entre el amor y la ausencia. Salomé Ureñ a través de Chiqui Vicioso”, en *El teatro según Chiqui Vicioso*, ed. Chiqui Vicioso (Santo Domingo, Editorial Nacional, 2016), 229-242.

Conclusiones

Esta investigación ha abordado las vanguardias artísticas en general y las vanguardias teatrales en particular, cómo estas cambiaron la historia del arte y rompieron los esquemas tradicionales de percepción y creación, además de cuestionar la estética como ámbito reflexivo. Hemos comprobado que la época contemporánea no se puede entender sin la impronta dejada por este momento de la historia del arte, pero también confirmamos que la categoría de <<historia del arte>> ha cambiado gracias a las vanguardias, y esto ha generado un debate que trasciende la esfera académica e incluso desborda el concepto de <<historia>>, al menos la visión lineal de esta.

El teatro en el siglo XX fue un espacio de experimentación, de búsqueda de nuevos lenguajes escénicos, de nuevas relaciones con los espectadores, de diálogos y debates interdisciplinarios e interculturales. La impronta de la vanguardia teatral ha colocado sobre la mesa la relación entre arte, vida, política, filosofía y sociedad.

Nuestro objetivo principal estuvo relacionado de forma directa y acuciante con la siguiente pregunta: ¿Existe la vanguardia teatral en República Dominicana? Y de ser así: ¿Cuándo ocurrió?, ¿cuáles fueron sus características y qué impulsó su desarrollo? Estas interrogantes estuvieron presentes a lo largo de todo el proceso de investigación. Partimos de la hipótesis de que en el teatro dominicano hubo un momento de ruptura con la tradición escénica que se puede llamar vanguardia, la cual ocurrió en la década de 1970, con sus características propias, vinculadas al devenir social, político, cultural e histórico del país.

Hemos llegado a la conclusión de que efectivamente la media isla caribeña tuvo su vanguardia teatral, y esta se vinculó de forma directa al desarrollo de las vanguardias teatrales en América Latina y de forma indirecta a las vanguardias teatrales en Europa. En ese sentido, también pudimos constatar, y esto es de gran importancia, que resulta impreciso hablar de <<una>> vanguardia para referirse al ámbito escénico del país, al igual que hablar de <<el arte>> como un concepto universal. Hubo múltiples formas de avanzada y de transgresión en la escena dominicana, tal como ocurrió en Europa a principios del siglo XX con el arte plástico y todos los géneros artísticos. Este es uno de

los hallazgos cruciales de nuestra investigación: confirmar la necesidad de hablar de pluralidades del hecho estético, puesto que no existe una visión monolítica sobre la ruptura con la tradición del arte por parte de los artistas a lo largo del siglo XX. De hecho, parte del devenir de este, es la emergencia de la heterogeneidad en los procesos, en los planteamientos, en las concepciones y en la práctica estética.

Otro objetivo de nuestro trabajo ha sido detectar la influencia de las vanguardias europeas y latinoamericanas en el desarrollo de las vanguardias escénicas de República Dominicana. Concluimos que sí hubo influencia de estas, pero con algunas especificidades. Por ejemplo, encontramos ciertos desfases y discontinuidades, e incluso adaptaciones de los postulados esgrimidos por los artistas de vanguardia occidental y latinoamericana, adaptados al contexto del país caribeño. Esto nos ha permitido confirmar que los fenómenos culturales y artísticos no pueden ser analizados de espaldas a la configuración histórica y social de los territorios, como tampoco resulta factible tomar abstracciones sacadas de ejemplos concretos y ponderarlas como generalidades aplicables a todas las culturas.

Hemos iniciado la investigación con el estudio del pensamiento filosófico del siglo XX y los debates suscitados en dicho período, tanto en Europa como en América Latina y el Caribe, con el objetivo de detectar su relación en el surgimiento de las vanguardias teatrales.

Comprobamos que la filosofía europea de esta época se caracterizó por el cuestionamiento de la tradición del pensamiento occidental, por la búsqueda de otras maneras de alcanzar la verdad y revisar aquellas ponderadas como realidades absolutas.

El debate entre los filósofos continentales y analíticos nos ha permitido entender la vastedad de perspectivas en torno a las ideas, a las cuestiones del lenguaje como forma de difundir el pensamiento, y más aún, de cómo este transforma y construye la realidad. La vastedad de posturas de todos los filósofos europeos del siglo XX, nos ha brindado la oportunidad de comprender el entramado del pensamiento contemporáneo, su configuración intrínseca, la cual se caracteriza por la heterogeneidad de ideas, supeditadas a los espacios geográficos en que surgieron. Constatamos cómo los pensadores analíticos; casi todos anglosajones, desdeñaban las asunciones de los intelectuales continentales; en su mayoría franceses y alemanes. Los primeros buscaban la exactitud del pensamiento, la científicidad de este y los segundos una visión más historicista de las ideas, arraigadas

al contexto social y político. Los pensadores continentales influyeron mucho en el arte del siglo en cuestión.

Concluimos que, aunque de formas disímiles, ambas escuelas filosóficas dan versiones de la verdad, de las cosas, que pueden ser utilizadas como herramientas para configurar el pensamiento de cada individuo en función a su contexto geográfico, social y político. Lo que nos ha enseñado este debate, y es una importante conclusión a la que hemos llegado en nuestro análisis, es que los fenómenos del mundo no pueden estudiarse desde una sola perspectiva ni a partir de una única verdad. Al mismo tiempo, los conflictos en el campo del pensamiento europeo permitieron la emergencia de nuevas disciplinas del conocimiento, que empujaron a esa postura interdisciplinar y crítica que estalló con la llegada de la postmodernidad.

Hemos comprobado que la filosofía del siglo XX estuvo marcada por las guerras mundiales, por la incertidumbre, por la desconfianza en las antiguas certezas, por el rechazo de todos los valores que habían configurado la tradición occidental. Esta postura estuvo influenciada de forma directa por la crítica realizada en el siglo XIX por tres pensadores que cambiaron el rumbo de las ideas en Occidente: Freud, Nietzsche y Marx. Sin embargo, en el siglo XX estos autores fueron cuestionados en algunos aspectos, desbordados muchos de sus planteamientos y, contextualizados a las vivencias del momento, creando una nueva perspectiva de sus ideas.

En esta centuria salieron a relucir las vivencias y posicionamientos de todos aquellos sujetos que habían sido borrados de la visión lineal de la historia, que habían sido oprimidos por las estructuras del poder, cuyas vidas y subjetividades no eran aprehendidas por el pensamiento hegemónico occidental. Pensar en el siglo XX pasa a convertirse en un campo de batalla donde el lenguaje, la cultura y las corporalidades de los individuos subyugados a las estructuras sistémicas de la sociedad, toman la palabra y empiezan a combatir el paradigma tradicional de las ideas.

En el análisis de la filosofía en América Latina, hemos visto cómo la mayoría de los pensadores de este período, se apoyaron en las posturas más críticas del pensamiento occidental y las adaptaron a su contexto geográfico y político. Comprobamos que uno de los objetivos principales de esta filosofía era encontrar su configuración propia, alejada del paternalismo del pensamiento vinculado a la hegemonía occidental. Los filósofos latinoamericanos buscaban lo propio, se preguntaron quiénes eran, intentaban descubrir y construir su conciencia alejados de las visiones coloniales europeas. Comprobamos,

además, una negación por parte de ellos de la imitación de lo foráneo. Los filósofos en América Latina intentaron en el siglo XX fortalecer su identidad para luchar contra el intervencionismo norteamericano. Mientras los pensadores europeos cuestionaban la tradición propia, los latinoamericanos luchaban contra esa tradición que había construido sus subjetividades.

Por otro lado, hemos estudiado cómo el pensamiento filosófico del Caribe hispano se vio muy influenciado, a lo largo del siglo XX, por las visiones vitalistas europeas y por el marxismo leninismo, este último adaptado a las particularidades socio- económicas de cada territorio. Al igual que en Latinoamérica, estos pensadores guiaban muchas de sus posturas y análisis a un cuestionamiento acérrimo del imperialismo norteamericano. Lo más destacable es el éxito de la unión entre lo filosófico y lo estético.

El haber estudiado el pensamiento filosófico del siglo XX en los territorios mencionados, nos ha permitido detectar una relación profunda entre el desarrollo de este y de los fenómenos artísticos a nivel mundial, al igual que certificar una fluida comunicación entre las diversas disciplinas del conocimiento que, sumado al análisis de las grandes tragedias acaecidas en el siglo XX, hicieron que la humanidad comenzara a cuestionarse el derrotero seguido por esta: cómo las estructuras de poder habían oprimido a múltiples corporalidades y cómo las grandes promesas de progreso y desarrollo científico habían causado unas consecuencias catastróficas a escala planetaria. Ese fue el terreno que posibilitó el surgimiento de las vanguardias artísticas, y ha sido primordial para comprender su configuración específica.

En el repaso que hemos realizado alrededor del pensamiento filosófico del siglo XX, nos hemos detenido a estudiar el debate ocurrido entre las disciplinas postcoloniales y descoloniales, debido a la vasta riqueza de sus abordajes. Comprobamos que muchas de las críticas que las segundas realizan a las primeras, no impiden que ambas tengan un objetivo en común: desterrar la hegemonía eurocéntrica patentizada por Occidente y denunciar las nuevas formas en que la colonización se adapta dentro del capitalismo global, repercutiendo en la otredad de ciertas corporalidades nacidas en los territorios antiguamente colonizados.

La anterior conclusión nos empuja a resaltar el valor de la efectividad del enfoque postcolonial y descolonial que hemos seguido en el proceso hermenéutico de la bibliografía utilizada para esta investigación. Dicha perspectiva nos permitió romper con las posturas etnocéntricas de muchos de los teóricos de las vanguardias, cuyos

planteamientos partían de ejemplos artísticos y de realidades europeas o estadounidenses. Revisar los mencionados textos, desde una postura crítica, nos dio herramientas para detectar la emergencia de las vanguardias en América Latina y en la República Dominicana. Otro de los aportes de esta perspectiva ha sido descubrir una dinámica horizontal y de doble vía en relación a la influencia dentro del campo creativo. Afirmamos que las vanguardias europeas fueron influenciadas por el arte de otras latitudes y viceversa. La perspectiva postcolonial y descolonial nos ha posibilitado abrir el campo semántico del término vanguardia, proporcionando elementos innovadores a los múltiples debates existentes en torno a ella.

Cuando estudiamos la inmensa bibliografía que hay sobre vanguardia artística y vanguardia teatral, constatamos que dicho concepto resulta ser escurridizo y ambiguo. Primero desde una perspectiva semántica y segundo desde una concepción cronológica. Al ser tan heterogéneas las vanguardias, al ocurrir en territorios tan diversos, con sus particularidades sociológicas, políticas y económicas intrínsecas, nos hemos dado cuenta de que cualquier posibilidad de definir las resulta ser una labor titánica, además que dificulta llegar a conclusiones precisas, las cuales no pueden ser aplicables a determinados territorios. Sin embargo, concluimos que ese es uno de los valores propios de la impronta de las vanguardias artísticas: la dificultad de aprehenderla conceptualmente, ya que una de sus razones de existir es colocarse por encima del lenguaje totalitario y universalista de la tradición estética. En este sentido, partir de ellas desde una perspectiva postcolonial y descolonial, nos ha facilitado situarla en el contexto dominicano, y hacer que el término se vuelva un dispositivo semántico útil para estudiar la posibilidad de una ruptura y una transgresión en el paradigma teatral de la media isla caribeña.

Al analizar las diversas teorizaciones realizadas en el ámbito de las vanguardias artísticas, sus múltiples acepciones, hemos confirmado algunos puntos en común, a pesar de los debates que se han generado alrededor del concepto. Por ejemplo, una acepción de esta es la idea de avanzada con respecto a la sensibilidad de la época. Los artistas de vanguardia trascienden la categoría perceptual de la obra de arte en sí y generan un nuevo campo de entendimiento entorno a este. A su vez, la vanguardia crea un terreno de experimentación en cuanto a la forma, a los procesos creativos seguidos por los artistas. Y, el elemento primordial de ella es cómo desestructuró el paradigma de la estética y la relación entre artista y receptor de la obra de arte.

La vanguardia viene a colocar sobre la mesa la relación entre arte y vida, arte y política, arte y sociedad, arte y filosofía, arte e institución artística. Por primera vez en la historia, nos encontramos con que este se enfrenta al devenir social de la humanidad, y se convierte, en algunos casos, en instrumento político. Sin embargo, hemos encontrado que muchos autores desarrollan sus ideas sobre la vanguardia desde una perspectiva etnocéntrica, puesto que toman como muestra las obras de arte de Europa. Algunos importantes teóricos como Hal Foster realizan esta crítica para defender la categoría de <<neovanguardia>> en contraposición a los postulados del teórico alemán Peter Bürger, que tendió a idealizar las vanguardias históricas ocurridas a principios del siglo. Luego comprobamos que Foster cometió el mismo error, ya que solo partía de las obras artísticas estadounidenses, como si en otros espacios no hegemónicos no ocurriera una innovación en el ámbito del arte. Por tal razón, hemos concluido que todos los estudios y teorizaciones sobre vanguardia deben ser revisados y adaptados a la cultura de análisis, y a partir de las especificidades de dicha cultura, revisar las acepciones generales realizadas en el campo de estudio en cuestión.

El análisis de las variadas acepciones del término vanguardia en el campo del arte, y la posterior conclusión de la dificultad de aprehenderlo, aunque en un principio significó un obstáculo para la defensa de nuestra hipótesis de que en República Dominicana hubo una vanguardia teatral, ha sido de gran utilidad para trascender la ambigüedad de la palabra, y sacar partido en función al objetivo de nuestro estudio. Y ello ha sido posible gracias al enfoque postcolonial y descolonial, que nos ha permitido criticar y trascender la violencia epistemológica de las teorías europeas y estadounidenses.

Una vez realizada la genealogía de la palabra vanguardia y las teorizaciones sobre ella, la estudiamos en la escena europea. Partimos de tres ejes fundamentales propios del teatro, los cuales aplicamos a todos los territorios de análisis. Dichos ejes fueron:

- 1) La puesta en escena.
- 2) La dramaturgia textual.
- 3) El arte del actor.

En relación al primer punto, verificamos que los diversos reformadores de la escena, a diferencia de lo que ocurrió en la pintura, por ejemplo, partían de sus predecesores para luego realizar la propuesta innovadora. La transgresión se podía sintetizar, en muchos de los casos, en una búsqueda del <<acontecimiento>>, un retorno a lo <<primigenio>> y a la <<ritualidad>> dentro del teatro. Para ello se inspiraron y

empaparon de otras culturas como África, Asia, Latinoamérica y el Caribe, cuyas manifestaciones culturales ancestrales ya tenían dichos elementos de manera espontánea. En el siglo XX, el teatro occidental se convirtió en un terreno incómodo de seguir para los artistas europeos, y esto les empujó a conocer otras latitudes y otras etnias, lo cual generó un diálogo inter-cultural de gran valor para el desarrollo de las artes universales.

Los reformadores del teatro europeo de vanguardia crearon nuevas formas de estructurar el espacio escénico, de aglutinar los elementos de la puesta, generaron novedosas maneras de relacionarse con los espectadores, los cuales dejaron de tener la actitud pasiva de antes, y pasaron a formar parte del espectáculo. Lo más interesante de algunos de estos artistas europeos, es que trascendieron las fronteras entre las artes, propiciando la interdisciplinariedad: teatro, danza, performance, sobre todo a mediados del siglo XX, dejando estas de ser manifestaciones puras de la escena para articularse desde la hibridez y lo que muchos teóricos llamaron <<liminalidad>>, un espacio fronterizo en el ámbito de la teatralidad. Algunos llegaron al extremo de negar la espectacularidad y la representación, dando mayor importancia al proceso estético por encima del resultado. Otros colocaron el concepto de representación en un ámbito diferente al que estaba insertado en la tradición teatral convencional.

Hemos comprobado que muchos de los reformadores de la escena europea detectaron la hegemonía que había tenido el texto escrito dentro del teatro, y tomaron la decisión de romper dicha jerarquización, algunas veces abandonando el uso de la palabra, destruyendo la visión aristotélica de la trama o simplemente colocando el texto como un elemento más, tan importante como el vestuario, la iluminación, la música, o la utilería. De hecho, la asunción de <<texto>> varió gracias a muchos de estos artistas de vanguardia, que empezaron a hablar de dramaturgias del cuerpo, de la voz, de la luz, del vestuario, etc.

Lo mencionado con anterioridad no significó que los dramaturgos dejaran de tener importancia en el siglo XX. De hecho, hemos estudiado cómo la dramaturgia textual contemporánea de Europa cuestionó la posibilidad de comunicación que brindaba el lenguaje. Los textos teatrales vanguardistas contenían una poderosa crítica al <<logocentrismo occidental>> y un intento de negar la estructura aristotélica del drama, y si no de des-automatizarla. Los dramaturgos vanguardistas, en su mayoría, cuestionaron sus propios medios de creación.

En el tercer punto: el arte del actor, encontramos búsquedas heterogéneas vinculadas a la negación del naturalismo, a la profundización en torno a la verdad

psicológica, a las acciones psicofísicas, a la postura ideológica en el ámbito actoral, una mayor conciencia interpretativa y menor catarsis, un fuerte compromiso del cuerpo en relación con las emociones, dando cabida a la mística del entrenamiento como fuente creativa. Lo emocional está atravesado por la experiencia del intérprete colocado en la sociedad contemporánea y sus especificidades.

Los tres ejes mencionados a la hora de analizar las vanguardias teatrales europeas, latinoamericanas y dominicanas significaron una dificultad para el despliegue de nuestro estudio, puesto que los avances en cada ámbito no ocurrieron de forma simultánea, y en algunos casos llegaron a contradecirse. Sin embargo, la vastedad del campo de estudio nos ofreció una amplia posibilidad de análisis y por ende, logramos obtener múltiples conclusiones, y matizar determinadas posturas, además de realizar interesantes hallazgos.

Cuando emprendimos el estudio de las vanguardias teatrales latinoamericanas, realizamos la genealogía de la categoría <<América Latina>>, y observamos que la configuración de esta se encuentra relacionada con su pasado colonial, con las narrativas creadas por el ojo europeo y con las nuevas dinámicas del mercado global, donde los individuos de dichos países pasan a ser ciudadanos subalternos propicios a la explotación de sus tierras dentro de las dinámicas del capitalismo neoliberal. Los latinoamericanos históricamente han sido nombrados por Europa, y han construido su conciencia a partir de las narrativas europeas heredadas de la colonización. Una vez alcanzada la autonomía de las antiguas colonias, los criollos se quedaron con el paradigma colonialista, desarrollando una baja autoestima con respecto a la América Sajona, y realizando un borrado de la herencia de los pueblos originarios y de la cultura africana.

En vista de lo expuesto con anterioridad, hemos comprobado que, para realizar un estudio profundo de la vanguardia teatral latinoamericana a lo largo del siglo XX, es necesario hacerlo desde la plena conciencia de las raíces coloniales que subyacen en la configuración de los sujetos de América Latina y de todas sus manifestaciones culturales.

La perspectiva postcolonial y descolonial nos ha permitido llegar a la conclusión de que, dentro de la heterogeneidad de las manifestaciones teatrales de vanguardia, hubo una tendencia de los artistas pertenecientes a los diversos países de Latinoamérica a explorar un lenguaje propio que reflejase la esencia híbrida de sus culturas. Además, hemos comprobado la postura contestataria frente al imperialismo norteamericano que amenazaba al continente. La colectividad y lo comunitario fueron la tendencia más sobresaliente de las vanguardias teatrales de América Latina, así como la recontextualización de los postulados teatrales europeos en función a las características

socio- culturales e históricas de los países. Entre las vanguardias occidentales que más influyeron en Latinoamérica podemos mencionar: el teatro político de Bertolt Brecht y la dramaturgia del absurdo, entre otras.

En el capítulo cinco hemos abordado los sucesos históricos más relevantes de la República Dominicana hasta las décadas de nuestro tema de investigación. Hacer dicho recorrido fue importante para contextualizar la configuración cultural y política de la isla. Aplicamos el mismo proceso que usamos con América Latina a la palabra Caribe, y verificamos algunas diferencias notables, a pesar de haber tenido el mismo pasado colonial. La subjetividad caribeña ha luchado a lo largo de su historia con las narrativas colonialistas que veían a sus ciudadanos como salvajes y violentos. El exterminio de la mayoría de los pueblos originarios, a diferencia de muchos países del continente, hizo que el cimarronaje de esclavos traídos de África fuese más potente, el proceso de hibridación cultural más profundo y el componente racial un eje vertebrador de su idiosincrasia.

En el caso concreto de la historia de República Dominicana encontramos algunos aspectos destacables. Por ejemplo, la isla fue el laboratorio de la conquista de América, y experimentó el descuido por parte del imperio español, lo cual permitió el contrabando y saqueo del territorio por parte de otras potencias europeas. Otro elemento vertebrador de su pasado es la división de la isla entre dos metrópolis occidentales, que luego devino en el surgimiento de dos naciones independientes caribeñas en una misma isla, cuyas relaciones han estado vertebradas por conflictos diversos.

La historia de la media isla caribeña debe analizarse en su relación con el vecino país: Haití. Concluimos que el devenir histórico de República Dominicana es la síntesis de colonización, conflicto dominico- haitiano, saqueo por parte de potencias europeas, imperialismo norteamericano, inestabilidad política e implantación de una intelectualidad criolla heredera del paradigma colonialista español, lo cual contribuyó al borrado de la herencia africana, y repercutió en la falta de identidad de muchas de las manifestaciones artísticas de principios de siglo.

Una vez estudiadas las coordenadas históricas más sobresalientes de República Dominicana, hemos procedido a analizar la historiografía teatral del país. En este sentido, debemos destacar los obstáculos que encontramos para emprender dicha labor.

A diferencia de lo que ocurre con el teatro europeo, latinoamericano, incluso con el teatro cubano; país vecino, la bibliografía existente de teatro dominicano es precaria. Solo hay dos libros de historiografía teatral, y uno de ellos con un enfoque crítico. También encontramos algunas tesis doctorales o de grado de teatro, y ensayos académicos que abordan determinadas temáticas de la teatralidad nacional, los cuales han sido de gran utilidad para nuestro estudio. Sin embargo, al no ser muy vasta la bibliografía, nos hemos visto obligados a realizar entrevistas a los dramaturgos y directores más importantes de las compañías de trayectoria sostenida en el país, que consideramos pertenecientes a las vanguardias dominicanas. Dichas entrevistas han sido un documento inédito de gran relevancia para nuestro estudio. Las consideramos una cartografía de la teatralidad dominicana de mediados del siglo XX, puesto que sus protagonistas han plasmado en ellas sus concepciones sobre el arte, la escena, sus procesos creativos y de esta manera han suplido la precaria existencia de un corpus teórico de la teatralidad del país.

Esta problemática se conecta con la pertinencia de nuestra investigación, puesto que ella va a llenar un vacío de estudios pormenorizados entorno al teatro dominicano, en concreto a la vanguardia teatral del país. Solo una tesis de grado de la Universidad Autónoma de Santo Domingo estudia la vanguardia teatral dominicana contemporánea, la cual se conecta de forma directa con nuestro estudio. Hemos partido de ella como referencia temática, y optamos por delimitar nuestro análisis a las décadas 1970- 2000, ya que son los años en que, desde nuestro punto de vista, surgen las vanguardias teatrales en la media isla. No obstante, nuestra tesis dialoga con la que hemos mencionado, pero se sitúa en la genealogía de esos momentos de ruptura y avanzada de la teatralidad dominicana. Esto es muy importante, ya que no podemos comprender la relevancia de la vanguardia teatral dominicana actual sin estudiar la envergadura y trascendencia de su precedente. Además, hemos pretendido apoyarnos en una perspectiva crítica del objeto de análisis, y consideramos que hemos logrado dicho objetivo. Por otro lado, nuestra investigación inserta al teatro dominicano en la estela de los debates sobre el arte de vanguardia latinoamericano e internacional.

Al abordar la historia del teatro en la media isla, llegamos a la conclusión de que, desde sus orígenes, este careció de cualquier manifestación autóctona, y estuvo configurado por la imposición cultural de la <<madre patria>> y en algunos casos por el criollismo y el costumbrismo. Hasta muy avanzado el siglo XIX, comenzamos a ver algunos tímidos intentos de desarrollar las artes escénicas del país, los cuales no

desdeñamos su valor, pero sí cuestionamos que algunas de las obras se encontraban de espaldas a la herencia africana de la isla. Posteriormente ocurre la dictadura de Trujillo, la cual mantuvo a la nación incomunicada de todo lo que pasaba a nivel artístico en el resto del mundo. Esta es una de las razones de que las vanguardias de la escena dominicana llegasen con posterioridad a las de muchos otros países de su entorno.

Los resultados de nuestra investigación nos permiten afirmar que la vanguardia teatral dominicana de la década del 1970 estuvo posibilitada por dos hechos históricos: la muerte del dictador Rafael Leónidas Trujillo y la expulsión de las tropas norteamericanas en 1965. El espíritu contestatario, inspirado en el triunfo de la Revolución Cubana, guiaba las acciones de la ciudadanía. Este teatro se caracterizó por utilizar los elementos más vanguardistas del teatro latinoamericano, como por ejemplo la creación colectiva, entre otros. También fue un teatro con una marcada politización de la escena, la emergencia de lo popular como eje vertebrador del paradigma teatral, y una adaptación de los presupuestos del teatro de vanguardia europea a la realidad concreta del país.

Las obras en este período se situaban en contraposición a los valores burgueses del teatro hegemónico institucional dominicano, y apelaban a la búsqueda de las raíces culturales del país. Los sectores marginales y sus vivencias se convirtieron en epicentro de las historias puestas en escena. Fue un teatro de guerra y experimentación en cuanto a la relación entre el público y los actores, se innovó a nivel de la espacialidad, y fue el momento de mayor auge de la calle como lugar de resistencia escénica. Se ha concluido que la vanguardia de este período estuvo propulsada por el deseo de libertad y la revolución política, por el anti imperialismo yanqui, por la esperanza de lograr una democracia auténtica y el bienestar de todas las clases sociales del país.

Defendemos la idea de que el teatro dominicano en la década de 1970 tenía propuestas innovadoras, que desplegaban sus raíces en la configuración cultural del país. Las obras de estos años se posicionaron en el lugar más avanzado de la sensibilidad artística dominicana, puesto que el teatro se convirtió en un dispositivo cohesionador de los ciudadanos, un reflejo fiel de las emociones que tenían las multitudes oprimidas por las jerarquías sociales y por la burguesía nacional.

Entre los resultados de nuestro estudio, se encuentra la constatación de que existen tres esferas que vertebran las vanguardias teatrales dominicanas de los 70s:

- 1) **El Nuevo Teatro de Rafael Villalona:** que a través de las concepciones stanislavskianas, buscaba la búsqueda de la voz del dominicano, desterrando la oralidad españolizada que imperaba entre los actores hegemónicos, y apelando a la búsqueda de personajes profundos y a la verdad de un actor ubicado en el contexto caribeño.
- 2) **El <<acrobático guerrero>> de Haffe Serulle:** exaltación de la violencia escénica, la corporalidad, la transgresión del espacio escénico, extra-cotidianidad, desacralización del público, la ritualidad coral y la espectacularidad exuberante.
- 3) **El teatro popular y callejero:** conciencia política y social, anti imperialismo norteamericano, representación de los aspectos autóctonos de la cultura, presencia de la herencia africana, creación colectiva. Teatro Gayumba, Teatro Gratey y Jimmy Sierra como mayores representantes y difusores de esta tendencia.

Hemos concluido que esos tres pilares de las vanguardias teatrales dominicanas pertenecientes al período en cuestión, son ejemplos de la riqueza de perspectivas del movimiento teatral de la media isla. A su vez, significaron tres formas antagónicas en cuanto a la manera de abordar los procesos, que se vinculaban por la actitud de crítica social, defensa de la soberanía nacional y una gran sensibilidad con las problemáticas de los oprimidos.

En la década de 1980 hemos observado un punto de giro en el paradigma escénico dominicano. Detectamos una disminución de la actitud contestataria, y un gran deseo de innovar en cuanto a la forma artística. Concluimos que es el período de mayor auge de la escena, a pesar de que lo popular de los años anteriores comienza su declive.

Las diversas propuestas eran muy heterogéneas e híbridas. Se perdió la mística colectiva, pero apareció una mayor profesionalización de la labor teatral. Ese último aspecto lo vemos como una paradoja de la vanguardia dominicana, que lo aparta de las concepciones vanguardistas de muchos teóricos europeos que solían definir los movimientos de ruptura en el arte como <<anti- institucionales>>. En el caso dominicano, la institucionalización se convirtió en pretexto para alcanzar mayor rigor y afincar el movimiento de la escena del país. Pudimos comprobar que, en este período, los artistas no solo se enfocaron en desarrollar su arte, sino en crear una estructura sólida que permitiera la emergencia de un nuevo tipo de teatro. Esto se vio en la creación de salas alternativas, en el surgimiento de múltiples grupos independientes, en el despliegue del

diálogo entre artistas nacionales y sus propuestas, creación de premios y publicaciones culturales.

Esta contradicción y paradoja intrínseca de la vanguardia dominicana en comparación con la europea, la observamos en el hecho de que estas últimas se situaban en un espacio periférico de su quehacer, en negación de las estructuras institucionales del arte, por considerarlas negativas para la obtención de una mayor libertad, y por cooptar el espíritu revolucionario del terreno estético. En República Dominicana, hemos comprobado que dicho fenómeno ocurrió de forma diferente en los 80s. La institucionalización de la vanguardia teatral en el período en cuestión no fue obstáculo para la experimentación, la crítica y la renovación de los lenguajes escénicos dominicanos.

El teatro hegemónico de la media isla estaba representado por los artistas del Teatro de Bellas Artes y del Teatro Nacional como artífices del <<status quo>> de la escena y el paradigma de la convención teatral en el país. Los artistas vanguardistas dominicanos de los 80s, en vez de solo atacar la hegemonía de aquellos y su solidificación tradicionalista, se enfocaron en crear un espacio alternativo e institucionalizar la revolución estética del teatro dominicano. Esto propició que este período fuera el de mayor florecimiento de las propuestas teatrales del país. Otro hallazgo de nuestro estudio, es que en estos años se descentralizó el desarrollo teatral dominicano; que se situaba solo en la capital, permitiendo el despliegue artístico y cultural de otras ciudades. Consideramos este aspecto de gran relevancia, debido a que cada ciudad y provincia del país contiene sus propias problemáticas sociales y políticas, y esta descentralización de la escena permitió que emergiera una postura crítica del fenómeno teatral, repercutiendo en una mayor riqueza y variedad de las propuestas escénicas innovadoras.

Hemos desglosado los puntos álgidos de las vanguardias teatrales dominicanas de la década de 1980 de la siguiente manera:

- Institucionalización de la vanguardia teatral.
- Aumento de la profesionalidad del quehacer teatral.
- Mayor grado de experimentación estética.
- Mayor grado de diversidad en relación a la década anterior.
- Abandono del activismo político dentro de las propuestas escénicas.
- Descentralización del foco urbano y expansión a diversas provincias.

- Auto- análisis y diálogo entre los teatristas.
- Paradigma stanislavskiano.
- Paradigma brechtiano.
- Eclecticismo y mezcla de estilos.

Los puntos antes mencionados se desplegaron a través de las propuestas de los siguientes artistas como máximos adalides:

- 1) **Rafael Villalona** funda el TPC de Santiago: donde continuó su adaptación de las ideas stanislavskianas, vinculadas a las problemáticas socio- culturales de los individuos caribeños.
- 2) Auge del **Teatro Gayumba**: que pone en práctica las propuestas de Bertolt Brecht y despliega sus posturas políticas de izquierda a través del teatro de una forma creativa e innovadora.
- 3) **Teatro Chispa**: sigue la estela del teatro popular, representando en sus obras a los sujetos marginales, mezclando múltiples estéticas teatrales como: las de Augusto Boal, Stanislavski, Brecht, creación colectiva, etc.
- 4) **Teatro Robalagallina**: de corte popular, híbrido, enfocado en resaltar a través de la escena la cultura afrocaribeña del país.
- 5) **Reynaldo Disla**: desacralización de la representación a través de la búsqueda de nuevos lenguajes dentro de las puestas en escena como en la dramaturgia textual, logrando un amplio grado de hibridez y reivindicando la presencia cultural africana a través de muchas de sus obras. Es uno de los dramaturgos más vanguardistas de la escena dominicana.
- 6) **Frank Disla**: realiza una carnavalización del teatro, creando un personaje que consideramos mítico dentro del teatro dominicano: Ramón Arepa; un sujeto marginal dominicano que, inspirado en el Califé del carnaval lucha por reivindicar su postura de emancipación. Temáticas de la precarización, la negritud, la violencia, el imperialismo yanqui, siguen vigentes en sus obras.

Concluimos que a pesar de la desaparición de lo comunitario y lo colectivo propio de las vanguardias teatrales de los 70s, y la escisión del activismo político, el teatro vanguardista de los 80s se mantuvo fiel a las problemáticas sociales de la nación, inspirado de forma directa en las búsquedas teatrales que se realizaban en toda Latinoamérica.

La institucionalización de las vanguardias escénicas dominicanas de los 80s permitió el despliegue de propuestas diversas, y por ende un mayor grado de heterogeneidad del movimiento escénico en el país en relación a años anteriores. Este aspecto fue tan patente que, las propuestas escénicas de artistas como Haffe Serulle, que fueron una indiscutible vanguardia teatral del país en la década anterior, dejaron de considerarse como lo más rupturista del teatro, pasando a ser una propuesta más, desdeñada incluso por algunos de los creadores que fueron emergiendo en estos años. En un sentido esto fue importante, puesto que el choque de ideas y propuestas artísticas generó un debate que incidía en el desarrollo del movimiento teatral. Sin embargo, hemos comprobado que dicha institucionalización no estuvo cimentada en una estructura sólida que permitiera su permanencia en el tiempo, algo que incidió en que su ataque a la convencionalidad del teatro hegemónico fuese efímero. A esto agregamos la tendencia al individualismo que comenzó a ser palpable entre los artistas y que en los 90s alcanzará mayor auge.

Hemos observado que la configuración económica del país, que estaba siendo exprimido por el endeudamiento, fue un obstáculo para el pleno desarrollo de las vanguardias teatrales, y para la solidificación de la institucionalización de estas. Lo que hizo que posteriormente, muchos de los artistas, para poder sobrevivir el día a día, descuidaran o pausaran sus búsquedas transgresoras y experimentalistas; ocupados con otros oficios, o pasando a formar parte de la estructura hegemónica teatral dominicana, simbolizada por el Teatro de Bellas Artes y el Teatro Nacional. A esto hay que agregar la inestabilidad política, la incipiente corrupción de los estamentos del poder y la falta de apoyo a la cultura y a la educación, con grandes cuotas de analfabetismo, que siempre inciden de forma negativa en el desarrollo del arte en todo el mundo.

En conclusión, los vicios del estado dominicano opacaron el momento más fructífero y glorioso del movimiento teatral del país que se dio en los 80s, lo cual no impidió que este siguiera inserto en su búsqueda de un lenguaje propio enraizado en la hibridez de la cultura dominicana, solo que dicha búsqueda se fue dando con mayor lentitud en comparación a su despegue inicial.

La vanguardia teatral de los 90s estuvo más vinculada a temáticas y valores controversiales, pero no cuestionó el <<status quo>> ni la estructura institucional artística. En esta década la exploración de nuevos lenguajes no atentó contra ella. Vemos, sin embargo, en algunos de los teatristas, un fuerte afán de adquirir reconocimiento institucional, algunos de ellos lo logran. La antigua división entre teatro hegemónico

dominicano y los teatristas vanguardistas queda escindida. De hecho, muchos de los segundos pasan a formar parte de los primeros. El individualismo y las leyes del mercado global comienzan a hacerse más acuciantes en todo el país, y esto repercute de manera directa en las manifestaciones teatrales. Uno de los aspectos más sobresalientes es la preponderancia del cuerpo como espacio de resistencia estética.

Los resultados del análisis del teatro en la década de 1990 en República Dominicana, se pueden desglosar de la siguiente manera:

- Triunfo de la individualidad y el <<ven, tú>>.
- Preponderancia del cuerpo.
- Nueva centralización de la escena en la capital.
- Auge de la institucionalización de la escena nacional.
- Fracaso de la búsqueda del héroe escénico dominicano de Villalona.
- Modernización del país.
- Lo popular como parte de la memoria teatral dominicana.
- Hibridismo y experimentalismo como tendencia hegemónica.

Se ha observado que el teatro dominicano de los 90s tiene un fuerte componente individualista. Las agrupaciones más prestigiosas del país como mucho son formadas por parejas de esposos. La <<creación colectiva>> no es una herramienta que los teatristas del país suelen utilizar, lo colectivo se convierte en un recuerdo nostálgico de un pasado idílico que no tiene nada que ver con el presente de la escena. Esto hizo que cada creador se aislara del resto, y para llevar a cabo sus propuestas, contratase o invitase a otros artistas.

Esta ausencia de cohesión por parte de los hacedores de teatro en la isla hizo que la heterogeneidad que detectamos en los 80s, se ampliara en los años posteriores. Concluimos que las inquietudes experimentalistas a nivel estético se convirtieron en una tendencia de la escena nacional. Incluso el teatro hegemónico dominicano realiza propuestas que podrían considerarse vanguardistas. De repente, vemos cómo el movimiento teatral dominicano busca experimentar y ser vanguardia. La avanzada con respecto a la sensibilidad se convierte en una moda. El campo de batalla estético, al estar tan institucionalizado y cooptado por las estructuras del poder, hace que no haya una convención del paradigma escénico contra el cual luchar. Sin embargo, a pesar de todo ello, encontramos algunos disidentes que niegan ese fuerte proceso de institucionalización.

Hemos observado que la dramaturgia textual dominicana más revolucionaria de la década de 1990 estuvo protagonizada por algunos artistas que aportaron en décadas anteriores y otros que se insertaron en los años en cuestión. Entre esas personalidades podemos mencionar:

- 1) **Reynaldo Disla:** desarticula la categoría de <<representación>> escénica, usa el elemento <<metateatral>> para lograr una horizontalidad de la relación público- actores. Sus textos son marcadamente híbridos, al igual que sus puestas en escena de este período.
- 2) **Frank Disla:** aborda la fragmentación del sujeto dominicano a partir de las problemáticas migratorias, la diáspora como uno de los elementos que constituyen la identidad dominicana.
- 3) **Arturo Rodríguez Fernández:** usa elementos propios del postmodernismo literario, se apoya en la intertextualidad para dialogar con el lenguaje cinematográfico. Sus obras se encuentran de espaldas a los aspectos autóctonos de la cultura dominicana.
- 4) **Chiqui Vicioso:** reivindicación de la mujer y sus problemáticas de opresión dentro de la sociedad patriarcal caribeña. Sus obras tienen un marcado elemento poético y simbólico arraigado a lo contemporáneo. Usa la intertextualidad y realiza una humanización del mito histórico dominicano. Se apoya en el intersticio ficción y biografía.

Se ha concluido que la dramaturgia textual dominicana desde 1990 contiene un marcado elemento de crítica social y está apoyada en las tendencias más experimentales del teatro de vanguardia universal, pero adaptado, en la mayoría de los casos, al contexto sociológico y político del país. Estas problemáticas están supeditadas a lo estético. La innovación en cuanto a lo formal del texto escénico es lo que vemos más presente. Además, la reivindicación de ciertas corporalidades en el entramado del sistema, protagoniza las temáticas tratadas.

En cuanto a las propuestas escénicas de estos años, hemos concluido que estas tienen un fuerte elemento ecléctico, cimentado en la investigación en torno al cuerpo del actor. Los más grandes representantes de estas búsquedas fueron:

- 1) **Arturo López:** inspirado en la <<antropología teatral>> de Eugenio Barba. Reivindica el entrenamiento del actor. Desarticula el lenguaje hablado. Sus puestas rompen con la convención del teatro occidental, dialogando con lo performativo. Su compañía da mayor importancia a los procesos cimentados

en el laboratorio que a los resultados. Lo político- social está diluido en el lenguaje estético.

2) **Carlos Castro:** también inspirado en la <<antropología teatral>> de Eugenio Barba. Su exploración entorno al cuerpo se apoya en el minimalismo y la presencia del actor. Su teatro es la escenificación de la corporalidad marginal dominicana. Se aparta por completo de toda institucionalización teatral nacional, realizando una labor desde la periferia del movimiento escénico del país.

3) **Claudio Rivera:** inspirado en la <<antropología teatral>> de Eugenio Barba y en la vanguardia teatral cubana. Sus búsquedas corporales están cimentadas en las raíces afroantillanas, en el folklore dominicano. Parte de la ritualidad, la espiritualidad caribeña, el hibridismo estético.

Se ha constatado que los tres mayores representantes de las búsquedas sobre el cuerpo del actor en el teatro de la República Dominicana, tienen formas muy disímiles de abordar sus cuestiones estéticas, a pesar de inspirarse en elementos comunes.

A partir del estudio de estas propuestas, aducimos algunas premisas que matizan determinadas tendencias que vemos en el movimiento teatral de los 90s. Por ejemplo, la institucionalización del teatro y el experimentalismo de este, no impidió que algunos artistas del país se posicionasen en las periferias de la institucionalización, negándolas por completo.

El hacer un recorrido por las tres décadas que vertebran nuestro estudio, nos ha permitido analizar la multiplicidad de expresiones teatrales de la isla y la vertiginosa rapidez con que fueron cambiando. En muchas de las entrevistas realizadas a los diversos creadores encontramos algunas afirmaciones en relación a las dificultades de hacer teatro en el país. El poco apoyo económico a las artes escénicas por parte de las autoridades nacionales, hace que el movimiento teatral ralentice su desarrollo. Ante la precariedad económica, muchos teatristas dominicanos se ven en la obligación de ampararse en el pluriempleo para poder sobrevivir, y esto dificulta que la innovación, la transgresión estética y la búsqueda de nuevos lenguajes pueda articularse, ya que el tiempo que estos procesos requieren, no puede ser invertido por los artistas.

La situación anterior nos lleva a concluir que las dificultades económicas hacen que las vanguardias teatrales de la media isla sean efímeras, y su impronta quede diluida en el tiempo. La ausencia de un sólido circuito editorial que incentive la producción dramaturgica, la publicación de ensayos analíticos sobre el teatro del país, que genere

diálogos teóricos y prácticos en torno a los procesos estéticos, hace que el movimiento teatral dominicano se desarrolle de forma lenta, e incluso parezca inexistente. Además, muchas propuestas terminan desapareciendo porque sus búsquedas no están documentadas para que puedan mantenerse en la posteridad e influir en las nuevas generaciones. Esto aísla al país de lo que ocurre en el resto del continente latinoamericano y del mundo, muy a pesar de que en los 80s se lograron muchos avances en ese sentido. Hacer un teatro de vanguardia en República Dominicana se convierte en un sacrificio, y los pocos que toman la decisión de emprenderlo, terminan siendo presenciados por un público muy reducido, frustrados, y en algunos casos abandonando la labor o realizando un teatro más comercial.

Para finalizar, desde las diversas concepciones sobre vanguardia realizadas en los contextos europeos y estadounidense, podríamos decir que en República Dominicana no existió una vanguardia teatral. Y de haberlo hecho, sucedió de forma tardía. Sin embargo, cuando aplicamos un enfoque crítico, desde una perspectiva no eurocéntrica y descolonial, nos damos cuenta de que en el país caribeño ocurrieron diversos momentos de ruptura de la escena con respecto a la tradición hegemónica, de búsqueda de nuevos lenguajes teatrales, y espacios de resistencia artística que relacionaban el teatro con la política y cuestionaban la función de este en la sociedad, muy vinculada con las problemáticas más características de la contemporaneidad.

En conclusión, la vanguardia teatral dominicana existe a pesar de las estructuras socio-económicas que se lo impiden, se ralentizan gracias a estas, y parecen no existir desde la óptica utilizada por los países más desarrollados económicamente. Pero su afán de explorar, de innovar y alcanzar un lenguaje propio, se despliega en el anonimato y el aislamiento, hundiéndose sus raíces en la hibridez que caracteriza a la cultura dominicana, una cultura que por antonomasia tiene tendencia a la resistencia.

Bibliografía

- Ángel García González, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchán Fiz. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: AKAL, 1999.
- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: AKAL, 2004.
- Almánzar, Juan Francisco Martínez. *Manual de historia crítica dominicana*. Santo Domingo: 9 de octubre, 1991.
- Anzaldúa, Gloria. *La frontera*. Madrid: Capitán Swing Libros, s.f.
- Appia, Adolphe. *La música y la puesta en escena: la obra viviente*. Madrid: ADE, 2018.
- Ardao, Arturo. *Génesis de la idea y el nombre América Latina*. México: Universidad Autónoma de México, 1993.
- Arendt, Hanna. *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Lumen, 2003.
- Arias, Magaly Muguercia. *Creación colectiva: el legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- _____. *Teatro latinoamericano del siglo XX. Primera modernidad (1900-1950)*. Santiago de Chile: TIL editores, 2010.
- _____. *Teatro latinoamericano del siglo XX (1950-2000)*. Lima: ENSAD, 2018.
- Arrom, Juan. *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*. La Habana: Anuario Bibliográfico Cubano, 1956.
- Artaud, Antonin. *El pesa-nervios*. Madrid: Visor, 2002.
- _____. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2000.
- Aslan, Odette. *El actor en el siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili S.A, 1979.
- Aybar, Robinson. «El teatro dominicano en la década del 80.» *Latin American Theatre Review* (1992) 169-172.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- Barba, Eugenio. *Teatro, soledad, oficio y revuelta*. Buenos Aires: Catálogos, 1997.
- _____. *La tierra de cenizas y diamantes*. Barcelona: Octaedro, 2000.
- _____. *Quemar la nave. Orígenes de un director*. Bilbao: Artezblai, 2010.
- Barfield, Thomas. *Diccionario antropológico*. Barcelona: Bellaterra, 2018.
- Barthes, Roland. «Brecht Marx y la historia.» En *Escritos sobre el teatro*, de Roland Barthes, 229-234. Barcelona: Paidós Ibérica, 2009.
- Barthes, Roland. «El teatro francés de vanguardia.» En *Escritos sobre teatro*, de Roland Barthes, 302-315. Barcelona: Paidós Ibérica, 2009.

- Basanta, Juan. dir. *Érase una vez un sueño- Ópera merengue*. 1992. INTERNET.
Interpretado por Rafael Villalona, Sonia Silvestre, Federico Mayor Johny Ventura. UNESCO Bureau of Public Information.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Ítaca, 2003.
- Berenguer, Ángel. «Las vanguardias en el teatro occidental contemporáneo.» En *Teatro y anfiteatro. La vanguardia del drama experimental, Actas del XV Congreso de Literatura Española Contemporánea Universidad de Málaga, 12, 13, 14, 15 y 16*, de Ángel Berenguer, 9- 31. España: AEDILE, 2002.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 1994.
- Blanchot, Maurice. «Blanchot sobre Artaud» *Zona Erógena* (1994) 1-7.
- Boal, Augusto. *Teatro del oprimido. Juegos para actores y no actores*. Barcelona :ALBA, 2002.
- _____. *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba editorial, s.l.u, 2015.
- Boaventura de Sousa Santos, María Paula Meneses. *Epistemologías del sur (Perspectivas)*. Madrid: AKAL, 2016.
- Bosch, Juan. *Crisis de la democracia de América en la República Dominicana*. Santo Domingo: Alfa y Omega, 2009.
- _____. *Dictadura con respaldo popular*. Santo Domingo: Fundación Juan Bosch, 2012
- _____. *Composición social dominicana*. Santo Domingo: Alfa y Omega, 2015.
- Burke, Peter. *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal, 2010.
- Butler, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder*. Madrid: Grupo Anaya, 2015.
- Calero, Santiago Soberón. «Presentación .» En *Teatro latinoamericano del siglo XX (1950-2000). Modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo*, de Magaly Muguercia Arias, 13-18. Lima : Fondo editorial ENSAD, 2018.
- Canclini, Néstor García. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- Cartagena Portalatín, Aída. *Escaleras para Electra*. Santo Domingo: Ediciones Cielo Naranja, 2003.
- Cassá, Roberto. *Historia social y económica de la República Dominicana, Tomo I*. Santo Domingo: Alfa y Omega, 2009.
- Castillo, Joaquín Santana. «Repensando el Caribe: valoraciones sobre el gran Caribe hispano» *Clío América* (2007) 303-333.

- Castro, Carlos. «El mito de Bolo Francisco» *Acento* , 20 de Enero: s.p, 2016.
- Castro, Manuel de Jesús Goico. «Raíz y trayectoria del teatro en la literatura nacional .» En *Atología literaria dominicana*, de Margarita Vallejo de Paredes, 1-34. Santo Domingo: Editora Corripio, 1981.
- Céspedes Arteaga, Patricia J. «Los Bateyes, historia de un pueblo en constante migración como tantos otros...». *El Café latino* (2021), s.p.
- Chaouch, Malik Tahar. «La teología de la liberación en América Latina: una relectura sociológica.» *Revista mexicana de sociología* (2007) 427-456.
- Chapuseaux, Manuel. «Por un teatro con apellido .» *Revista el Monstruo del entremés* (2003) 51-52.
- Chesney-Lawrence, Luis. «Las vanguardias en el teatro latinoamericano desde la mitad del siglo XX.» *Revista de estudios culturales* (2009) 377-409.
- Chetty, Raj Gopal. «With respect to Califé: Carnival, theater, and Dominican Blackness.» *Revista chilena de Estudios Latinoamericanos* (2018) 105-125.
- Chetty, Raj. «La calle es libre: Race, recognition, and dominican street theater .» *Afro-hispanic* (2013) 41-56.
- Corniel, Zaida. *Una brecha. Entrevistas, cuentos, artículos y teatro* . 13 de Enero. Último acceso: 17 de diciembre de 2021, 2018.
<http://zcorniel.blogspot.com/2018/01/frank-disla-el-dramaturgo-de-la.html> .
- Cruz, Manuel. *Filosofía contemporánea*. Madrid: Taurus, 2002.
- Del Partenón al Faro de Colón, apuntes para la historia del teatro dominicano. «Ángel Mejía, mi rincón virtual de la red.» *Blog*, 2012. Último acceso: 28 de Julio de 2021. <https://angelmejia.wordpress.com/2012/02/04/del-partenon-al-faro-de-colon-apuntes-para-la-historia-del-teatro-dominicano/?fbclid=IwAR2devvdtf2VLPniHBN2qBBzCG7RNU-aW5ajODZdiI2kAdYUHnoGV2EB3Zk>.
- Delacampagne, Christian. *Historia de la filosofía en el siglo XX*. Barcelona: Península, 1999.
- Delgado, Manuel. «Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos .» *Quaderns-2* (2013) 68-80.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Disla, Frank. «Ramón Arepa .» En *Desarraigados* , de Frank Disla, s.p. Santo Domingo: Secretaría de Estado de Educación Bellas Artes y Cultos, 1993.
- _____. 2000. «Chicken cordon blue.» *Revista Conjunto* (2000) 29-38.

- Disla, Reynaldo. *Bolo Francisco*. Santo Domingo: Biblioteca Nacional, 2000.
- _____. *Reynaldo Disla*. 8 de Julio, 2012. Último acceso: 7 de diciembre de 2021. <http://reynaldodisla.blogspot.com/2012/07/programa-de-ramon-arepa-2003.html>.
- _____.a. *Reynaldo Disla*. 4 de Agosto, 2012. Último acceso: 13 de Diciembre de 2021. <http://reynaldodisla.blogspot.com/2012/08/rafael-villalona.html>.
- _____. «Gómez, Un comercial para Máximo Gómez». *Cielo naranja*, s.f. Último acceso: 21 de octubre de 2021. <http://www.cielonaranja.com/disla.htm>.
- Donghi, Tulio Halperin. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza editorial, 2013.
- Donoso-Miranda, Paz Valentina. «Pensamiento decolonial en Walter Mignolo: América Latina: ¿transformación de la geopolítica del conocimiento?» *Temas de Nuestra América* (2013) 45-56.
- Dubatti, Jorge. *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado*. Buenos aires: Inteatro, 2020.
- Dubatti, Jorge. «Hacia una cartografía del teatro latinoamericano. Poéticas de dirección en el canon occidental: Ricardo Bartís".» *Revista Cátedra de Artes* (2009) 41-63.
- Dubatti, Jorge. «Para la teoría y la historia de la vanguardia artística/política en el teatro.» *La escalera* (2016) 13-50.
- Dubatti, Jorge. «Vanguardia/post-vanguardia en la historia del teatro: relación por campos procedimentales y modos de lectura.» *Revista Arteescena* (2007) 1-12.
- Dulce Elvira de los Santos, Canek Denis. «Teatro Gayumba, 45 años de auténtica magia teatral.» *Listín Diario*, 19 de Julio: s.p, 2021.
- Dussel, Enrique. *Historia de la filosofía latinoamericana y filosofía de la liberación*. Bogotá: Nueva América, 1994.
- Eco, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: DEBOLSILLO, 2017.
- Eiermann, André. «Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes.» *Telón de fondo*, 2012.
- Esslin, Martin. *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- Eugenio Barba, Nicola Savarese. *El arte secreto del actor*. México: Pórtico de la Ciudad de México, 1990.
- Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal, 2016.
- _____. *Los condenados de la tierra*. San Isidro: Txalaparta, 2017.

- Febres, Laura. Caracas. «Arturo Ardao. La idea y el nombre de América Latina.»
Estudios latinoamericanos (2006) 77-86.
- Fischer- Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001.
- Foucault, Michel. «La literatura y la locura .» *Dorsal. Revista de Estudios Foucaultianos* (2016) 93-105.
- _____. *Nietzsche, Marx, Freud*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Frederic, Ewen. *Bertolt Brecht, su vida, su obra, su época*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- Fuentes, Carlos. *Valiente mundo nuevo*. Madrid: Narrativa Mondadori, 1990.
- García, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: CEIS, 1983.
- Garzón, Mario Cardona. «El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura: anotaciones históricas sobre su desarrollo.»
RHEC (2009) 105-121.
- Gaztambide, Antonio. «La invención del Caribe a partir de 1898 (las definiciones del Caribe, revisitadas).» *Jangwapana* (2007) 1-24.
- Geirola, Gustavo. *Arte y oficio del director teatral en América Latina. Caribe: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana*. California: Editorial argus-a, 2014.
- Gonzalo, Jorge F. *El devenir artaudiano. Lectura de Deleuze sobre Artaud, 2011*.
Mayo. Último acceso: 17 de Marzo de 2017.
serbal.pntic.mec.es/AParteRei/gonzalo75.pdf.
- Glissant, Edouard. *El discurso antillano*. La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas, 2009.
- Greenberg, Clement. *Vanguardia y kitch*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus ediciones, 1989.
- Henríquez, Patricia. 2009. «Oralidad y escritura en el teatro indígena prehispánico .»
Estudios filológicos (2009) 81-92.
- Heredia, Carmen. *Espacios de teatro y danza y otros espacios*. Santo Domingo: Carmen Heredia de Guerrero, 2004.
- _____. 2017. «Frankenstein, los monstruos en el Guloya .» *Hoy*, 16 de Octubre (2017) s.p.
- _____. «Sinopsis de la trayectoria teatral de los últimos 25 años 1981- 2006.» En *Desde platea*, de Carmen Heredia, s.p. Santo Domingo: Corripio, 2017 .

- Hernández, José G. Vargas. 2005. «Neocolonialismo, resistencia, crisis y transformación del estado» *Revista SOCIOTAM* (2005) 155-183.
- Hugi, Quisqueya Lora. «¿Llamamientos o invasión? El debate en torno a los llamamientos de 1821 y 1822.» *Revista Clío* (2016) 98-155.
- Huguet, Montserrat Galceran. *La bárbara Europa. Una mirada desde el postcolonialismo y la descolonialidad*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.
- Huyssen, Andreas. *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002 .
- Julián, Soraya. *Estudio del teatro acrobático: aportes de Haffe Serulle*. Santo Domingo: Tesis de Grado en Teatro, UASD, 2011.
- Laconte, Nora Parola. «Usos y desusos. El teatro latinoamericano frente a sus modelos .» *Revista América. Cahier du CRICCAL* (2006) 287-294.
- Lage, María Cecilia Guerra. «Los ojos del ejército. Sobre el origen del término vanguardia en la teoría del arte .» *Revista Chilena de investigaciones estéticas* (2005) 239-249.
- Lawson, John Howard. *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales* . Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2013.
- Lehmann, Hans- Thies. *El teatro posdramático*. Murcia: Cendeac, 2013.
- Liriano, Jonathan. «Teatro Guloya y su Bochinche .» *Listín Diario* , 6 de Septiembre: s.p, 2008.
- Longoni, Ana. 2006. «La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de "vanguardia" en el arte argentino de los 60/70.» *Pensamiento de los confines* (2006) 61-68.
- Maggiolo, Marcio Veloz. *Historia de la cultura dominicana: momentos formativos* . Santo Domingo: Comisión Permanente de Efemérides Patrias, 2017.
- Marinis, Marco de. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología* .Buenos Aires: Galerna, 1997.
- Matos, Gilda. *Las funciones y características de la dirección teatral en República Dominicana (1961-2004)*. Santo Domingo: Tesis de Grado, UASD, 2005.
- Mellino, Miguel. «Apuntes sobre el método de Stuart Hall. Althusser, Gramsci y la cuestión de la raza.» *Revista de Estudios Sociales* 64 (2018) 89-105.
- Micheli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1979.
- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- Miguel, Pedro L. San. «Visiones históricas del Caribe .» *Revista Brasileira do Caribe* (2001)37-89.

- Mill, John Stuart. *Coleridge*. Barcelona: Tecnos, 2010.
- Millet, Kate. *Política sexual*. Madrid: Cátedra, 2017.
- Molinaza, José. *Historia crítica del teatro dominicano. Tomo II*. Santo Domingo: Editora de la UASD, 1984.
- _____. *Historia crítica del teatro dominicano. Tomo I*. Santo Domingo: Editora de la UASD, 1984.
- _____. *Historia del teatro dominicano*. Santo Domingo: Editora Universitaria-UASD, 1998.
- _____. *El entremés de Llerena en el Teatro Hispanoamericano*. Santo Domingo: Ediciones Librería La Trinitaria, 2004.
- Monsalve, Sergio Sierra. «Grotowski, consideraciones sobre el trabajo del actor y el performer» *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* (2015) 55-65.
- Montes, Paloma Vargas. «El rito y el drama en la crónica de Fray Diego Durán.» *Rilce: Revista de Filosofía Hispánica* (2016) 785-802.
- Morla, Rafael S. «Apostillas al Entremés de Llerena como mito fundacional del teatro dominicano.» *Revista ECOSUASD* (2021) 37-48.
- Mota, Carlos R. *Corrientes renovadoras en el teatro dominicano del siglo XX*. Santo Domingo: Amigo del hogar, 2003.
- Muñoz, Aurelio Rodríguez. 2015. *El teatro de Jerzy Grotowski: Liturgia del apocalipsis*. Murcia: Tesis doctoral Facultad de Letras de la Universidad de Murcia, 2015.
- Murphy, Raquel Aguilí de. «Soledad e incomunicabilidad en la obra teatral de Iván García» *Revista Iberoamericana* (1988) 259-269.
- Narciso Santana Peña, Carlos José Ventura Estévez. *Análisis del teatro infantil de Reynaldo Disla Ortiz, según las teorías de la literatura infantil*. Santo Domingo: Tesis de maestría UASD, 2012.
- Niculet, Loredana. *Vanguardia y neovanguardia en Hal Foster*. Barcelona: Tesis doctoral Universidad Autónoma de Barcelona, 2011.
- Obregón, Osvaldo. «Teatro hispanoamericano. La memoria del teatro indígena y afroamericano» *Cahiers du Criccal* (2004) 121-128.
- Omar, Sidi M. 2007. *Los estudios postcoloniales*. Castellón de la Plana: Biblioteca de la Universitat Jaume I, 2007.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Barcelona: Espasa Libros, 2017.

- Ortíz, Dagoberto Tejeda. «Califé: La conciencia del carnaval» *Acento* , 23 de Noviembre: s.p, 2021.
- Osorio, Carlos Rojas. *Latinoamérica: cien años de filosofía*. San Juan: Isla Negra, 2002.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.
- Pérez, Fátima Bethencourt. *La escena moderna como crisol de la vanguardia: su reflejo en el ballet La Romería de los Cornudos (1927-1933) y el espectáculo La Tragedia de Doña ajada (1929)*. Madrid: Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- Pichardo, Franklin Franco. *Historia del pueblo dominicano*. Santo Domingo: Universitaria UASD, 2005.
- Poglioli, Renato. *Teoría de la vanguardia*. Madrid: Revista Occidente, 1964.
- Polanco, Bienvenida. «Estudio preliminar .» En *Antología de teatro: clásicos en la Literatura Dramática Dominicana (Siglos XVI-XXI)*, de Bienvenida Polanco. Santo Domingo: Refidomsa PDV, 2016.
- Polanco, Radhamés. «Brevísima relación acerca de la dramaturgia dominicana, durante las tres últimas décadas del siglo pasado y la más actual .» *Revista Arrabal* (2010) 83-86.
- Ponce, Fernando. *Introducción al teatro contemporáneo*. Madrid: Editora Nacional, 1969.
- Pons, Frank Moya. *El pasado dominicano*. Santo Domingo: Fundación J.A. Caro Álvarez, 1986.
- Pichardo, Esteban. *Diccionario provincial casi razonado de voces cubanas*. Habana: Imprenta La Antilla, 1862.
- Quackenbush, L. Howard. «El espacio negativo femenino/masculino en La danza de Mingó» *Revista Iberoamericana* (2002) 29-38.
- _____. «Introducción» En *Antología del teatro dominicano contemporáneo*, de L. Howard Quackenbush, 9-16. Santo Domingo: Librería La Trinitaria, 2004 .
- Quevedo, Amalia. *De Foucault a Derrida*. Navarra: Eunsa, 2001.
- Ramírez, Juan Antonio. «Las vanguardias históricas: del cubismo al surrealismo.» En *Historia del arte*, de Juan Antonio Ramírez, 203-264. Madrid: Alianza editorial, 1997.
- Richards, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba, 2005.

- Ricoeur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*. Madrid: Siglo XXI de España editores, 2007.
- Rivera, Claudio. *Caminando sobre el agua*. Santo Domingo: Ediciones Ferilibro, 2016.
- Rivière, Jean-Loup. *Roland Barthes. Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A, 2009.
- Rizk, Beatriz. *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- _____. «Entre el amor y la ausencia. Salomé Ureña a través de Chiqui Vicioso» En *El teatro según Chiqui Vicioso*, de Chiqui Vicioso, 229-242. Santo Domingo: Editorial Nacional, 2016.
- Rojo, Grinor. «Estado actual de las investigaciones sobre teatro hispanoamericano contemporáneo» *Revista chilena de literatura* (1979)133-161.
- Rowland, Mirfak. «Los guloyas, parte de la identidad dominicana» *Periódico Hoy*, 2 de diciembre: s.p, 2005.
- Rueda, Luis Sáez. *El conflicto entre continentales y analíticos*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Rueda, Luis Sáez. «Sendas comunes del arte y la filosofía en el siglo XX» *Volubilis* (2005) 55-88.
- Rueda, Manuel. *El rey Clinejas*. Santo Domingo: Soto Castillo, 1979.
- Ruiz, Borja. *El arte del actor en el siglo XX*. Bilbao: Artezblai, 2008.
- Sánchez, José A. *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Castilla la Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 1992.
- _____. *Dramaturgias de la imagen*. Castilla- La Mancha: Universidad de Castilla La Mancha, 2002.
- Salmerón, Miguel. «La llamada "obra de arte total" de Wagner y su ascesis oculta» *Estudios Filosóficos* (2012) 97-110.
- Schchner, Richard. *Between theater and anthropology*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010.
- Serulle, Haffe. *Filosofía de la acción teatral*. Santo Domingo: Publicaciones X Festival Internacional de Teatro Santo Domingo, 2018.
- Spangler, Ryan Anthony. «Deshaciendo la desmemoria: historia y ficción en el teatro de Haffe Serulle» *Revista Anagnórisis* (2012) 38-50.

- Spivak, Gayatri Chakravorty. «¿Puede hablar el subalterno?» *Revista Colombiana de antropología* (2003) 297-364.
- Sten, María. *El teatro franciscano en la Nueva España: fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*. México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2000.
- _____. *Vida y muerte del teatro náhuatl*. México: Secretaría de educación pública, 1974.
- Stevens, Camilla. *Aquí and allá. Transnational Dominican theater and performance*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2019.
- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno*. Barcelona: Destino, 1994.
- Tabares, Viviana Martínez. «Testimonio, espiritualidad y resistencia en el teatro de Chiqui Vicioso» En *El teatro según Chiqui Vicioso*, de Chiqui Vicioso, 229-242. Santo Domingo: Dirección General de la Feria del libro, 2016.
- Talens, Janero. *Conocer Beckett y su obra*. Barcelona: Dopesa, 1979.
- Teatro Gratey. *Panorama del teatro dominicano. Tomo I*. Santo Domingo: Corripio, 1984.
- Tomás Motos Teruel, Tania Márcia Baraúna Teixeira. s.f. *De Freire a Boal. Pedagogía*. Madrid: Ñaque.
- Turner, Victor. *The anthropology of performance*. New York: Paj publications, 1988.
- Ureña, Max Henríquez. *Panorama histórico de la literatura dominicana*. Santo Domingo: Editorial Librería Dominicana, 1965.
- Ureña, Pedro Henríquez. *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo*. Barcelona : Ediciones S.L, 2021.
- Valdés, Eduardo Devés. «El pensamiento latinoamericano a comienzos del siglo XX: La reivindicación de la identidad» *CUYO, Anuario de Filosofía Argentina y Americana* (1997) 11-75.
- Velásquez, Sergio Naranjo. «Meyerhold, entre la técnica extracotidiana de inculturación y aculturación. Estudio desde la antropología» *Revista de artes escénicas y performatividad. Investigación teatral* (2019) 105-121.
- Villegas, Juan. *Para un modelo de historia del teatro*. California: Ediciones de Gestos, 1990.
- Wagner, Richard. 2013. *Ópera y drama*. Madrid: Akal, 2013.
- Walsh, David. *World Socialist Web Site*. 6 de Abril, 2016. Último acceso: 10 de Agosto de 2020. <https://www.wsws.org/es/articles/2016/04/06/avan-a06.html>.

- Williamson, Edwin. *Historia de América Latina*. México: Fondo de cultura económica, 2019.
- Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Editorial Egales, 2006.
- Woodyard, George. 2010. «Momentos claves en el teatro hispanoamericano del siglo XX» *Arrabal* (2010) 97-102.

Apéndice
Entrevistas inéditas

Entrevista a Haffe Serulle

Fundador Teatro UASD.

5 de marzo 2021

1) ¿Cómo se inició en el teatro?

Yo me inicié en el teatro desde niño, sin saber lo que era el teatro. Hacía veladas. Hasta que me fui a España a estudiar Ciencias Económicas en la Universidad Complutense, hice dos años de esa carrera, entonces me salí. Decidí estudiar teatro. Me inscribí en la Escuela Real Superior de Arte Dramático de Madrid, y paralelamente en la Escuela Social Laboral de Madrid estudié sociología laboral. Y a partir de ahí mi vida ha sido teatro.

2) ¿Qué obras le impactaron?

No creo que los espectáculos que viera de mi niñez me hayan impactado. Creo que me aborrecían. Entonces me dediqué a investigar y a leer los clásicos a fondo, y entender cómo iba el asunto. Solía tener problemas con los profesores, porque todo me parecía obsoleto, arcaico. Siempre fui rebelde, desde muy joven. A los doce años le hice a mi padre una huelga, para que aumentara a los obreros el jornal que recibían. Así era en todo. Buscaba algo distinto, no sabía lo que era. Pero sabía que lo que yo estudiaba y me enseñaban no era lo que quería. Ya a mi regreso al país, vine cargado de machetes y cuchillos. Lo primero que se me ocurrió fue adaptar el poema de Pedro Mir *Hay un país en el mundo* y convertirlo en un espectáculo teatral. Me busqué a todos los jóvenes del barrio de Santiago, ya que eran muy aguerridos, no sabían nada de teatro, les di cierta formación, y... reuní a más de cuarenta jóvenes que participaron en el espectáculo, que fue muy vistoso. Rompía con todo. Era anarquía por todos lados. Los actores aparecían por el techo, por todos lados. La presentamos en el Colegio Don Bosco, que tenía un auditorio interesante, patrocinada la actividad por el doctor Juan Bosch, y fue Pedro Mir.

3) ¿En qué fecha se formó tu compañía?

En 1974. Pasé a ser director del *Teatro UASD*. Adapté ese primer espectáculo que había hecho en Santiago, con asesoría del mismo Pedro Mir. Utilicé imágenes de video, en esa época eso no existía. Con ayuda de un amigo que era aficionado al cine, grabamos con una cámara de ocho milímetros imágenes de los bateyes, y las incluimos en el espectáculo. El poema se dice completo. Con la adaptación teatral del poema hicimos un recorrido por todo el país.

El primer espectáculo del Teatro UASD fue *Leyenda de un pueblo que nació sin cabeza*. Con ese espectáculo pretendía romper con todo. Con ese grupo tardé ocho meses en su formación, porque se fungía de escuela, en la cual era director y maestro. La mayoría de los miembros eran estudiantes de medicina, dato que me pareció interesante. Todos eran enviados por las organizaciones de izquierda de ese momento. Todos tenían una conciencia política que permitía que fuéramos a los pueblos, para levantar a la gente para salir a protestar. El Teatro UASD se convirtió en un ejercicio de protesta muy útil para el movimiento democrático dominicano.

4) ¿Cuál fue su primera dramaturgia?

Bianto y su señor. La escribí a los 19 años, y la estrené en el corral de Almagro de Madrid, único teatro del siglo XVII que se conserva intacto.

5) ¿Cómo era el proceso de creación y de ensayos de las obras en su compañía?

Era un proceso complejo. Debíamos estudiar a todos los clásicos: Meyerhold, Stanislavski, etc., para tener un conocimiento amplio de lo que íbamos a hacer, para que los integrantes fuesen partícipes del proceso. Mi idea era para que ellos, después del montaje, siguiesen realizando otros montajes en sus pueblos. Y fuesen partícipes de manera protagónica en el proceso creativo. Entre los 70 y 80s, el Teatro UASD formó más de 125 grupos en el país, no yo, el equipo. Porque esa era la meta, que queda uno formara un grupo de teatro en su provincia. Nuestra idea era hacer una gran confederación teatral, porque en esa época se dio algo inaudito, no solo aquí, en América Latina, hubo una ruptura con el teatro tradicional. Y todos los teatristas de América, sin saber nada uno del otro, todos nos metimos en una misma corriente, sin una planificación, y esa corriente era la creación colectiva. Por donde quiera surgían manifestaciones teatrales que se dedicaban al teatro con la idea de que la creación de las obras era de todo el grupo. Muchas

de las obras en el Teatro UASD eran de creación colectiva. Muchas no llegaron a escribirse, porque eran resultado de lo colectivo. Presentamos *El caso Jacobo*, por ejemplo, que era una crítica a la prensa amarillista. También *El fabricante*, y esa obra se presentó en el teatro UASD. Algunas de las obras escritas de manera colectiva eran cortas, otras largas. Ese era el objetivo, que los integrantes se formaran como autores. Que aún hoy sigo con esa necesidad, de que los estudiantes se formen como dramaturgos. Esa guerra de los 70s fue una década muy aguerrida, y despertó en el seno del pueblo un entusiasmo increíble hacia el teatro. Yo no recuerdo ningún otro momento de tanto entusiasmo con el teatro como ese. Creo que es la época más maravillosa del teatro dominicano. Y creo que no volverá a repetirse. Era porque queríamos hacer, y segundo había un movimiento ideológico de por medio. Todos queríamos salir del oprobio del gobierno, del analfabetismo, la gente lo hacía por un objetivo, no por dinero. Ahora eso no es así. Cuando digo que fue un momento estelar del teatro dominicano es que, por ejemplo, en el caso nuestro, del Teatro UASD, cuando se anunciaba que íbamos, se generaba una efervescencia increíble. Y llegábamos con consignas políticas, y el pueblo se unía. Muchas veces se impedía hacer los espectáculos, porque se generaban grandes niveles de protestas. Se llenaban de gente los espectáculos, que en su mayoría se hacían en canchas de baloncesto, en espacios destinados a jugar baseball, o donde sea. No nos limitaba la ausencia de teatro. Era un teatro aguerrido, de guerra. Y ahí aprendimos a hacer teatro hasta en los techos de las letrinas, donde sea. Entonces, ese es un momento perdido en la historia teatral dominicana. Quienes lo recordarán solo serán quienes participaron de manera protagónica, y mucha gente del pueblo. Lamentablemente no está registrado. Es un momento, la década de los 70, que añoro mucho.

6) ¿Cuántos espectáculos realizaron?

Entre mis espectáculos y los colectivos, podríamos decir que más de 35 espectáculos. En el año 1983 dejé de dirigir el Teatro UASD, pero siguió. Luego dejé que siguiera otra generación en su dirección. Todavía existe el Teatro UASD. Son las épocas las que crean las vanguardias, no es un individuo el que crea las vanguardias, son las épocas. Las épocas te marcan solo si las entiendes, si eres parte de ella de forma protagónica, si eres indiferente a lo que está pasando, nunca serás parte de nada. No serás parte de los cambios que esa época está exigiendo que se haga en el campo del arte. Y

esas pautas marcarán las vanguardias, y te harán vanguardista en la medida del compromiso que asumas con las demandas propias de esa época.

7) ¿Cuál ha sido el espectáculo con el que tu compañía alcanzó los presupuestos que buscaban?

Todas las obras a partir de *Leyenda de un pueblo que nació sin cabeza*, ya marcaron una ruptura. Esa obra marcó la ruptura que yo buscaba. Romper con todos los espacios, con todo. Meterse dentro del público, mover al público de un lugar a otro, incluirlo en la obra, que el público se confundiera con el espectáculo en sí. Y eso fue desarrollándose con más conciencia con la obra *El horno de la talega*, que la UASD publicó. *La virgen del fuego*. Fueron obras muy interesantes, y yo creo que todas marcan un momento importante, sobre todo en la búsqueda personal del teatro, que asumieron todos los que integraban el grupo. Ellos participaban porque se enamoraban de esa forma, y quería ir más allá todavía, y en fin. Esos son los espectáculos más emblemáticos del Teatro UASD. *El Canto de los buitres*, que se realizó sin uso de palabras, en base a imágenes y sonoridad. Usamos la lejanía y cercanía con el público. Los actores se iban tan lejos que no podíamos escucharlo. Por eso se suprimía la palabra. En esa obra el alejamiento hacía que los actores se apartaran del espacio de presentación, iban a la calle, o al techo, y eso rompía con toda la concepción espacial existente. Ese es un espectáculo emblemático del Teatro UASD.

8) ¿Qué es el acrobático guerrero? ¿Cuáles son los preceptos?

Era un teatro en el que la acrobacia estaba presente. No la gimnasia, pero había que ser casi gimnasta para hacer lo que hacíamos. Y lo de guerrero porque era eso lo que se buscaba. Hacer la revolución en el país. Que ya con los años, yo lo defino de manera más profunda en mi libro *Filosofía de la acción teatral*. Ese concepto surge en el Teatro UASD, en la década de los 70, en el 74 para ser específicos.

9) ¿Cómo te influyeron las vanguardias teatrales europeas del siglo XX?

El creador no debe renunciar nunca a ninguna corriente, a no ser que esa corriente atente contra ti en términos ideológicos. Si yo pienso azul, y el otro piensa rojo, yo tengo que saber por qué piensa rojo. Pero si él piensa rojo y yo azul nunca vamos a coincidir con lo que hacemos. No es el caso de nuestros antecesores. Todos eran contestatarios,

revolucionarios en sus ideas creadoras. Entonces todo el que es anterior influye en uno necesariamente. Toda la antigüedad influyó en los años posteriores. Es mentira que el teatro griego no haya influido en el teatro isabelino y shakesperiano. No es verdad que el Siglo de Oro español no influyó, claro que influyó. Moliere influyó, Tirso de Molina, Lope de Vega. Los viejos, los antiguos y los modernos influyen. Aunque no lo quiera, uno es parte de un proceso de todas las tendencias de la humanidad. En el momento que uno se pone en contacto con esa tendencia, ella va a influir en ti, aunque lo niegues. Porque el creador se nutre de todo lo que ha existido. Tiene que coger todo lo bueno de todo lo que ha existido. Tienes que coger todo lo que puedas. Y que el tiempo te alcance.

Si a partir de ahí quieres agregar más, tú haces ese esfuerzo, no con la idea de que “tengo que lograrlo”, porque puede ser que no, pero basta con la actitud de enfrentar el reto de ir más allá. Porque todos los jóvenes creadores deben entender que el arte no tiene límites, es infinito, como el tiempo, el espacio. Lo que hacemos hoy ya mañana es viejo, y el que no lo entiende así va a vivir siempre haciendo lo mismo. Y el arte te exige una ruptura permanente, un intento de ir más lejos de lo que llegué ayer. ¿No lo lograste? No importa, lo importante es la actitud que tienes. Las ganas de que el arte siga avanzando. No eres tú el que lo haces avanzar, es la época la que hace avanzar el arte.

10) ¿Qué maestro (s) de las vanguardias teatrales europeas marcaron tu concepción del hecho teatral?

Los mismos que nos han marcado a todos. Creo que Meyerhold fue el padre de la ruptura, y a partir de ahí todo siguió siendo él, y todo sigue siendo él, con nuevas propuestas, por supuesto, con una nueva visión. Pero él sembró y rompió, y eso se expandió por el universo, y todos los creadores lo asumieron. Todos somos Meyerhold.

11) ¿Se puede hablar de vanguardia teatral dominicana?

Creo que América Latina se convirtió en vanguardia del teatro colectivo. Todos los grupos importantes del teatro latinoamericano surgieron en esa época, mediados siglo XX. Y los grandes dramaturgos y directores teatrales latinoamericanos son de esa época. ¿Cómo es posible que todavía existan salas como el Teatro Nacional aquí en el país? ¿Teatro de Bellas Artes? Habiendo tantos espacios alternativos. El primer diseño del teatro rectangular, fue en el año 109 de nuestra era, ¿cómo es posible que dos mil años

después tengamos el mismo diseño? Es como si todavía no existiera el avión, el tren, y la gente anduviera en caballos. Después de la década de los 80s el arte en América Latina, no solo el teatro, también en la pintura, en la danza, en la música, después volvieron las dictaduras, los gobiernos represivos. Para que tengas una idea, cuando Salvador Jorge Blanco fue presidente del país, en esos cuatro años desaparecieron todos los clubes culturales del país, que eran más de 500. Esos clubes culturales eran escuelas. Y desaparecieron todos en cuatro años. La UASD, por ejemplo, estaba llena de lo que decían embajada estudiantil, eso quería decir que cada estudiante tenía una embajada, de cada provincia, etc. Y se ponían a discutir de política y de arte. Si esa época no hubiese sido malograda y fuertemente golpeada, hoy en día estaríamos disfrutando de una sociedad definitivamente distinta, con un pueblo más culto. Pero lamentablemente la sociedad involucionó, y con ella el arte, hasta el día de hoy. Que por más que uno se empeña en decirle a los jóvenes que no cojan el camino de la comodidad en el arte, se van por lo cómodo, y terminan haciendo comedias baratas, disparates. Y seguimos en esa lucha permanente. Yo creo que hoy día contamos con jóvenes dramaturgos y teatristas que ven el teatro con mayores compromisos, que ven la necesidad de enfrentarse al proceso creativo para encontrar nuevas formas teatrales.

No se puede hablar de una vanguardia estructural, porque nuestra sociedad está fragmentada. Hay muchos jóvenes que quieren innovar, pero está todo el mundo por su lado, no hay una institución que los una, los apoye y, eso dificulta el proceso de trabajo, y dificulta que veamos un proceso estructurado. Por eso, cuando en el festival de teatro pasado hacemos un coloquio en el que participa Canek, y hablo con Canek, para que se forme la asociación de nuevos dramaturgos, es con la idea de que exista una estructura que pueda darnos a conocer, y dar un testimonio de que hay una corriente de vanguardia conocida y estructural en el país, pero eso está por verse. Y mientras tanto está el proceso individual de algunos jóvenes. Tengo esperanza. Pero como he dicho, es un elemento suelto, que hace difícil visualizar el movimiento.

12) ¿Cómo vinculas la vanguardia teatral latinoamericana con la dominicana?

Había reciprocidad. Yo traje el grupo *Rajatabla* al país, por ejemplo. Un grupo venezolano de mucho nivel interpretativo, y de propuestas muy aguerridas, que chocaron mucho. Ellos trajeron en esa época un espectáculo de desnudo total. Actores y actrices

completamente desnudos. Ese grupo hizo un pequeño recorrido por el país. Había mucho contacto con los festivales de Colombia, Cuba y Venezuela.

En términos teatrales el cine cubano dio un salto cualitativo enorme, el teatro se quedó rezagado, pero sin embargo la revolución cubana hacía muchos festivales. Pero sí, había un contacto. De todas maneras, el movimiento grande de búsqueda, de creación colectiva, se produjo en América al unísono de forma espontánea, sin nadie decirlo al otro. Cuando nos dimos cuenta, todos estábamos envueltos en esa corriente de la creación colectiva. Había dos corrientes, el teatro UASD, que era revoltoso, y el teatro oficialista.

13) ¿Por qué crees que no hay una bibliografía sistematizada y abundante sobre el teatro dominicano?

Intervienen algunos factores. El factor cultural, y el político, y el sector del oficialismo. En muchos países, con todo y dictadura, invierten en el desarrollo de su cultura, con todo y ser un gobierno retrógrado, promueven su cultura hacia afuera. Envían carteles a las embajadas, por ejemplo, lo difunden hacia afuera. Eso, que es tan simple de hacer, nunca se ha hecho en nuestro país. Nunca. Entonces, fuera del teatro oficial, el gobierno nunca apoyó nada, ni promovió nada. Nunca incentivó a nadie a escribir teatro. Nunca el teatro dominicano ha incentivado a nadie. Es más, los propios funcionarios del país no saben que existe una Escuela Nacional de Teatro. Porque no les interesa. Eso no es lo de ellos. Entonces, para tú abrirte paso, tienes que ser tú, con tu esfuerzo. Y para abrirte paso hacia afuera eso es imposible, porque no tienes los medios para hacerlo. Entonces, el oficialismo no te promueve. Lo que promueve es la misma cosa, y así de por vida. Lo único que produce estímulo en las nuevas generaciones son los cambios, si no, no hay desarrollo de nada. Por otro lado, está el factor político. Por ejemplo, muchos grupos de esa época, eran representantes de partidos de izquierda, y esos partidos tenían muchas relaciones con Europa, que era quien ayudaba y apoyaba esos grupos. Esos partidos de izquierda promovían a sus artistas, y promovían los grupos de teatro y arte en sentido general, y usaban los medios internacionales. ¿Morla presentará su obra? El partido lo enviaba al otro partido de Francia, y así se enteraban en el resto del mundo, por ejemplo. Eso no pasaba en este país.

14) Jorge Dubatti habla del concepto de vanguardia, postvanguardia y transvanguardia. Él dice que la vanguardia teatral latinoamericana está

pendiente. ¿Cuál es tu opinión sobre esa reflexión de Dubatti extrapolado a la vanguardia dominicana?

Creo que ha habido una vanguardia latinoamericana. No se puede negar, a nivel mundial, incluso. Superó a Europa a nivel teatral. Esa vanguardia no está superada, no ha sido superada. En términos generales. Puede ser que a nivel individual haya alguien por allí, o por aquí. Pero son fenómenos individuales. Vanguardia es cuando la colectividad arranca por un camino determinado. Y una vanguardia anuncia la llegada de otra vanguardia, y así sucesivamente. No hay una vanguardia eterna. Lo que es vanguardia hoy ya mañana no es vanguardia.

Entrevista a Claudio Rivera

Director del Teatro Guloya.

6 de mayo 2020

1) ¿Cómo te acercaste al mundo del teatro? ¿Cómo surgió tu vocación?

Cuando niño yo hacía teatro de sombras y títeres en una iglesia que me quedaba al lado de la casa, luego jugábamos a imitar a Jerry Lewis, en la casa, en la adolescencia hacíamos dramatizaciones bíblicas y paganas, y soñando con la obra que nunca hice en el colegio, ensayamos y nunca presentamos una obra, ahí me quedé atrapado. Luego jugué a tener un pie en la realidad y otro en la ficción cuando llegué a INTEC, al grupo Proyección, de ahí pasé a Nueva Teatro, a Bellas Artes, a Cuba, y todo lo otro ha sido un solo ensayo.

2) ¿Qué espectáculos te impactaron y te marcaron desde joven?

La guerrita de Rosendo, de Nuevo Teatro. El Quijote, de Gayumba. La vida es sueño, del grupo de INTEC, y mucho teatro callejero que se hacía en los 80s, que era una modalidad muy abundante, y que se encontraba con mucha facilidad, y era la manera en que los jóvenes de manera espontánea hacían teatro. Ya está en desuso. Pasó de moda al parecer en nuestro país.

3) ¿Cuál ha sido tu formación académica?

En INTEC éramos autodidactas. El maestro Otto Coro nos hacía interpretar los presupuestos de Grotowski, y de ahí, sin límite de tiempo, hacíamos una exploración constante en torno a ese universo. Luego en Nuevo Teatro comenzamos a entender y a enamorarnos de la idea de organicidad. Pasamos a Bellas Artes, con una formación de un año. Luego fuimos a Cuba, al Buen Día. Y de ahí todo ha sido un trabajo constante.

4) ¿En qué fecha se formó tu compañía? ¿Cuándo entraste tu?

1991. Fundador hace ya 29 años.

5) ¿Cuál ha sido tu función en la compañía?

Ha sido actor, dramaturgo, director, gestor, productor, encantador de serpientes y, limpiador del escenario y de los baños y, enamorar al público, antes, durante y después del espectáculo.

6) ¿Cuántos espectáculos han realizado?

26. Creación colectiva, teatro para la familia, teatro para adultos, autoría de Claudio Rivera, autoridad de dominicanos, otras obras basadas en el folklore nuestro, autores jóvenes y no tan jóvenes, de dramaturgos latinoamericanos, adaptaciones de clásicos, etc.

7) ¿Cuál ha sido el espectáculo de la compañía que más ha alcanzado los presupuestos buscados? ¿En qué consistieron los hallazgos de dicho espectáculo?

Todas las obras de Guloya son como hijos, y a los hijos se les quiere y se les pone el alma. Ya sabrán los espectadores cuál prefieren. Pero Guloya ha dejado el alma en cada uno de sus 26 espectáculos.

8) ¿Cómo es el proceso de organización de los ensayos?

Bueno, en el tercer mundo, donde yo siempre he hecho teatro, se conjugan varias variables: las obras nacen de un punto de partida, que siempre ha sido visceral, las ganas de gritar algo en el escenario, con mucha hambre de indagar en nuestros códigos estéticos y con clara conciencia de dialogar con otros referentes culturales y también con urgencia y conciencia de que hay un público que está esperando para ser descubierto, para ser creado y, también para ser gratificado, con nuestros resultados artísticos. Siempre hemos trabajado en diálogo con los espectadores.

9) ¿Existe una jerarquía de funciones en la compañía?

La única jerarquía que habla es la del que más trabaja. Esos que más trabajan son los que más trabajan. No manejamos el concepto de compañía. Siempre hemos soñado con actores que sean permanentes, que definan una ética y una estética. Algunos se han acercado, otros han permanecido y otros no.

10) ¿Qué importancia tiene el entrenamiento para el grupo?

Hablar de entrenamiento hoy en día es muy polémico. Hemos tenido entrenamiento muy físico, acrobacia, pero también un entrenamiento intelectual, leer poesía, novelas, textos que estén relacionados con el espectáculo, parte del ejercicio creador. Creemos en el entrenamiento emotivo, aprender a suscitar emociones en nosotros para suscitar en los espectadores, entrenarnos en ciertas manifestaciones tradicionales, como las máscaras. El entrenamiento como resistencia cultural frente a los códigos

impuestos. Por favor, el entrenamiento en la pasión, en soñarnos como creadores y vernos como creadores que propiciamos experiencias gratificantes.

11) ¿Cuándo oíste hablar de Eugenio Barba por primera vez?

Oí hablar de Eugenio en 1989, o 1990, gracias a Arturo López, que trajo el libro del Diccionario teatral a Santo Domingo. Luego en Cuba, pues allí sí hay una cultura muy extendida de dialogar con una antropología teatral, desde el aula, desde los grupos creadores, desde las dramaturgias, desde los espacios de reflexión. De hecho, en Cuba estaban todos los libros al respecto. Y esa apropiación que hicieron los cubanos de la antropología teatral, pasó por nosotros.

12) ¿Qué obra de Eugenio Barba te impactó? ¿Qué te influyó de tales obras?

De Kaosmos, la espectacularidad, el manejo de los espacios, las acciones simultáneas. El Castillo de Holstebro, el trabajo con los zancos. De Judith, el virtuosismo corporal de la actriz. De Mythos, lo esplendoroso, mágico y cautivador de la puesta en escena. Los sueños de Andersen, la simultaneidad de las acciones y la multiplicidad de elementos usados: títeres, danza, música en vivo, etc. Todos estos espectáculos los vi en vivo.

13) ¿Cómo asumió la compañía la metodología de trabajo propuesto por Eugenio Barba? ¿Conociste a Eugenio Barba en persona? ¿Tomaron talleres con el Odín Teatret?

Siempre hemos tratado de tener un entrenamiento, en procura de una presencia escénica y eficaz, que logre comunicación y gratificación en el espectador, buscando tener un cuerpo dilatado, y la teatralidad orgánica, la magia de la máscara con emociones auténticas. La búsqueda de esa teatralidad y presencia escénica dilatada, en códigos culturales nuestros. Eso siempre ha sido una propuesta de Guloya, desde antes de irnos a Cuba a estudiar. Conocí a Eugenio Barba en Cuba, recibimos clases magistrales. Cuando vinieron al Festival de Santo Domingo fuimos sus edecanes. En el 2004 fuimos invitados a celebrar el 40 aniversario del Odín en Dinamarca, estuvimos ahí 14 días, recibiendo conferencias, talleres, etc.

14) ¿Cuáles presupuestos de la antropología teatral de Eugenio Barba están presentes en la metodología y estética de la compañía?

Búsqueda de un cuerpo dilatado de manera consciente, de una presencia escénica y eficaz, hurgar en códigos culturales de tradiciones teatrales nuestras, para sostener la

teatralidad desde nuestra realidad social y cultural. Compromiso ético, creo que es la principal influencia, ante todo con la creación, del coraje y la rebeldía. Y la necesidad y urgencia de intimar con algún espectador, responder al hambre de crear desde la resistencia y la rebeldía. Hemos entendido el laboratorio, palabra muy polémica, como la combinación de profesionalidad: tener conocimiento para compartir, y poder conseguir los recursos para sostener ese sueño creador, y una profesionalidad que se manifiesta en el escenario.

15) ¿Cómo contextualizas culturalmente los presupuestos de Barba?

Entiendo esa pregunta como re- contextualizar. Hemos hecho danza guloya, taichí, técnica de mimo, clown, para explorar en ellos los principios de la pre-expresividad, también desde la teatralidad de nuestro carnaval. Hemos encontrado en todos esos lenguajes y caminos estéticos aspectos, o asideros para trabajar el uso del torso, los acentos corporales, la codificación de las acciones físicas, el principio de la equivalencia, el movimiento coreografiado de los actores, y todo esto nos lanza retos creativos. Por ejemplo, en nuestro espectáculo *Cuentos en Familia* (1992), ahí buscamos la teatralidad y la pre-expresividad de danzas tradicionales, el uso de la máscara. En *Nadie está solo*, que es un monólogo, se fundamentó en la danza Gagá, y en la teatralidad de las máscaras. En *Otelo sniff*, los códigos corporales que sostienen los rituales de las salves nuestras, ritmos afrodescendientes. En *La vida es sueño* trabajamos el cuerpo dilatado desde el barro del carnaval nuestro y la escenografía en movimiento. En el *Tsunami* igual, la conjunción del universo del carnaval con lo mágico religioso. En *El Banquete*, texto de Rafael Morla, sostuvimos la dilatación de los cuerpos, incluso con gente sin entrenamiento físico como el nuestro, en el movimiento coreografiado, y en la teatralidad de las máscaras que generan ese cuerpo dilatado. La escenografía en movimiento la trabajamos en *La vida es sueño*, en *Platero*, en *Flor de Mayo*, *La peste de estos días*. Todo ha sido trabajar esos principios desde nuestro universo cultural y creativo.

16) ¿Cuál es tu opinión sobre el impacto que ha tenido la antropología teatral de Eugenio Barba en el Teatro Dominicano?

Yo veo, muy subjetivamente, que en los que se consideran adheridos a esa corriente, he observado que esta corriente de la antropología teatral les ha imprimido una idea del rigor corporal, y también una idea del cuidado estético en la escena.

17) ¿A partir de qué época consideras que la antropología teatral de Eugenio Barba comenzó a estar presente en el teatro dominicano? Poner algunos ejemplos.

Cuando nosotros fuimos a Cuba. Pero también confieso que en el 1991 Arturo López trajo el *Diccionario de antropología teatral*.

18) ¿Cómo crees que ha sido asimilada la Antropología teatral de Eugenio Barba en el teatro dominicano? ¿La ha adaptado a su contexto socio cultural?

Desde cierta idea del rigor corporal y estético. Pero creo que se tiene una deuda pendiente con la idea de teatro de grupo, y con una profesionalidad sostenida en el repertorio teatral, propio y vivo, en la escena. También tenemos una deuda con obtener y defender una infraestructura para nuestro teatro, que se sobreponga a las vicisitudes y constricciones, haciendo del acto del teatro algo a respetar por la sociedad.

19) ¿Podemos hablar de una reapropiación dominicana de la antropología teatral de Eugenio Barba?

Entiendo que Guloya ha hecho espectáculos construyendo teatralidad con la danza guloya, gagá, la salve, y creo que esa fue nuestra manera de apropiarnos de los postulados de la pre-expresividad, sin renunciar a los referentes de nuestra cultura.

20) ¿Sigue vigente el paradigma teatral de Eugenio Barba en el teatro dominicano?

No puedo responder a esa pregunta, solo por Guloya. Y lo resumo: en que hemos hecho un ejercicio de rescatar nuestra memoria histórica y cultural, construyendo conscientemente un cuerpo dilatado, y siempre disfrutando el teatro. El paradigma de la antropología, como lo veo yo, descansa en la rebeldía teatral, y en la defensa del oficio, mediante la construcción de una presencia escénica eficaz e impecable. Para Guloya ese paradigma siempre seguirá vigente. Luego los presupuestos técnicos, que se traducen a presupuestos estéticos, se sostienen en principios que son similares. Podemos encontrar equilibrio precario, uso intensivo de la energía, danza de las oposiciones, en una danza a Yemayá en Cuba, como en los Guloya de San Pedro de Macorís, o en una danza balinesa. Guloya está conectado con los principios más que con las técnicas y las estéticas. Creo que la búsqueda sigue siendo válida, traduciendo los principios a un universo creador. No nos amarramos a una técnica específica o estética, nos amarramos a principios que

conducen al desarrollo de una técnica eficaz, a eso sí nos adheridos, porque sabemos que da resultados útiles para generar una empatía con los espectadores.

21) ¿Qué tipo de actividad realiza la compañía en la actualidad?

Construcción de espectáculos, presentación de nuestro repertorio, ahora tenemos nueve obras, de títere, para público juvenil, de autores dominicanos, de diferentes generaciones, de creación colectiva, obras clásicas también. Estamos empeñados en la creación de un público. No podemos olvidar que Guloya anima una sala desde hace ya trece años, y la animación de la sala implica crear público, alimentar la sed de satisfacción de un público que quiere dialogar desde la magia de la escena, la creación de un público nos compromete como artistas. Hacemos conferencias, talleres, micro talleres, presentaciones para público escolar, docencia teatral en academias, publicación de artículos, en fin. Con el objetivo de alimentar el compromiso con el teatro.

22) ¿Consideras que ha sido posible la introducción de los principios de Eugenio Barba en el contexto caribeño?

Guloya y el Teatro Buendía son buenos ejemplos de que además de posible es útil para la creación y la supervivencia de artistas del teatro.

23) ¿Cómo ha estado presente el principio de pre- expresividad y dilatación del cuerpo en la cultura dominicana? ¿Podríamos decir que la antropología teatral de Eugenio Barba sirvió de estímulo para re- descubrirlos?

Entiendo que, de todas las danzas nuestras, las actividades parateatrales, como se les llama, en sus códigos corporales, como en las danzas más estilizadas y profesionales, en la teatralidad y exuberancia del carnaval, podemos encontrar ahí esos principios, pues esos principios se alimentan del saber hacer de las técnicas, que creativamente dan paso a las estéticas. Guloya ha comprendido los principios, desde nuestras limitantes y habilidades, para desembocar todo aquello en experiencias creativas y gratificantes para nosotros y los espectadores. Guloya siempre tuvo una conexión con las danzas tradicionales, mucho antes de conocer a Eugenio Barba y la antropología teatral. Una conexión con las danzas tradicionales y la cultura popular como fuente de indagación e inspiración. Y eso se lo debemos al pensamiento de Brecht, al pensamiento de Augusto Boal, siempre bajo la guía inspiradora de maestros que nos han orientado a través de sus enseñanzas. Nosotros nos consideramos discípulos de tercera generación de Santiago García, porque discípulos de Santiago fueron nuestros maestros. También discípulos de

primera generación de Flora Lauten, de Miguel Rubio. Todas esas personas han fundado tradiciones en el teatro latinoamericano indagando de manera creativa, y en la defensa de la cultura popular. De ahí viene nuestro punto en común con la antropología teatral, que es beber de las fuentes culturales y tradicionales para construir teatralidad y un discurso que nos afirme.

24) ¿Es posible que la antropología teatral de Eugenio Barba tenga una visión eurocéntrica de la cultura?

Bueno. Cada quien se sitúa desde el ángulo de sus necesidades e intereses. Y no voy a negar que hay creadores que tienen esa posición frente a la antropología teatral, que es eurocéntrica, etc. Pero en nuestro caso la antropología teatral en cuanto corriente de pensamiento, nos ha validado, en cuanto a discurso estético que se afinca tanto en nuestras tradiciones culturales como en nuestra realidad social y política. Nunca Guloya ha creado un espectáculo con ánimo de crear imágenes que se parezcan a nada ni nadie, que no sea la reelaboración artística de nuestra realidad.

**25) ¿Cómo explicas el teatro dominicano en el contexto de la historia del país?
¿Cómo lo relacionas con el proceso de descolonialismo?**

Fragmentado, luchando por sus impulsos vitales, como Frankenstein, como la imagen de Frankenstein, que es parte de nuestro repertorio teatral, hicimos una versión. Ese Frankenstein que se resiste a olvidar, que necesita su memoria, y que anhela experiencias que le resulten liberadoras del dolor y que le sean gratificantes para sí y para el espectador, así lo veo. Descolonizar implica descolonizarse, ¿de qué? ¿De un idioma? ¿De una ideología? ¿De categorías estéticas impuestas? ¿De modelos económicos impuestos? ¿De fetichismos impuestos por el mercado? ¿De estructuras y maneras de pensar y hacer el teatro, que nos resultan ajenos a nuestra realidad, y que resultan ser insostenibles económicamente? ¿Y que esa manera de pensar no genere empatía con los espectadores? Son preguntas que siempre nos hemos hecho. Descolonizarnos implica hacernos preguntas, y tratar de responderlas desde el escenario, el único territorio que podemos hablar con voz propia, y creemos que lo hacemos con un mínimo de libertad.

26) ¿Cómo definirías el teatro dominicano actual?

Lo veo como el personaje del Monstro del Entremés. Ese monstruo que tiene cuatro elementos, contundente, con una fuerza vital, que está generando su propia voz, y que es una metáfora de la sociedad actual que le ha tocado vivir. Un monstruo vilipendiado,

maltratado, pero que sigue vivo, tiene voz propia y mucha fuerza y teatralidad dentro para reelaborarlo.

Entrevista a Carlos Castro

Director grupo Jaqueca.

22 de abril 2021

1) ¿Cómo te acercaste al mundo del teatro? ¿Cómo surgió tu vocación?

Desde que estuve en la escuela primaria me interesó el teatro. Formalmente, me inicié en el oficio con el “Teatro UASD”. Eso fue a inicio de los años 80, antes de estar matriculado. El dramaturgo y director Haffe Serulle fue mi mentor.

2) ¿Qué espectáculos te impactaron y te marcaron desde joven?

Una versión del Quijote que vi en la escuela “Loyola” de Dajabón donde mi hermano interpretaba a Sancho Panza. Yo creo que en ese entonces tenía de 6 a 7 años.

3) ¿Cuál ha sido tu formación académica?

Estudié sociología, guion y puesta en escena en Barcelona. Más adelante hice una maestría en “Artes Visuales”

4) ¿En qué fecha se formó tu compañía? ¿Cuándo entraste tú?

El “Teatro Experimental Jaqueca” creo que se fundó a inicio de los años 90. Entré prácticamente desde que inició.

5) ¿Cuál ha sido tu función en la compañía?

Escribir y dirigir. Y por supuesto, siempre integrado a la producción: buscar patrocinio y salas.

6) ¿Cuántos espectáculos han realizado?

El teatro Jaqueca montaba pocas obras en años, era un proyecto que también incluía la investigación experimental (o sea, el laboratorio) y la formación teórica. Creo que 8 o 9 años la compañía solamente montó 4 espectáculos: a) “La locura el ocaso de una época.” b) “Colgó lo’ teni’,” c) “La fila.” d) y “Roberto Zucco.” Luego he dirigido más de una decena de espectáculos para escuelas.

7) ¿Cuál ha sido el espectáculo de la compañía que más ha alcanzado los presupuestos buscados? ¿En qué consistieron los hallazgos de dicho espectáculo?

Tal vez “Roberto Zucco” o “La fila” sean los espectáculos más maduros de la “compañía.”

8) ¿Cómo ha sido el proceso de organización de los ensayos? ¿Lo hacían con un estreno previsto o tenían un carácter de investigación?

Nunca se hicieron con el llamado estreno previsto. Todos tenían carácter investigativo (que por lo regular duraba más que el montaje en sí mismo) Pero se hacían funciones en salas comerciales para públicos adultos.

9) ¿Existe una jerarquía de funciones en la compañía?

Los trabajos eran colectivos, en el sentido que discutíamos los planes de montajes, y en la búsqueda del lenguaje plástico participábamos todos, pero mi rol era dirigir y escribir, nunca actué.

10) ¿Qué importancia ha tenido el entrenamiento para tu grupo?

Varias: a) Nos enseñó a sistematizar ideas y procesos de búsqueda. b) Aprendimos técnicas de dicción y proyección de voz. C) Profundizamos en el cuerpo como un lenguaje múltiple con independencia del texto oral y escrito. d) Nos enseñó el valor de la disciplina hacia un objetivo común. e) Nos formamos en el estudio respecto a teorías teatrales de “vanguardias”.

11) ¿Cuándo oíste hablar de Eugenio Barba por primera vez?

Creo que desde mediado de los años 80 cuando fue alumno de Grotowski, luego volvía a él en los años 90 cuando ya dirigía “El Odín teatro.”

12) ¿Qué obra de Eugenio Barba te impactó? ¿Qué te influyó de tales obras?

Creo haber visto: a) (1980) “El evangelio según Oxyrhincus”, b) (1985) “Talabot”, c) (1988), “Itsi Bitsi”, d) (1991), Kaosmos (1993) y e) Mythos (1998). Solamente me impactó mucho “Itsi Bitsi” por el manejo del cuerpo como una estructura casi absoluta del arte escénico, donde el cuerpo es responsable de exponer y responder como un lenguaje simbólico capaz de generar lenguaje autónomo a través de la voz, el gesto, el movimiento, el rostro y los lenguajes de una voz más allá de la convención dicción y proyección.

13) ¿Cómo asumió la compañía la metodología de trabajo propuesta por Eugenio Barba? ¿Conociste a Eugenio Barba en persona? ¿Tomaron talleres con el Odín Teatret?

La compañía exploró algunos temas de “la antropología de teatral” como el trabajo del cuerpo y la voz. Pero éramos muchachos que, por falta de información directa respecto a las teorías de esa compañía, explorábamos muchas cosas, pero de forma empírica. Nos hacía falta un rigor que de forma individual se fue adquiriendo. Yo conocí a Eugenio Barba, tuve en un taller con su compañía en los territorios de la Habana, Cuba.

14) ¿Cuáles presupuestos de la antropología teatral de Eugenio Barba están presentes en la metodología y estética de la compañía?

El teatro Jaqueca no existe desde los años 90, en lo personal, yo sigo explorando una categoría teatral que está vinculada a “La antropología teatral” y es “La equivalencia” cuerpo, acción, voz.

15) ¿Cómo contextualizas culturalmente los presupuestos de Barba?

No sé responder esa pregunta de forma general, más bien te podría hablar que en mi experiencia lo he contextualizado buscando equivalencia con las raíces culturales del pueblo dominicano.

16) ¿Cuál es tu opinión sobre el impacto que ha tenido la antropología teatral de Eugenio Barba en el teatro dominicano?

Considero que muy poco, en principio se asumió como una especie de dogma, pero las teorías del maestro Barba (algunas ya discutidas) deben explorarse en una especie de experimentación y procesos de trabajos largos con grupos que tengan formación teatral y se dedique a eso, y tristemente nuestros grupos de teatros no tienen esas características.

17) ¿A partir de qué época consideras que la antropología teatral de Eugenio Barba comenzó a estar presente en el teatro dominicano? Poner algunos ejemplos.

Creo que a partir de los 90 con el “Teatro Jaqueca”, el teatro “Katarsis” y el teatro “Guloya”. Los dos primeros grupos no existen y el último dista mucho en sus montajes actuales de que sigue explorando teorías de “La antropología teatral”

18) ¿Cómo crees que ha sido asimilada la antropología teatral de Eugenio Barba en el teatro dominicano? ¿La ha adaptado a su contexto socio- cultural?

Esta pregunta está resuelta en las respuestas 15 y 17

19) ¿Podemos hablar de una reapropiación dominicana de la antropología teatral de Eugenio Barba?

No creo por lo que ya expresé en la respuesta de la pregunta 17.

20) ¿Sigue vigente el paradigma teatral de Eugenio Barba en el teatro dominicano?

No. Tristemente, se desconoce más que nunca.

21) ¿Qué tipo de actividad realiza la compañía en la actualidad?

El teatro “Experimental Jaqueca” ya no existe. Carlos Castro sigue montando teatro de forma independiente con un proyecto que se llama “El teatro sin nombre.” Y Miguel Ramírez, actor y escenógrafo del teatro Jaqueca también sigue montando teatro con un proyecto que creo se llama “Teatro oficio”

22) ¿Consideras que ha sido posible la introducción de los principios de Eugenio Barba en el contexto caribeño?

No puedo responder esa pregunta, tengo poca información de qué está pasando en el “Teatro caribeño”.

23) ¿Cómo ha estado presente el principio de pre- expresividad y dilatación del cuerpo en la cultura dominicana? ¿Podríamos decir que la antropología teatral de Eugenio Barba sirvió de estímulo para re- descubrirlos?

En los años 90 cuando entró la fiebre Eugenio, todos hicimos pininos al respecto a esos principios, pero la falta de rigor experimental (laboratorio) y académico dejó todo eso en una búsqueda de adolescentes.

24) ¿Es posible que la antropología teatral de Eugenio Barba tenga una visión eurocéntrica de la cultura?

No creo, es más rica de ahí, más que visión “eurocéntrica” tenía unos postulados que con el tiempo han sido superados. Pero eso pasa con cualquier escuela.

25) ¿Cómo explicas el teatro dominicano en el contexto de la historia del país? ¿Cómo lo relacionas con el proceso de descolonialismo?

No tengo respuesta a esta pregunta porque para mí no hay un teatro dominicano, y si lo hay, no sé qué es.

26) ¿Cómo definirías el teatro dominicano actual?

No existe tal teatro dominicano. Solamente puedo decirle que a excepciones de algunos jóvenes que están inspirados en proyectos personales, el teatro que actualmente se exhiben en las salas dominicanas, son montajes de franquicias, cosas anónimas que no merecen ni el nombre teatro en sentido más riguroso del término.

Entrevista a Manuel Chapuseaux

Director Teatro Gayumba.

17 de julio 2021

1) ¿Cómo te acercaste al mundo del teatro?

Aparte de algunos inventos juveniles en el liceo donde estudiaba, mi primer acercamiento formal ocurre a principios de los años 70 cuando me inscribí en la Escuela de Arte Dramático de Bellas Artes. Luego pasé a formar parte del Teatro Estudiantil, un grupo aficionado que funcionaba en el Colegio. De la Salle y que dirigía Rómulo Rivas. Este fue, a la postre, mi verdadera escuela.

2) ¿Qué espectáculos te impactaron desde joven?

Los primeros espectáculos que me impactaron verdaderamente fueron los que trajo al país el grupo Rajatabla por esa misma época: “Venezuela tuya” y “Tu país está feliz”. Ellos me mostraron que había otro modo de hacer teatro distinto al que hasta ese momento había conocido en la escuela.

3) ¿Cuál ha sido tu formación académica?

Ninguna, excepto los dos años que pasé en la escuela, de la que no llegué a graduarme.

4) ¿En qué fecha se formó tu compañía?

1976

5) ¿Cuál ha sido tu función en la compañía?

Actor y director.

6) ¿Cuántos espectáculos han realizado?

Más de 30.

7) ¿Cuál ha sido el espectáculo de la compañía que más ha alcanzado los presupuestos buscados? ¿En qué consistieron los hallazgos de dicho espectáculo?

“Don Quijote y Sancho Panza”, estrenado en 1983. Su hallazgo principal es haber podido sintetizar en una hora de teatro la esencia fundamental de la novela en la que se basa, que es extensísima, y hacerlo con un montaje que representó (en el momento de su

estreno) un aporte creativo de trascendencia para el teatro dominicano. Es un montaje que conectó, tanto con el público común y corriente como con especialistas y conocedores de la obra de Cervantes, hasta el punto de que duró más de 30 años en nuestro repertorio. Su última función se hizo en el 2016.

8) ¿Cómo ha sido el proceso de organización de los ensayos? ¿Lo hacían con un estreno previsto o tenían un carácter de investigación?

Investigación. Nunca trabajamos con fecha de estreno preestablecida. Eso provocaba que algunos montajes duraran años para ser estrenados.

9) ¿Existe una jerarquía de funciones en la compañía?

Trabajamos muy compenetradamente, aunque yo soy el director.

10) ¿Qué importancia ha tenido el entrenamiento para tu grupo?

Desde nuestra formación inicial en el Teatro Estudiantil aprendimos la importancia del entrenamiento del instrumento expresivo y mantuvimos ese hábito durante toda nuestra trayectoria.

11) ¿Cuándo oíste hablar de Eugenio Barba por primera vez?

A principios de los años 80.

12) ¿Qué obra de Eugenio Barba te impactó? ¿Qué te influyó de tales obras?

Ninguna. Nunca he visto un montaje de Barba.

13) ¿Cómo asumió la compañía la metodología de trabajo propuesto por Eugenio Barba? ¿Conociste a Eugenio Barba en persona? ¿Tomaron talleres con el Odín Teatret?

Nunca asumimos su metodología de trabajo, no lo conocimos en persona ni tomamos talleres.

14) ¿Cuáles presupuestos de la Antropología teatral de Eugenio Barba están presentes en la metodología y estética de la compañía?

Ninguno.

15) ¿Cómo contextualizas culturalmente los presupuestos de Barba?

En el año 1994 escribí un artículo para la revista *Vetas* titulado “Más acá de las islas flotantes” en el que expreso lo que en ese momento era mi visión acerca de los postulados de Barba. Tal opinión no ha cambiado (aunque la realidad actual sí), así que

lo mejor es que te anexe el artículo. Pero, en resumen, creo que los presupuestos barbianos son la más acabada expresión teatral del neoliberalismo.

16) ¿Cuál es tu opinión sobre el impacto que ha tenido la antropología teatral de Eugenio Barba en el Teatro Dominicano?

Fue probablemente la corriente teatral más influyente en el teatro dominicano durante los años 80 y 90, pero, aunque mantiene cierta influencia en algunos artistas y grupos, la fiebre ya pasó.

17) ¿A partir de qué época consideras que la antropología teatral de Eugenio Barba comenzó a estar presente en el teatro dominicano?

A partir de la década de los 80s, y el ejemplo más emblemático es el Teatro Guloya.

18) ¿Cómo crees que ha sido asimilada la antropología teatral de Eugenio Barba en el teatro dominicano? ¿La ha adaptado a su contexto socio cultural?

Algunos, como el caso de Guloya, sí lo han hecho. Otros solo hicieron *copy paste*.

19) ¿Podemos hablar de una reapropiación dominicana de la antropología teatral de Eugenio Barba?

Solo en algunos casos.

20) ¿Sigue vigente el paradigma teatral de Eugenio Barba en el teatro dominicano?

Se mantiene como referencia en ciertos trabajos, pero jamás como en su época de apogeo.

21) ¿Qué tipo de actividad realiza la compañía en la actualidad?

En este momento estamos en un receso prolongado, aunque ocasionalmente hacemos presentaciones.

22) ¿Consideras que ha sido posible la introducción de los principios de Eugenio Barba en el contexto caribeño?

No lo sé.

23) ¿Cómo ha estado presente el principio de pre- expresividad y dilatación del cuerpo en la cultura dominicana? ¿Podríamos decir que la antropología teatral de Eugenio Barba sirvió de estímulo para re- descubrirlos?

No tengo la menor idea, pero imagino que sí.

24) ¿Es posible que la antropología teatral de Eugenio Barba tenga una visión eurocéntrica de la cultura?

No creo, es más bien una visión mística, a-social y a-cultural.

**25) ¿Cómo explicas el teatro dominicano en el contexto de la historia del país?
¿Cómo lo relacionas con el proceso de descolonialismo?**

El teatro, como todo arte, se mueve entre tendencias muy variadas, desde las búsquedas sinceras por lograr una expresión auténticamente nuestra hasta las que se limitan a salir del paso o a ponerse al día con el último “guay” de la moda teatral internacional. Ha habido de todo.

26) ¿Cómo definirías el teatro dominicano actual?

Extraordinariamente creativo y variado, como nunca antes.

Manuel Chapuseaux

2da. Entrevista

13 de agosto 2021

1) ¿Cómo te acercaste al mundo del teatro?

Desde muy joven me apasionó este arte. Recuerdo que inventaba y dramatizaba obras junto a otros compañeros en el liceo donde estudiaba, pero mi inicio formal en el teatro se produce cuando me inscribo en la Escuela Nacional de Arte Escénico en 1971. Casi dos años más tarde abandoné la escuela sin graduarme para ingresar al Teatro Estudiantil, un grupo aficionado que se constituyó en mi verdadera escuela inicial y definitoria.

2) ¿Qué espectáculos te impactaron desde joven?

En primer lugar, dos espectáculos del grupo venezolano Rajatabla (“Venezuela tuya” y “Tu país está feliz”) presentados en el cine-teatro Independencia en 1972 y que me mostraron por primera vez un teatro distinto al teatro convencional que conocía y practicaba en la Escuela. Luego dos obras del Teatro Estudiantil (“Cabimas, carroñ vidriosa” y “Orula Changó”) que me mostraron poco tiempo después que en mi país ya se estaba haciendo ese tipo de teatro, lo que me llevó a dejar la escuela y afiliarme al grupo. Luego me impactó una obra creada y dirigida por Rubén Echavarría (“La obra que no tiene nombre”) por inscribirse en la misma línea de teatro popular que nosotros practicábamos y hacerlo con mucha creatividad, humor y crítica. Más adelante, en 1978, cuando tuve la oportunidad de asistir por primera vez a un festival internacional de teatro en Caracas pude ver algunos espectáculos que me hicieron comprender y asumir por primera vez la teatralidad en su más pura y artística expresión. Recuerdo especialmente a “Macunaima”, dirigida por Antunes Filho, y sobre todo “Arlequín, servidor de dos patrones” por el Piccolo Teatro de Milán dirigido por Giorgio Strehler.

3) ¿Cuál ha sido tu formación académica?

Solo soy bachiller. Ni siquiera me gradué de la Escuela de Arte Escénico. Estudié un par de años de Arquitectura en la universidad, pero también lo dejé por el teatro. De modo que se puede decir que académicamente soy autodidacta.

4) ¿Qué te motivó a formar el grupo Gayumba?

El grupo lo formamos en 1976 ocho integrantes del Teatro Estudiantil interesados en asumir el teatro como oficio, como práctica profesional. Esa fue la motivación. Dos años después, luego de algunas divisiones y deserciones, quedamos solo dos: Nives Santana y yo.

5) ¿Cuál ha sido el espectáculo de Gayumba que más ha alcanzado los presupuestos buscados?

Hay varios, pero sin lugar a dudas el más exitoso de todos, el que más tiempo permaneció en nuestro repertorio y con el que visitamos más países y festivales fue “Don Quijote y Sancho Panza”

6) ¿Cuáles maestros y reformadores del siglo XX marcaron tu concepción del teatro?

En primer lugar, Bertolt Brecht y su teatro épico o dialéctico y más recientemente -y solo desde el punto de vista de la actuación- Stanislavski, pero el último, el de las acciones físicas, no la versión sicologista gringa.

7) ¿En qué fecha Gayumba estrenó Don Quijote? ¿Cómo fue el proceso de creación del montaje? ¿Qué premisas, técnicas usaron?

Se estrenó en agosto de 1983. El proceso de montaje fue el mismo de otras obras nuestras basadas en textos narrativos: En primer lugar, un trabajo de dramaturgia básica extrayendo del texto original -en este caso la monumental novela de Cervantes- una historia que pudiera ser representada escénicamente con dos actores y pocos recursos y que, por otro lado, sirviera para expresar un punto de vista crítico acerca de algún aspecto de la realidad social. En el caso de Don Quijote, la intención ideológica era el rescate y la vigencia de la utopía en un momento en el que el neoliberalismo se imponía avasalladoramente en el mundo y se decretaba la “muerte” de la Historia y de los proyectos sociales, dando paso al individualismo egoísta. Luego de tener la dramaturgia básica, el montaje se va construyendo basado en improvisaciones, búsqueda práctica de soluciones escénicas y eliminación paulatina de lo superfluo hasta lograr el máximo de expresividad con el mínimo de recursos escénicos.

8) ¿Cuál ha sido tu relación con el teatro popular de la República Dominicana?

El teatro popular ha sido mi escuela, mi tendencia y mi credo desde mis inicios en el Teatro Estudiantil. Durante toda la trayectoria de Gayumba siempre tratamos de

mantener ese espíritu sencillo, creativo, comunicativo y crítico que representa la esencia del teatro popular.

9) ¿Cómo ves a Gayumba en el contexto del teatro dominicano?

Esa pregunta deben responderla otros, pero pienso que nuestro aporte principal fue el mostrar la posibilidad de un teatro popular con un nivel de calidad escénica digno, además de la persistencia y la resistencia durante más de cuarenta años en condiciones nada ideales. Hoy son muchos los artistas escénicos dominicanos que se reconocen como influenciados por nuestro trabajo.

Entrevista a Gilda matos

Fundadora Teatro Chispa.

12 de febrero 2021

1) ¿Cómo te acercaste al mundo del teatro?

A través del colegio, en sexto curso. Había un grupo de poesía coreada. Formamos un movimiento cultural con Ángel Mejía. Soy de Villa Juana, donde hubo mucho movimiento de teatro popular. Yo estaba en esa vorágine, mi vecino era Reynaldo Disla, Jimmy Sierra. En la escuela formados el movimiento cultural Hermanos Deligne. Luego el teatro Hombre Escena; mi primer grupo, que duró diez años. Hasta que nos asumió el Centro Dominicano de Estudio de la Educación; ONG que estudiaba la educación. Ellos nos contrataron con sueldo para dar talleres de teatro y formar grupos en todo el país. Años después COCOTECO (Coordinadora nacional de Teatro popular), en el 1974, después del ciclón DAVID. Nosotros dijimos que frente a esa catástrofe haríamos una acción cultural, y coordinamos a todos los grupos de todas las provincias que, a partir de las experiencias vividas por el ciclón, se hacía un socio drama, y se debatía con el pueblo después de presentarlo. Yo estuve haciendo la coordinación.

2) ¿Qué espectáculos te impactaron desde joven?

La Guarda Cuidadosa, que dirigió Pérez Martínez. Rómulo Rivas trajo al país *Historias para ser contadas*, y la vi en la iglesia, en el barrio. *La Boda*, de Bertolt Brecht, dirigida por Rafael Villalona. A partir de estar en el grupo, y relacionarme con grupos más profesionales es que voy comprendiendo mejor la labor teatral. Mi respuesta fue vinculada a lo social y lo político, había un movimiento de izquierda, crítico del gobierno balaguerista.

3) ¿Cuál ha sido tu formación académica?

Tengo una licenciatura en Historia del Arte, en la UASD. Tengo una diplomatura hacia el doctorado en Educación, Universidad de Murcia. Una especialidad en la UNED, y otra especialidad en Educación Artística en Valladolid. Recién me gradué de la maestría en Artes Visuales. Teatro estudié en la Escuela Nacional de Arte Dramático, en el 1975 o 1976. Luego entré al grupo Gayumba, que estuve por cuatro años junto con Ángel Mejía, y fue muy importante para mi formación. Los Gayumba compartieron con nosotros la experiencia que tuvieron con Rómulo Rivas, sus pasaron la teoría teatral, múltiples ejercicios y el tratamiento de diversos temas. Gayumba era como una escuela para aquella

época. Invertíamos más de diez horas de teatro al día. Debíamos entregarnos por completo al teatro.

4) ¿Qué teorías teatrales trabajaban en el grupo Gayumba?

Ellos son eminentemente brechtianos, pero estudiábamos a Grotowski, Stanislavski también. Hacíamos muchos experimentos, improvisación, esa era parte importante del proceso. Luego el grupo se dividió, a raíz de necesidades económicas, etc. Al final nos apartamos y el grupo Gayumba se quedó siendo solo Chapusseaux y Nives.

5) ¿En qué fecha se formó tu compañía y cuál era tu función en ella?

Teatro Chispa, la fundamos en el 1980 o 1981, que empezó como un teatro infantil. Estaban Frank Disla y Reynaldo Disla. Y se montó una obra histórica de Reynaldo Disla. Otra obra fue *La Soga*, escrita por Ángel Mejía. El mayor éxito fue *Así en el cielo como en la tierra*, obra de creación colectiva. Mucha gente fue a ver esa obra. Era una comedia que trataba el tema de la migración, los viajes en yola, con toda clase de personajes típicos de la cultura dominicana. El protagonista de la obra, en medio de la yola, con todos esos personajes: campesinos, prostituta, obreros, se encuentra con Dios, y comienza a desarrollarse una serie de conflictos hilarantes y a la vez desgarradores. Se estrenó en 1982, duramos un año girando con por todo el país con esa obra. Nosotros actuábamos, dirigíamos, e impartíamos clases de teatro. Todos los integrantes realizábamos diversas funciones en el grupo.

6) ¿Cuántos espectáculos llegaron a realizar?

Cinco o seis espectáculos, los cuales realizamos muchísimas funciones a lo largo del país. En la parte del teatro infantil hacíamos muchos títeres, con personajes típicos de la cultura popular dominicana. Adaptábamos cuentos clásicos de la literatura universal.

7) ¿Cuál ha sido el espectáculo de la compañía que más alcanzó los objetivos planteados? ¿Cómo era el proceso de creación?

La obra más emblemática fue *La Soga*. Aunque era creación Colectiva, Ángel Mejía dirigía el proceso, el cual consistía en realizar muchas improvisaciones. En *Así en el cielo como en la tierra* se inventaban las escenas a partir de las improvisaciones, surgían los personajes, y después escribíamos la historia y le dábamos coherencia. Los actores realizaban la acción, y Ángel, el director, bloqueaba los movimientos, los fijaba. No era de carácter realista, era muy corporal.

8) ¿Qué estética seguía tu grupo?

Nosotros usábamos una mezcla de estéticas: brechtiana, y más de teatro popular, mezcla de Jaime Lucero y Gayumba. En ese tiempo nuestra filosofía era el teatro popular,

no queríamos hacer teatro convencional. Solo queríamos comunicar a través del teatro. Era una forma de romper con la tradición dominicana. Privilegiábamos la claridad comunicativa, contextualizar nuestra propia realidad. Los textos que realizábamos aludían a la situación política en todo momento.

9) ¿Cómo era el proceso de organización de los ensayos?

Entrenábamos constantemente. Una hora de entrenamiento, y otras dos horas para ensayar.

10) ¿En qué año se disolvió la compañía?

En el 2010 se disolvió.

11) ¿Cuál fue el último espectáculo que presentaron?

Una obra de títere, de creación colectiva. Es muy difícil llevar encima la carga que implica realizar teatro: la producción, etc.

12) ¿Cuál es tu opinión sobre el movimiento teatral dominicano de 1970- 2000?

Yo creo que fue una época diversa, y de gran florecimiento artístico, y el encuentro de la identidad del teatro dominicano. Dando testimonio del 1970, existía una contravisión entre los de Bellas Artes y los del Teatro Popular. Los primeros montaban comedias, obras clásicas. Y nosotros hacíamos obras para el pueblo. Había muchos grupos de esa índole, con ese mensaje político y de concienciación social. Empezamos a poner personajes que veíamos en nuestra cotidianidad, con sus preocupaciones particulares, adecuados al contexto social y político. Esa era la impronta nuestra. Había un interés romántico de que podíamos cambiar el mundo a través del teatro. El Sindicato de Trabajadores, por ejemplo, cuando organizaba huelgas, nosotros íbamos a representar obras. Era muy romántico todo, político, de una juventud crítica. Luego los intereses fueron variando. Del 70 al 84, era así. Aparecen nuestros dramaturgos, nuevas estéticas. Y aún dentro de Bellas Artes se realizaban vertientes que de alguna forma buscaban cierto patriotismo e ideas nacionales, y el grupo de Servio Uribe, por ejemplo, que usaba mucho el cuerpo. Grupos como Gratey, Gayumba, Teatro Chispa. En la última etapa aparece Claudio Rivera.

Ese era nuestro propósito, de llevar el teatro a todas partes. Para nosotros ir al Teatro Nacional era una ofensa, porque nosotros éramos del pueblo, y hacíamos teatro en la calle, mezclándonos con la gente. Nuestro interés era el arte por el arte, no pensábamos en el dinero. En esa época se escribe sobre el teatro: José Molinaza, Gratey sacó otro. Hubo artículos de periódico que hablaban sobre el teatro dominicano, como servicio a la conciencia y deleite del pueblo. Ahora todo el mundo lo que quiere es brillar, pero en esa

época no nos interesaba ser reconocidos. Éramos anónimos. No funcionábamos a través del ego. Un ambiente colectivo al servicio del teatro y del pueblo.

Después de los 90s el interés cambió. El PRD había ganado, los mitos políticos de revuelta se fueron perdiendo. De repente nos enfrentamos a la situación económica. Y ya comenzamos a querer presentarnos en los espacios convencionales. Y lo que antes era contestatario se fue convirtiendo en lo oficial.

13) ¿Qué respuesta recibieron sus espectáculos por parte del gobierno? ¿Hubo censura, apoyo?

Como muchos de los partidos políticos convocaban las actividades, había cierta protección. No hubo una censura ni persecución como tal. Los sindicalistas, directores de los clubes culturales se encargaban de gestionar todas las actividades.

14) ¿Divides el teatro en esa época en dos categorías: el hegemónico; más convencional y al otro lado el Teatro popular? ¿Y Haffe Serulle? ¿Qué significó Haffe en esa época?

Entre los más destacados de esa época eran Gayumba, Jaime Lucero y Haffe Serulle. Todos ellos giraban por todo el país. El teatro de Haffe no era popular en el sentido en que nacía desde lo social, pero él era popular con su estética particular.

15) ¿Crees que fueron ustedes capturados por el sistema que tanto criticaron?

Nos acomodamos. En mi caso particular tuve hijos. Hubo un cansancio. La filosofía de los grupos se desintegró en los 90, surgieron las personalidades. Y surge el <<ven tú>>. Hay un individualismo impresionante. Los únicos grupos que sobreviven son los familiares, y eso no es real. Lo cual está bien. Pero la colectividad desaparece, en el sentido del grupo.

16) ¿Por qué crees que los grupos de teatro no han tenido tanto éxito en República Dominicana?

Lo que no se escribe se pierde. Nosotros teníamos muchas formas de elaborar las diversas obras, muchas de ellas no se terminaron de escribir. Faltaba constancia, nos enfocábamos en el acto de presentación en sí, y descuidábamos la documentación. Yo, por ejemplo, tomé un taller con Enrique Buenaventura, quienes tenían una teoría y una sistematización muy rigurosa, a diferencia nuestra. Como no hubo gente que sistemazara las experiencias, se fueron perdiendo. Aquí no se le da importancia ni a la teoría, ni a los críticos. La crítica en el país es peligrosa, porque los artistas nos ofendemos muy fácilmente. Los cubanos no realizan una crítica tan sincera, pero realizan una rigurosa

teoría sobre los procesos, y eso perdura. En este país no lo tenemos. Tiene que existir una plataforma para eso.

17) ¿Cómo han influido las vanguardias teatrales europeas del siglo XX en tu concepción del teatro?

Tuve una gran experiencia al tomar un taller con Augusto Boal. Su teatro terapéutico. Todas sus teorías tenían una aplicación práctica. Cómo se improvisa un texto, cómo abordamos la realidad, el teatro imagen, el teatro en que el público completa la dramaturgia. Y él fue seguidor de muchos de los reformadores europeos. Su teatro del oprimido me marcó bastante. Y Bertolt Brecht, fue de quien más bebí.

18) ¿Crees que se puede hablar de vanguardia teatral dominicana?

Ha habido influencia de la vanguardia europea y latinoamericana en la República Dominicana. Hay algunos actores que la han asumido. No muchos. Como, por ejemplo, Haffe Serulle. Tenemos influencias de los cubanos, los reformadores del teatro latinoamericano. Nuestra vanguardia no tiene que ver con la europea. Aquí media nuestro contexto y nuestra realidad. Cuando esos grandes directores de allá se dedicaban al teatro lo hacían de forma profesional, pero aquí no es esa nuestra realidad. Es una preferencia que se ha asumido desde la ideología, pero no para innovar el propio arte, aunque hay casos en que sí- como por ejemplo Reynaldo, Chapusseaux, que son brechtianos, Haffe con su influencia tipo grotowski. Radhamés Polanco ha tenido importancia desde la dramaturgia que él ha hecho, que tiene esas características. Hacer una ruptura de la forma, tocando el contenido, con algo nuevo, aquí nos ha preocupado demasiado el contenido, y hemos limitado las formas.

Yo pienso en Carlos Castro, que Barba, Barba, que uno no sabe si es una caricatura... la obra *La Silla*, de Carlos Castro, tenía una estética muy interesante, muy innovadora. Aquí ha habido influencias notables de las vanguardias europeas, pero adaptadas a nuestra realidad, y con las limitaciones de que a los grupos no permanecen, no ha madurado un estilo determinado. Un grupo en este país no dura más de diez años. No hay constancia.

El sentido de ruptura ha estado presente aquí. Aunque últimamente todo el mundo está acomodado. Iván García es una vanguardia dramática, Franklin Domínguez también. El teatro popular no tengo muy claro que entre dentro de la vanguardia.

19) ¿Cómo vinculas las vanguardias teatrales dominicanas con las vanguardias latinoamericanas?

Estuvimos muy aislados. Con los Festivales de teatro nos empezamos a relacionar más. A mediados de los 80s se rompió ese aislamiento. El Festival Internacional de Teatro ha contribuido a ese diálogo, en el 96 fue que empezó el festival de aquí.

También gente como Claudio Rivera, está influenciado por Flora Lauten; vanguardia teatral cubana, y él ha sembrado eso en el país. Vino aquí Albarenda, que montó una obra de una estética maravillosa.

Nosotros realmente hemos sufrido de aislamiento. También nos ha faltado mandar nuestras obras a festivales internacionales. Tu obra Charlyn debió ir a festivales internacionales, la obra de Licelotte Nin. Hay una generación, la nueva, que tiene mucha influencia de la vanguardia latinoamericana y europea. Pero nuestra generación estaba un poco aislada.

20) ¿Crees que la vanguardia dominicana está rezagada en comparación a otros espacios geográficos?

Sí. Lo que se estaba haciendo sin intención vanguardista era vanguardista, la intención de la identidad, de la lucha, se hizo, porque fueron propuestas estéticas interesantes. Aunque los vanguardistas les importaba la forma, la ruptura de la forma, la innovación de la forma. Aquí esa preocupación viene en los 90.

El teatro dominicano ha transitado por muchas etapas. Lo interesante es que en las décadas mencionadas buscábamos nuestra identidad. A través del teatro pretendíamos conocernos, hacer que el pueblo busque conocerse. Buscábamos lo nuestro a través del teatro. La obra *Desde el público* de Reynaldo Disla es una obra inminentemente vanguardista. Aquí ha habido ruptura, pero no ha habido una búsqueda constante de esa ruptura, nos falta la narración de esa historia. Solo nos queda algunos testimonios. La praxis teatral ha ido más lejos que la teoría que la sustente.

La vanguardia nuestra llegó tarde, pero tiene características propias. El ala del teatro popular, y el teatro no convencional.

Entrevista Juan María Almonte

Director Teatro Robalagallina.

10 de enero 2022

1) ¿Cómo te acercaste al mundo del teatro?

Cuando apenas tenía ocho años de edad, fui invitado por un amiguito a presenciar algo que se presentaría en horas de la noche, debajo de la mata de corozo que coronaba un montículo cercano al lugar donde vivíamos.

Al llegar me encontré con la representación de un espectáculo de teatro de sombras chinescas. Aquellos muñecos planos, de cartón, manipulados por un muchacho mediante unos pendones de penca de cocotero, y proyectados en forma de siluetas en una pantalla de papel, por la luz de una vela, me causaron una enorme impresión.

La noche siguiente instalé en el patio de la vecindad mi propio teatro de sombras chinescas con el que el que entretuve muchas noches a los vecinos.

2) ¿Cuáles espectáculos te impactaron desde joven?

La obra de teatro carnavalesco, en el estilo Teatro Arena, que presentaba durante los carnavales de febrero y agosto la comparsa Los Indios de Quisqueya, del barrio San Carlos, y que narraba la prisión del cacique Caonabo por parte del español Alonso de Ojeda. De igual manera, me impactó la película Espartaco, que narra la sublevación de este ex esclavo, su conversión en líder y su lucha por la abolición de la esclavitud en Roma.

3) ¿Cuál ha sido tu formación académica?

Soy graduado de técnico en arte dramático por la Escuela Nacional de Arte Dramático.

4) ¿En qué fecha se fundó tu compañía?

Sería mejor decir, el grupo de teatro de Annie Tavárez y Juan María Almonte. Éste fue fundado en el año 1985 con el nombre Teatro Los Girasoles. En el año 1995 lo rebautizamos con el nombre Teatro Robalagallina. Una de sus principales características es que casi todos sus proyectos han estado dirigidos a la población estudiantil joven.

5) ¿Cuál ha sido tu función en el grupo?

He sido el creador de casi todos los textos que hemos representado, he dirigido la mayoría de ellos y actuado en muchos. La producción la he compartido con Annie Tavárez, quién ha sido además la actriz principal de casi todos los proyectos.

6) ¿Cuál ha sido el espectáculo del grupo que más ha alcanzado los presupuestos buscados? ¿En qué consistieron los hallazgos de dicho espectáculo?

Ese espectáculo es *Después del Carnaval*. Un unipersonal escrito, dirigido e interpretado por mí, acompañado de un músico percusionista. En él represento 35 personajes sin salir nunca del escenario. Los cambios se efectúan delante del público. Cada personaje se introduce bailando una música específica que lo identifica, y posee su propio vestuario, utilería y postizos. Este espectáculo conjuga: la declamación, el mimo, la música, la danza, el uso de máscaras, el canto y la interacción con el público.

Esta obra la estrenamos en el año 1996, en el marco del festival Fenetre au Sud, de París. El crítico André Camp, de la prestigiosa revista francesa *L'Avant scène*, coronó su crítica a la obra con la expresión: “fabuloso espectáculo”.

Luego la presentamos en la Primera Muestra Dominicana de Teatro de CODEARTE, que reunía las 10 mejores obras de los últimos 10 años. La crítica de arte, Limay González, escribió en el periódico *El Nacional*: con *Después del Carnaval* la Muestra se lució. El veteranísimo actor y director de teatro, Ángel Haché, en un relato de la Muestra hecha para *El Nacional*, situó en el mismo nivel de calidad la obra *Después de Carnaval* con los internacionalmente famosos unipersonales, *Madame Curie*, interpretado por Nidia Téllez, y *El ombligo del mundo*. Estos se presentaron en el Segundo Festival Iberoamericano de Santo Domingo, que se llevó a cabo paralelamente con la Muestra de CODEARTE. La periodista Maribell Contreras escribió: “Después del Carnaval: una obra digna de ser presentada en cualquier lugar del mundo”. Por su parte, José Rafael Sosa, expresó: “he tenido el honor, y quizás el privilegio, de ver *Después de Carnaval*”.

Esta obra la presentamos también en el Festival de Cultura del Caribe, en México, en la Primera Muestra Cultural Dominicana en México y en el Primer Festival Dominicano del Monólogo. En estas ocasiones, de nuevo, tanto la crítica como el público externaron comentarios elogios respecto a ella.

Esta obra la ubicamos en el concepto Teatro del Batey, que hemos creado. Es un teatro que se nutre y proyecta los valores de la cultura afrocaribeña. Nuestros rituales mágico religiosos (vudú, regla de ocha, palo monte, rituales funerarios de la Cofradía de los Congos de Villa Mella), el carnaval, nuestra exuberante gestualidad, nuestro ritmo, nuestra alegría, nuestro temperamento, nuestra música, acompañados de un contenido social.

Lo de Teatro del Batey, encuentra su explicación en el hecho de que, en la época pre-colombina nuestros aborígenes tenían en el batey su espacio lúdico y ritual, en la época colonial se produce allí la copula entre el amo blanco y la esclava negra, dando por resultado el híbrido que somos, y posteriormente el batey es el espacio en el que convergen, atraídos por la industria del azúcar de caña, nacionales de las distintas islas del Caribe.

El batey es el centro de dispersión de la cultura caribeña y el espacio de reencuentro.

7) ¿Cuántos espectáculos han realizado?

Unos treinta aproximadamente.

8) ¿Qué elementos de la cultura popular y folklórica dominicanas están presentes en tus obras y por qué consideras que es importantes llevarlos a escena?

No me gusta la palabra folklore. Cuando la definimos nos damos cuenta que es lo mismo que cultura. Es una palabra inventada con mala fe por los europeos, para justificar sus discursos hegemónicos.

Bueno, la primera parte de la pregunta ya está contestada. En cuanto a por qué consideramos importante llevar a escena esas expresiones, te diré que para que el teatro de cada país pueda entrar en sintonía con el espectador, para que pueda cumplir con su función (que es más que simplemente ser aplaudido, ganar un premio o una buena crítica), debe tener una identidad propia, enraizar en la cultura nativa, proyectar los mejores valores sociales, culturales e históricos propios.

9) ¿Cómo describirías el proceso de ensayos de tu grupo?

Lo primero es que el proceso de ensayos de una obra nuestra casi nunca excede los 45 días. Son ensayos muy intensos. 45 días sin pausa de por medio. Nunca me presento al primer ensayo con un plan en el que se establece de antemano cada detalle.

En la primera etapa le damos mucha importancia al estudio minucioso del texto, eso sí, es lo que nos garantiza que el actor pueda activar su capacidad creadora y aportar al proceso. En una segunda etapa solemos dejarnos llevar de la intuición. Somos muy espontáneos. En ocasiones incorporamos a una escena hasta algo accidental. Como durante ese proceso concentro toda mi atención en él las 24 horas del día, algunas soluciones escénicas se me revelan en sueños. Duermo con lápiz y papel cerca de la cama, porque la madrugada es el tiempo en que suelo ser más creativo. Siempre escojo una escena para llevar el conflicto del protagonista, su estado psicológico a una situación extrema, al borde de la locura, que expreso por medio de una pesadilla, en la que la alta expresión corporal y la mezcla y distorsión de sonidos pre existentes juegan un importante rol.

10) ¿Cuáles temáticas son más recurrentes en las obras de tu grupo?

Una sola en sus diferentes manifestaciones: la lucha de los oprimidos por liberarse de la opresión. Esto no significa que renunciemos a introducir en nuestras propuestas cualquier elemento foráneo que pudiera enriquecerla, es simplemente que el tronco del árbol de la creación debe ser el nuestro. Alguien pudiera decir que una obra de arte debe ser universal. Yo contestaría: lo universal es lo local sin fronteras.

11) ¿Cómo ha sido el proceso de organización de los ensayos? ¿Los hacen con un estreno previsto o tienen un carácter de investigación?

Siempre que ensayamos lo hacemos con el objetivo de representar la obra. En este oficio lo que nos anima es comunicar lo que hay dentro de nosotros. De todos modos, entendemos que un proceso de ensayos de una obra de teatro involucra, por fuerza, la investigación.

12) ¿Cuál es tu opinión sobre el movimiento teatral dominicano del periodo 1970 - 2000?

En ese período se produce una serie de hechos que, indiscutiblemente, contribuyen con el relativo auge del teatro en República Dominicana. La fundación de Casa de Teatro, la creación de la Temporada Shell en la Sala Ravelo, la fundación del Grupo Nuevo Teatro y la apertura de la Sala Nuevo Teatro, la creación de

grupos de teatro popular de parte del venezolano Rómulo Rivas, las puestas en escena del español Ramón Pareja, la creación del Teatro Popular del Centro, el relanzamiento del Grupo UASD, el movimiento teatral de Villa Juana, la fundación de los grupos: Teatro Ambulatorio Experimental, teatro Gayumba, Teatro Chispa, Los Teatros, Cucaramacara, Teatro Folklórico, Teatro Anamú, Teatro Robalagallina, Teatro Gratey, Teatro Rodante Dominicano, La 37 por las Tablas, el teatro de la Ucamaima, Franklin Domínguez Presenta, Giovanni Cruz Presenta entre otras; los eventos, Marzo Teatral, Festival Internacional de Teatro de Santo Domingo, la Muestra Nacional de Teatro de CODEARTE , el Festival de la Escuela de Arte Escénico, El festival Internacional del Grupo Teatro Sur. Llamamos auge relativo al generado por estos hechos y eventos, porque pese a ellos aún a nuestro teatro le falta mucho camino por recorrer. Sigue concentrado principalmente en el área metropolitana de la ciudad de Santo Domingo. Tanto en lo referente a las salas de presentaciones como a los centros docentes. En muchos lugares de nuestro país el teatro no existe o es muy débil. De las zonas rurales ni hablar. A eso le agregamos la decadencia y la discontinuidad de los festivales oficiales. Pero también la preferencia de ciertos grupos con capacidad de convocatoria, por obras precedidas por éxitos en Broadway y por obras de carácter frívolo. La indiferencia del estado con respecto a esta expresión cultural es cada vez mayor.

En el momento en que se instaura el movimiento conocido como Vanguardia Teatral Latinoamericana, nuestro teatro aún no superaba el estancamiento derivado de la casi total inactividad durante la primera mitad del siglo XX, y la fundación en 1946 de una institución oficial denominada Teatro Escuela de Arte Nacional, desvinculada totalmente del movimiento teatral universal y latinoamericano.

En 1969, regresan al país, después de realizar estudios superiores de teatro en Rusia, Rafael Villalona y Delta Soto. Estos fundan el grupo Nuevo Teatro, a tono con la corriente denominada Nuevo Teatro latinoamericano. Para la fundación del grupo elaboran un manifiesto que leen en una plaza pública, como solían hacerlo los grupos de teatro vanguardistas en el extranjero.

Luego fundan en la región de Cibao el Teatro Popular del Centro de la Cultura Ercilia Pepín. Llevan a cabo una intensa labor que comprendía presentaciones, talleres, formación de grupos e intercambio con grupos y maestros del teatro latinoamericano.

Ese de ser considerado el germen de nuestro movimiento teatral de vanguardia, junto con una labor similar desarrollada en varias provincias del país por el venezolano Rómulo Rivas. Un movimiento de vanguardia teatral dominicana tardío.

13) ¿Cómo han influido las vanguardias teatrales del Siglo XX en tu concepción del teatro? ¿Qué maestros de dicho período marcaron tu concepción del hecho teatral?

Lo que más ha influido en mi concepción del teatro es el movimiento del Teatro Ritual Caribeño. Por el otro lado, siento una enorme admiración por Antonín Artaud. Lo considero el paradigma del genio teatral. Seguro que ha ejercido alguna influencia en mi concepción del teatro, lo mismo que Augusto Boal.

14) ¿Cuál es tu opinión con respecto a la relación Teatro y Sociedad?

El teatro tiene una función estética y una función social. Cualquier otra consideración que no tome esto en cuenta este enunciado es una aberración.

Entrevista Reynaldo Disla

Director, actor y dramaturgo.

9 de octubre de 2021

1) ¿Cómo te iniciaste en el teatro?

Yo recuerdo siempre de una manera espontánea; en Salcedo, en un campo, cerca de Villa Tapia, se llama Monte Plata. Ahí vivíamos. Nos iluminábamos con una lámpara de gas y, esa lámpara proyectaba una sombra, la sombra de nosotros. Mi hermano y yo representábamos unos diálogos de la revista de Cachapú, de caricaturas. Poníamos a las sombras a hablar. Recuerdo uno de los chistes de la revista. Uno de los personajes le dice al otro: <<Compadre la piña está agria>>, el otro responde: <<No es que está agria, es que no hay piña>>. Nosotros representábamos eso, pero al mismo tiempo que éramos actores, fungíamos de espectadores. Con el paso de los años yo creo que subconscientemente eso llegó a ser una teoría teatral que se llamaba el teatro de la cuarta fase. Que yo intenté plasmarla en una obra que se llama *Desde el público*. Que no cuajó tanto como el *Búfalo del paso Texas* de Frank Disla. Con respecto a la parte actoral, un ejemplo es la obra *Marat Sade* de Peter Weiss. Es un loco del manicomio de Charenton. Pero a la vez ese enfermo mental está representando a un personaje histórico, ¿comprendes? El montaje en Santo Domingo. Ángel Haché está representando a un loco, y ese loco a su vez representa un personaje. En la cuarta fase hay cuatro facetas. Esa cuarta faceta es esa, la de la sombra, que es el espectador crítico que está viendo la actuación, que está comentando, y está inter-relacionándose con eso que está en la sombra. En la dramaturgia de Frank Disla eso se ve. Y después le dije: <<Eso es lo que buscábamos en nuestra niñez>>. Yo tenía como nueve años, y él tenía tres años. El teatro de la cuarta fase viene de ahí. Después me mudo a Salcedo, para hacer el bachillerato, y ahí formamos en el Club María Eusebia Tapia, formamos un grupo de comedia. Esas comedias que hacíamos eran chistes dramatizados. Chistes que uno encontraba en un almanaque, en la revista *Selecciones*, o un chiste que alguien contó y nosotros lo representábamos. Pasamos luego al Centro Juvenil Católico, bajo la guía del padre, nosotros íbamos a los campos aledaños de Salcedo y hacíamos socio dramas. Alguien daba una charla, podía ser uno de nosotros, o el padre, y entonces montábamos una obra más elaborada a partir de dicho tema, e incluíamos chistes, pantomima, etc.

En el Liceo hacíamos comedia, y representaciones. Ese es mi contacto con el teatro. Nosotros lanzamos un periódico también. Organizábamos festivales de la voz, ralleys de burro. El padre nos tenía en constante actividad. Incluso, yo llegué a escribir una obra, *Juventud Perdida*, sobre el consumo de drogas, aunque cuando me mudé a la capital no pude representarla.

Ahí en la capital entro a la Universidad Autónoma de Santo Domingo, y en vez de elegir deporte elijo teatro. Y ahí tuve al profesor Lendemborg, y luego lo sustituyó Rómulo Rivas, que había estudiado en París y en Chile, y tenía los conocimientos más frescos. Y aprovecho a tomar el curso de iniciación que él daba en Casa de Teatro. El que recibía clases con Rómulo Rivas, también recibía con su esposa Mercedes Días, chilena. Me inscribo en la Escuela Nacional de Arte Dramático, en el 76, donde duro un tiempo. Recuerdo entre los profesores a Pericles Mejía, que venía con unas técnicas de Jean Villard, que por aquí no se conocía nada de eso. El que daba unos ejercicios más vanguardistas era Pericles Mejía. De esa manera tengo contacto con el movimiento teatral nacional. Veía lo de Villalona, el Teatro UASD con Haffe Serulle. Y con Basilio Novas, entre otros, formamos el grupo Los Juglares del Teatrón, que luego devienen en el Teatro Experimental Popular, que es un grupo que todavía monta obras, en el cual yo duré muchos años. Con ellos es que yo montaba todas mis obras. El fundador fue Ignacio Novas, pero cuando él se fue a Cuba a estudiar, nos turnábamos en la dirección. Algunas obras eran dirigidas por Jesús Sosa, yo también dirigía. Con ese grupo es que yo monto todos esos experimentos.

2) ¿Qué espectáculos te impactaron desde joven?

Me impactaron todo lo del Teatro Estudiantil, un grupo de teatro cuyos actores eran estudiantes del Colegio La Salle, y ellos eran dirigidos por Rómulo Rivas. Eso era impresionante. Se comentaba en los corrillos teatrales que el Teatro Estudiantil tenía igual calidad que el Teatro de Bellas Artes, incluso más fresca. Que no tenían los vicios que solían tener los actores de Bellas Artes, esas voces acartonadas, españolizadas, como de locutores. En esa época estaba demasiado presente la impronta del teatro español. Gil Castro hablaba así en escena. Te lo digo porque yo llegué a verlo.

En el manifiesto de Nuevo Teatro se habla de eso: <<Vamos a buscar nuestra propia voz>>.

Otras obras que me impactaron: *Trapacerías de Escapín*, de Moliere, dirigida por Rómulo Rivas. *Tres historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún, dirigido por Rivas

también. El hombre de la Rata, que era un monólogo que actuaba Rómulo Rivas, escrito por Gilberto Pinto, autor venezolano.

Lo que más me impactó fue *La Obra que no tiene nombre*, de Rubén Echavarría, dramaturgia suya, con cinco actores en escena. Fue muy triste que él no siguiera dirigiendo.

También puedo mencionar la obra *Trébol*, dirigida por Niní Germán, con actuaciones de Mario Heredia y María Castillo, entre otros. Fue memorable. Otra obra que recuerdo es *Farsa alarma*, de Haffe Serulle, texto de Virgilio Piñeira. Otra de Haffe que me gustó fue *El caso Jacobo*, que fue una creación colectiva. Todas las obras de Haffe en cuanto a composición, el movimiento escénico, la manera de actuar, me impresionaban, en el sentido de la composición, y de las figuras y de la energía que se transmitía en ese teatro. Sobre todo, recuerdo *Farsa alarma. Dos hombres en la mina*, del teatro Gayumba, y todas las obras de dicho grupo, en especial *Don Quijote*.

3) ¿Cuál ha sido tu formación académica?

Yo empecé a estudiar en la ENAD, pero no terminé. Sin embargo, me ayudó mucho el período que estuve allí, pues recibí clases de Mario Heredia, Servio Uribe, etc.

Mi formación es autodidacta. Estudié con Rómulo Rivas, cogía talleres, leía mucho. De tal manera que yo entro a trabajar como director de la *Unidad de Teatro Guiñol*, en el año 1981. Y luego daba clases de teatro de títeres. Aunque no me gradué de la escuela fui profesor posteriormente.

Estudié Filosofía y letras en la Universidad Autónoma de Santo Domingo, me faltaron ocho asignaturas para terminarla, debido a que trabajaba mucho en teatro. En el 2008 empezamos la titulación de los maestros en servicio, y me gradué en 2012. Licenciado en Teatro.

4) ¿En qué fecha se formó tu compañía? ¿Cuántos espectáculos han realizado?

No puedo decir que es mi compañía. Era un colectivo donde nos turnábamos la dirección. Fue la primera. Teatro Experimental Popular, Texpo, en el año 1977. Yo hacía de director y dramaturgo.

Entre las obras que dirigí ahí estaba *Caballo, Un drama psicológico norteamericano*, *Las cajas*, esa la dirigió Basilio Novas. Montábamos muchas obras de teatro de títere.

5) ¿Cuál espectáculo ha alcanzado más los presupuestos buscados? ¿En qué consistieron dichos hallazgos?

Como su nombre lo indica, nuestra compañía era de un teatro experimental. El más arriesgado fue la obra *Desde el público*, estrenada en la Sala Ravelo en el año 1981.

La obra *Desde el público* era la llegada del Teatro Popular al Teatro Nacional, que era como el templo del teatro. Nosotros logramos que el barrio llegara a dicha sala, a la que solían asistir la clase social privilegiada del país.

Este grupo de teatro llega al Teatro Nacional. *Desde el público* se propone desacralizar el espacio del Teatro Nacional, que se vea como un templo. Nosotros creíamos que lo que daba importancia a un lugar era un artista, y no el espacio en sí. Había 23 o 24 actores anónimos. Los actores se confundían con el público, y cada uno de ellos tenía un *happening*. El más llamativo era el de dos monjas lesbianas, que enamoraban a las espectadoras que entraban al baño de las mujeres. A esa espectadora el Caballero; otro actor, se le acercaba, y le preguntaba qué le pasó, lo hizo Juan María Almonte. Otro personaje era uno que intentaba vender todos los periódicos de los diversos grupos de izquierda del país, y lo lograba entre los espectadores, era un *happening* increíble. Había unos críticos de teatro, que tenían el lenguaje de Molinaza. Cuando entrabas a la sala veías que los actores observaban al público. Es decir, contaban historias, realizaban diversos performances, pero fueron a ver la obra que les estaba presentando el público real.

Casi todas las obras que hacíamos tenían su búsqueda, eran de carácter experimental. Por ejemplo, una escena de matrimonio se presentaba como un fusilamiento. La obra más experimental fue *Desde el público*, porque tenía de todo: *happening, performance, etc.*

6) ¿Cómo era el proceso de organización de los ensayos? ¿Tenían una fecha de estreno prevista? ¿Hacían entrenamiento corporal o no? ¿Cuál era la mística de los ensayos de la compañía?

Siempre empezábamos con un entrenamiento. Hacíamos cantos y ejercicios para memorizar los personajes, e intercambiarlos. Usábamos la improvisación. Hacíamos todos los ejercicios que proponía Grotowski en su manual. Intentábamos que todo el cuerpo estuviera comprometido a la hora de usar la voz, y eso se lo debíamos al manual de Grotowski, basado en un taller que él dio a los actores de Peter Brooke. Seguíamos lo que leíamos de Bertolt Brecht. Lo de Rómulo Rivas, un maestro nuestro, estaba basado en la corporalidad, y nosotros lo aplicábamos.

7) ¿Cuál es tu opinión sobre el movimiento teatral dominicano del período 1970-2000?

A mí me gustaría hablarte de las diferentes etapas del teatro callejero, que te puede dar una idea de lo que fue el movimiento teatral dominicano.

El teatro de los 70s en nuestro país posee varias tendencias: la tendencia *bellasarteanas*, de obras que han sido éxito en Estados Unidos, Reino Unido, España, Francia, etc. El repertorio de Bellas Artes es de corte internacional. Por otro lado, Rómulo Rivas está haciendo un teatro más contestatario, Haffe Serulle está montando sus propias obras, Villalona monta teatro de todo tipo. En los 70s surge el teatro popular.

Hay un movimiento de teatro callejero que yo coloco en el año 1976. La primera manifestación fueron las Jornadas de teatro. Este es un movimiento que tiene características muy peculiares. El teatro callejero toma la esencia del pueblo, que sale en comparsas de carnaval. Salían todas esas comparsas típicas, y aprovechando esas circunstancias, Jimmy Sierra reúne a todos los grupos populares barriales, que representan una sola obra y salen por los diferentes barrios de manera itinerante.

Este movimiento es creado por Jimmy Sierra. Forman más de 16 grupos que viajan por todo el país. Están utilizando las mismas técnicas del teatro de esas comparsas que salen. La jornada de teatro iniciada en los años 70 marcaron el inicio del teatro de calle. Antes de comenzar la función se tocaba un bongo. Se usaban diversas técnicas como por ejemplo las de títeres gigantes. Muchos de esos grupos eran miembros de la Asociación Nacional de Teatro. Eran dirigidos por directores de variada experiencia. Las temáticas de las obras eran de índole histórica. Los grupos se presentaban los mismos días en que salían las comparsas calleras, además de hacerlo en las mismas fechas.

El teatro popular callejero tomó varias herramientas populares para representar sus obras. Desde la forma de contar y narrar, empapándose de las cadencias populares al hablar. Al final de cada función se hacía un foro donde los espectadores opinaban y compartían. Y ahí era que la gente se daba cuenta de que no éramos una comparsa más. Lo hacíamos así, como una manera de estar camuflados, porque vivíamos una época de represión debido a Joaquín Balaguer. Nosotros salíamos así disfrazados, y no nos podían decir nada.

Era un teatro itinerante. Se presentaba en una esquina, y duraba todo el día. Las piezas callejeras podían ser representadas varias veces. Era un teatro cuya dramaturgia y puesta en escena eran concebidas como teatro de calle, nunca como teatro para sala. Una sola obra era representada por varios grupos, cada grupo con su versión particular.

Otra fase de este teatro la ubico de 1984- 1986. Con Festivales de teatro callejero. *Un comercial para máximo Gómez*, autoría propia, y dirigido por Manuel Chapuseaux.

Eso se llamó Festivales de teatro callejero. A partir de esta época, que ya no hay un teatro tan contestatario con la represión de Balaguer. Con la entrada del gobierno del PRD esos grupos desaparecieron, y solo quedó Jimmy Sierra.

Las técnicas de teatro callejero se aplicaban con eficacia. En esos festivales se presentó Haffe Serulle. *Stella... la mujer del plomero*, representada por él.

Otro período es el de los años 90s. Manuel Chapuseaux estrena una obra de Reynaldo Disla: *Un amor imposible*, donde se plasman con mayor conciencia las técnicas del teatro callejero. Pues Manuel recoge dichas técnicas. Esta es una obra que en escena hay dos personajes, pero participan diez o doce, porque los actores ponían a participar al público. Eso fue en la facultad de Ingeniería de la UASD. En esta etapa también entran Claudio Rivera y Viena González, que estudiaron en Cuba.

Claudio Rivera introduce la técnica de los zancos en el teatro, incluso dando esa clase en la Escuela Nacional de Arte Dramático. *David vs. Goliat*, fue una de las obras representadas por él. Tenían una estética muy bien definida y elaborada.

Saliendo del teatro callejero, puedo decir que las dramaturgias en los años 70s tenía ese carácter social y popular, de contenido político, a diferencia del teatro de Bellas Artes. En la década de los 80s, la dramaturgia; sin abandonar el sentido popular, entra con unos ingredientes más fantásticos, de juego, sin dejar lo social.

En los 90s encontramos una crudeza del lenguaje: unos personajes de los bajos fondos sociales, con una verbalidad impresionante, con unas figuras que dan la esencia del habla popular. Autores como Frank Disla, Carlos Castro, Mariluz Acosta. Un ejemplo es la obra *Este sol para estos tres*, de Frank Disla. Son personajes de los “bajos fondos”.

Desde el punto de vista del público, todo eso es vanguardia, pues como ese público no ha visto teatro, lo que sea que vea será vanguardia, una ruptura innovadora, pues es la primera vez que dicho público está viendo teatro.

8) ¿Cómo han influido las vanguardias teatrales del siglo XX en tu concepción del teatro? ¿Qué maestro o maestros de dicho período marcaron tu concepción del hecho teatral?

Todos los autores latinoamericanos, cuando leímos a Eugene Ionesco nos quedamos fascinados, porque es la obra que rompía con el sentido de las palabras, de las sintaxis, etc., eso nos marcó de forma considerable. Bertolt Brecht ha influido en todos los latinoamericanos. También Jerzy Grotowski, incluso en la dramaturgia, aunque él no haya sido dramaturgo. Pero sus ideas influyeron en muchos dramaturgos latinoamericanos.

A Ionesco yo llego a través de las obras de Iván García: *Más allá de la búsqueda*, ahí descubro a Ionesco, también podría citar a Manuel Rueda. En el *happening*, un happening cruel y malvado, Arturo López y yo, fuimos influenciados por Alejandro Jodorowski, con el Teatro Pánico. También su película *El topo*, fue impactante para mí, que se ve en mi obra *Función de hastío*. Otra influencia es Augusto Boal, con su Teatro del oprimido, y sus concepciones pedagógicas, y sus técnicas actorales.

Creo que la influencia no subordina, sino que el verdadero creador las utiliza para expresarse desde su lenguaje propio y particular. Yo he sido muy ecléctico como dramaturgo y como director. En mi obra *Función de hastío*, encuentras teatro dentro del teatro, por ejemplo. están presentes todas esas influencias que he mencionado. Otro ejemplo mío: *Bolo Francisco*, pretendía mezclar escenas criollistas, del teatro del absurdo, cuestiones políticas, pero también está ligado al esperpento Valle Inclaniano, teatro social, etc.

Yo sintetizo el habla popular en mis obras, tomando la esencia, la musicalidad del habla popular, inspirado en las concepciones de Juan Bosch, Juan Rulfo, y hasta el mismo Federico García Lorca.

9) ¿Consideras que se puede hablar de vanguardia teatral dominicana? De ser así: ¿cuál es su característica y en qué período la situarías? ¿Qué grandes abanderados consideras que pertenecen a dicho período?

Eso nace de una inconformidad con lo que se está haciendo. Yo recuerdo que cuando Rafael Villalona veía las obras del Teatro de Bellas Artes se decía que eso no era lo que él quería hacer, puesto que buscaba otras voces de los actores, algo que se acercara más al personaje dominicano. Es propio de la vanguardia el reflejo de una saturación por parte de algunos artistas inquietos e inconformes con el *status quo*, que se hartan de ver lo mismo, como yo me hartaba de ver una obra con un sofá.

Creo que sí se puede hablar de vanguardia dominicana. ¿Cuál es su característica? Hay muchas tendencias. Un ejemplo es Haffe Serulle con su obra *Historia de un pueblo que nació sin cabeza*, entre otras. Eso era algo nunca antes visto en el teatro dominicano.

Rubén Echavarría es otro ejemplo. Iván García con su influencia tan marcada del teatro del absurdo, él estaba en una búsqueda de algo nuevo. Máximo Avilés Blonda, es un ejemplo de dramaturgo dominicano que introduce las técnicas de vanguardia en la dramaturgia nacional con su obra *Pirámide 179*. Otro ejemplo es Rafael Vásquez. Jaime Lucero introdujo una poética al folklore dominicano. Es un teatro que está en una constante búsqueda de un lenguaje local, propio, las costumbres y tradiciones locales.

Manuel Chapousseaux también. Cuando la palabra minimalismo no se había escuchado en el país, ya el grupo Gayumba lo estaba realizando.

10) ¿Qué opinas sobre el héroe escénico dominicano según Villalona?

Primero hay que saber qué consideraba Villalona héroe escénico. Porque el héroe escénico es una figura reconocible por el público, que al primer golpe de vista sabes quién es ese que está en escena porque ya tiene referencias históricas y culturales. Es un personaje que el público reconoce y a veces puede identificarse. El concepto de héroe escénico tiene que ver con la territorialidad, en el sentido de que hay elementos culturales en la dramaturgia, de folklore, de comida, de vestido, de historia. Es decir, se está en una territorialidad determinada que el público reconoce, hay un tipo de uso del español. Puede ser un personaje histórico, Juan Pablo Duarte. Puede ser anónimo, pero reconocido como el borracho de una esquina de un colmado de villa Juana, por ejemplo.

Entonces Frank Disla y yo no comprendíamos el afán de Villalona con ese concepto pues él lo tenía alrededor suyo, en el colmado al lado de Nuevo Teatro. Parecía más una búsqueda, algo profundo o filosófico, cuando en realidad era algo concreto. El héroe nacional ya lo había utilizado Jaime Lucero en obras como Mamasié, estaba plasmado de una forma poética ese héroe nacional. Otro ejemplo es Bolo Francisco, que Frank Disla decía que ese es el músico de campo, reconocible en el contexto dominicano, por no mencionar obras de Frank Disla.

Él parecía buscar donde no había cuando nosotros pensábamos que estaba frente a sus ojos. Si ves el recorrido de Villalona como director, y te das cuenta que todas las obras, los textos, eran extranjeros, casi no había espectáculos dominicanos o latinoamericanos. Es sorprendente cómo su principal búsqueda no se refleja en la trayectoria suya como director, o sea, en las obras que escogía. Nosotros lo encontrábamos absurdo, esa búsqueda del héroe escénico nacional.

11) ¿Por qué crees que no hay una bibliografía sistematizada y abundante sobre el teatro dominicano en nuestro país?

Todo el teatro de Jaime Lucero se ha perdido. Uno de los pocos autores que tiene casi todas sus obras editadas es Haffé Serulle. Aquí hay muchas obras engavetadas, archivadas. Eso se debe a que no hay una política editorial, como hay por ejemplo en país como Cuba, Venezuela, Argentina, etc.

Es muy lamentable la situación del país en ese sentido. Hay muchos directores y dramaturgos que no han podido publicar sus obras. Cuando haya una política editorial las cosas cambiarán.

12) Jorge Dubatti habla del concepto de vanguardia, postvanguardia y transvanguardia. Él dice que la vanguardia teatral latinoamericana está pendiente. ¿Cuál es tu opinión sobre esa reflexión de Dubatti extrapolado a la vanguardia dominicana?

No he leído esa afirmación. Sí he asistido a varias conferencias realizadas por él, pero no me atrevería a profundizar sobre dicha cuestión. Al él estar tan dedicado a los estudios teatrales que, aunque se basan en la realidad, tienen una abstracción muy fuerte, él se ve obligado a crear términos.

Creo que las vanguardias siempre están pendientes. Porque las vanguardias mueren unas tras otras. Detrás de la vanguardia, viene una postvanguardia que niega la anterior. Así como el clasicismo lo sustituyó el neoclasicismo, y el romanticismo acabó con el neo clasicismo. Y el realismo, el cubismo, el simbolismo. Son vanguardias que van suplantándose una a la otra. Y vemos una lucha entre todos esos ismos. Y luego viene el absurdo, que ya estaba desde Jarry. Entonces, siempre una vanguardia está pendiente. Lo que crees muy novedoso, en cinco años no lo es. Y los artistas también se cansan, y están buscando nuevas formas de expresión, nuevas formas de creación.

Quizás no haya ese espíritu de ruptura de los años 70s en República Dominicana, en la actualidad se ha ido perdiendo. Tomando el ejemplo de Dubatti, en el caso de Argentina hay dramaturgos que no la dejan pendiente, que siempre está buscando nuevos lenguajes. Y hay que ver, con esto de los festivales, cómo el teatro latinoamericano también está influenciando al teatro europeo. Yo recuerdo que cuando Phillips Gentile hizo su gira con su espectáculo *Derivé*, vi la huella que ese espectáculo dejó. Hay personas que descubren unos lenguajes que impactan a unos creadores determinados.

Llega un momento que la gente se harta y quiere otra cosa. Yo noto esa preocupación tan innovadora estaba más latente en otras épocas, salvo algunos creadores, que están pendientes. Eso es lo que puedo opinar, no conozco esa afirmación en concreto de Jorge Dubatti.

Entrevista Elvira Taveras

Directora y actriz Teatro del Sol.

9 de marzo 2021

1) ¿Cómo te iniciaste en el teatro?

Yo decidí en mi último campamento de verano; antes de entrar a la universidad, tomar un curso de teatro que iba a dar Villalona en Santiago de los Caballeros, en el 79. Me habían dicho de ese taller los hermanos Jerez. Ese taller duraba todo el verano, de 3 a 6 de la tarde. Yo me divertí mucho en él. No tenía ni idea que ese taller era para formar el Teatro Popular del Centro de la Cultura. Algo vio Villalona en mí que me resultaba risible, porque yo no estaba tan interesada en ser actriz, ni nada que le pareciera. Luego vino el huracán David. No se hizo la entrega del certificado. Al final Villalona me dijo que quería hablar conmigo, y consiguió seis nombramientos para un grupo estable de teatro, con salario, para uno dedicarse exclusivamente a tomar clases, ensayar y presentarse, en el Centro de la Cultura de Santiago.

Villalona tenía problemas con el gobierno de Balaguer, por sus ideales revolucionarios. Llegó a montar *Pirámide 79* con el Teatro de la UASD.

Villalona funda el Centro de la Cultura en Santiago, lo había hecho Balaguer para alojar las escuelas de Bellas Artes. Pero con el nuevo gobierno, decidieron que iban a hacer otro tipo de institución cultural. Margarita Luna formó un grupo de artistas y gestores culturales para conformar el Centro de la Cultura de Santiago. El área de teatro lo dirigía Villalona.

En esa época ese centro se convirtió en el eje cultural más importante del país, en los 80s. Ahí se hicieron cosas muy, muy importantes. El equipo que tenía Margarita Luna acompañándola era un grupo excelente. Se hizo un Simposio de críticos de arte e historiadores, y ahí se gestó el decreto para celebrarse el día del teatro dominicano. Como Villalona era representante del CELCIT en el país, nosotros recibíamos a los maestros latinoamericanos. Por ahí pasaron grandes maestros. Osvaldo Dragún, Eduardo Dimauro, como maestro de títeres, entre muchos otros. La gente iba de la capital a Santiago para celebrar el día del teatro. Había grupos que iban directo a Santiago, y no a Santo Domingo. Santiago en los 80s se convirtió en un eje cultural.

Yo comprobé el eclecticismo del pensamiento contemporáneo gracias a Villalona y todos esos maestros. Villalona usaba mucho el método de Stanislavski, pero también

usaba a Brecht, era una mezcla, y se inclinaban a una estética de acuerdo al texto o la obra. Se hacían piezas didácticas también. Se llamaban talleres dramáticos, con los cuales se enseñaba al público las reglas del teatro.

2) ¿Qué espectáculos te impactaron desde joven?

Yo veía el teatro televisivo que hacía Villalona. Yo llegué a ver varias obras. *Casa de Muñecas*. *La boda de los pequeños...*, era muy brechtiana. Ellos empezaban cantando, y hacían cosas increíbles. Era un ensamblaje de relojería ese espectáculo. A mí me impresionó mucho, yo no había leído la obra. Dragún trajo *Historias para ser contadas*, y esa obra me marcó.

3) ¿En qué fecha se formó tu compañía?

En el TPC empecé como estudiante, luego como actriz. En el 89 nosotros renunciamos. En el 1990 fundo Teatro del Sol. En el TPC hicimos alrededor de quince espectáculos.

4) ¿Qué teorías teatrales de las vanguardias trabajaba tu compañía Teatro del Sol?

En un principio hacíamos teatro de títere, a partir del conocimiento que adquirí en el TPC. Trabajamos muchas obras de teatro infantil. En septiembre de 1990 estrenamos en el Dominico Americano *El hada de las flores*. En 1991 monté *De Lorca*, 1991 y *La señorita Margarita*. En *De Lorca* me auto-dirigí. Realicé una dramaturgia de los textos de Lorca. Mi maestro teatral fue Villalona, por eso mi estilo es ecléctico. No hay una pureza de un estilo, de una forma. Yo trato que el espectáculo que realice me guste, que esté bien estructurado, tener una premisa de montaje y cumplir con eso. Porque nosotros tuvimos una mala experiencia con *La muerte de Alfredo Brie*, y aprendimos que trabajar con la premisa teatral es importante, porque de lo contrario la obra cruza en contra tuya.

Dependiendo del espectáculo el cuerpo y la voz es importante en el teatro. Pero hay textos que son trascendentes y universales, que mantienen su esencia. Para mí el texto es importante, no como cuidado de cada palabra, sino por la historia que se va a contar.

En mi compañía Teatro del sol empezamos haciendo teatro de títeres, para realizar en colegios, etc. *El hada de las flores* fue nuestro primer espectáculo.

Con *De Lorca* yo decidí no hacer personajes que denigraran a la mujer. No usar el mismo cliché. Al hacer la dramaturgia tuve que convertir algunos diálogos en monólogos, y cambié algunas conjunciones, y estructuré esa dramaturgia, pero a partir de la integridad textual lorquiana. Yo tomé un riesgo enorme con ese espectáculo, casi no llego a terminar la presentación el día del estreno.

5) ¿Cuál es tu opinión sobre el movimiento teatral dominicano en las décadas 1970 a 2000?

El teatro de los 70s, en el que yo no tuve participación, era un teatro mucho más político. La gente pensaba menos en el teatro como profesión, y se dedicaban a muchos grupos, sobre todo de teatro popular. En esa década estaba mal visto que la gente viviera o se dedicara al teatro. Yo llegué a ver varios trabajos de esa época. Había cierto teatro de vodevil, más ligero.

En los 80s el movimiento teatral tuvo una fuerte oleada, hubo un gran florecimiento de la dramaturgia. Había muchas muestras de teatro. Había un premio de teatro, el Talía de Plata. Estaba El Dorado. Había suplementos culturales que reseñaban nuestros trabajos, te hacían entrevistas, reseñas, de nuestros espectáculos. Fue una década de oro para el teatro dominicano. Persistió parte de lo que era el teatro popular. El concepto de teatro popular no tiene que ver con ser de mala calidad, o poco rigor, sino que el teatro fuera accesible a todos los públicos. De la misma forma que nosotros íbamos a una cárcel, a un campo, también íbamos a las salas oficiales. Y éramos un grupo, el TPC, que solía estar nominado en los premios. Había mucha creatividad, desde la parte técnica hasta la parte estética, etc. Solíamos pasar hasta un año en la preparación de un espectáculo. Había teatro forum, simposios, etc. Había intervención de gente que sabía mucho de teatro. Todo era muy enriquecedor.

En los 90s, otra oleada. Siguió mucho teatro, en cantidad. Surgió el Festival de Teatro, que fue bastante conflictivo al principio, en el 1997, porque se excluyó al Teatro Dominicano. Había mucha gente en ese momento. Se exploraban estéticas que se consideraban vanguardistas en ese momento. Otros compañeros pudieron viajar, hacer estudios y cursos en otras partes del mundo. Y ese contacto con otras maneras de hacer teatro enriqueció e impactó al movimiento teatral dominicano. Lamentablemente, los compañeros que pudiéramos usar el término vanguardia, son los menos consistentes. El Teatro Jaqueca, de Carlos Castro, que llegaron a hacer unos espectáculos muy buenos.

6) ¿Consideras que se puede hablar de vanguardia teatral dominicana? De ser así, ¿en qué período a la ubicarías?

Sí, creo que ha habido. Villalona es un ejemplo con su Nuevo Teatro. La llegada en los 70s de Rómulo Rivas, con su teatro más popular, más de Boal, muy político. Esos fueron los puntos resaltantes de esa vanguardia de los 70s. Y eso impactó en otros grupos de teatro popular. Estaba Gratey, estaba Gayumba. Y había esa efervescencia política en esa década.

Después en los 80s había algunas manifestaciones. Pero no tanto. Yo pienso que no hubo esos cambios tan fuertes. Pero sí en los 90s ocurrieron más esos cambios y rupturas. Por ejemplo, el regreso de Claudio Rivera de Cuba, y su trabajo más con la antropología teatral. Los mismos trabajos de Carlos Castro. Recuerdo que Reynaldo Disla y compañía hicieron un trabajo en Casa de Teatro que fue muy chocante: *Función de hastío*, que mataban un pollo en escena. Gente como Arturo Lopez y Loraine Ferrand, que querían hacer un Teatro Laboratorio. ¿Pero qué ocurre con esos compañeros? Que su trabajo es poco consistente, no tenían continuidad. Sin embargo, grupos más tradicionales tienen una mayor continuidad. Ahora mismo Claudio Rivera con el Teatro Guloya ya ha suavizado su estética. Ya dejaron de ser vanguardia. Ya no te sorprende. Porque normalmente, la vanguardia, una de sus características, es esa permanente sorpresa. Como por ejemplo Eugene Ionesco.

Yo siento que aquí, nuestro contexto influye mucho en nuestra labor de creadores, es normal que eso pase. Pero aquí lesiona mucho lo socio- político. Yo siento que esta última década, el hecho de que muchos de los dominicanos teatristas estemos contratados por el estado, afecta nuestra creación. Hacemos “ven tú”, hacemos mucho esfuerzo para estar en los ensayos a tiempo. Ese laboratorio que requiere una creación nueva no es posible en nuestra realidad concreta. Ese probar que implica el laboratorio, no existe en nuestro teatro actual. Pero en esas tres décadas había un poco de eso. La gente tenía otras expectativas a la hora de hacer teatro, con mayor rigor. Está la otra situación, que con el surgimiento de las nuevas tecnologías de la comunicación ha permeado el gusto de los espectadores. La capacidad de asombro y de sorpresa se ve un poco afectada por esa realidad, por el exceso de información que hay en la actualidad. Yo creo que la lectura y la mirada del público actual ha cambiado con respecto a esa época. Que ya el teatro de vanguardia está determinado por muchos factores.

7) ¿Crees que las estructuras socio política de la RD dificultan el desarrollo de las vanguardias teatrales en el país?

Yo creo que, para tú hacer ruptura, en el ámbito que sea, estás tomando unos riesgos. Sabes que vas a caminar por el borde de un precipicio. El riesgo lo tienes que asumir, y prepararte para eso. Porque si no, cualquier cosa te va a sacar de ese camino. Hay que contar con eso. Porque yo siempre he hecho este comentario: tú no puedes hacer un teatro de ruptura con el objetivo de llenar una sala grande. Tienes que asumir las consecuencias. Por ejemplo, cuando vino Eugenio Barba, y vimos alguna obra, fue que entendimos sus planteamientos. Y Barba decía: <<nosotros somos una compañía que no

podemos ni siquiera vivir en la capital de Dinamarca, tenemos que vivir en un pueblito. En Holstebro. Todos en una casa, y un salario mínimo del estado, etc. Nosotros somos pobres>>, decía él. Y eso nosotros lo asumimos. Stanislavski, por ejemplo, trató de romper el teatro tradicional, tuvo que usar sus recursos propios para hacerlo, porque esos trabajos no son entendidos para el público de ese momento. El teatrista que crea que va a conseguir patrocinios, etc., está muy desubicado. La economía es fundamental en ese sentido, porque la gente tiene que subsistir, pagar ciertos gastos. Eso yo pienso ha afectado a los compañeros que han realizado ciertas rupturas en el ámbito teatral. Haffe, por ejemplo, no vive ni subsiste del teatro que hace.

Las vanguardias son movimientos que surgen, y vuelven a recaer. Eso pasa aquí, que los grupos de vanguardia sean permanentes, no lo son. Los grupos de mayor trayectoria son Gayumba y Guloya, pero ya ellos se han convertido en clásicos. Porque su estética y su búsqueda ya está sellada. Fueron vanguardia en algún momento, pero ya se han quedado ahí.

Entrevista a Arturo López

Fundador Teatro Katarsis.

27 de mayo 2021

1) ¿Cómo te iniciaste en el teatro? ¿Cómo surgió tu vocación?

Si supieras que mi entrada fue por una necesidad de huir de... yo salgo del internado de artes y oficios, como ingeniero industrial- en eso me identifico con Eugenio Barba, que de ahí es que pasa a sus estudios humanísticos y de teatro. Yo termino la mecánica industrial, y voy a estudiar Ingeniería Industrial a la Universidad Mundial Dominicana. Un día, un joven pasa por las aulas diciendo: <<vamos a hacer teatro>>. Ya yo andaba por los talleres ganándome la vida como mecánico industrial. Había trabajado en varias empresas, ese era mi objetivo. Eso fue en 1981. Yo pretendo ganarme dinero como mecánico industrial para pagarme la universidad. Sucede que cuando entro a la universidad se crea el grupo de teatro. Y en ese momento, para ser joven, saliendo del gobierno de Balaguer. Yo solía ganar mucho dinero, incluso más que mi papá. Ese era un mundo muy extraño, porque era un mundo muy fálico, muy de macho. Yo tenía una noviecita que vivía al lado de mi casa. Los sábados en la tarde yo me iba con todos esos mecánicos de la cartonera nacional. Yo me iba a buscar mujeres en los cabarets, siendo muy jovencito. Tuve un problema aquí, con la noviecita, nos distanciamos. Me daba cuenta de que en la universidad el tema de ganar el dinero, con la mano embarrada de grasa. Recuerdo que cuando aquel muchacho pasa por las aulas y nos dice de hacer teatro yo me distancié de mi noviecita. Y por yo no quedarme el sábado en la tarde, yo decido entrar al teatro de la universidad. Janero Morel era el director de ese grupo de teatro. Nos presentamos en Casa de teatro, en varias provincias del país. Yo de forma paralela trabajaba como mecánico industrial. Hasta que un día decido no asistir al trabajo, puesto que todo el tema teatral ya venía capturándome.

Recuerdo que mientras le dábamos forma al proyecto de la universidad, hubo un acontecimiento que me marcó, que consistió en el primer encuentro de Teatro Universitario, organizado por INTEC y Otto Coro, con tres días de debate sobre las estéticas de los grupos. Ese evento fue muy importante porque Otto Coro venía de formar el grupo del Teatro Estudiantil y era un hombre con una formación humanística muy vasta. Ya en esa etapa los ejercicios de Otto Coro eran fundamentalmente un acercamiento a un teatro de investigación, alejado de lo comercial. Era un teatro

universitario que se enmarcaba en un discurso de resistencia a todo lo que era el *status quo*. El grupo de INTEC que te menciono se llamaba Proyección. En ese encuentro presentan *La vida es sueño*, pero desde la óptica grotowskiana. Era un teatro muy físico. Y vi en ese encuentro un ejercicio de Haffe llamado *Los ricos también lloran*. Que para mí era una pura comedia del arte. Con un médico que se llama Carlos Adón, que era un excelentísimo actor, dirección del Teatro UASD. Todo eso me hizo cuestionar lo que hacíamos en el grupo teatral de la universidad donde me encontraba. Ver la intervención de Juan María Almonte, con su teatro que tomaba elementos del folklore dominicano. Observar esos cuerpos con esa visión de la fragmentación y la escritura del espacio. Fue algo nunca visto para mí. Tengo que decir que lo de Haffe me impactó mucho más que lo de INTEC. ¿Por qué? Por la libertad de los cuerpos. Lo de INTEC podía ser el tema craneal, desde el punto de vista de la palabra era interesante, pero era una aproximación a un Grotowski mal entendido. No me pareció que había un acercamiento personal de INTEC a la apuesta grotowskiana. En cambio, lo de Juan María Almonte me genera preguntas al día de hoy, esos personajes y sus corporalidades.

Estando yo en el teatro de la universidad, no voy al trabajo y salgo a buscar libros de teatro, y me encuentro en la librería La Trinitaria, en tres pesos con veinte y nueve centavos, nada más y nada menos que *Hacia un teatro pobre* de Grotowski. Para serte sincero yo nunca lo entendí. Yo hacía los ejercicios, pero nunca entendí que eso me fuera a marcar tanto. Nunca pensé que por ahí me iba a dirigir en el mundo teatral. Yo he tratado de dar respuesta a ese libro toda mi vida. A partir de ahí yo abandono el teatro de la universidad, y ahí es que ingreso a la Escuela Nacional de Arte Dramático.

2) ¿Cuál ha sido tu formación académica?

Estuve en varios grupos de teatro, leía mucho y estudié teatro en la Escuela Nacional de Arte Escénico, que pasó a llamarse ENAD. Eso fue a mediados de los 80s.

Solo estuve dos años, porque ya yo estaba demasiado empapado de la necesidad de buscar otro teatro, muy diferente a lo que recibía allí.

Yo tenía muchos conflictos en la escuela. Porque veía los resultados de Nuevo Teatro, de Villalona, que eran muy diferentes a lo que pasaba en la escuela. Los resultados de Gayumba en la calle distaban de lo que ocurría en la escuela. Las búsquedas de Reynaldo Disla y de Frank Disla no tenían nada que ver con lo que pasaba allí. No había ninguna sistematización, porque no había estudiosos del teatro. Que ha sido un hándicap de nuestro movimiento teatral.

Siendo estudiante volví a trabajar con Juan María Almonte, que era danza, teatro musical, teatro rumbo a los orígenes, a la negritud, que Juan María siempre ha estado investigando. Mi cabeza estaba muy alejada de la atmósfera escolar.

También trabajé en varios espectáculos con Reynaldo Disla y por acercarme a sus búsquedas y ver los resultados que llegué a ver de Nuevo Teatro y de Gayumba, completamente alejados de las convenciones, Rafael Villalona cuando estaba construyendo la sala de Nuevo Teatro hace la convocatoria de un taller. Yo estoy en el primer año de la escuela, y decido entrar. Puesto que veía una investigación más sistemática, procesos más limpios, una claridad del resultado escénico. Y yo decía que eso era lo más parecido a lo que estaba buscando hasta el momento.

El taller que tomé con Villalona era rumbo a la construcción de un espectáculo llamado *El pagador de promesas*, que contaba con la asesoría folklórica del maestro Fradique Lizardo. Yo hacía el Sacristán. Eran un personaje con muy pocas palabras. Y fue un proceso de investigación, donde yo salía todos los días a ver el Sacristán de San Juan Bosco.

Para esa época yo me había leído todos los autores de vanguardia: Genet, Strindberg, Artaud, Grotowski, Ionesco, etc, y me marcaron profundamente.

Después de eso llegan unas becas para ir a la Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe, en La Habana, Cuba. Esta es una escuela itinerante, que ya estaba muy marcada por el llamado Tercer Teatro, o el Teatro de Grupo, que lidera Eugenio Barba. Era una escuela cuyo objetivo era concentrar a investigadores de teatro de todo el mundo, específicamente de las américas, que estuvieran en procesos de investigación con grupos ya establecidos, grupos de la importancia de La Candelaria, Yuyachkani, El Gran Circo de Chile, de Andrés Pérez, con Tomás González; director cubano que venía de investigar con fuentes folklóricas.

El objetivo era que durante un mes esa escuela iba a moverse por todo el mundo donde se iban a pasar todos esos procesos de investigación no académicos, sino de procesos constatados por muchos años, y se pasaban a un grupo de actores con experiencia, investigadores, etc., para que eso fuera creando un movimiento de teatro lejos de lo que era la academia, todo el teatro establecido, ese teatro muerto. Para ir dándole vigencia a lo que es el teatro de grupo, con procesos orgánicos y creadores. La primera convocatoria era la construcción del personaje. Pero, ¿desde dónde se hablaba? Por ejemplo, cómo Yuyachkani abordó a esa búsqueda, etc.

Cuando yo llego allí me encuentro que a la par del tema de construir el personaje había todo un lenguaje físico de investigación, toda una exploración para acercarte a ese proceso, y que eso no solo estaba ligado al texto. Estaba ligado a múltiples acercamientos de la cultura teatral. Podía ser la poesía, la danza, la narrativa, el objeto, el vestuario, la fisicidad. Había una cantidad de lenguajes que convergían en el escenario para dar resultado a eso llamado teatro. El texto era un punto de encuentro con todo aquello. Eso fue en el 1989, estaba dirigido por Osvaldo Dragún. Ahí estuve con Miguel Rubio, Teresa Rali, Andrés Pérez, Vicente Revuelta, Inger Maerlinks. Un mes trabajábamos de seis de la mañana a seis de la tarde. Y en la noche había teorizaciones. Ahí es que yo conozco a Eugenio Barba, en el año 1989.

Eso me distanció completamente de todo lo que se hacía teatralmente en el país, y empecé a cuestionar lo que hacía Rafael Villalona, que estaba demasiado metido en el texto y en Stanislavski.

El teatro tenía que tener una convicción política y transformadora, no podía ser la concepción del arte por el arte, que era lo que buscaban en Latinoamérica, Villalona lo veía por encima del hombro.

Ese taller en Cuba fue terrible para mí, por todo lo que significó. Y de ahí me voy a otro taller en Colombia, a La Candelaria, y me encuentro con ese teatro, que era más convencional, más cerca de la búsqueda stanislavskiana, pero, por ejemplo, estaban trabajando la dramaturgia de Heiner Müller con todo el tema de la imagen. Y abordaban un texto tan polifónico, de tantas lecturas y tantos niveles de información. Era un espectáculo de ellos que se llamaba *El paso*, donde ponían a prueba la búsqueda del lenguaje no verbal. Y era una cosa minimalista, pequeña. Ya no esa cosa interior de Stanislavski, sino esa cosa pequeña del gesto cotidiano. Ya visto eso desde el lenguaje, desde el distanciamiento brechtiano. Era la observación de esa cotidianidad del hombre de Bogotá. Recuerdo una escena de un tipo en un parque hojeando un periódico, que no tenía nada que ver con Stanislavski, que me dejaba pasmado. Eran horas de investigación, de improvisación, de observación de la realidad colombiana. Todo eso me marcó muchísimo.

La investigación en el teatro dominicano ha sido un hándicap.

Todas estas lecturas me llevan en el 1993 de regreso a La Habana, y me encuentro con Carlos Cuevas, un director peruano que construía happenings, a partir de la investigación de Kantor. De todo ese teatro plástico. Él venía de Cuatro Tablas, el grupo que conoce a Eugenio Barba en Caracas, a principios de los ochenta y es un grupo que

venía de investigar toda la teatralidad peruana: canto, danza, máscara, voz. Cuando yo lo conozco, que trabaja en el espacio abierto, y conozco a Miguel Rubio, y descubro todo este entrenamiento es donde yo empiezo a descubrir que ya yo estaba alejado totalmente del teatro nuestro, pues se quedaba en la construcción del personaje, que es importante, pero se había olvidado del entrenamiento del actor, que nunca trabajó el cuerpo como una posibilidad dramática, que a partir de tu investigación psicofísica tú podías construir una presencia. Esos eran lenguajes que se alejaban totalmente del famoso “nuevo teatro latinoamericano”.

Comienzo a partir de ahí a hacer preguntas al folklore, a ese espacio vacío, a ese actor vacío, a esa espectacularidad que no tenía que ver con el lenguaje convencional de la cuarta pared. Sino que se podía utilizar todo... A partir de ahí yo empiezo a hacerle preguntas, y a observar a un actor que no produce el hecho escénico como resultado del texto, es un encuentro. A partir de ese encuentro que se va a dar, el texto escrito se va a encontrar con esa investigación que yo inicio contigo. El personaje no está en el texto, el personaje está en el actor. Lo que está en el texto es un material, como es la investigación física, vocal, etc. Empecé a descubrir que yo necesitaba otro actor para hacer eso. Un actor que pudiera dialogar perfectamente con un abanico, con una mesa. Donde él saliera de todo ese comportamiento convencional de su cuerpo, y empezara a descubrir respuestas que él desconocía. Empecé a trabajar con esos impulsos secretos, con el mundo interno, no desde el punto de vista psicológico, sino desde el impulso. ¿Por qué? Porque ya yo quería estar más cerca de ese actor con posibilidades danzarias. De ese actor que pudiera utilizar y manejar una máscara, de ese actor que estuviera más cerca de todas sus posibilidades espectaculares, porque, además, para empezar a dar respuesta a todo el tema de la antropología del actor, se necesitaba crear una antropología teatral. Para crear esa nueva escritura en el espacio yo necesitaba ese nuevo actor. Con todas esas inquietudes formo en el 1992 mi compañía teatral Katharsis.

3) ¿Cuál era la línea de la escuela en esa época?

Era una búsqueda poco sistemática. En esencia veníamos de un teatro muy español, con gente de muy poco nivel académico y de investigación, era todo muy empírico. Y primaba mucho lo que había sido la escuela española. Era una escuela del buen decir, del recitado, con elementos muy convencionales, y rudimentarios.

4) ¿Consideras que la búsqueda de Nuevo Teatro en ese momento estaba alejada de la búsqueda del teatro latinoamericano?

Lo que Villalona entendía como nuevo teatro, era una búsqueda en la misma dirección al teatro latinoamericano, pero muy alejado de una estética de “lo latinoamericano”. Era el nuevo teatro visto desde los stanislavskiano y alejado del teatro español, pero no con la misma intensidad de lo que ocurría en el resto de Latinoamérica. Me resultaba que era demasiado stanislavkiano, demasiado vida interna. Santiago García, por ejemplo, tú veías sus resultados, seguían siendo respuestas desde Stanislavski y Brecht, pero sentías una preocupación de lo propio, de la tierra. El héroe escénico dominicano de Villalona me parecía demasiado eurocéntrico. El trabajo de Rafael era texto y búsqueda interna, estaba muy obsesionado con la instrumentalización del trabajo del actor. Para mí carecía de esa búsqueda de lo propio que ocurría en Latinoamérica.

5) ¿En qué fecha se formó tu compañía? ¿Cuándo entraste tú? ¿Cuál ha sido tu función en la compañía?

Un día, después de un concierto de Juan Luis Guerra y Silvio Rodríguez en Montecristy, me encontré con Marilú Acosta y Bethania Rivera, y me dicen que tenían interés de formar un grupo, y me salieron a buscar por la Ciudad Colonial, nos encontramos, y ese día, en el club de mi barrio empezamos el proceso de investigación del primer espectáculo. Eso fue en 1992.

Yo fungí como director de Katarsis.

6) ¿Cuántos espectáculos han realizado?

Katharsis fue una experiencia muy efímera. Lo importante de Katharsis lo que fue para Grotowski los procesos, la investigación. Katharsis crea *Medea Happening*, un espectáculo donde nosotros empezamos la investigación por primera vez... es un espectáculo altamente plástico.

7) ¿Cómo era el proceso de investigación de los ensayos? ¿Cuál era la mística? ¿Cuál ha sido la importancia del entrenamiento para tu grupo?

Tal vez yo mal entendí el tema de vivir del teatro. Eran procesos de investigación muy largos, siguiendo las propuestas de Grotowski y de Eugenio Barba, tal vez los leí mal. Eran procesos. De Katarsis puedo hablar de los procesos. Esa erotización del ensayo. Solíamos durar un año.

Ricardo Bartís habla de la erotización. Todo eso que se queda soterrado en el ensayo, toda esa relación, el manejo de un objeto en el espacio, cómo encontrar en lo que se convertía un cuadro de bicicleta viejo que encontrábamos, cómo dialogaba eso... porque teníamos varios textos... pero esos textos iban a dialogar con el cuerpo, con los

objetos, porque eran unos espectáculos muy plásticos. Yo me entrenaba con ellos, pero yo hacía más de director, estaba desde fuera observando.

El actor necesita esa mirada de alguien de afuera, el actor necesita saber que está haciendo un esfuerzo para alguien. Porque es un convivio, sin él no hay teatro. Pero yo como expectante construyo otra parte. Ahí esa relación, ese flujo de deseo, para que se construya esa tercera cosa.

Yo no he podido hacer un espectáculo donde el actor no se entrene de una manera especial. El actor necesita, no para tener un recurso acrobático, sino para explorar niveles especiales de sensibilidad. El entrenamiento para mí tiene una zona de desbloqueo. Yo necesito entrenar, para poder dialogar, para entrar en esa zona de deseo, de erotización, yo necesito que tú te abras, que empieces a sentir ese flujo. Yo necesito una retroalimentación. Necesito diseñar un entrenamiento para el espectáculo que voy a dirigir. No podría vivir sin él.

8) ¿Cuál ha sido el espectáculo que más ha alcanzado los presupuestos que buscaban? ¿En qué consistieron los hallazgos?

La obra *Ópera seca*, en el año de 1996. *Medeak Happening* la hicimos... los espacios no son espacios convencionales. Por eso digo que Katarsis nace con una necesidad de dialogar de una manera no convencional en el teatro. *Medeak Happening* se hace en la fosa del museo de arte moderno. Un espectáculo plástico, actuado por Manolo Ozuna, Marilú Acosta y Bethania Rivera. Ensayábamos en un club de un barrio.

Después hicimos *Ópera seca*, basada en textos de Samuel Beckett. La música en vivo de Josué Santana. Aquí ya somos Bethania, Loraine Ferrand y Esar Simó.

Los procesos de *Ópera seca* son procesos abiertos donde no existe un texto, sino que ellos se van construyendo en la medida que el proceso va avanzando. Partimos de textos de Samuel Beckett, otros textos escritos por Loraine Ferrand. Partimos de textos de Heiner Müller. Había discursos del dictador Rafael Leonidas Trujillo. Y la investigación partía de procesos de exploración físicos y vocales, plástico, manejo de objetos, investigación de objeto cuerpo, cuerpo- voz, investigación espacial, toda la coreografía espacial surge de improvisaciones. Se improvisaba por horas, por horas, y por años, para lograr realizar ese espectáculo.

El espectáculo se presentó en la Cinemateca Nacional, ahí montamos *Ópera seca*, con escenografía de Miguel Ramírez, la escenografía estuvo inspirada en el arte Poveda, usó todo lo que encontró tirado, con andamios, alambres de púa, porque *Ópera seca* pasaba como un espacio en un campo de concentración. Usábamos fuentes del holocausto

nazi. Esa era una de las fuentes. Era un espectáculo lúgubre, que siempre habían llamado mi atención.

Buscaba alejarme de la cotidianidad en la búsqueda de un lenguaje no convencional, anti teatro a la italiana: en la construcción de los personajes, de los espacios, etc.

Solo hicimos tres funciones. Hay también en la obra un performer boricua llamado Freddy Mercado, que hacía Hamlet, un travesti. Lo metemos en el espectáculo. Y otro personaje del coro: Soraya Arascena. Yo aparezco en vivo, recompongo la acción, re- defino la acción. Estoy constantemente en ese diálogo con los actores.

Hacemos un tercer espectáculo que es *Naturaleza muerta III*, un espectáculo muy interesante. ¿Tú conoces al artista plástico Chichi García Cordero? Él escribe un cuento que pasa en Gazcue, que se llama el *Mata perro*. Yo me inspiré en ese texto, ubicado en la época de Balaguer. Él va contando muchas escenas desgarradoras. Esar Simó me escuchó y me dijo que tenía su propio cuento de Gazcue, y se llama *Naturaleza Muerta III*. Rita Indiana cuenta que cuando lo vio fue lo que le descompuso la cabeza. Ese monólogo cuenta de todos esos muchachos de Gazcue que no son Amín Abel, que no son esos muchachos de los hijos del 14 de junio, sino son los que se dedican a consumir drogas, como una resistencia al tema ideológico, cómo eso les aleja de todo el tema del balaguerismo, de todo el tema de la izquierda. Estos se drogaban con pastillas, con te, con jarabe. Ésar cuenta de esa clase media de Gazcue a través de un monólogo terrible y desgarrador. Esa obra se presenta en el Centro Cultural de España, en el 2000.

9) ¿En qué fecha se disolvió Katarsis y por qué?

Después de esos tres espectáculos, que considero emblemáticos de Katarsis... yo no quería ser Guloya, crear una sala, tener un repertorio. Yo estaba influenciado por el teatro como hecho efímero, influenciado por Artaud. Si tú me preguntas a mí yo podría enmarcar a Katarsis como una vaina desgarradora, por lo retorcido. A mí me interesaba cerrar los espectáculos en el mismo instante de presentarse.

Katarsis se cierra porque las búsquedas del grupo han estado y estarán ligadas a lo que concluye, a lo que termina, a lo efímero. Yo nunca he pensado en tener repertorio, a mí nunca me ha interesado. Me ha interesado el teatro como lo que se acaba, lo que se muere. Después de eso me causa trabajo volver a ello otra vez.

Como resultado es un relámpago, pero como proceso hay una búsqueda tan importante, tan avasallante, tan necesaria entre tú y yo. Lo vital de Katarsis son los procesos, eso que queda soterrado, lo que emana, lo que se construye. Por eso te hablo de

esa cosa eólica que marca para siempre. Para mí lo importante de la investigación es el proceso. También hice *Estado oficial*, que fue un happening que se presentó en Bellas Artes.

La dramaturgia del cuerpo del actor, un documento visual, hablando del entrenamiento, y del proceso. Eso fue parte de Katarsis también.

10) ¿Cuándo escuchaste hablar de Eugenio Barba por primera vez? ¿Qué obra te impactó? ¿Qué te influyó de tales obras?

La primera vez que yo vi a Eugenio Barba fue en el libro *Hacia un teatro pobre*, en una entrevista que le hicieron. Cómo él aclara una serie de conceptos que años después resultan muy difícil de desentrañar y dar respuesta. En verdad no me gustan los espectáculos de Eugenio Barba, el resultado. Me gusta el pensador, el provocador, el hombre que habló de entrenamiento como la posibilidad de crear una segunda naturaleza del actor. Eso para mí fue impactante, cuando yo descubrí el pensamiento teatral de Eugenio Barba. Todas las aristas que él toca, que no solo estaban ligadas al teatro, eso está ligado a una práctica sociológica, antropológica, política, cultural. Es un abanico. Lo que más me impactó al final fue de que el teatro no es un hecho artístico, sino como un acto cultural, de cultura viva.

Otra cosa: de que no es un antropólogo. Eugenio Barba es un antropólogo empírico, es un monstruo, con una capacidad, lo que él estudia es el cuerpo en estado de representación. Entonces, para mí, cuando yo logro aterrizar todo eso, y yo, yendo con Radhamés Polanco en su carro por la frontera, y veo este jovencito haitiano que viene en el fondo con una máscara desde un batey. Esto no es la sala Ravelo, esto es el acto cultural, es el acto vivo. Ese hecho de ponerse una máscara, de distanciarse, de la espectacularidad que eso de por sí encierra. Para mí ya eso es demasiado. Eso solo a mí me desborda. Cómo ese tipo fue capaz de pensar eso con un acto, como un hecho extra cotidiano, como una cosa que lo saca de la cotidianidad. Esa máscara saca ese cuerpo de la cotidianidad, y lo lanza a otro estadio. Ahí está para mí la grandeza de Eugenio Barba.

Por ejemplo, cuando lees *Las islas flotantes*, lees algo totalmente des-territorializado. Esa metáfora de las islas flotantes, son seres que viven en condiciones, en espacios no existentes, en espacios que se crearon. Ese teatro existe por una necesidad muy especial de decir, de contar, de que una cosa no se pierda. Eso no tiene que ver nada ni con la dramaturgia, ni con la función de las ocho de la noche. Eso tiene que ver con una necesidad demasiado grande, de tú asumir ese rol de maquillarte, de vestirte, y de crear esa espectacularidad, esa ficción. Eso a mí me marcó mucho. De esa necesidad que

él define, de tú construir esa presencia. Qué te mueve a ti a construir esa presencia, qué necesidad tan grande te lleva a crear eso.

11) ¿Cómo Katarsis usó la antropología teatral de Eugenio Barba?

Esencialmente el entrenamiento físico- vocal, la dilatación del cuerpo- pensamiento, para construir esa presencia ficticia llamada personaje. Esa dilatación de la presencia físico- vocal. Esa espectacularidad del cuerpo en estado de representación, que tan solo se crea con un cuerpo entrenado. Eso no se crea sin un cuerpo entrenado. Y una cosa muy, muy especial: la poiesis: el cuerpo como poética, la poiesis escritural que emana del cuerpo, eso es esencial.

12) ¿Conociste en persona a Eugenio Barba? ¿Tomaste talleres?

Sí, tomé taller, clases magistrales, además de leer todos sus libros.

13) ¿Cómo contextualizas culturalmente los presupuestos de Barba en la República Dominicana? ¿Qué tan importante ha sido o no en el teatro dominicano?

Más que todo en la Escuela Nacional de Arte Dramático. Yo pienso que Barba me reveló otro cuerpo. Para mí la impronta de lo barbiano en la República Dominicana es específicamente en el trabajo físico de nuestros estudiantes, ¿por qué? Porque nuestros estudiantes no conceptualizan, y nuestro teatro no conceptualiza, y nosotros no tenemos un teatro de búsqueda, para que la impronta de Eugenio Barba esté presente en el país. Debió ocurrir como en el Perú, que hubo acercamientos a esas prácticas antropológicas, y cada quien absorbía los presupuestos barbianos en relación a su contexto socio- cultural. En la República Dominicana eso no existe. Porque hay mucho mimetismo. Los estudiantes, tú no puedes usar a Eugenio Barba sin estudiar a Eugenio Barba.

En República Dominicana se ha hecho una lectura fallida de la impronta barbiana. Es jodidamente mal interpretada. Creo que eso tiene su causa en la falta de rigor en las investigaciones de nuestro país. Estamos sobreviviendo, nos hemos pasado la vida sobreviviendo, y nos han dicho que debemos de tener yipeta, apartamento. Tú eres investigador, pero en el fondo quieres tener todo el dinero de Pepín Corripio. Por ejemplo, el único texto que tenemos es el de Claudio Rivera. Radhamés, por ejemplo, tiene unos textos formidables. Ese presupuesto de la investigación en el país tiene un hándicap, porque para eso debes de tener una investigación que te aleje a ti. Yo debí seguir siendo Katarsis, pero no. Siempre está el hándicap de que debemos pagar la renta, de que hay que sobrevivir. Para eso se necesita bases teóricas y económicas.

Parece ser que el teórico no es el artista, con respecto a los espectáculos de Eugenio Barba. Me parecían muy fríos, pero mi acercamiento a él son los presupuestos teóricos suyos que me llevan a otras zonas.

La condición socio- económica de la República Dominicana ha sido uno de los obstáculos principales para hacer una re- lectura de los presupuestos de Eugenio Barba.

Yo diría que no hay un movimiento teatral diverso en la isla. Por ejemplo, no hay un solo actor en la República Dominicana que no quiera estar en el cine. Entonces, no hay una identidad teatral en la República Dominicana. Cuando yo hablo de identidad, hablo del movimiento. Para ser barbiano hay que ser investigador. Y no hay otra forma. Y de eso adolece la República Dominicana.

14) ¿Cuál es tu opinión sobre el impacto que ha tenido la antropología teatral de Eugenio Barba en la República Dominicana?

Ha generado en los más jóvenes ese cuerpo- presencia, ese cuerpo- entrenado, ese cuerpo que no tiene una presencia abandonada. Les ha llegado por ósmosis a muchos, sin hacerse preguntas, a través del entrenamiento, de manera intuitiva, pero ha llegado, ha creado otra presencia en el actor, a través de la Escuela de Arte Dramático.

15) ¿Cómo ves el fenómeno de que muchos actores jóvenes dominicanos de la Escuela Nacional de Arte Dramático terminan yendo a la danza?

Ahí hay un tema, un problema de conceptualización. Llegan muchos de ellos tan desinformados, y de pronto esta escuela les dilata esa presencia, un muchacho que nunca se ha hecho esa pregunta. Ahí hay un tema intelectual, que es el que subyace. Como la formación es tan pobre, y no ser ese investigador de verdad, ese estudiante centrado que se está haciendo esa pregunta, creo que ahí surge esa pregunta, que viene por la desinformación. Creo que no están claros en sus ideas, no saben por qué fueron allí, y después terminan con unas posibilidades físicas que la escuela les brinda, y terminan saltando a la danza.

16) ¿Cómo crees que ha sido absorbida la antropología teatral de Eugenio Barba en la República Dominicana? ¿La han adaptado los teatristas nacionales a su realidad concreta?

No creo. Está el caso de Claudio. Pero, hay algo interesante de la antropología teatral, que no es una cosa para actores. El Odín estaba formado por actores rechazados por el sistema. Pero en el caso del país, es que yo no siento que se esté urgando en la construcción de un lenguaje, hay una investigación pobre. En mi caso, con el tiempo yo he descubierto que es importante acercarnos a nosotros como entes caribeños, como

dominicanos. ¿Has visto a un pelotero dominicano? Al ver un pelotero te das cuenta de que ese es un cuerpo dominicano. Para mí yo he venido... yo siento la necesidad de que el teatro dominicano empiece a acercarse a eso... no es un tema de identidad... es... de... esa presencia... ¿qué me construye a mí como dominicano? El aporte de Arturo López, lo que le hace la antropología, en esa cosa que subyace, que me hace a mí sureño, que me hace a mí cantar, y que yo tengo unas inflexiones, y que yo tengo una presencia, para mí eso es importante, para mí eso es vital.

Lo que me sirve de Eugenio Barba es cómo yo me acerco a esa voz del dominicano, lo que me sirve a mí de Eugenio Barba, lo que necesariamente me empieza a acercar a una entidad dominicana, pero que tiene una manera de gesticular, de hablar, de andar, de enfrentar la vida, de una cosmogonía del ser dominicano. Ya yo no solo te quiero entrenar por dar brincos, yo necesito también ver que cuando llegas a la sala y hablas con tu mujer, con tu compañero, el que ve desde fuera dirá: <<Pero de verdad que este es dominicano>>. Hay un universo en ese cuerpo que lo hace dominicano, para mí ficcionar eso es importante. Para mí es la bachata, tu manera de caminar, tu historia política, tu historia cultural, para mí es el carnaval, para mí es el irrespetar la cuarentena, con un musicón altísimo ahí en la esquina, poniendo bolero y la mujer desde allá gritando: <<Súbelo>>. Cómo yo me acerco a eso, cómo yo defino eso. Esas son preguntas esenciales que me estoy haciendo, y que yo me hago.

17) ¿Y esa limitación del teatro dominicano, esa falta de profundización en la investigación, y por ende no ha habido una reapropiación de los presupuestos barbianos, cómo la extrapolas a la compañía Katharsis?

Esa etapa de Katarsis es lo barbiano, lo grotowskiano, lo más ortodoxo, no fue una lectura real, no fue una reapropiación de lo barbiano, sino una pose. Ya yo, Arturo López, me siento más allá de eso.

Para mí yo necesito dar respuesta a eso... ahí está el tema de la investigación... ese tíguere de la 41... hay que pensar ese tema...

18) ¿Hay una fecha que se puede marcar como la llegada de la antropología teatral de Eugenio Barba a la isla?

Odalís Pérez hacía algunos ejercicios de lo que él entendía que era la antropología teatral de Barba. Yo creo que el tema barbiano llega, por ejemplo, con Carlos Castro en su grupo Jaqueca, con Claudio Rivera y conmigo. Un poco Otto Coro, en los 90s es que se asienta la antropología teatral en la isla.

19) ¿Cómo ha estado presente el principio de pre- expresividad del cuerpo en la cultura dominicano? ¿Podríamos decir que la antropología teatral sirvió de estímulo para redescubrirlo?

Claro que ha estado presente en las manifestaciones folklóricas dominicanos, independientemente de la antropología teatral de Eugenio Barba.

20) ¿Crees que la antropología teatral barbiana empuja a encontrar o redescubrir la pre expresividad del cuerpo?

Para nosotros, nosotros no lo hicimos en el folklore, lo investigamos en el folklore, en el bambulá de Samaná, por ejemplo, es muy pre expresiva, la danza de los Guloya, es súper expresiva, pero nosotros nunca miramos eso como posibilidad espectacular. Es más, desconocíamos qué era eso. En ese sentido nosotros no hemos visto la posibilidad, pocos hemos investigado esas manifestaciones folklóricas para absorber su esencia y llevarla a nuestros espectáculos.

21) ¿Es posible que la antropología teatral de Eugenio Barba tenga una visión eurocéntrica de la cultura?

Una cosa es la antropología teatral, la investigación del cuerpo en estado de representación. No necesariamente el tercer teatro es la antropología teatral. Hay cultura de grupo que no necesariamente se suma a los preceptos de la antropología teatral. Incluso la pregunta anterior sobre la pre- expresividad: ¿sabes dónde yo la vi? En Gayumba, en las obras de Haffe Serulle.

No creo que sea una visión eurocéntrica de la cultura. Yo lo que creo que es una apuesta por un acontecimiento teatral espectacular que está afuera de los cánones concebidos por la cultura escénica. Quien le da patente a esto como discurso espectacular, para investigar específicamente unos principios que son comunes en todas las culturas: ¡atención!

El encuentro de Barba con Latinoamérica hizo re- valorar su grupo, al observar a los grupos de dicho continente, que tenían unas condiciones materiales muy diferentes y, de ahí es que surge el concepto de Tercer Teatro, a partir de esa experiencia. Sí es interesante que Eugenio Barba dice: <<Ustedes no tienen nada que buscar, eso está ahí>>. Son esos principios que retornan que tienen todas las diversas culturas. Qué te hace dominicano que no te hace español, ni italiano. Esa es la respuesta que a mí me interesa dar en la escena. Yo quisiera ser Edipo, pero quisiera que Edipo seas tú. Pero también el corrupto nuestro.

**22) ¿Cómo explicas el teatro dominicano en el contexto de la historia del país?
¿Cómo lo relacionas con el proceso de descolonialismo? ¿Y cómo lo
relacionas con el teatro actual?**

El teatro dominicano es arrítmico, como es nuestra historia. Qué bueno que apareciste, que apareció Hamlet Bodden, y apareció Isabel Spencer. De pronto no hay discurso en el teatro dominicano. Tú no sientes que se dice nada de lo esencial, de lo hegemónico, de lo que está instaurado, el teatro dominicano no dice nada. Absolutamente nada.

Para mí en el teatro dominicano hay un problema que está ligado al presupuesto de la nación. Claudio Rivera tiene que hacer teatro gozoso porque a él le pagan la sala, y tiene que torear eso, porque si no te cortan la subvención.

A mí me parece que de pronto hay un teatro que no existe, que está ausente y alienado, atrapado en las estructuras del poder. Y la gente no lo quiere ver, y nosotros mismos no lo queremos hacer.

El teatro dominicano carece de búsquedas, carece de propuestas, hay excepciones, pero en general hay mucha opacidad. Yo te diré la verdad, yo me siento tan feliz con los resultados de cosas en la escuela, porque es el único espacio que me ha permitido experimentar.

23) ¿Hay alguna escapatoria para escapar de esa inercia que vive el teatro dominicano?

Una vez me dijo Víctor Ulloa: <<No es posible ser artista y vivir pensando en que debes de tener una yipeta>>. Entonces yo... Cristo Rey es un pandemonio de cosas inacabadas... y Los Mina... y este país está corrompido de arriba abajo...

Desde el punto creativo, hasta que el teatro dominicano no esté dispuesto a dar respuesta a toda esa decadencia del país, el teatro dominicano tiene que hacerlo, dar respuesta a esta anomia extraña, con una economía gigantesca atrapada, coartada, donde todos nos queremos sumar. Radamés habla de lo burgués que somos nosotros.

Santiago García me dijo una vez en Cuba: <<El teatro que no mira a la sociedad ni construye nuevas estéticas, ni construye nuevas poéticas... lo único que te permite eso es esa mirada a la sociedad, el escapismo no te permite eso>>.

Entrevista a María Castillo

Directora Teatro Mandrágora.

2 de agosto 2021

1) ¿Cómo conociste el método de Stanislavski?

Bueno, al método de Stanislavski lo conocí yo en un libro que me regaló el profesor Servio Uribe, que aún conservo, cuando cumplí quince años. Ese libro yo lo leí más bien como una novela. Era inspirador. *Un actor se prepara*, el libro que Uribe me regaló, y lo agradezco, porque en esa época no había tanto acceso al conocimiento como ahora. Y ese libro era de una editorial argentina. Y él era mi profesor, y a la vez trabajaba con él.

También en clase, los profesores dictaban las clases. Recuerdo que el profesor Pérez Martínez me dictó una clase sobre la Escuela de vivencia. Yo recuerdo que no lo entendí mucho. Lo asimilé como literatura, no como un manual para aprender, como el de la Escuela de representación.

Yo soy el vivo ejemplo de una formación en la Escuela de representación y en la Escuela de vivencia. La primera me enseñó las reglas de Wagner, que yo como maestra utilizo esas reglas, pues esos aspectos formales de la técnica tienen beneficio cuando uno está sobre un escenario, para desarrollar una presencia escénica. Esas reglas de Wagner están ahí, y yo las uso mucho.

Como yo era una actriz- estudiante, desde que empecé me llamaron a trabajar. Yo con el ejemplo veía a Monina Solá, que era admiradísima. Y me inspiraba su actuación. Mi contacto con la escuela de Stanislavski viene a través de Nuevo Teatro, a nivel práctico. Me llamaron para trabajar con ellos. Actúo en un montaje clásico: *Casa de muñecas*, 1975.

Cuando yo comienzo a estudiar a Stanislavski es cuando nace mi deseo de aprenderlo a profundidad.

Me voy a Rusia, a los 17 años, pero antes de eso, en Bellas Artes, que yo terminé a los 16, me decían que Nuevo Teatro, con su escuela de Stanislavski me iba a dañar, porque a esa gente no se les entendía al hablar.

Y, por otro lado, en Nuevo Teatro me decían que yo tenía que dejar Bellas Artes, porque ellos me estaban dañando, contaminándome, porque eran sectarios ambos grupos. Y yo no abandoné ningún grupo, y aprendí de ambos. Por eso yo creo en la contaminación, incluso como maestra.

¿Qué pasó? Cuando entro a Rusia, al Gitis. El primer año actuaba por todas partes declamando, que eso no lo pueden hacer todos los actores si no tienen una formación clásica en declamación. Yo declamaba a Lorca, también poemas en ruso.

Me doy cuenta en el Gitis que para ellos el que yo tuviera formación en la Escuela de Vivencia me hacía superior, porque podía hacer obras en otros registros, de hacer múltiples estilos de montaje. Eso de la no contaminación es un error. Así es que me gusta enseñar: mientras más, mejor. Yo toda mi vida he mezclado técnicas según el estilo de montaje, según lo que me pida el montaje.

Estudí durante seis años dirección en el Gitis de Rusia, donde conocí a profundidad las teorías de Stanislavski.

2) ¿Cuál ha sido tu trayectoria a nivel profesional?

El primer montaje que dirigí fue *La Gaviota, Dos de sol*, de Sergio Bodanovic. *Cositas mías*, de Griselda Gambaro. *Baño de damas*, de Rodolfo Santana. *El Decamerón*, de Bocaccio. *La misiva de Povorsky, La mano, Pasión por Donna Summer*, basado en unos cuentos de Aída Cartagena Portalatín, *Buenas noches mamá*, de Marchal Norman, *Tres mujeres altas, La historia de Miseria, la Muerte y su hermana*. He montado diversos musicales: *Evita, Los miserables, Dream girls*, entre otros.

En Nuevo Teatro estuve de 1975 a 1995. Mi salida formal de Nuevo Teatro.

3) ¿En qué año fundas tu compañía?

Mi compañía Mandrágora, a mi salida de Nuevo Teatro. Oficialmente la fundé en el 2000, con *Müller Machine*, aunque años atrás había montado otros espectáculos de manera independiente, sin hacerlo bajo el paraguas del nombre Mandrágora, pero en esencia sí lo era.

4) ¿Cuál ha sido la obra más representativa de tu compañía?

Monté el monólogo *Emily*, sobre la vida de Emily Dickinson. que para mí es el mejor montaje de mi compañía, el montaje más representativo de mi trabajo como actriz y directora. También debo mencionar *Banco de parque*.

Otro montaje de mi compañía, fue *Müller Machine*, que artísticamente me llenó de satisfacción, porque era una obra posmoderna, de corte impresionista, que hice con Arturo López y Loraine Ferrand, que era propio de las búsquedas en que estaba en ese momento.

5) ¿Con cuáles dificultades te has encontrado como directora en la República Dominicana? ¿Ha sido determinando el hecho de ser mujer?

Si me hubieses hecho esa pregunta antes, hace 20 años o más, yo hubiese respondido que a mí las cosas se me fueron dando bien, que fui aceptada. Pero eso es mentira. Haber ingresado, a mí me dio mucha lucha allá en Rusia, entrar a la Facultad de dirección, el profesor me decía: que yo era tan linda, que era tan buena actriz, muy joven, niñita, para qué vas a entrar a esta profesión, esto es muy difícil, no vas a poder con esto. Y pude entrar cuando le dije: Oiga, usted me está diciendo eso en un país socialista, donde veo a las mujeres construyendo los rieles del tren, y veo jefas de plantas de frío, y de productos cárnicos, usted me viene a decir eso en un país donde el 8 de marzo es el día internacional de la mujer, me dice que soy extranjera, y entonces veo todos esos murales de la solidaridad con los países del Tercer Mundo, y me dice que soy joven, y veo puros monumentos a la juventud. Y con esos tres argumentos yo fui aceptada. Eso en Rusia. Ahí ya tuve la primera dificultad. Porque hombres menos talentosos que yo la tenían más fácil porque eran hombres.

Me gradué con un diploma summa cum laude, porque tuve que esforzarse muchísimo más que todos los hombres de la facultad. Eso era una presión muy grande sobre mí. Que la he tenido desde que comencé como actriz, aquí en la isla. Cuando Mario Emilio Pérez, cuando yo tenía 14 años, me dijo que “había nacido un monstruo sagrado en el teatro”, eso me marcó, porque yo tenía que mantenerme a ese nivel, que no podía equivocarme.

Dirigir en esa época era una profesión de hombres. Por cada 15 hombres en la Facultad, en Rusia, una era mujer, y yo era una de esas.

Cuando llegué a RD, recuerdo que mi primer empleo fue dirigir el club de teatro del Banco Central, recuerdo que el director técnico llegó tarde al ensayo general, y cuando lo regañé, él me dijo que no tenía que pedirle permiso a ninguna mujer para él movilizarse de ahí.

Eso es de lo poco que el paternalismo de todos los hombres para no reconocer mi capacidad.

Cuando dirigí La Gaviota, lloré muchísimo, porque al principio me hacían la vida imposible. Me tuve que imponer. Pero me impuse porque agarré un látigo, pero agarrar ese látigo, a lo cual ellos no estaban obligados, porque ellos sí podían ir de chévere por la vida. Comencé a dar latigazos, y hoy, 40 años después, ese látigo endurece el corazón de una, porque una tiene que hacerse más dura de lo que uno es para poder lidiar con ese machismo de esta sociedad, en una actividad que está consagrada a las mujeres. Y sigue ocurriendo en la actualidad.

Yo tuve que ser más dura que todo el mundo. Sí. A mí me ha sido muy difícil, después de 40 años de empezar mi carrera de directora, ser directora.

Frank Disla

Dramaturgo dominicano.

10 de agosto 2021

1) ¿Cómo te acercaste al mundo del teatro?

Con el personaje de Pepito, en el Teatro Experimental María Eusebia Tapia, en la ciudad de Salcedo. La pieza se titulaba “La Escuelita” y Juan Antonio Cruz Trifolio hacía de profesor y Reynaldo Disla dirigía. Recuerdo que me hice popular en la comunidad por el parlamento de cuando pasaban la lista, Pepito, aquí estoy con mi rabito. Tendría ocho o nueve años de edad. Luego, al mudarnos a la capital de la República, la Compañía de Manuel Sabatini me deslumbró. Ingresé a la Escuela Nacional de Arte Escénico, junto a otros sesenta y nueve compañeros de los que nos graduamos dos, el otro fue Manuel Herrera.

2) ¿Qué espectáculos te impactaron desde joven?

Las comedias de Sabatini, “Trevor” de John Bowen me mostró la puerta mágica del verdadero teatro con Mario Heredia, María Castillo y milagrito Martínez, bajo la dirección de Niní German, esta pieza se adelantó a su época en el fino tratamiento del sensible tema de la homosexualidad, con un ritmo macabro y unos parlamentos delirantes hace que el mozalabete aspirante a teatrista quedara marcado de por vida. También el montaje de la “Guarda Cuidadosa” de Cervantes y “Farsa y Justicia del Señor Corregidor” de Alejandro Casona, realizadas por Ignacio Nova en el Colegio Sagrado Corazón de Villa Juana, Reynaldo Disla, Basilio Nova y Jesús Sosa fueron de los actores del elenco, presentando la posibilidad de un teatro pulcro y sin recursos. “Tres Historias para ser contadas” de Osvaldo Dragún, bajo la dirección del venezolano Rómulo Rivas y su Teatro Estudiantil, así como “El extraño viaje de Simón el malo” de José Ignacio Cabrujas, de este mismo director, con el que Teatro Dominicano tiene la deuda de su aporte al desarrollo del Teatro Popular en un país que estaba desconectado hasta la incursión de él y Mercedes su esposa en la producción local de los mejores espectáculos de Latinoamérica, como “El hombre de la rata” de Gilberto Pinto, una de mis mayores influencias.

3) ¿Cuál ha sido tu formación académica?

Graduado de la Escuela nacional de Arte Escénico, me considero autodidacta.

4) ¿En qué fecha se formó tu compañía Los Teatreros?

Se formó en 1983.

5) ¿Cuál ha sido tu función en la compañía?

Director, actor, dramaturgo y productor.

6) ¿Cuántos espectáculos han realizado?

12.

7) ¿Cuál ha sido el espectáculo de la compañía que más ha alcanzado los presupuestos buscados? ¿En qué consistieron los hallazgos de dicho espectáculo?

Ramon Arepa, de mi autoría, en su estreno conto con un despliegue publicitario sin precedente en Rep. Dom. Tanto en periódicos, radio y televisión, también en Nueva York contó con un abultado presupuesto.

8) ¿Cómo ha sido el proceso de organización de los ensayos? ¿Lo hacían con un estreno previsto o tenían un carácter de investigación?

Ambas cosas.

9) ¿Cuál es el proceso que sigues en tus dramaturgias?

Una foto de cualquier hecho impactante, un personaje ficticio o real, talleres que he impartido y que han culminado con la creación de un espectáculo, asuntos que atañen a nuestra condición vulnerable son temas de creación y son incluidos en el proceso creativo.

10) ¿Qué temas te gusta abordar en tus textos?

Las dificultades extremas en que como especie nos vemos expuestos.

11) ¿Qué dificultades consideras tú que atraviesan los dramaturgos dominicanos?

La pregunta mejor sería cuáles dificultades no atraviesa. Es una clase artística totalmente desprotegida por las instancias culturales, donde la afiliación política y el arribismo ocupan la escena nacional desde los tiempos de la fundación de la Republica.

12) ¿Cuál es tu opinión sobre el movimiento teatral dominicano del período 1970-2000?

Ha tenido un marcado desarrollo ascendente con altibajos con más hitos que descensos. Jaime Lucero con su Teatro Folclórico, Gayumba con Manuel Chapuseaux, Haffe Serulle con su Teatro Acrobático y Guerrero, el Teatro Ambulatorio Experimental

de Giovanni Cruz, Ángel Mejía con Chispa, Reynaldo Disla y quien suscribe con Los Teatros, constituyen la parte relevante y significativa de un movimiento que logró la realización del Festival Internacional de Teatro de Santo Domingo, colocándonos en el mapa latinoamericano.

13) ¿Cómo han influido las vanguardias teatrales del siglo XX en tu concepción del teatro? ¿Qué maestro (s) de dicho período marcó tu concepción del hecho teatral?

Las Vanguardias teatrales del siglo XX definitivamente han marcado al teatro universal. Desde Meyerhold y Grotowski, pasando por Brecht y arribando a Eugenio Barba, por solo mencionar algunos pioneros, hemos sido de alguna forma discípulos de lo que debe ser la continuidad del quehacer artístico.

14) ¿Consideras que se puede hablar de vanguardia teatral dominicana? De ser afirmativo, ¿cuál es la característica de la vanguardia teatral dominicana según tu punto de vista? ¿En qué período la situarías? ¿Cuáles compañías y/o directores crees que son grandes abanderados de dicho período?

Es la pregunta más compleja de las que me has hecho. Considerando la vanguardia como lo que es: la punta de lanza de cualquier movimiento humano, civil, artístico o militar puede decirse que en nuestro país sí ha habido grupos teatrales y personalidades que se han atrevido a ir más allá de los cánones y valores establecidos. Caracterizada por implementar el uso eficiente del cuerpo del actor con un entrenamiento cotidiano y efectivo el grupo Katarsis de Carlos Castro ha contribuido en ese tenor, también los aportes de Arturo López. El teatro de Reynaldo Disla, con piezas como “Función de hastío”, “El Público” y “Chicken Cordon Blue”, están en la punta de esa lanza vanguardista. El Teatro de Haffe Serulle con sus técnicas de formación del actor se inscriben en esas características novedosas de la vanguardia.

15) ¿Cómo vinculas las vanguardias teatrales latinoamericanas con las vanguardias en el teatro dominicano?

Somos parte de ese inmenso y gigantesco mapa que es Latinoamérica, marcados por los mismos movimientos sociales y políticos que permean nuestro devenir. Así que Yuyashkani en el Perú o Katarsis en nuestra patria, El Galpón de Uruguay, Enrique Buenaventura y Santiago García en Colombia, Augusto Boal en Brasil, Edgar Quiles en Puerto Rico, todos los que nos atrevemos a ver un poco más allá de nuestras narices y aportar con nuestros recursos creativos, somos parte inamovible de un movimiento universal e histórico que aparece con la primera vanguardia: cuando un ser humano se

paró ante otro contándole una historia, interactuando para hacerlo divertir, fin inequívoco y último del Teatro.

16) ¿Cuál o cuáles de las vanguardias teatrales del siglo XX tuvieron mayor acogida en la República Dominicana?

El Teatro del Absurdo, La creación Colectiva de Santiago García y Enrique Buenaventura, Augusto Boal y Eugenio Barba.

Entrevista a Yanela Hernández

Fundadora grupo Teatro Gratey.

30 de marzo 2021

1) ¿Como te acercaste al teatro?

Mis inicios en el oficio teatral se remontan al 1974. Con 16 años formaba parte de la agrupación teatral Tercer Grupo, un colectivo artístico conformado por jóvenes de los barrios marginados del país, y estudiantes universitarios, dirigido por Aquiles Julián, joven poeta y escritor, con ideas revolucionarias anti-balagueristas. En mi entorno familiar primaban ideas y filosofía de izquierda, y mi hogar era espacio de reuniones del MPD y Voz Proletaria, organizaciones políticas clandestinas, de férrea oposición al régimen de Joaquín Balaguer.

La narrativa y discursos marxistas, leninistas, maoístas, constituyeron el soporte ideológico, en mi primera juventud.

El arribo al país a mediados de los años 70 del dramaturgo, actor, y director teatral venezolano Rómulo Rivas, acogido por Juan José Jiménez (León David), intelectual dominicano que le había conocido en Europa, conecta a los teatristas empíricos de izquierda dominicanos, con las nuevas corrientes y movimientos del teatro popular latinoamericano, que construía un discurso dramático o dramatúrgico contestatario, denunciante de los atropellos a los derechos humanos por los regímenes dictatoriales. Esa América Latina clamaba libertad, tierra para los campesinos, dignidad y derechos para los obreros y mineros, y los jóvenes artistas teatristas, asumieron esas luchas desde el arte teatral.

Y tuvo su repercusión en el Caribe insular. Surgen agrupaciones artísticas, clubes culturales, muchos de ellos brazos políticos de organizaciones de izquierda. En fin, izquierdista convencida, encuentro en esas entidades la plataforma idónea para mi accionar político.

2) ¿Cuál ha sido tu formación académica?

Actriz, egresada de la ENAD, en 1982, estudiante de Sociología de la UASD (no titulada), locutora, presentadora de TV, maestra de ceremonias. Ha sido reconocida en siete ocasiones con el Micrófono de Oro. Fue nominada en el 1992 por los Premios Casandra en el renglón Locutora del Año. Fundadora del Grupo Teatral “Gratey” y

nominada en el renglón de Mejor Actriz por su interpretación en la obra “La Chunga”, de Mario Vargas Llosa. En el 2002 recibe la premiación del Casandra como Mejor Actriz en la obra “La Misiva de Poborsky”. Conduce el programa diario de televisión “Cita Cultural”, por el canal 4 CERTV. Cultiva el arte de la declamación y rescata el radioteatro en la República Dominicana a través del programa radial “Voces a los 4 Vientos”. Ha Publicado el audio Antología de la Poesía Dominicana, siglos XIX y XX, la declamación en formato CD de 57 poemas fundamentales de la literatura dominicana, auspiciada por el Ministerio de Cultura, en el año 2009 y Poesía Esencial Dominicana, libro CD publicado en el 2011, además es co-autora del libro Panorama del Teatro Dominicano (1984).

3) ¿Qué espectáculos te impactaron desde joven?

“El extraño viaje de Simon El Malo”, de Ignacio Cabrujas, dirigido por Rómulo Rivas (1977) con los estudiantes de La Salle y otros jóvenes provenientes de otras organizaciones culturales de la época, “Tres historias para ser contadas” de Osvaldo Dragun y “Cabimas, carrón vidriosa” de Rómulo Rivas, piezas teatrales llevadas a escena por Rivas y presentadas en Casa de Teatro en los inicios de los 70, y “La leyenda de un pueblo que nació sin cabeza,” de Haffe Serulle, llevada a escena en 1974 en la explanada frontal del Alma Máter.

4) ¿Qué te impulsó a dedicarte al teatro?

El arte teatral me deslumbra desde siempre. Mi madre me inculcó el hábito de la lectura, y en la escuela primaria, participaba de las veladas culturales, declamando poemas de diversos autores, como parte de las clases de literatura. Era asidua a los cines Olimpia, Santomé y Élite, y a los espectáculos teatrales del dramaturgo, actor y director teatral Franklin Domínguez. Los artistas del teatro, contando historias, el espectáculo en vivo me apasionaba. Cuando surge la oportunidad de integrarme a un grupo teatral, no lo pensé dos veces: la poderosa herramienta del arte teatral para difundir ideas revolucionarias de la época, era una revelación.

5) ¿Cuál es la historia del Teatro Gratey?

El colectivo Teatro Gratey surge de los debates internos en el teatro Gayumba que lideraba Rómulo Rivas, entidad artística que surge del desprendimiento del Teatro Estudiantil del Colegio La Salle, institución educativa donde estudiaban los hijos de la burguesía dominicana.

El hermano lasallista Otto Coro asume a finales de los 60s un proyecto cultural para el Colegio La Salle, fundando el Teatro Estudiantil, integrando a jóvenes estudiantes provenientes de diversos sectores sociales. El educador y religioso tuvo que abandonar el proyecto por compromisos académicos y conoce a Rómulo Rivas, a través del intelectual León David, quien asume el proyecto Teatro Estudiantil de La Salle, de significativa trascendencia en la escena, por el aporte en tecnología y conocimiento del artista venezolano que, influye decisivamente en la escena nacional y motiva la creación de grupos artísticos que comienzan a abreviar de nuevos conceptos y propuestas artísticas en los talleres y encuentros promovidos por el dramaturgo venezolano.

En ese contexto se desarrolla un pensamiento crítico sobre la escena teatral y sobre el compromiso y la función del arte en los procesos revolucionarios, sumado al interés de sus forjadores en asumir el teatro como oficio y profesión. La división queda sellada en el 1975: Danilo Ginebra (Puchy) Teófilo Terrero, Miguel Bucarelli, Tommy Jiménez, Oleka Fernández y Miguel Ángel Castillo, Manuel Chapuseaux y Nives Santana fundan Gayumba.

Años después otra división asoma en el colectivo Gayumba y surge la institución teatral Gratey conformada por los artistas Teo Terrero, Danilo (Puchy) Ginebra, Miguel Bucarelli, Miguel Angel Castillo, y Oleka Fernández, yo me integro meses más tarde, de posiciones más radicales, hacia la transformación política de la sociedad, vinculándose a las instituciones y entidades que agrupaban obreros, estudiantes, campesinos, organizaciones y clubes comunitarios, creando propuestas escénicas desde sus realidades, y que generaran movilización social en beneficio de los intereses de esas instituciones populares, verbigracia e Movimiento Campesino Independiente (MCI), Central General de Trabajadores CGT, Asociación de Clubes, Abadina entre otras.

Gratey, cuya denominación es propuesta por el gestor cultural José Enrique Trinidad, refiere a una planta endémica de las islas que al contacto con la piel produce urticarias y alergias.

Los seis artistas iniciamos el proyecto, cargados de sueños y propósitos, dedicados en largas jornadas al estudio de la sociedad dominicana y sus dinámicas de poder, el movimiento teatral popular latinoamericano y sus cultores y cultoras, la construcción de una dramaturgia nacional, apegada a los códigos e identidades de nuestra cultura, desarrollando una metodología de trabajo, inclusiva y democrática donde participan activamente líderes sociales, obreros y, campesinos, de cuyos encuentros

germina una dramaturgia, sustentada en sus temáticas en el rescate de la historia de las luchas y rebeldías del pueblo dominicano, de la oralidad que fluye de las entrañas de los barrios populares y el campesinado pobre y excluido.

Pocos años más tarde Oleka Fernández viaja al exterior y toma la decisión de residir en Francia. Se plantea la urgente necesidad de abrir el grupo y conformar un elenco estable. Proponemos la inclusión en el colectivo a los artistas Claudio Mir y Anacaona Félix, egresados de la Enad y a Juan Félix Arostegui y Humberto-Che-Castellanos, jóvenes músicos e intérpretes de talento probado, así como Máximo Sánchez desde Casa Abierta, Tomas Acantara (EPD) que provenía del desaparecido Teatro Obrero, y la reconocida artista Olga Bucarelli como actriz invitada en algunos montajes.

Para el año 1984 habíamos realizado más de 400 presentaciones a nivel nacional, impartido innumerables talleres de iniciación teatral, sustentados en la metodología del brasileño Augusto Boal, los aportes metodológicos de Rómulo Rivas, las enseñanzas educativas del pedagogo brasileño Paolo Freire.

Participamos en diversos festivales teatrales, en Cuba, México y Estados Unidos, invitados por instituciones teatrales de similares concepciones metodológicas. compartiendo vivencias y experiencias con colectivos como El Galpón de sólido prestigio en Uruguay y Latinoamérica. Creamos el Primer Festival Nacional de Teatro Popular en 1979, convencidos de que la unidad del movimiento teatral popular era fundamental para su sobrevivencia, y trinchera contra el teatro oficialista y sus apuestas a la dramaturgia extranjera.

En 1984 publicamos “Panorama del Teatro Dominicano Tomo 1” investigación sobre la historia del teatro dominicano que abarca cuatro grandes periodos de la historia, desde la época precolombina y concluye en los finales del 1800. En su solapa interior aparece la siguiente reflexión: **“la búsqueda de nuestras raíces teatrales, y la creación de una dramaturgia que responda a los intereses más sanos de nuestra sociedad, dramatizar los valores nacionales históricos y actuales de la mayoría nacional, con la intención de reivindicar nuestros valores, para que sean conocidos a través de la cultura popular y universal”**.

En sus 14 años de trayectoria “Teatro Gratey” produjo los siguientes espectáculos de creación colectiva: “Ton Ton”, “Mujeres de Nuestro País”, “1946 Mi Primera Manifestación”, “Cuando los Muñecos trabajaron alegremente” (primera obra infantil),

“Tres payasos, tres palabras”, “Llámenla como quieran”, “El Proceso”, “Libertad y Tambores” en colaboración con la folklorista e investigadora, Nereyda Rodríguez, “El Proceso Continua”, “Regina Express”

Y dramaturgia de autor: “Pedro y el capitán” de Mario Benedetti, “Redoblante y Meñ que” de Garzón Céspedes, (segundo montaje infantil), “Enrique IV” de Luigi Pirandello, “Huyamos marques, huyamos” de Jorge Golderberg (tercer montaje infantil), “Entremeses Dominicanos” de varios autores dominicanos, (Cristóbal de Llerena, Marcio Veloz Maggiolo y Máximo Avilés Blonda) “El Amante” de Harold Pinter, “La chungu de Mario Vargas Llosa”y “Creonte” de Marcio Veloz Maggiolo.

6) ¿Cuál es tu opinión sobre el teatro popular?

Hay un teatro popular contemporáneo que, aunque desvinculado de las organizaciones ciudadanas, y las entidades gremiales que definían el teatro popular de los finales de los años 60, 70 y parte de los 80, se expresa en las propuestas escénicas del Teatro Guloya, en los textos de los dramaturgos Licelotte Nin, Hamlet Bodden, Richardson Diaz, Rafael Stalin Morla, Claudio Rivera, Rhadamés Polanco, trillan el sendero de un teatro dominicano, dialogante con la historia de nuestro pueblo, su música, folklore, sus códigos identitarios. La escena se renueva en cada intento por preservar nuestra memoria histórica, de la mano del arte milenario y maravilloso, deslumbrante, que es el arte teatral, huella y crónica de la humanidad y sus avatares.

ANEXOS

Anexo I

Testimonio de Radhamés Polanco⁴⁹⁹

Bachata para María Viveza

(Aportado por Radhamés Polanco: octubre 2021).

Surge de varias conexiones y vínculos. La idea del espacio me lo dieron dos realidades: la casa Boqueauer, en el barrio latino de París, que aparece en la novela Papá Gorriot de Balzac, por otro lado, fue un espacio... una pensión que había en San Francisco de Macorís, la dueña era muy cínica y aborrecible, dueña de esa pensión, la pensión Guadalupe. Eso en cuanto al espacio. Lo tercero fueron las casas de citas, que en San Francisco de Macorís fueron muy comunes. Y cuando llegó el PRD en el 78 al gobierno comenzaron a perseguir los prostíbulos. Y ocurrían muchas informaciones en San Francisco, que siempre fue un lugar propicio al periodismo audaz y politizado, etc.

María Viveza es una celestina, una alcahueta, una maipiola. Fue una historia relacionada con el cambio de gobierno. Por ahí empezaron las cosas. La bachata, para esa época... yo comencé a escribir esa obra alrededor de los 80s. La bachata es un género musical que, además que proviene de esos entornos del bajo mundo, de la vida bohemia... daba mucho la idea de todo ese universo. La bachata era una metáfora de todo ese universo: el chulo, la <<maipiola>>, el cuchillo, el revolver.

Bachata... tiene un contenido político y de crítica social, pero manteniendo ese sentimiento lúdico. Es la historia de una prostituta caída en desgracia por el cambio de un régimen político. Pues en el régimen anterior estuvo muy apollada por el anterior sistema político, luego cae en desgracia con el nuevo régimen. Es una metáfora de cómo ese mundo se vino abajo por los moralistas religiosos, que intentaron implantar los del PRD cuando llegaron al poder en el 78.

Yo comencé a escribirla en los 80s, tardé 14 años en terminarla. Recuerdo que tenía mucha influencia en esa época, pues soy muy del mundo narrativo, y de la poesía.

⁴⁹⁹ Descripción del proceso de escritura de la obra en cuestión. Radhamés Polanco, en conversación con el autor de esta tesis. Transcripción: Rafael S. Morla.

Una de las características de esa obra, yo traté de jugar con los espacios, diferentes tipos de espacios. A los catorce años terminé de escribir esa obra, en España. En un lugar llamado Vigo de Sanabria.

Buscaba construir unos personajes con identidad propia, y con mucha tierra dentro de ellos, personajes poderosos, de los que yo quería también llevar a la escena, que a veces no los encontraba en las obras de teatro que leía. Un dramaturgo que me inspiró fue Valle Inclán, para mí el dramaturgo más importante del mundo, superior a Shakespeare.

Recuerdo que le enseñé una copia de los primeros escritos, a un profesor llamado Fernando Vargas, me dijo que nunca me olvidé de la estética. A propósito de Bachata para María Viveza, esa obra la hice con mucha conciencia de la estética en la literatura y la estética, categorías que siempre me han perseguido en la vida. Estética en el sentido general, del ser humano, del ser social.

DECLARACION TEATRAL

El arte en cualquier época, surge de la necesidad de comunicarse con los demás, de expresarse extrayendo y objetivizando los hechos de nuestra cotidianidad, pero sólo aquéllos hechos con raíces en el futuro.

De tal forma, que nuestra vida cotidiana hoy se ve llena, enriquecida con los contenidos e imágenes aportados por los dramaturgos, actores, escritores, pintores, escultores y directores de escena. De manera que nosotros recibimos esta realidad en que vivimos, alterada, elevada por aquéllos artistas que nos preceden y a la vez tenemos como misión reencontrar y recrear elevando de nivel los valores humanos creados por esta nueva condición que llamamos actualidad. Esta ascensión en ningún caso será vertical sino en forma de espiral. Esto lo determina el enriquecimiento mutuo al cual están sometidos realidad y arte.

El arte enriquece la realidad y al mismo tiempo se apoya en esa realidad nueva enriquecida para escalar un peldaño más en la mencionada espiral, y de esta manera, interrelacionada avanzan realidad y arte o correalidad como prefieren llamar otros. Pero toda ruptura de esta relación Realidad-Arte nos lleva a aquello que denominamos FORMALISMO.

El teatro dominicano, tradicionalista por años, se ha formado de objetivaciones extraídas de otra realidad y concentradas para satisfacer otras necesidades espirituales, sociales y culturales, y es por esto que nosotros identificamos al teatro actual como un teatro de corte FORMALISTA.

En la República Dominicana, el teatro surge como un accidente - fruto de incursiones de compañías teatrales españolas, las cuales, independientemente de su valor auténtico, sólo por su carácter esporádico y la falta de otras experiencias visuales, no permitían formar un criterio con bases serias, por que incluso estábamos impedidos de comparar. En esas condiciones se inicia el trasplante - con el consecuente sacrificio de nuestros valores y exigencias sociales propias.

Anexo II a. "Declaración teatral". Escrito por Rafael Villalona, director Nuevo Teatro.
Imagen cortesía de Canek Denise al autor.

Pérdidas que son producto del embelesamiento en el cual nos sumergió la absurda tarea de copiar un fenómeno ajeno a nosotros, y hacerlo encajar en nuestro medio, sin dudas distinto por lo específico que caracteriza a cada pueblo.

Este es el capítulo de la historia de nuestro teatro, titulado por nosotros: PECADO ORIGINAL.

SOMOS expulsados del Paraíso del Arte y condenados a la muerte eterna de la mediocridad, dándose inicio al vago recorrido por mundos dramáticos, desconocidos, tomando lo superficial de esos teatros tradicionales. Por que al desconocer su importancia no profundizamos en su origen, no analizamos sus fines y su conexión directa con la necesidad para, aplicando la experiencia en nuestro patio, encontrar las razones íntimas de los contenidos y formas expresivas indispensables para comunicarse desde el tablado dominicano con el público dominicano.

Es decir, la estructuración de un fenómeno social, teatral, auténtico. Una de las primordiales metas de "NUEVO TEATRO" es la de restituir las artes dramáticas al lugar que le corresponden en el conjunto de las artes que conforman el hecho cultural de nuestro país.

"NUEVO TEATRO" considera, como primera tarea, la destrucción en nosotros mismos de todos aquéllos vicios, de todo vestigio de la educación teatral formalista implantada en nosotros, inocentemente aceptada por nosotros durante largos años. Para llevar a cabo esta labor NUEVO TEATRO opondrá al formalismo existente el método de Las Acciones Psicofísicas; método éste que supone la búsqueda de contenidos nuestros; de formas expresivas y acciones que surgen del estudio de la psicología de nuestro pueblo. Estudio éste llevado al detalle, pero nunca concebido dentro del espíritu del expresionismo sino como el logro de la síntesis de lo que haya de eterno, universal, en el hombre dominicano. El hombre sumergido dentro de las condiciones producidas por la realidad social y cultural existente.

"NUEVO TEATRO" se encuentra pues en la obligación de desprenderse de todo lo que de teatral (en el sentido de falso) persista en nosotros; dándole paso de esta manera, a nuestra intuición creadora la cual toma sus elementos expresivos del material elaborado por nuestro aparato selector (psico-corporal) moldeado en el ejercicio cotidiano de la vida moderna, contemporánea.

Anexos II b. "Declaración teatral". Segunda página de escrito por Rafael Villalona, director de Nuevo Teatro. Imagen cortesía de Canek Denise.

A manera ilustrativa deseamos exponer al público presente que es totalmente falso el hecho de que los actores deban, necesariamente, poseer voces de barítonos para convertirse en héroes escénicos. Si observamos el desarrollo de la teoría del Arte Dramático no encontramos un sólo caso que afirme tal absurdo. Nos encontramos pues, ante un fenómeno aceptado por la ignorancia y continuado por la inercia. Ante la improvisación desprovista de su candor y frescura, antepondremos una nueva improvisación basada en el método de las Acciones-Físicas que propugna por una vez joven: la voz viva de nuestra generación desde la escena, NUESTRA VOZ.

Evidentemente que el desprecio del Teatro-Tradicional-Formalista por las posibilidades expresivas del cuerpo humano, tiende a limitar al Actor a un sólo medio de comunicación con el público: la voz. La negación de otros medios expresivos que existen potencialmente en el cuerpo humano, convierte a los actores de esa forma de teatro en "un elemento", sin razón de existir en la escena. Pretendiendo entonces, mediante el uso de la escenografía, vestuario, maquillajes, etc., suplir las deficiencias de los actores que ellos mismos (~~los amantes del teatro tradicional-formalista~~) han desprovisto de toda posibilidad comunicativa. "NUEVO TEATRO" toma como centro del arte escénico al Actor y en consecuencia, aquéllos importantes elementos técnicos como son la luminotecnia, maquillaje, etc, se convertirán en colaboradores, nunca en actores principales. De esta manera los elementos escénicos servirán para conformar la atmósfera en la cual accionará el actor al expresar tal o cual tesis.

"NUEVO TEATRO" considera que las formas copiadas, ni siquiera fielmente, traen como resultante que el Teatro-Tradicional-Formalista se haya mantenido en su "alto nivel" mientras las transformaciones que sufrió y sufre nuestro pueblo pasan por debajo en caudaloso torrente; de lo cual se deriva que al llevar a la escena obras de autores nacionales, y hasta de autores extranjeros se produzca el consabido desconocimiento de los valores que ellas encierran. Prefiriendo criminalmente ignorarles en detrimento del teatro mismo.

Aprovechando, esta, nuestra primera salida pública, queremos informales que "NUEVO TEATRO" está en la mejor disposición de ofrecer al público dominicano aquéllas piezas que en toda la historia teatral del país han sido consideradas como "tabús" a las cuales es

Anexo II c. "Declaración teatral". Tercera página del escrito por Rafael Villalona, director Nuevo Teatro. Imagen cortesía de Canek Denise.

imposible mencionar siquiera. Nos referimos a piezas de Shakespeare, Chéjov, Beckett, Brecht(Brejt) y otros.

Sabemos que es esta una labor titánica pero como comprendemos que el quehacer teatral no es ni debe ser un hobby(pasatiempo) de jóvenes pudientes que quieren matar el tiempo sino un quehacer estrictamente vocacional cuyo ejercicio debe tener un saludable efecto en la formación cultural de nuestro pueblo, estamos dispuestos pues a afrontar dicho trabajo.

"NUEVO TEATRO" no ve la labor cultural como algo decorativo sino como un ente necesario, como una parte de la estrategia de la campaña para civilizar y civilizarnos.

Un hombre que tenga gusto por la cultura, por las bellas artes, por la sutilezas del espíritu humano; que se regocije con el significado técnico de la transmisión por televisión de los juegos de la serie mundial, que se entusiasme con la literatura de un Sartre o de un Cortázar, que admire el éxito quirúrgico de un Barnard, o que se maraville con el vuelo del Zond-5 o el de los tres astronautas norteamericanos del Apolo-8; es un hombre que difícilmente pueda encabezar un golpe de Estado o sumarse a una aventura golpista por ejemplo. Es un hombre que difícilmente diga NO a un proyecto de mejoramiento social; que se oponga a una auténtica reforma agraria o a una más justa participación de los obreros en los beneficios de una Empresa.

Siempre es preferible un hombre instruido a un hombre ignorante, un hombre civilizado consciente de sus deberes para con el resto de sus compatriotas que un hombre con mentalidad cerrada que sólo se preocupe por su bienestar material.

La sensibilización del espíritu humano por medio de la cultura, es a nuestro entender algo fundamental para conseguir cambios estructurales. Esas, nuestras inquietudes, expuestas somera y apretadamente son las que nos han impulsado a crear el NUEVO TEATRO.

POR LA PALABRA VIVA EN ESCENA
Y POR LA CULTURA DE NUESTRO PUEBLO.

"NUEVO TEATRO"

Santo Domingo, Distrito Nacional.

10 de Enero de 1969.

Anexo II d. "Declaración teatral". Cuarta página del escrito de Rafael Villalona, director Nuevo Teatro. Imagen cortesía de Canek Denise.

