



El teatro según Chiqui Vicioso

– Antología –

Chiqui Vicioso (Santo Domingo, 1948). Poeta, dramaturga y ensayista. Es licenciada en Sociología e Historia de América Latina por The City University of New York (Brooklyn College). Hizo una maestría en Diseño de Programas Educativos en la Universidad de Columbia y estudió Administración de Proyectos culturales en la Fundación Getulio Vargas, en Río de Janeiro, Brasil. Fue directora de Educación de Pro-Familia (1981-1985), consultora del Programa de la ONU para el Desarrollo de la Mujer (1986-1987) y Oficial Nacional de Programas con la Mujer de UNICEF. Ha sido columnista del periódico *Listín Diario*, colaboradora de *La Noticia* y encargada de la página literaria Cantidad hechizada, de *El Nuevo Diario*. Al inicio de la década de los ochenta fundó el Círculo de Mujeres Poetas. En 1988 la Sociedad Dominicana de Escritores la premió con el Anacaona de Oro y posteriormente, en 1992, la Dirección General de Promoción de la Mujer le entregó la Medalla de Oro al Mérito a la Mujer más Destacada del Año. Parte de su producción poética ha sido incluida en *Sin otro profeta que su canto (Antología de la poesía femenina dominicana)* y en *Poemas del exilio y de otras inquietudes/Poems of exile and other concerns (Antología bilingüe de la poesía escrita por dominicanos en los Estados Unidos)*, ambas editadas por Daisy Cocco De Filippis. Además aparecen textos poéticos suyos en *Antología histórica de la poesía dominicana del siglo XX*, de Franklin Gutiérrez y en *Dos siglos de literatura dominicana*, de Manuel Rueda. En 1996 obtuvo el Premio Nacional de Teatro con la obra *Whisky Sour*.

EL TEATRO SEGÚN CHIQUI VICIOSO

EL TEATRO SEGÚN CHIQUI VICIOSO

(Antología)



DIRECCIÓN GENERAL DE LA FERIA DEL LIBRO
SANTO DOMINGO
2016

Índice

<i>Presentación</i>	
<i>El teatro dominicano: una visión femenina o de género</i>	11

OBRAS

Trago Amargo, Wish-Ky Sour	27
Perrerías	57
Nuyor Islas	85
Salomé U: Cartas a una ausencia	107
Magdalena	135
Obra	139
La Carretera	159
Andrea Evangelina Rodríguez	187

ENSAYOS CRÍTICOS SOBRE TEATRO

Camila Henríquez Ureña, la hermana menor de Shakespeare	211
Por el Edén de doña Carmen	217

© 2016; EDICIONES FERILIBRO
ISBN: 978-9945-588-72-9

DISEÑO Y ARTE FINAL
Editora Nacional

© IMAGEN DE PORTADA:
León Félix Batista y Amado Santana, sobre una fotografía de © Juan Yanes

IMPRESO EN REPÚBLICA DOMINICANA



CRÍTICAS TEATRALES

- Testimonio, espiritualidad y resistencia
en el teatro de Chiqui Vicioso 229
Vivian Martínez Tabares
- Entre el amor y la ausencia:
Salomé Ureña a través de Chiqui Vicioso 243
Beatriz J. Rizk
- La subversión de las reglas del juego en el discurso
femenino/feminista: *Trago amargo/Wish-ky Sour* (1997),
de Chiqui Vicioso 249
- La dramaturgia de la inmigración: *Nuyor/Islas*
de Chiqui Vicioso 255
- Una visita de Chiqui vicioso a Andrea Evangelina 261
Nancy Morejón
- En Casa de las Américas: La dominicanidad
en el teatro de Chiqui Vicioso 265
Yolanda Ricardo
- Autoras de los ensayos críticos* 269

El teatro según Chiqui Vicioso

POR BREVES GUIONES

Redacción de Hoy
Carola Curtero tiene la responsabilidad de dirigir la obra "Perreras", de la autora de Chiqui Vicioso y que a partir de mañana se presenta en Casa de Teatro. El texto fue seleccionado para publicarse en la revista cubana *Conjunto*, lo que ya marca un paso importante para la proyección internacional.

El elenco está formado por Paloma Acosta, Isabel Spencer, Micky Montilla y Badhamés Polanco. Para el autor, al creer en su obra, que combina el humor con el drama, dentro del marco contemporáneo.

“A nivel profesional dirijo. El último asalto y ahora *Perreras*. Ya antes estuve al frente de varias obras”, dijo la actriz.

Curtero formó la compañía Teatro Cucullo, con la intención de darle espacio a los actores de la nueva generación y así vayan sumando mayores conocimientos, mientras disfrutan lo que hacen. Como aclara está en descanso y en busca de nuevos incentivos, concentrándose en la dirección para decidir lo que quiera. Por el hecho de explorar otras facetas del teatro, no significa que deje de actuar. Eso jamás.

Cree en la renovación y en el encuentro de nuevas propuestas para llegar al público con algo diferente. A su juicio, el teatro dominicano está en su mejor momento, gracias a lograr su propia identidad y al alto número de jóvenes incursionando en el género.

“Los que ya somos viejos en el teatro –expresa– estamos activos y tratando de encontrar individualmente nuestra técnica y manera de hacer lo que nos gusta, lo que va a dar como resultado que encontre-



Chiqui Vicioso escribió su larga obra inspirada en una pieza de Cervantes.



Badhamés Polanco en una escena de "Perreras", obra que se presenta a partir de mañana en Casa de Teatro.

mos nuestra propia identidad”. Del título de la obra, la directora dijo que es la sintesis no hay tanto “perreras” como lo que estamos acostumbrados a ver y a escuchar. Recomienda asistir a Casa de Teatro y ver todo lo que encierra la obra, para que de esa manera cada quien se haga su propio juicio.

CHIQUI VICIOSO

“*Perreras*” estará en el escenario de Casa de Teatro hasta el día 19 de abril y se presentará en horario de las 8:30 de la noche. Narra la historia de un amor frustrado y la representación de una compleja red de relaciones sociales. Los desvelos marcan y predestinan el encuentro entre un hombre marginal, con sensibilidad artística, y una escritora que se encapricha en verle como lo que no es o como lo que fue en otra vida.

La autora, Chiqui Vicioso, dijo a HOY que “*Perreras*” es el encuen-

tro de dos culturas, con igual número de lenguajes, visiones de la vida y maneras de amar.

“La obra tiene un plano en otra dimensión, que no es el visible y que también se trabaja. Es lo esotérico, que reúne a gente que fueron compañeros en el pasado y que se reencuentran. Es un estudio muy serio de una manera de ser. Me interesa mucho el rescate que hizo Cervantes del lenguaje popular de la obra que se llama *El coloquio de los pernay*”.

Vicioso siempre quiso hacer una obra que rescatara y retratara los múltiples mundos. Del ítalo, refiere que corresponde con la frase final, porque la conclusión que hace el personaje principal, a modo de explicación, es que la mujer nunca entendió qué él era un perro.

Dijo que “es una actitud que tienen muchos hombres populares, de decir yo soy un liguero o un perro.

“*Perreras*” tiene música original de Miguel Hidalgo.

Presentación

El teatro dominicano: una visión femenina o de género

No parecería necesario traer a la memoria el incipiente arte dramático de los indios, ni su profuso y variadísimo arte coreográfico, sus aretos, sus mitotes, sus taquis, porque el teatro nuestro vino de Europa.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

Para escribir sobre el teatro dominicano en relación con la presencia de la mujer, tanto como sujeto de las obras, como como autora, es necesario partir del Entremés de Cristóbal de Llerena, porque (cordando con Pedro Henríquez Ureña) el teatro como tal apenas se inicia en 1492, cuando Juan de Encina estrena sus primeras églogas en la corte del Duque de Alba, y se difunde en América como teatro misionero, escolar y criollo.

Es en el siglo XVI cuando en Santo Domingo se produce el Entremés, único texto dramático que ha sobrevivido, escrito por el canónigo Cristóbal de Llerena de Rueda, quien nació en 1540 y falleció en 1625. Si menciono la obra de Llerena y no el llamado teatro indígena, es porque de este teatro no nos queda ninguna reminiscencia y, por lo tanto, su posible influencia en la conformación de una imagen de la mujer es inexistente.

No sucede lo mismo con el teatro introducido por la metrópolis en la entonces colonia de Santo Domingo. Para muestra,



reproduzco un fragmento del Entremés, con la respuesta de Edipo cuando se le pregunta sobre la naturaleza del monstruo que ha sido dado a la luz por Bobo, su personaje central:

*No quiero andar con comedimientos,
Sino hacer lo que se manda,
Que yo desaté el animal de la esfinge,
Diciendo ser símbolo del hombre, y este digo
Que es símbolo de la mujer y sus propiedades,
Para lo cual es menester considerar que es este monstruo
Tiene el rostro redondo de hembra,
El pescuezo de caballo,
El cuerpo de pluma, la cola de peje,
La propiedad de los cuales animales
Se encierra en la mujer,
Como lo de declara este tetrástico,
Que servirá de interpretación:
Es la mujer instable bola.
La más discreta es bestia torpe insana,
Aquella que es más grave es más liviana,
y Al fin toda mujer nace con cola.*

Siglo XVII

Durante el siglo XVII ni siquiera la presencia de Tirso de Molina en Santo Domingo (quien por cierto, según un reciente trabajo de investigación basó su Don Juan en un personaje que conoció en La Hispaniola), fue significativa para el desarrollo del arte dramático.

De este siglo sólo quedan rastros de las prohibiciones eclesiásticas contra las “farsas, auto comedias y representaciones sin licencia

del prelado o su provisor”, quedando como evidencia de la situación particular de las mujeres, las declaraciones del Arzobispo Fray Domingo Fernández de Navarrete, quien dice:

*En las comedias hay otro abuso trabajoso
Y es que para las mujeres se hacen de noche
Y suelen durar hasta las nueve. No se pueden
Esperar buenos efectos de estos concursos.*

Pedro Henríquez Ureña también nos cuenta que durante el siglo XVIII tampoco hubo ningún texto que nos muestre la existencia de un teatro significativo en Santo Domingo. Según él, creyó ver una obra durante su adolescencia entre los papeles de su abuelo, Nicolás Ureña de Mendoza, con letra del siglo XVIII, haciendo constar que en 1771 se representaban comedias en el Palacio de los Gobernadores, cuando lo era José Solano.

Aunque no queda ninguna evidencia escrita de estas obras, sí se sabe por Pedro y Max Henríquez Ureña, que estas se llevaban a cabo en casas de familia, particularmente en la residencia de doña Rafaela Ortiz, “dama inteligente acostumbrada a los goces inocentes de la sociedad”.

Tanto la prohibición, u orden de segregar las comedias para las mujeres, así como el disfrute de éstas solo de “goces inocentes” de la sociedad, no dan una idea del papel de las mujeres en la comunidad, así como de su relación con lo que para ese entonces se definía como teatro.

Una rápida, y por ende superficial, síntesis de la época colonial con relación al teatro, nos permite concluir que el Entremés de Llerena es el texto fundamental del período; gran parte del entonces llamado teatro de la colonia tuvo características religiosas y se utilizaba para evangelizar; y que existía un teatro “profano” que como



espectáculo estuvo ligado a las incipientes costumbres manifestadas a través de los bailes, cantos y mascaradas, del período de la fiesta, si se puede clasificar como tal. En algunos momentos de la colonia se pretendió superponer en teatro estructurado, o externo (durante la ocupación francesa, por ejemplo), pero este no progresó.

Se puede concluir además, que de acuerdo con las costumbres de la época, las mujeres fueron representadas como correspondía a su papel en la sociedad: o vilipendiadas como fuente del pecado original, o protegidas como el animal doméstico responsable de la procreación y supervivencia de la especie, y su socialización.

Siglo XIX

Es una mujer, Rosa Duarte, hermana del padre de la patria Juan Pablo Duarte, la mejor cronista de lo que pasa con las artes dramáticas en el siglo XIX, cuando el teatro es utilizado para propagar las ideas independentistas. Según ella, los integrantes de la Sociedad La Filantrópica crearon una sociedad dramática llamada La Trinitaria, con el fin de montar obras eminentemente políticas, propagandísticas, y concientizadoras.

La inexistencia de una tradicionalidad en el teatro, y la carencia de una literatura dramática escrita, excepto del Entremés de Llerena, hizo que siempre se montaran obras extranjeras, lo cual también se debía a la presión del gobierno haitiano (que en ese entonces ocupaba militarmente la isla), por lo que la obra más representada por La Trinitaria se llamó Bruto o Roma Libre, representando Roma a Haití.

En este período sí se registra ya un cambio en la situación tradicional de las mujeres frente al teatro, ya fuere como anfitrionas (las obras se representaban en el patio de doña Jacinta Cabral), o como espectadoras. Por primera vez son consideradas como sujetos actuantes

o participantes en las obras, lo cual no implica que hubiese un cambio con respecto a la imagen que de ellas se seguía propagando, como prototipo de la virtud o el vicio. Pedro Sánchez Troncoso, señala en este sentido, que en la sociedad La Trinitaria “para los papeles femeninos los actores tenían que elegir entre sus novias, hermanas y amigas”.

Reflejo de la superestructura ideológica de la clase media (dados el comportamiento colonialista y aristocratizante de la burguesía dominicana), el teatro de la Sociedad Dramática La Trinitaria, no pasó de ser un trasplante cultural que en realidad no contribuyó al nacimiento de una tradición teatral netamente nacional o popular.

La nueva república (1844-1930)

Salva este siglo, no ya el período independentista al cual precede, el drama indigenista *Iguaniona*, de Javier Angulo Guridi (1816-1881), uno de los fundadores del teatro dominicano.

De acuerdo al poeta y antólogo José Molinaza, quien ha hecho unos recuentos muy útiles sobre el número de obras que se produjeron durante cada siglo, en esta etapa se escribieron 75 obras de teatro, de las cuales se publicaron unas 18, versando algunas sobre el indigenismo y el costumbrismo. Además se incentivó la presencia de lo foráneo, mediante la presencia de compañías teatrales que hicieron de Santo Domingo un puerto para sus giras.

En *Iguaniona*, la imagen de la mujer indígena que se proyecta es distinta a la que tradicionalmente se promovía de ésta como un cuasi animal doméstico que, deslumbrada, se entregaba al conquistador.

Iguaniona versa sobre el amor de un soldado español por una indígena, que lo rechaza con dignidad y prefiere la locura y el suicidio antes de casarse con él, antítesis de dramas anteriores.



*¡No es posible sufrir tanta insolencia,
Tanta inhumanidad,*

*Sin que la cólera levante en lo interior
Del triste pecho sus iracundas renegridas olas!
Tú, que enemigo cruel de mis hermanos*

*Teñida con su sangre traes la hoja...
Tú, que el desastre sin temor me cuentas
Y que en mi rabia y mi amargura gozas...
¡Ah! ¿Tú mi protector y tú mi amante?
¡Maldigame el gran ser como traidora
Si ofendo en aras de tu amor impuro de Guatiguana
La adorable sombra.*

1894 es un año importante para el teatro dominicano por el surgimiento de la crítica literaria en el país, a raíz de la obra *La Justicia y el azar*, de Rafael Alfredo Deligne. Alecciona a la mujer de hoy el ensayo dramático de Américo Lugo (1870-1952), uno de los prosistas fundamentales y filósofos de la incipiente República Dominicana. En *Elvira, monólogo existencial*, Américo Lugo representa a la mujer superficial como un ser coqueto y narcisista:

*Ayudaré el cabello con este lazo negro,
Nutriré las filas de las cejas para que el rayo
de la flecha de mis ojos salga
de una olímpica fragua.*

*Ahora dos pétalos de rosa para las mejillas
Y dos de amapola para los labios.
Dime espejo... Pero no no: tú eres justo; aún severo,*

Adulador es el ojo que te mira.

*Dime espejo adulador... dime si no es cierto,
Que mi rostro así compuesto, es la cuna de las gracias,
El nido de los amores, la cifra y el compendio
De la hermosura.*

La imagen de la mujer que en este monólogo refleja Américo Lugo, también puede encontrarse en la mayoría de las obras del costumbrismo, corriente a la que se le atribuye fomentar la cultura popular, que por el mero hecho de ser popular no puede idealizarse. Como ejemplo, reproduzco este fragmento de *Alma Criolla*, considerado el mejor texto costumbrista hasta la fecha, de Rafael Damirón (1852-1956):

*Cuanta razón tiene señó Juan
En tó lo que dice de esos anumaluchos
Que se llaman mujer...
Se pasa un hombre la vida haciéndose ilusiones
Con una cristiana de éstas y a la mejor,
Cataplúm.
Cuando usté cree ya que está jachado el roble,
Baila sobre su tronco, riega su olor sobre la campiña,
y al entrar el último hachazo,
cae sobre nuestra cabeza arrancándonos el sentío
y la conciencia...
Crea uno en esos diablos.*

*Si cuando más la quiere se hacen de una ponzoña,
Y nos pagan con veneno tó el desvelo
Y el sufrimiento de la vida.
Bien dice señó Juan:*



*Las mujeres se parecen a ciertas monedas falsas,
En que creen pasar por buenas
Cuando nadie las repara.*

El teatro de la intervención (1916-1922)

Sólo dos obras se publicaron de un total de 8, durante el período de la ocupación militar norteamericana, cuando se evidenciaron como tendencias dentro del teatro tradicional, el teatro de propuesta y el teatro político. El dramaturgo más distinguido fue Federico Bermúdez.

Adquiere, durante esta etapa, un gran auge la presentación de las compañías teatrales extranjeras, las cuales opacaban las obras de autores criollos como Rafael Damirón y Delia M. Quezada, quienes criticaron abiertamente la presencia norteamericana en el país. Tanto la obra *Los Yanquis en Santo Domingo*, como *Quisqueya y la ocupación norteamericana*, quedan como evidencia de la resistencia nacional a la intervención. Ya en 1911 había surgido el primer grupo de teatro, encabezado por el puertorriqueño Narciso Solá, y también surge un tipo de comedia que se especuló pudo penetrar a la isla a través de la compañía cubana de bufos de Raúl del Monte, cuando estuvo en Santo Domingo en 1913.

En 1916 publica Pedro Henríquez Ureña un ensayo de tragedia antigua: *El nacimiento de Dionisios*. Ese mismo año, publica Max Un juguete cómico: *La Combinación diplomática*, después de haber fundado, junto con José Antonio Ramos, Bernardo G. Barros y otros intelectuales habaneros, la Sociedad de Fomento al Teatro.

De ese mismo período es Ana J. Jiménez Yepes, autora del cuadro dramático “Independencia o muerte”, inspirado en la gesta separatista y galardonado en el concurso teatral del Centenario. Entre 1922 y 1930, con la desocupación militar norteamericana, el teatro

dominiciano retoma sus tradiciones indigenistas, costumbristas y tradicionalistas, pero la producción textual sigue siendo muy pobre. De unas 20 obras inventariadas durante esos ocho años solo se publicaron siete. Julio Arzeno con “Los Quisqueyanos”, Fabio Fiallo con “La Cita”, Mélida Delgado Pantaleón y Juan García, con “Un proceso célebre”, retoman a su modo, y por momentos, la crítica a la actuación social de la mujer, resaltando la injusticia de los castigos impuestos a las supuestas infieles, y las leyes concernientes a los no-viajeros y matrimonios por interés.

Predominan, durante este período, las obras cortas y el monólogo intimista, y surge, desde el punto de vista de las mujeres, el más progresista de los dramaturgos dominicanos: José Ramón López. Con su obra *La Divorciada*, López trata por primera vez el problema de la liberación feminista, a través de un cuestionamiento a la sociedad de entonces.

La trama es sencilla: una esposa había guardado luto por su marido y se entera de que él estaba vivo. Se cuestiona entonces la función de la mujer en la sociedad, su participación, su humillación, su esclavitud, planteando que el sentido de la vida no puede ser solo el matrimonio.

José Ramón López también se distinguió por su colaboración con dramaturgas como Virginia Elena Ortega, prolífica autora de poesía, cuentos, ensayos y de una zarzuela en tres actos: *Las Feministas*, con música de José María Rodríguez Aragón, así como de una comedia en prosa y verso que escribió en colaboración con López y que no se llevó nunca a escena.

Año 1946

Es importante resaltar que la producción teatral dominicana se retoma catorce años después del surgimiento de la dictadura de



Trujillo. Ese año, el régimen creó el Teatro Nacional de Bellas Artes, a partir de una obra supuestamente escrita por la esposa del dictador María Martínez de Trujillo, llamada *Falsa Amistad*, cuyo autor fue importado de España para esos fines. El teatro se redujo entonces a tres variables: manifestaciones populares como el vudú, cultos, ritos y santería; obras foráneas y obras de dramaturgos dominicanos.

El recelo de la dictadura de Trujillo contra el teatro estaba posiblemente enraizado en el conocimiento que tenía el dictador del papel que jugó La Trinitaria en la independencia del país. De ahí que durante los 31 años de dictadura trujillista apenas se presentaron obras, es decir, prácticamente 1.8 obras por año (datos de José Molinaza). De estas, once son de autores dominicanos, veinticinco de dramaturgos españoles, dos de teatro inglés, una de teatro francés y quince de nacionalidad no confirmada.

El teatro es, en este periodo, un teatro oficial, y también según Molinaza: "una mascarada del régimen para proyectar una imagen falseada, valiéndose de un liberalismo muy lejos de ser como tal. Con esto se alimentaba la ilusión, la fantasía y el deseo del cultismo de la pequeña burguesía, clase social que en un principio le había dado su apoyo a la dictadura".

Tres mujeres se distinguen en el teatro durante la dictadura trujillista: una es Urania Montás Cohén, la cual creó el grupo de teatro del Instituto de Señoritas Salomé Ureña, responsable de que se incorporaran obras de teatro montadas a las clase de literatura, génesis de donde parte, posteriormente, el Teatro Escuela de Bellas Artes; y como dramaturga la poeta Delia Weber, cuya formación metafísica influencia toda su producción teatral. Sus obras no respondieron a la normativa del género teatral, como la mayoría de las que se escribieron durante la dictadura, donde se advierte una sujeción de lo dramático, ellas son *Los Viajeros*, y con anterioridad los dramas: *El Salvador* y *Altamira y lo eterno*.

En el género de teatro infantil se distingue la poeta petromacorisana Carmen Natalia Martínez Bonilla, posteriormente una destacada opositora al régimen de Trujillo, exiliada durante muchos años en Puerto Rico, con sus obras de teatro infantil y radial, las cuales da a conocer en Puerto Rico.

Nacida en 1919, también podría considerarse como una dramaturga de este período la Dra. Luz María Delfín de Rodríguez, profesora, autora de las siguientes obras: *La viuda de Don Julián*; *Te esperaré en el cielo*; *La otra mitad del mundo*; *Rica, pero muy rica*; *Malditos celos*; *Concurso la mejor madre*; y varias comedias infantiles, entre ellas: *Maneras de decir te quiero*, *Feliz Navidad, Jesús ha nacido*, *Como el arcoíris*, *Caperucita moderna* y *La ratita presumida*. Estas obras se presentaron generalmente en veladas, escuelas y actos culturales, hasta que en 1993, la autora se dio a conocer al gran público con su obra *El amor llega a cualquier edad*, presentada en la Sala Ravelo del Teatro Nacional con gran éxito, recibiendo las nominaciones a la mejor obra, mejor director, mejor actriz principal, y mejor actor principal, de los Premios Casandra de 1993.

Dado el carácter represivo de la dictadura, muchas de estas obras recurrieron a lo simbólico y universalista, así como al oficialismo, lo cual impidió que se sentaran las bases para el florecimiento de un nuevo camino en el teatro.

Pos-Era de Trujillo

Trujillo es ajusticiado en 1961, y en el período de transición de la destrujillización, entre el 1961 y 1963, se escriben apenas 10 obras, representándose siete, curiosamente, en un mismo año: 1963, durante el efímero gobierno de Juan Bosch.

Los dramaturgos que nacen entonces son: Máximo Avilés Blonda, Iván García, Rafael Vásquez, Rafael Añez Bergés, Marcio Veloz



Maggiolo y Héctor Incháustegui Cabral. Con el surgimiento de este grupo cambia la política cultural que había normado al país desde el 30 de agosto de 1901 hasta el 22 de agosto de 1963.

En sentido general, el final de la Era de Trujillo no representó un cambio fundamental en el hacer artístico y teatral de República Dominicana, pero ya existían tres dramaturgos que podían significar un punto de partida, en el sentido textual, en el teatro dominicano: Avilés Blonda, Manuel Rueda y Franklin Domínguez, aunque en lo concerniente a la mujer los textos siguieron perpetuando la imagen que de ella reproduce la llamada “cultura nacional”.

En la generación posterior de dramaturgos, la visión de la mujer comienza a reflejar los cambios que se operan en la condición social del género femenino, producto del acelerado proceso de trasformación social que experimenta el país a partir de la desaparición de la dictadura; un proceso donde las mujeres juegan un papel importante.

Entre el grupo de dramaturgos que surge en ese período se distinguen Giovanny Cruz, cuyos personajes centrales, en un noventa por ciento de las obras, son femeninos y “dialécticos”, como por ejemplo *Amanda* y *La Virgen de los Narcisos*; Arturo Rodríguez, quien a modo de un Tennessee Williams criollo, gusta de explorar la psicología femenina, como en su obra *Cordón umbilical*; y Reynaldo Disla, entre otros, cuyas obras continúan tratando los personajes femeninos de manera convencional.

Es apenas en la década de los ochenta cuando, como en la poesía, que comienza a surgir un “boom de mujeres dramaturgas”, encabezado por Germana Quintana, directora de la Compañía Teatral “Las Máscaras”, con sus obras: *Mea Culpa*; *No quiero ser fuerte*, (segundo premio en el concurso de Casa de Teatro, de 1987); *La querida de Don José*; *Mi divina loca*; *La hierba no da fruto* (mención del concurso de Casa de Teatro); *En el bar de los sueños rotos*; *Ellas también son historia* y *La Coronela*.



En esas obras, Germana rescata el ejemplo de Manuelita Sáenz, llamada La Libertadora del Libertador Simón Bolívar, a las heroínas de la historia dominicana, desde Rosa Duarte hasta las Hermanas Mirabal, y la memoria de Juana Saltitopa, a quien rinde tributo en *La Coronela*.

Doña Carmen Quidiello de Bosch, con sus obras *Alguien* espera bajo el puente; *El Peregrino de la capa tornasoleada*; y con una obra paradigmática llamada la *Eterna Eva y el insoportable Adán*, un intento de reescribir el Génesis desde la perspectiva femenina; Sabrina Román, con su obra *Carrousel de Mecedoras*, donde plantea el drama de los envejecientes; y Sherezada (Chiqui) Vicioso, con sus obras *Wish-Ky Sour*, Premio Nacional de Teatro de 1997, donde trabaja la rebeldía de la mujer envejeciente frente a los estereotipos de la sociedad que tienden a limitarla; Y, *No todo era amor*, obra basada en la vida de Salomé Ureña y su epistolario, de donde se creó el monólogo *Salomé U: Cartas a una ausencia; Perrerías*, sobre el conflicto entre una intelectual y un hombre marginal; *Desvelo*, basado en un diálogo entre Salomé Ureña y Emily Dickinson y *Nuyorilslas*, sobre la soledad que enfrentan los dominicanos y dominicanas que se retiran del país, de regreso desde Nueva York.

Explorando el género musical, escribe *Magdalena*, obra de danza teatro, y termina la selección de esta antología con su homenaje a la primera médica dominicana: Andrea Evangelina Rodríguez.

Otras dramaturgas recientes, cuyas obras han tenido un gran impacto son Carlota Carretero, con *El último asalto a Santo Domingo*, dramaturgia inter-textual, donde utiliza fragmentos de varios autores dominicanos sobre la ciudad; *Falsos Profetas*, sobre la problemática de los barrios populares y la necesidad de una autogestión libertadora; Y, *La tierra es de nosotros*, sobre la legendaria líder campesina Mamá Tingó. Elizabeth Ovalle, ganadora del premio de



Casa de Teatro con su obra *Por hora* y también autora de la obra *Alerta Roja*; y muy recientemente la poeta y cuentista Rita Indiana Hernández, con una obra de creación colectiva del Teatro Cimarrón, titulada *Puentes*.

Como un hecho interesante se destaca el surgimiento en la ciudad de Buenos Aires, de la dramaturga dominicana María Isabel Bosch, con su obra en tres monólogos *Las Viajeras*, donde explora la realidad de las emigrantes dominicanas en Argentina, y sus múltiples sufrimientos como trabajadoras domésticas, prostitutas e inmigrantes ilegales, en un país adonde existen unas veinte mil mujeres dominicanas, atraídas por el hecho de que no necesitan visado para viajar a ese país.

Con esta antología de mis obras de teatro rindo tributo a todas las dramaturgas dominicanas y hago un tributo a Rafael Villalona, quien premió mi primera obra *Trago Amargo* y me orientó en otros temas, y a mi madre, origen y cauce, siempre presente.

OBRAS

ESPECTACULOS

HOY Martes 9 de abril del 2002 913

TEATRO



Isabel Spencer, Rebeca Polanco, Chiqui Vicioso, Carlota Carrasco, Micky Montilla y Paloma Acosta.

Trago Amargo, Wish-Ky Sour

Premio Anual de Teatro 1996-1997 Cristóbal de Llerena

*A Salomé Ureña de Henríquez:
En el centenario de su muerte
(1897-1997)*

Veredicto del jurado

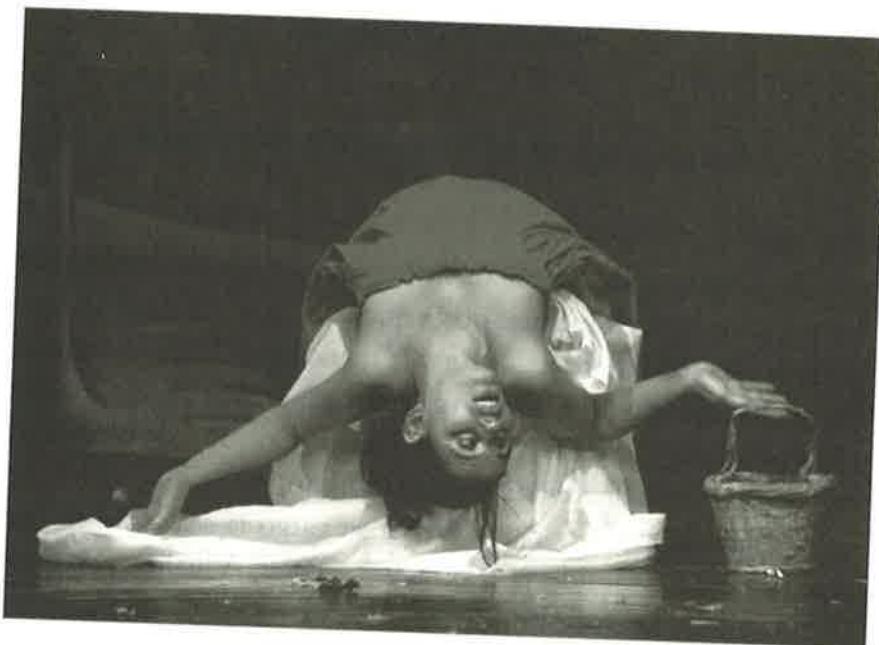
Premio Nacional de Teatro Cristóbal de Llerena

La Secretaría de Estado de Educación y Cultura evalúa, reconoce y galardona las mejores obras que participan en los diferentes géneros y modalidades del Concurso “Premios Anuales de Literatura”. En su versión 1996-1997 ha sido galardonada la obra “Trago Amargo (Wish-Ky Sour)”, Premio Anual de Teatro “Cristóbal de Llerena”, y con ella su autora Sherezada Vicioso (Chiqui).

El jurado evaluador que tuvo a su cargo la selección de esta obra estuvo constituido por los actores Rafael Villalona, Manuel Chapuseaux y Amarilis Rodríguez.

La Secretaría de Estado de Educación y Cultura, a través de la Dirección General de Cultura, ejecuta este importante certamen literario y científico de escritores dominicanos, respondiendo al compromiso de promover el desarrollo intelectual y la cultura. Con la publicación de la obra “Trago Amargo” damos a conocer a la comunidad nacional una nueva obra de literatura dramática.

Lic. Ligia Amada Melo de Cardona
Secretaría de Estado de Educación y Cultura



Wish-ky Sour (Trago Amargo)

A modo de presentación

Una de las tragedias menos conocidas en nuestro país es el alto nivel del alcoholismo entre mujeres de la clase media y alta (que son las únicas que pueden beber socialmente sin que el medio las penalice), sobre todo entre el grupo de mujeres que bordea lo que se ha denominado como la tercera edad.

Para esas mujeres, la bebida por excelencia en los Happy Hours y encuentros sociales, desde siempre, ha sido el Whisky Sour, una mezcla de whisky, soda amarga, limón y azúcar, muy refrescante y agradable al paladar, suerte de Daiquiri “fino”.

La obra *Trago Amargo* es un diálogo entre dos mujeres que son una misma mujer. La una (Helena I), ha sido formada por la sociedad para la enajenación. Es la que nació para servir a hermanos, a su madre, padre, al Señor dentro y fuera de la iglesia, a sus hijos e hijas. La que ha de prometer servir a su compañero “en la enfermedad y la salud hasta que la muerte los separe”, y la que se encuentra sola, en su promesa y sus sacrificios, cuando empieza a llegar a los cincuenta o sesenta años, y su pareja, o sus hijos, tienen otros intereses.

Su contraria (Helena II), es la que se niega a enterrarse en vida. Es la que entiende que tiene derecho a vivir dentro y fuera del tiempo que la sociedad ha establecido para ella. Fuera de los



cánones que hoy aplauden su espontaneidad y alegría y mañana tratan de reducirla a un ser inútil. Viviente vegetal, con funciones delimitadas al cuidado de la especie (esta vez de los nietos y nietas), que ya no siente ni padece los rigores del amor, la pasión, la creatividad, la búsqueda y los sueños. Esa otra (*Helena II*), la que se rebela y revela, es el alter-ego donde origina la tensión dramática que al final de la obra estalla cuando las dos, dentro del mismo vestido (o camisa de fuerza) se enfrentan abiertamente.

La obra comienza con un poema llamado *EXIT* y va mostrando, como en un mosaico, los distintos intereses y tragedias cotidianas que norman la vida de una mujer entrando a la tercera edad. Las escenas que siguen muestran su obsesión con la trabajadora doméstica; con la ropa; con el exceso de peso; con su apariencia física; con las vidas prestadas de las telenovelas; con la religión o el Carismatismo; con la posibilidad del amor a su edad y en sus circunstancias.

Las búsquedas implican siempre un riesgo. El riesgo de ganar o perder, y la pérdida pasa a simbolizar esos deseos que se vuelven agrios, como el Whisky Sour que beben muchas de las mujeres de la tercera edad socialmente, entre amigas, en sus casas, o en hoteles y bares.

De bebidas, amores, ansias, esperanzas y miedos, *Helena I* y *Helena II*, trata la segunda y tercera parte de la obra, la cual conduce, al final, a la separación de las dos mujeres que son la misma. Una opta por la seguridad de su casa, aún a costa de sí, y la otra opta por ser, por la espera, por la posibilidad. Lo que sucede, al final se encontrará, como es lógico, en la conclusión de la lectura de esta obra o de su puesta en escena.

Escenografía

La escenografía es siempre opcional y dependerá de quien la estructure. En la puesta en escena que ya se hizo, por Jorge Pineda y

Henry Mercedes, con las actrices Carlota Carretero y Karina Noble, la acción se llevó a cabo en un salón de costura donde una mujer trata de armar, o coser, los pedazos de su vida (representada en un vestido que usa al final para retener a su contraria). Del techo cuelgan, boca abajo, las mujeres que ha sido y en el centro se encuentra el maniquí actual en el que trabaja.

Adicionalmente a los maniquíes, se encuentran también en el escenario dos baúles. El más grande, además de guardar los despojos de *Helena I*, sirve para (en la primera escena) permitirle dar a luz a su alter-ego. El más pequeño, lo utiliza *Helena II* para guardar sus experiencias y la pequeña existencia autónoma que va construyendo al margen de la otra *Helena*.



*No encuentro paz, ni me permiten guerra.
Ni libre soy, ni la prisión me encierra.*

Gertrudis Gómez de Avellaneda

(SOLA, ANTES DE QUE LE COMIENCEN LOS DOLORES, HELENA I MONOLOGA MIENTRAS COSE SENTADA ENCIMA DE UN BAÚL GRANDE QUE ESTÁ HABILITADO PARA QUE DE ÉL SURJA, SIMULANDO UN PARTO, HELENA II...)

HELENA I: No sé si las zanahorias, la cebolla y el apio nacen al revés. Si es el sol que las hala, o es la tierra la que está de bruces y yo la que andando de cabeza estoy creyéndome de pie. De hecho, no sé nada en estos días. No sé ni siento nada, excepto que el estómago me crece, que la pierna izquierda me comienza a doler, que mi pelo no tiene el mismo brillo, no importa la clase de shampoo que utilice, que ningún hombre levanta la cabeza cuando llego al Banco o a un restaurante, que mi marido ya ronca y tengo que voltearlo para poder dormir, que nos acostamos de cada tres meses un día y ahora todo es un ritual donde no debo insinuar ni insinuarme para no inhibir la incipiente presencia de lo antes...

(Después de sus dolores de parto, mientras cose, Helena I da a la luz a Helena II, quien se refugia en su rincón, se sienta



encima del baúl pequeño y desde allí comienza a responderle a Helena I...)

HELENA II: Cuando todos te respetan y es la apariencia tu mejor carta de presentación. Dueña y señora, Doña y propietaria de un condominio, razonable inversión en obras de arte, un marido que te adora, y amigos que te quieren –a vida o muerte– preservar, sabes que llegó la hora de cambiar de hotel.

HELENA I: ¿La hora de qué? Es tan fácil hablar de que llegó la hora, ahora que las horas no cambian nada porque la vida es este levantarse, constatar las estrías, ver los estragos en la cara, preparar el café, leer los periódicos frente a otro cuya atención está detenida en las noticias, en las actividades programadas para SU día.

Oye... ¿Me ves?... ¿me escuchas?

¡ESTOY AQUÍ!...

Soy la misma mujer a quien dijiste amar.

HELENA II: Alguien debe colgar a García Márquez por donde duele. Por su culpa todas las felices abuelas de antaño pretenden hoy desafiar lo inexorable. En el siglo XVI el tiempo de vida de la mujer era treinta años. Treinta años de vida pasional, claro. Hoy, con cirugía y el plan de ejercicio de la Jane Fonda (quien por cierto se sacó dos costillas para reducir la cintura y nadie lo sabe) le hemos podido arrancar quince o veinte años más a la vida, pero pensar que las mujeres de más de sesenta puedan...

¡ES UN ASCO! ¡ES UN ASCO! ¡ES UN ASCO!... me decía mamá, cuando le regalé el libro, retorciéndose y limpiándose el rostro, el cuerpo, ¡LAS MANOS!, como Eva cuando Dios la reprendió por haber seducido a Adán y la condenó a parir con dolor y a salir del paraíso.

Morena soy, Oh hijas de Jerusalén, porque el sol me miró, no porque soy mulata pura sangre.

Sulamita, mi amado metió su mano por el agujero y se conmovieron mis entrañas.

Me levanté para abrir a mi amado y MIS MANOS gotearon mirra sobre las aldabas de la cerradura.

Abrí yo a mi amado, mas mi amado y MIS MANOS gotearon mirra sobre las aldabas de la cerradura.

Abrí yo a mi amado, mas mi amado se había ido y tras su hablar salió mi alma.

Por las noches busqué en mi lecho al que ama mi alma y no lo hallé.

Levantaréme y rodaré por calles y plazas. Buscaré al que ama mi alma. Busquélo y no lo hallé.

¡LÁVAME CON TU AGUA, OH FIEL AMANTE, MI SEÑOR!
Y SERAPHITA, SERÉ BLANCA COMO LA NIEVE.

¡Desciende sobre mí Espíritu Santo!

¡Desciende sobre mí OH Espíritu Santo!

¡DESCIENTE SOBRE MÍ, OH ESPIRÍTU SANTO!

Todos los domingos... y fiestas a-guardar.

HELENA I: ¿Aguardar qué?

HELENA II: Aguardar a que la vida se asome. No basta el sol. Los helechos. Las orquídeas, las camas bien tendidas, los muebles perfectamente organizados, los arreglos florales. La muchacha que mantiene intacta la apariencia de orden por encima del naufragio.



Cuando ella no llega siento que todo es inseguro.

Pero, ¿y que esa la razón por la cual la muchacha no es tan indispensable?

¿No será porque ella anuncia que hay vida más allá de esta vida, una elementaridad, una cercanía a los sentidos que tú desconoces, que yo desconozco, o que conocimos alguna vez y hemos olvidado?

Tú, ¿por qué contrataste a Zoila? ¿Por los platos exquisitos que sabe hacer? ¿Porque es flaca y las sirvientas flacas se supone que casi no comen? ¿o porque te dijo que hace años que "no sabe de hombres"?

¿No será porque de algún modo, como toda buena ama de casa de la clase media, lo que una busca es una zombie asexuada que no desate las furias del averno?

HELENA I: No: la contraté porque según dijo sabe cocinar. Miré sus piernas, su esbeltez, su agilidad de gacela mal-nacida, supe por su aroma que todavía era una presa deseable y le ofrecí el bienestar de mi ropa, mi jabón, un buen desodorante, buena paga, para que en el cuarto de servicio ejerciera mi libertad y no su cárcel.

HELENA II: Y no TU cárcel, querrás decir, Helena.

HELENA I: La de ella también es una cárcel.

HELENA II: Pero más fácil de escapar, ¿no crees? No existe una libertad más completa que la de las que no le importan a nadie. Las barreras entre el pensamiento y la asumida "feliz brutalidad de los brutos" son más tenues...

HELENA I: Yo también llegué a pensar alguna vez que la elementaridad tenía algo que ver con la clase. En el climax de mi idiotez llegué a creer que la solución para mi angustia era un obrero

portuario o un chofer de camión, sólo para descubrir, con el mismo horror de Delmira Agustini frente a su esposo, el criador de caballos, que la pasión no nos hace sordas ni miopes, que después de esas dos horas de retorno a la feliz brutalidad de los animales hay que conversar y comer con esa persona en la misma mesa, escuchar sus opiniones...

HELENA II: Tu marido no parece haber llegado a las mismas conclusiones.

HELENA I: Los hombres tienen esa extraña propiedad de separar la genitalia de la cabeza, de poder aturdirse dos horas con la muchacha del servicio y luego sentarse a la mesa con la esposa como si el comer y el sexo fueran la misma cosa.

HELENA II: ¿Quién te mandó a jugar a Juana de Arco?

HELENA I: El problema es que ahora no estoy tan segura de cuáles eran mis verdaderas intenciones. De si lo que yo intentaba hacer con Zoila era ayudarla, o revivir la tensión física de los viejos buenos tiempos.

HELENA II: Pero, tú siempre fuiste más mental que física.

HELENA I: Ni lo uno ni lo otro. Quise jugar a EROS, eso fue todo.

HELENA II: No todos los hombres de la clase media son así.

HELENA I: Noooooooo, son maravillosos y lo hacen todo muy bien. Son buenos profesionales, conversan, visten bien, te invitan a cenar, aprenden a bailar, quieren hijo que pongan en "alto su estirpe".

Mujeres elegantes...

¡MÍRAME LAS UÑAS!...

¡Estás engordando!

¡Esa ropa no te queda bien!...

¡Tienes que darte otro corte de pelo!

¡Tienes, tienes, TIENES!

HELENA II: No veo razón para violentarse

HELENA I: No estoy violenta. Mi problema es que la paciencia de EROS no es infinita. Tuve que aferrarme a mis hijos, a la telenovela que, todos los días a las once, cuando los muchachos se iban a la escuela, se habían tendido las camas, sacudido todos los objetos del polvo de la calle, reemplazado el jabón, repasado la ropa, ordenado las camisas para la semana, me hacían creer que aún estaba viva. Que, entre habichuelas que se quemaban y pastillas para la presión alta, por lo menos algunas allá afuera se habían atrevido, vivían...

HELENA II: ¡Que algunas allá afuera vivían!, pero Helena, pero Helena, ¿te das cuenta de lo que acabas de decir? Cuando la televisión se vuelve un tranquilizante hay que apagarla. A mí me interesa más Sharon Stone: "You want to screw me, right?", que esas bobalicónas heroínas cotidianas, siempre pobres muchachas, herederas de algún multimillonario, secuestradas por una bruja mala, que terminan de sirvientas en la casa de un señorito que se ha de enamorar de ellas, con la fiera oposición de la madre y de la novia, que como toda "niña bien" de la clase media, también la ha de odiar a muerte. Después que se ha visto una telenovela, se han visto todas. "Hay un documento que tu padre me dio antes de que nacieras. No lo sabes, pero ese lunar azul que tienes debajo del ombligo es el sello de los Rosenfeld... Desde ahora en adelante podrás teñirte el pelo de rubio como nosotras, usar ropa interior de seda y sobre todo ¡ARREGLARTE ESAS MALDITAS UÑAS!.." Prefiero

a Sharon Stone, porque nos parecemos, aunque yo todavía uso ropa interior y la exterior solo me sirve para despistar y escaparme, de vez en cuando, de cuando en vez, y que mis policías no lo sepan.

HELENA I: ¡Mis policías!... ¡FUCK UP ALL OF YOU! ¡MOTHER-FUCKERS!... ¡SON OF BITCHES!... ¡PIGGGGGGGGGGGGGGGGGGSSSSSSSSSS! Se nos acercó y le dijo: ¡No has ido a visitarme! Y había tal furor en sus ojos que supe de inmediato que no se trataba de matters of business o asuntos de oficina. ¿Quién es? Le pregunté asombrada y como si le preguntara la hora respondió: mi amante. Así de golpe, mientras pagaba la cuenta con su duodécima tarjeta de crédito y dejaba la propina. ¿Y? (me desafió), mientras sacaba triunfante la llave. Miré su yugular, preparé mi espada y contra toda recomendación sobre costos-beneficios, o interés en las acciones de nuestras joint-ventures, le dije... EL MÍO está mejor... ¡SE LO DIJE! Yo misma, con estas manos de cocinera, con estas uñas tan horribles, con estas cutículas tan gruesas, ¡ESTAS MANOS Y PIES DE CHOPA!

HELENA III: BRAAAAAAAAAAVOOOOOOOO!

HELENA J: Pero no era verdad, nunca lo ha sido.

HELENA II: Pero, Helena, ¿qué es lo que lamentas? ¿Que no fuera
verdad o el no haberlo hecho?

HELENA I: Lamento no ser como él. No tener capacidad para ser dual, para mentir, para imponer mi poder a toda costa...

HELENA II. ¿A eso llamas poder?

HELENA I: ¡Es poder! Por cada una de nosotras que se enfrenta a un hombre infiel hay docenas que lo aceptarían sin condiciones. Quizás deberíamos aprender un poco de ellos, pagarles con la misma moneda.



HELENA II: Pero, ¿eso se llama poder, realmente?

HELENA I: Cuando hablo de poder, hablo de poder hacer lo que ellos hacen. ¿Alguna vez quisiste tener un novio siendo casada? ¿Algo que transcendiera la vulgaridad, el inmediatismo, lo cotidiano que embota hasta la pasión más profunda? Jugar a los novios a los cincuenta. Viajar a una provincia a sentarse en un parque. ¿Demandar un chicle verde y una menta eucalipto? ¿Algunos besos furtivos o furtivos apretones, en el parque un zaguán o un semáforo? ¿Iniciarte en el permanente desconocimiento del otro y dejar que sólo conversen la arquitectura, la luz de ciertas horas, algunos rostros, rastros, el olor a lo que fuimos y lo que pudiera transmutar? Creer que la palabra adulterio no existe porque sólo los adultos pueden adulterar los sentimientos, llenar de sucio las ilusiones más...

HELENA II: La adulterez debería ser algo más que la capacidad de adulterar.

HELENA I: ¡¡¡LA ADULTEZ!!!! ¡¡¡JODER!!!! ¡Mírate! ¡Mírame!, con estas tallas grandes, ropa sin ilusión para señoritas en las que no piensan ni Oscar de la Renta, ni otros modistas. Con estos zapatos con plantillas para juanete y almohadillas para el arco. Ningún joven te miraría, me miraría, NOS miraría...

HELENA II: ¡Me niego a encasillarme! A usar estas ropas que otros consideran adecuadas para mujeres de "mi edad". ¿Qué es eso de "mujeres de mi edad"? No hay tales. ¡Hay mujeres con o sin imaginación, mujeres que no tienen buen gusto!

HELENA I: Pero, eso no resuelve las estrías... ni la celulitis, ni el hambre que una pasa tratando de parecerse a Meryl Streep, ni los malditos masajes, dos veces por día, por una pobre muchacha que se está muriendo de hambre para que una pueda hablar de

SU masajista en las reuniones sociales y decir... ¡Es tan fea la pobre que mete miedo!, pero tiene unas manos... ¡LAS QUE YO NO TENGO, CON ESTAS UÑAS HORRENDAZ! Si una se mete con un joven siempre habrá un desfase. Como diría Benedetti, primero tienen un querer que imposibilita y una trata de demostrarles que el amor es algo más que lo aprendido, esa expresión torpe del instinto, o esa torpe expresión de lo que no puede decirse con palabras. Adoptan entonces tus teoremas y llenan de flores las esquinas. Un olor a mango entra en el apartamento... UMMMMMMMMMMMM, hay siempre tilo en la bañera, comienzan a regar las matas de las orquídeas y la casa comienza a decir te amo, como cantaba te amo cuando nosotras teníamos 25. Entonces una vuelve a la misma angustia, al mismo preguntarse y ellos comienzan a no entender nada y una pasa del papel de amante al papel de niñera, para no herirlos, para no hacerles daño... "Pero, pero... ¡Ven acá, muchachito lindo!... Pero, pero, si no hay necesidad de ponerse bravo... PERO, pero, ¡Si todo sigue igual!... CLAAAAROOOOOO. Pero si era de esperarse... ¿Cuántos años tiene esa muchacha?... Pero, PERO, pero si cuando regrese del viaje te buscaré, CLAAAAROOOO... Claro que puedes volver, CLAAAAAAROOOO mi amor, ¡Comemierda!, ¡INSECTO!, INSIGNIFICANTE, ESTÚPIDO, ¿Quién CARAJO TE CREÍAS QUE ERAS?" Y ahí está una poniéndole compresas y torniquetes a las heridas, cuando las ganas que una tiene es de coger a ese carajo por el cuello, sacudirlo y darle un par de galletas... Pero, después de sacudirlo llega la culpa. una piensa: este carajo puede ser mi hijo... a mí no me gustaría que otra mujer de mi edad "lo sedujera",... aunque haya sido él el que seduzca a una. Todas conocemos la obsesión que tienen los jóvenes con las mujeres maduras, no hay que

haber estudiado Psicología en la universidad para saber lo que dijo Freud, que todo joven está potencialmente enamorado de su madre y eso que crees es una reafirmación de TU poder de seducción, no es más que el complejo de Edipo. Entonces, después de sacudirlo, de agalletearlo, hay que atraerlo hacia tu pecho, colocarle la cabeza en tu regazo y cantarle, como las nanas negras norteamericanas de las películas del Sur.

HELENA II: UUUUUUUmhhhUUUUmhUMMMMMmmmm.
Los niños grandes no cruzan la calle evitan los puentes.
Y en los bosques la penumbra.
Los niños grandes no juegan con la luna,
que redonda y muy arriba
puede hacerlos encharcarse
Los niños grandes no juegan con mujeres maduras, no vaya a ser que salga la loba vestida de madre y... CHOMP CHOMP,
CHOMPPP... UMMMMmmmmmmUMmmmm

HELENA I: Estoy agotada...

HELENA II: ¿Te tomaste el Prozac, Helena?

HELENA I: ¡Qué horror! ¡Suenas como mi madre!

HELENA II: ¿Qué hay de malo en sonar como NUESTRA madre?...
Para las que optamos por esta guerra, por otro tipo de hombre
y por otro tipo de hambre, falta en el botiquín de la resistencia
aparte de la B12, la B6... para los periodos entre la men-arquia
y la men-o-pausia...

HELENA I: Ahora suenas como Roque Dalton. Tanta brillantez provocó que lo fusilaran, ¡Pon tu barba a remojar!

HELENA II: Querrás decir mi papada...

HELENA I: ¡No menciones esa palabra! ¡ESTAS MANOS DE CHOPA Y AHORA TAMBIÉN ESO!

HELENA II: ¿Qué?

HELENA I: ...La papada

HELENA II: Es un mal común...

HELENA I: A menos que seas Sofía Loren, Helena, y tengas dinero para cirugías, paciencia para la dieta permanentemente y la permanente sesión de peligrosas acrobacias.

HELENA II: Pero, ahí no debe estar su secreto Helena, ni el secreto...

HELENA I: ¿Dónde entonces?

HELENA II: Manzana en mano esperar, con un corazón de cincuenta,
la mordida de Adán...

HELENA I: ¡Esperar la mordida de Adán! ¡SIEMPRE ESPERAR!
¿Por qué no salir a morderle el corazón a alguien? ¡MORDERLE EL CUELLO! ¡CHUPAR LA SANGRE! ¡Lamerse los dedos AGGGGGHHHHH! ¡ESTOS DEDOS HORRIBLES! ¡¡¡CON ESTAS UÑAS DE MIERDA!!! ¡Quieres un trago?... Tengo sed...

HELENA II: ¿No prefieres ir a un Bar?

HELENA I: ¿Para qué? ¿Para que un Barman nos haga creer que le importamos? Todos los Barmans son tiernos profesionales de la indiferencia, tratando de endulzarle a una los tragos amargos. ¿Qué le sirvo señora? ¿Que le hizo eso? ¡Pero NO PUEDE SER! ¡ESE SEÑOR NO SABE LO QUE TIENE! Y una queriendo decirle: ¿Y usted cómo lo sabe? ¿Entonces se viene conmigo? pero una bien que los conoce...

HELENA II: ¿Qué tomas?

HELENA I: Un “Screaming Orgasm”...

HELENA II: ¿Un qué?

HELENA I: No te asustes, Helena. Se hace con amaretto, vodka, café y el Bailey que no es más que un coger impulso para gritar y GRITAR y GRITAR... ¡SALUD!

HELENA II: Suena muy complicado...

HELENA I: Entonces sírveme un Whisky Sour...

HELENA II: Tú no cambias ni de bebida, ¡Siempre un Whisky Sour!

HELENA I: Era lo que tomaba mamá, ¿recuerdas?, y lo que tomaban sus amigas cuando se reunían a las seis... esa hora... cuando todas las leyes de la gravedad se manifiestan, todas las estrategias para entretenernos se relajan, nos relajan y una tiene que sentarse porque se siente...

HELENA II: Nunca entendí por qué las mujeres preferían ese trago...

HELENA I: Tenía caché, por lo del Whiskey, y las frutillas y la soda. La verdad que sonaba elegante eso de pedir un “Whiskey Sour”...

HELENA II: A mí me suena más bien trágico, por no decir amargo... Whisk... Wisk... Wish... Sour! ¡SAUER! ¡ESO ES! ¡UN TRAGO AMARGO!

HELENA I: Cada generación de mujeres tiene su código.

HELENA II: Mejor sírveme un “Ruso Negro”...

HELENA I: Ya hay bastante negros en este país para que prefieras un Russo...

HELENA II: Eso es porque nunca viste bailar a Nijinski...

HELENA I: Con que con Sylvia Plath a estas alturas...

HELENA II: ¿Sylvia Plath?

HELENA I: Sí, cuando dice que ese hombre oscuro de los instintos es el que debe asaltar los solariums de todos los hospitales donde las mujeres de la tercera edad descansan su desencanto.

HELENA II: Mira Helena, a mí lo que me gusta de Nijinski es que era bailarín y después ruso, nunca lo pensé como un hombre oscuro.

HELENA I: Era tan oscuro que la oscuridad terminó tragándoselo, como si fuera todas nosotras... ¡JODER! ¡ESTAS UÑAS SON UNA MOLESTIA! ¡CUALQUIERA SE LAS ARRANCA!

HELENA II: Creo que todo sería más simple si le pusieras un poco de leche a ese licor de café.

HELENA I: ¿Y domesticas la bebida? ¡Definitivamente no!... ¿no prefieres un “Sex on the Beach”?

HELENA II: ¿Cuánto tiempo hace que no haces el amor?

HELENA I: ¿Y tú?

HELENA II: Desde que tú y yo nos...

HELENA I: Se nota... Aunque, si lo dices por los nombres de las bebidas están en el último libro de recetas para señoritas que me regalaron para mi cumpleaños...

HELENA II: Tremenda idiotez...

HELENA I: No, son divertidas: Para tener un “sexo en la playa” sólo necesitas vodka, licor de pera, un cuarto de jugo de naranja, un cuarto de jugo de piña, y un chorrito de cherry para darle color.

HELENA II: ¡Qué fácil sería la felicidad si todo dependiera de las mezclas! Una se entusiasma y fácilmente termina la noche con un somnoliento taxista.



HELENA I: Que todo respetuoso te lleva a tu casa. Más que respetuoso apenado y pensando... ¡pobre mujer! ¡su marido no “la atiende”! Yo a la mía no la dejo ni salir de noche y ¡mucho menos a beber! ¿Te imaginas la cara el tipo? ¡BUEN IMBÉCIL! ¡¡¡TE APUESTO A QUE JAMÁS SE LE OCURRIRÍA PENSAR ALGO SEMEJANTE DE UN HOMBRE TRAGUEADO QUE SALGA DE UN BAR!!!

HELENA II: Freud le llamó a tu resentimiento “envidia del pene”...

HELENA I: ¡Qué envidia ni qué cuentos. Estoy feliz con mi sonrisa vertical...

HELENA II: Tu condición limita ahora hasta tu forma de hablar. “Sonrisa Vertical” es una casa editorial de Barcelona.

HELENA I: ¡No me exijas que digas las cosas como tú, Helena! ¡MEJOR CORTATE ESTAS MALDITAS UÑAS!...

HELENA II: ¿No te aburres de estar aquí, Helena? ¿No has pensado en mudarte?

HELENA I: ¿Para qué, Helena? ¡Todas las habitaciones son iguales! En todas estuvimos alguna vez, y antes que tú, él, ella, aquellas, y antes que aquel, aquella, esta multitud que al entrar habita...

HELENA II: Puedes cambiar de hotel, tomar una habitación sencilla...

HELENA I: ¿Quién dijo que la soledad es sencilla, o que lo sencillo es la soledad? Lo que no es sencillo es entender que más vale estar acompañada que estar sola, aunque viva sin vivir en mí, como tú dices.

HELENA II: El problema no es que vivas sin vivir en ti, sino que tan alta vida no esperas que hace tiempo que te convertiste en un vegetal. El problema es que cada vez que intento rasgar tus

vestiduras me dices: “Hablemos de cosas que realmente importan” y me obligas a entrar contigo en un diálogo de sordas donde cada una enarbola sus razones, como en un diccionario de niñas jugando a adultas, apertrechadas en nuestras respectivas orfandades.

HELENA I: Siempre he hecho lo que haces, pero es que ahora no queda mucho tiempo...

HELENA II: Para vivir, Helena, para volver a ser, volver a crear, bailar, sonreír, enamorarnos. Para perder peso y parecer la mujer más interesante que fuimos. Para arreglarnos las manos, ¡CORTARNOS ESTAS UÑAS!

¿Recuerdas a José Canó? ¿A Miguel Rodríguez? ¿A Roberto? ¡¡Tuvimos siempre tantos enamorados!!

¿Te acuerdas de las serenatas, del matinée de los domingos ¡siempre con chaperonas!, de la misa de las siete y el chance, al regreso, de besarnos en algún portal?

¿Te acuerdas del temor de Cándida de que perdiéramos “la tapita” y los interrogatorios terribles a que nos sometía cada vez que un muchacho nos hacía “yuca”?

¿Te acuerdas del sabor extraño de otra lengua en la boca y de la mezcla de salivas?

¿Te acuerdas cómo nos decían que nadie podía ponernos un dedo del cuello para abajo?

¡Ah, esos fueron los buenos tiempos! ¡El tiempo cuando todo era posible entre las siete y las diez de la noche!... Después una se acostaba, todavía ruborizada con las humedades imprevistas, ignorando que otras colarían el café porque había que llegar al altar “pura y virgen”.

Ahora para ti es siempre cuestión de esperar:

Esperar a que llegue el marido del Club, o de su reunión con los amigos. Esperar la llegada de la pensión o la remesa. Los regalos del Día de la Madre, o los de Navidad.

¡ESPERAR! ¡ESPERAR! ¡ESPERAR!

Los del 14 de febrero ya no llegarán porque los dejaste de recibir hace ¿cuántos años?

HELENA I: ¡Ah! ¡Una echo de menos esos regalos, aunque siempre nos regalaran cosas para la casa, como si una y la casa fuesen la misma cosa!... Como si una y la casa fuéramos la misma...

¡SOY UNA BESTIA ENCADENADA AL VIOLENTO TEMOR DE LOS VENCEDORES!...¡BESTIA!... ¡BESTIAAA!.. ¡BESTIAAAAAAA!

HELENA II: Yo hace tiempo que decidí desatar mis velas y construirme un mar a la medida. En ese mar el viento me habla de la cañada, de los ríos y lagunas donde aprendimos a sortear las piedras, de las flores, y frutos silvestres, del animal amor de los animales, del sexo entre la hierba o entre corrientes, en baratos moteles para estudiantes o en baratas habitaciones de hotel y la embriaguez me hace olvidar el peso de la puerta sobre la espalda.

HELENA I: En medio de ese mar, no olvides los techos desprendidos por el viento, las calles vueltas charcos, la oscuridad sólo rota por la rota luz de dispersos cristales, el pavoroso silencio después del primer azote y de la primera calma, furor de los verdes y los azules, guerra entre el agua y el aire, donde el cuerpo es lo firme y es la víctima...

HELENA II: Víctima, ¿qué quieres? ¿Qué la tercera edad nos acoja en sus asilos y comience a éter-minarnos una a una?

HELENA I: Quiero destruir la memoria de unas manos en el pelo y del tacto que se desliza por la espalda. Quiero buscar el origen de mis ataques de insomnio, de la repetida violencia que sacude la condición de ser mujer. Convulsión de convulsiones, saliva, lengua que se muerde, para no rodear y destruir los muros del amor, para no asesinar sus enanas y sonrientes guardaespaldas. Urgente voz que se escapa cuando todos se van y sólo queda limpiar de pretensiones las cenizas. Cuando grito para quebrar los diques tras los cuales se esconde la pasión que se procura, para no regresar a los siete años, para no volver a ser temerosa guerrera entre leones o amada deidad de seguidores de Budha. Quiero, acallar el crujido de estos pasos silentes. ¡¡¡Estos pasos, ESTOS PASOS, ESTOS!!!! Pasos que anuncian...

HELENA II: ¿Que anuncian qué, Helena?

HELENA I: No lo sé Helena. Por primera vez no sé lo que es. Sólo sé que me angustia, que me mata, que no me llega... ¿Será la muerte?

HELENA II: ¿Cómo puedes hablar del llegar de la muerte si ya estás muerta?

HELENA I: ¿Se puede estar viva llena de estrías y celulitis?

HELENA II: Y de arrugas también Helena, pero ello no nos impide desear, salir, enamorarnos, bailar, reírnos, mudarnos, crear nuevos espacios...

HELENA I: Hacer el ridículo...

HELENA II: Dicen los Proverbios que enlazada eres por las palabras de tu boca y PRESA por las razones de tu boca.

HELENA I: Las palabras que importan no son las que digo... ¡Helena!, ¡vamos a hablar de cosas que realmente te importan!



HELENA II: ¿Como qué, Helena?

HELENA I: La vida, la muerte, la vejez...

HELENA II: ¿Y de qué crees que hemos estado hablando, Helena?

HELENA I: ¡MÍRATE! ¡MÍRANOS! De la única vida que podemos hablar ahora es de la vida eterna. Ya no tenemos treinta años, si quisieramos trabajar no nos contratarían en las oficinas, al contrario, ahora se están inventando el "early retirement", ya no se estila que una pueda volver a empezar.

HELENA II: Esclava eres por las palabras de tu boca. Y PRESA por las razones de tu boca.

HELENA I: Esclava, pero en paz... Helena.

HELENA II: Está bien, Helena. ¡Ganaste!

Te devuelvo tu edad, tu nombre y apellidos. El cordón umbilical de nuestra memoria común. La que te empeñaste en construir por encima de mis advertencias y resuellos, por encima de todas mis protestas. ¿Cuántas veces me llevaste al Psiquiatra? Si coges la guía de teléfonos, no hay uno solo que no hayamos consultado, que no nos haya recetado su particular visión de la felicidad.

¿Cuántas veces me enfermaste de enfermedades reales o psicosomáticas que no pudieron impedir que nos arrastraras a tu lógica, a tu instinto de conservación, a tus egoísmos, a tu tendencia a la acumulación?

¿Cuántas veces me condenaste a la muerte en vida que te empeñas en celebrar cada aniversario, con nuevos anillos de la interminable cadena con que nos esclavizaste a un rol, a una función, a una tradición que desde el paraíso nos ha condenado a parirnos con dolor?

¿Cuántas veces han intentado que acepte una tradición que hoy nos condena a dejar de vivir porque el papel de una mujer con nosotras es "esperar la muerte con dignidad"?

¿Cuántas veces hemos tratado de discutir estos problemas y tú me exiges coherencia; que hable en "tu lengua", para no disturbar tu normalidad, tu equilibrio, la paz que construyes todos los días a costa de mí?

¿Cuántas veces has definido como madurez mi ausencia de demandas, mi aceptación de lo que TÚ quieras construir como cotidianidad, como sostén para tus planes?

¡Estoy harta de tus manipulaciones, Helena!

HELENA I: ¿Qué será de mí sin ti, Helena? ¿De este sobrevivir que sin tu cuestionar perdería la sal, el ser? ¿Qué será de mí si te vas? ¡¡¡Helena!!!

HELENA II: ¡Es tarde!

HELENA I: ¡NO TE VAYAS! ¡POR FAVOR! ¡HELENA!

HELENA II: ¡Es tarde!

HELENA I: ¡¡¡OLVÍDATE DE ESOS PASOS!!!! ¡¡¡NO LE HAGAS CASO, HELENA!!!!

HELENA II: ¡¡¡ES TARDE!!!!

HELENA I: ¡!!SI NO ME RESPONDÉS ME VOY A CORTAR LAS MANOS!!!! ¡!!SI NO ME ATIENDES ME VOY A CORTAR ESTOS DEDOS HORRIBLES!!!! ¡!!ESTAS ASQUE-ROSAS UÑAS!!!! ¡!!SI NO ME HACES CASO VA A CORRER LA SANGRE Y TE VA A SALPICAR!!!! ¡!!TE VA A ENSUCIAR Y NO VAS A PODER PARARLA!!!! NO VAS A PODER IMPEDIR... ¡SI NO ME HACES CASO!...



¡¡¡¡HELENA!!!!.... ¡¡¡¡NO ABRAS!!!! ¡VEN PARA ACÁ!!!!
¡¡¡¡ACÉRCATE!!!! ¡NO! ¡¡¡¡No ABRAAMMAAAMA-
AaaaaAAAAAssssssssSSSSSS!

HELENA II: ¿Llegas? ¿Al fin?

Santo Domingo, 8 de mayo del 2001.

Perrerías

> TEATRO

"Perrerías" una obra que recrea el teatro dominicano

LA PIEZA destaca la historia de una mujer caribeña que ha desaparecido en París, y la cuenta a través de ocho personajes

Casa de Teatro ha sido el escenario elegido para presentar los días 10, 11, 12, 17, 18 y 19 de abril la pieza teatral Perrerías de la poeta Chiqui Vicioso, bajo la dirección de la actriz dominicana Carlota Carretero y su grupo Cacuyó.

Vicioso, Premio Nacional de Teatro y autora de las obras "Wish-ky Sour" y "Salomé U: Cartas a una ausencia", trabajará en la co-producción junto a Producciones Mariposa de Rita Ginebra, con un elenco conformado por Radhamés Polanco, Paloma Acosta, Isabela Spencer y Micky Montilla.

La obra cuenta la historia de la relación entre



FICHA TÉCNICA

- Texto: Chiqui Vicioso
- Dirección: Carlota Carretero
- Producción: Rita Ginebra
- Música: Miguel Hernández
- Iluzión: ZMC, Z. López y Híbrida
- Forma:
- Vestuario: Peñalver Delgado
- Afiche: Miguel Hernández

*Invito a la palabra
que pasea entre perros su deserto ladrido.
Todo es triste.*

Virgilio Piñera
La isla en peso

Una mujer caribeña ha desaparecido en París y su historia se cuenta a través de ocho personajes.

Todos parecen estar relatándole una desaparición a alguien. Este alguien puede estar en la sala de interrogatorios de un cuartel de policía; en la redacción de un periódico; o en el público.

En esta obra, el alguien que interroga está en el público y eso se consignará, al azar, con una luz cenital que recorrerá la sala y se detendrá en cualquiera de las personas que asistan al espectáculo.

Se trata de una historia de amor frustrado, que es a su vez la representación de una compleja red de relaciones sociales. El retrato de cómo los desníveis sociales marcan, pre-destinan el encuentro entre un hombre marginal (con sensibilidad artística) y una escritora que se encapricha en verle como lo que no es, o como lo que fue en otra vida. París es solo el lugar donde acontecieron los hechos de que todos hablan, origen y final de esta historia que se cuenta en tres niveles: el de los hechos, el de la narración de los hechos y el de lo imaginado.

Torre de Babel cotidiana, donde todo el mundo –en apariencia– habla el mismo idioma, pero donde nadie se comunica, o si se

comunica lo hace desde su trinchera particular, su mundo, su planeta, su muro.

Los diálogos están llenos de humo, el ácido humor y mercenarismo implacable de quien se siente sujeto y objeto de un fenómeno que no puede entender: El tíguere, o el perro, como él mismo se define.

Personajes

Los personajes son ocho:

1. El Tíguere, machote, o perro.
2. La desaparecida, loca o retardada.
3. La mística.
4. La amiga de la desaparecida: Moira.
5. La madre de la desaparecida: Emperatriz
6. El médico.
7. El amigo del tíguere.
8. El español, amigo de la desaparecida.

Escenografía

Una habitación multi-uso, que será (según se le ilumine), sala de interrogatorios; mesa de cocina; consultorio astrológico. A su derecha habrá una puerta, por donde entrarán y saldrán actores y actrices.

En esa habitación habrá siempre una mesa y dos sillas. Una grabadora, cuando la situación lo amerite; velas, mantel rojo y cartas del Tarot; cervezas y vasos. La mesa y las sillas estarán colocadas frente al público.

Detrás de la mesa habrá una gigantesca pantalla de cine, como trasfondo, antecedida de un telón de un material semi-transparente,

que con el uso de las luces irá reflejando el estado de ánimo de los hablantes, o el color con que se imaginan los hechos.

A la izquierda de la mesa, habrá tres televisores. Uno gigante, a color. Uno en blanco y negro y uno pequeño y portátil, también en blanco y negro. Los televisores se colocarán de modo que los actores y actrices puedan entablar un diálogo con la persona que aparecerá en la pantalla, de quien se enfatizará solo el rasgo más prominente, por ejemplo la boca, o un dedo, o la mano, o el cuerpo, o la cabeza, según lo amerite el diálogo o monólogo.

Una luz cenital recorrerá la sala y se detendrá en un espectador o espectadora, quien representará al entrevistador o entrevistadora, mientras duren los parlamentos.

Acción dramática

1. Aparte de los monólogos, todos los diálogos en esta obra serán siempre entre la persona que habla en ese momento y la persona a quien se dirige, la cual aparecerá en el televisor, para sugerir la incomunicación entre los personajes.
2. Todas las acciones fuera de la habitación a que se hace referencia serán prefilmadas y mostradas en el telón detrás de la mesa. En ellas, la desaparecida, mujer de la que hablan todos, nunca aparecerá de modo claro. Su imagen siempre será difusa, vaga, aérea.
3. Todas las escenas filmadas serán mudas. Solo imagen en movimiento y la interacción siempre se dará entre el o la hablante y la película (segundo nivel de incomunicación).

Esto quiere decir que en cualquier momento (que se sugerirá en el texto), el actor o actriz puede pararse y caminar hacia el telón y continuar su monólogo con la imagen de la persona a la cual se refiere.

4. Del mismo modo, el o la hablante podrá caminar hacia cualquiera de los televisores y prenderlo o apagarlo de acuerdo a su estado de ánimo. Esto le permitirá desplazarse en el escenario o diversificar las acciones durante los parlamentos.
5. En la penúltima escena todos los actores y actrices aparecerán juntos, rodearán al “tíguere” o personaje principal, y hablarán al mismo tiempo, como en una torre de Babel, acallando con sus voces la historia del “perro”.
6. En la escena final, se hará un gran silencio. El “tíguere” iniciará el diálogo final con la imagen de la cara de su amigo, en la TV, y cuando aparece la cara de la desaparecida en un noticiero, con las declaraciones del Jefe de la Policía, avanza hacia el televisor portátil, se lo coloca abajo del brazo y sale de la sala atravesando el auditorio donde se encuentra el público. La luz cenital lo sigue.
7. Lo que aparezca en el televisor será siempre el detalle más prominente del diálogo que se representa.

Ejemplos:

En el caso de la desaparecida, será su boca en expresión de asombro perpetuo. El cuerpo flácido, sin cabeza, cuando a él se refiere. En el caso del amigo del tíguere, será la maledicencia de una boca con bigotes, cínica, despectiva.

En el caso de las referencias al tíguere, serán sus ojos.

En el del médico, una oreja, simbolizando el oído, el acto de escuchar.

En el de la madre, será el dedo índice levantado.

En el del español, una Z.

En el del hermano, será la lengua, entrando y saliendo.

En el de la mística, un escorpión, tauro o el signo de Géminis. Estos también pueden descender del techo, y detenerse sobre la mesa donde ella conversa con la imagen de la desaparecida en el televisor.

8. Las respuestas a los monólogos saldrán de la televisión, para incitar y posibilitar el diálogo de sordos que plantea la obra.
9. Los movimientos en el escenario se irán sugiriendo con cada escena. Oscilarán entre el telón de fondo, las televisiones y la mesa.
10. Este montaje variará, como es de esperarse, con el dramaturgo o dramaturga que lo asuma, como siempre sucede en el teatro. Lo importante es que no se pierdan los dos hilos conductores de la obra: La construcción del imaginario colectivo y el papel que juega en esa construcción la incomunicación.

LITERATURA Y ARTE

República Dominicana está de estreno en el Festival de Teatro

Por ANGEL CUADRA

Un conflicto intemporal que siempre ha abatido al ser humano, dentro de la brevedad de la vida, es el de la juventud que fatalmente se va, y enfrenta al individuo a la soledad, a la muerte donde empiezan a mermar las posibilidades de realización personal, a fallar la belleza física y a limitarse ciertas relaciones vitales que el espíritu reclama sin y sin negar a renunciarlas.

"Juventud, divino tesoro,/ ya te has ido, no volver", expresó Rubén Darío en sus versos inmortales. Y así en la poesía como en otros géneros literarios, está presente este conflicto del ser con las adiciones que cada época suma.

Es así que la escritora dominicana Chantal Vélez ha llevado ese tema al teatro, en un diálogo sobre la mujer de hoy y las problemáticas actuales, y desde un óptico en que lo sociológico y lo psicológico visualizan el problema. Es ese el tema de la obra "Wish-ky sour" con la que, por primera vez, hace su presencia la República Dominicana, con el grupo Teatro Cimarrón, en el Festival Internacional de Teatro Hispano.

Los personajes integran la obra, pero que son en realidad el yo y el "otro yo" de una sola persona, una mujer: Elena. Y las



dos mujeres de la entidad Elena enfrentan el secular problema del envejecimiento, en la mujer hoy.

En esa dualidad del ser, entran en contradicción una Elena con un concepto femenino tradicional y la otra Elena más de este tiempo que corre con complicaciones nuevas.

Pero están en la cárcel de una sola entidad personal, y no pueden separarse ni acudir cada una en busca de sus objetivos por caminos diversos. He ahí el conflicto.

Carlota Carretero y Karina Nobile son las dos actrices de la Elena única. Sostienen un diálogo

de intensidad tal, un entramado sordido de tragedia que, a veces por ser tal, asoma una ironía en el personaje que provoca a risa, pero una risa al cabo cínica ante la vida triste. Y no pueden separarse estas dos personas, se danan mutuamente y se necesitan para el equilibrio del ser.

Cada vez más musas para el atractivo amoroso, pero vivas las ansias y la necesidad de darse y recibir, comentan ellas el círculo de sus fracasos en este aspecto; y el mundo sensual que se les abre, y el sentirse rezagadas en la sociedad en que se van quedando sus existencias mientras, indolente, la vida sigue su marcha.

El público que colmó la sala del Teatro Sayón, recibió con entusiasmo la obra y en el comité-debate, una vez finalizada la representación, comentó favorablemente, esta obra como buen aporte que, desde República Dominicana, nos trajo este año el grupo de Teatro Cimarrón.

— DOMINGO 14 DE JUNIO DE 1988 DIARIO LAS AMÉRICAS — Pág. 13-B

LA LOCA: Desde que ella comenzó con esa historia de que esta era una relación que venía de lejos, de siglos atrás, que yo había reencarnado en una versión muy atrasada y que en París era donde todo había empezado y terminado, debí saber que estaba loca.

Todo el mundo me lo advirtió, todo el mundo me lo dijo. Merci, Jacqueline, Pancracio (ese tíguere está obsesionado con ella), además de lesbiana (como si yo no supiera quién es gay), agente de la CIA y de la seguridad cubana, pero ¿loca?

Rara, por lo menos, aunque para mí que se tira a muerta cuando se azora de que me quille, o no de que me quille sino de que use la palabra quille. Si está comiendo deja de comer, si está hablando deja de hablar, si está bebiendo deja de beber, fija la mirada en mi boca y me dice ¿quille?

Entonces tengo que explicarle que quille es una palabra que se usaba cuando jugábamos a las bellugas.

¿Bellugas? Vuelve a detenerse, fijos sus ojos en mi boca otra vez, escuchando como si todo el mundo se hubiera detenido en esa palabra. En Santiago les dicen así, le explico, son bolas de cristal que se usaban para jugar cuando uno era chiquito. Las ponen dentro de un círculo, haces una raya, se tira un bolón hacia

la raya y el que queda más cerca es el que comienza. Se tira el bolón hacia las bolitas y a veces se tira tan fuerte que se quilla, es decir...

Y ahí estoy yo como un pendejo explicándole a esta loca cómo se quillan los bolones.

Lo grande es que ella parece estar totalmente fascinada con la historia que le acabo de contar, aunque yo sigo creyendo que se tira a muerta y luego todo continúa igual, hasta que le tiro otra palabra que no conoce y se vuelve a detener.

Esta tíguera definitivamente no es de aquí. Ya le dije que tiene que venir de otro mundo y que no es esa vaina de que vivió muchos años fuera, es que esa tíguera no es de aquí. No se me parece, no se parece a mi persona y a la mierda es que aunque se lo repito lo único que hace es reírse.

EL DESORDEN: Ese tíguere no es tíguere, Moira. Dice que es un tíguere, se esmera en parecer y hablar como un tíguere, tiene la rudeza de los tígueres, pero no es un tíguere.

¿Cómo así?

Conoce a Vallejo.

Los otros días se la pasó preguntándome si yo veía una correlación entre la poesía de Vallejo y el arte abstracto. Entonces se embarcó en una explicación sobre el desorden que le crea leer al Vallejo, así como el arte abstracto también lo desordena.

Y a Vallejo ¿cómo lo conocí?

Por una canción de Pedro Guerra, pero lo importante no es a dónde sino que utilizó la palabra DESORDEN, ¿te das cuenta?

¿Cuenta de qué, Mana?

De que utilizó la palabra DESORDEN y que sin ese desorden no hay asomo a lo absurdo y sin esa absurdidad no hay posibilidad de actuar como Dios en el Génesis; de volver a nombrar las cosas, de escuchar las palabras como si fuera la primera vez. ¿Te das cuenta?

No acabo de ver lo que quieres decir.

Rimbaud dijo que el arte es un DESORDEN DE LOS SENTIDOS. ¿Te das cuenta?

¿De qué Mana?

¿Cómo que de qué?

EL POLVO: Tuve que sacudirla por los hombros para que reaccionara y decirle: ¡Déjate de joder! Lo que tú quieras es un polvo. Ese tíguere debe tener un brazo que le llega hasta las rodillas y tú lo sabes y si no lo sabes te lo imaginas. Entonces ¡déjate de joder! ¡Qué Vallejo ni qué cuentos! Te lo quieres tirar y punto.

Y déjame advertirte. Los polvos que nos salen más caros son los polvos gratis. Tú vas a un bar, o a una agencia de escoltas, ves a un tío, te gusta, le preguntas cuánto cuesta y ya está. No hay que pensar en que si el tío viene de Guachupita o de Sabana Grande de Boyá, o si se lo mamaron cuando era chiquito y lo jodieron, porque a ti eso no te importa ni un carajo.

Yo no funcio no así.

¿Cómo es eso de que no funcionas así?

Pues no. No funcio no así. A mí hay que agarrarme la imaginación o no abro las piernas.

Pues te van a salir telarañas, ¡Joder!



Es que nunca he sido genital, o me atrapas la cabeza o no abro.

Pero ya llevas dos años hablándome de este tío, si eso no es atraparte la cabeza...

No exactamente, digamos que hace un año y tres días, justo el 22 de agosto. ¿El 22 de agosto?

Esa noche se puso a contarme que se había tirado a dos tipas de muy mala reputación, dos aviones, y que ambas le habían dicho que era el mejor polvo que habían conocido en su vida.

¡No jodas!

Después añadió que si eso se lo hubiera dicho una niña de quince años no le hubiera dado mente, pero que viniendo de esas tipas...

¡No jodas!

Y después me contó que su tía-abuela tenía un prostíbulo y que él vivió entre cueros desde los doce años y que ellas le habían enseñado de tó.

¡No jodas!

Pero que ahí no había comenzado la cosa, sino que cuando tenía ocho años, dos vecinitas de 12 y 13 lo invitaban a dormir en su casa y también le hacían de tó.

Esa vaina no me la puedo creer.

Pues así era.

¿Y?

Tú comprenderás que esa noche no pude dormir.

Y ahí se jodió todo...



LA MAESTRA: Veníamos de Puerto Príncipe en una batidora. Ni se podía desayunar y ella como si nada. No sabía si era que estaba tensa o nerviosa y lo estaba disimulando, o si no le estaba dando mente a que podíamos morirnos. Así es que le pregunté sobre su última obsesión (para romper el hielo) y yo mismo calmarme y, para levantármela, si no sabré yo por donde entrarle a las mujeres.

¿Cómo sabes cuándo una novela es buena?

No sé, me atrapa.

Sí. El lenguaje, la fluidez, la estructura.

¿Cómo es esa vaina, la estructura?

Bueno, o la novela es tradicional y se va construyendo de episodios que a través de la acumulación progresiva sugieren un significado, hasta llegar al clímax o final, o se procede como en una telaraña, que conduce a un eje central o núcleo de la historia. Así escriben algunas mujeres hoy. Con diálogos creíbles, claro está, porque hablar de bodegas de vino en un cuento sobre países donde se bebe ron y cerveza, es ya un mal comienzo, suena falso.

UMMMMM... .

No pareces convencido.

¿Qué es lo que diferencia a García Márquez de Vargas Llosa?

Para mí que con el primero se te olvida que estás leyendo un texto y con el segundo no lo puedes olvidar. Es la diferencia entre la admiración por la historia y la admiración por el uso del lenguaje.

UMMMMM... .



¿A quién has leído tú?

A Edgar Allan Poe, las obras completas.

¿Y cómo lo encontraste?

Por la canción a Edgardo, de Silvio.

Algún día habrá que decirle a Silvio cuánto ha aportado a la literatura...

Y a la plástica. De seguro conoces a Chagall.

¡Claro!

Lo descubrí a través de "Una mujer con sombrero" ... "Una mujer con sombrero, como un cuadro del viejo Chagall"

Y de la poesía ni hablar... ¡Todo en él es poesía!

Y vainas.

MÍSTICA: Más o menos cada tres meses comenzaba a escuchar su nombre, a soñarme con ella, y mis instintos me decían que se iba a aparecer de un momento a otro. Generalmente me traía flores, aunque toda ella olía a jazmín. Nunca comenzaba a hablar como las demás. Siempre tenía algo que contarme, por ejemplo, la última conversación que tuvimos fue sobre las brujas del Medievo. No quería hacerse la regresión porque temía volver a sentir las llamas en su cuerpo y lo que es peor (y se tapaba la nariz) el olor de la carne chamuscada.

Tienes que decirme qué se trae ese tíguere conmigo. Todo el mundo dice que se quiere aprovechar de mí.

¿Por qué?

Bueno, porque ¿qué le puede ver un tíguere así a una persona como yo?

¿Cómo así? Bueno, yo le llevo trece años, estoy flácida, tengo celulitis... ¿Y?

Pues no sé. Con tantas carajitas disputándosele ¿se va a fijar en mí? ¿Son artistas?

Un cuerpo es un cuerpo, como decía Rubirosa, y ahí no te sirve de nada ser artista. Entonces, ¿para qué me preguntas?

Bueno, es que definitivamente no le puedo gustar a ese tíguere.

¿Por qué no? ¿Por qué sí? Pero, yo no vine aquí a filosofar sino a tirarme las cartas. UMMMMMMMMMM. Pues mira, ese tíguere no es mala gente.

¿Estás segura?

No, no es mala gente. Además quiere mucho a mi mamá. ¿Y?

Que un tíguere que quiere mucho a su mamá tiene buena base.

Pero este sale como con ochenta mujeres...

Es que tiene una sexualidad de bestia, mira esta carta. Este tíguere tiene que ser Escorpión.

No, es Tauro.

Entonces tiene que tener a Escorpión como ascendente.

No, tiene a Géminis.

Ah, eso explica que tú le intereses, pero fíjate, tiene a Venus en la Quinta Casa. ¿Lo tiene? Sí, eso lo explica todo.

¿El qué? Que sea irresistible para las mujeres, mujer que se le pone enfrente mujer a la que.. ¡Por dios! ¡Qué vulgaridad!, entonces no me interesa.

¿Por qué?

Porque mi cuerpo no puede ser un cuerpo más. ¿Y tú para qué lo quieras? ¿Para acostarte o para la trascendencia?

No se trata de eso. Ahora sí me preocupa.

No se trata de eso. ¿Ah no?

LA RETARDADA: Y ciertamente no se trababa de eso. Cuando era chiquita la llevé varias veces al Neurólogo, porque no me parecía normal. Se pasaba horas enteras frente a la única mata del balcón, o tocando las paredes. Cuando le preguntaban que qué hacía en el balcón contestaba que estaba conversando. Se había inventado una ciudad invisible, con toda una gama de personajes y cuando Ramona aun roncaba la resaca del ataque de epilepsia de la noche anterior; cuando Mélida y Doña Estela aun dormían una siesta que abarcaba desde las dos hasta las seis de la tarde; cuando Don Gerónimo se había marchado a su visita vespertina a la querida de turno y el padre se encontraba, como siempre, de viaje, ella, en vez de sentirse sola, como cualquier niña normal del mundo, se apoderaba de aquella casa enorme, antigua y en penumbras, y comenzaba a dialogar con la planta; o a dar pequeños toques en la pared hueca del comedor donde, según ella, estaban los tesoros escondidos.

Cuando lograba que la sacaran al parque, porque Mélida se apiadaba de aquella huérfana de padres vivos, trasladaba el diálogo con seres invisibles a las fuentes de piedra del Parque Colón, donde buscaba huevos de dinosaurio que abría y estudiaba con muchísimo cuidado, sacando las lagartijas en todas sus fases y dimensiones. Una pequeña Diosa, presidiendo sobre las fuentes y los cedros, sobre las pequeñas florecitas rosa con que el parque cortejaba las aceras. Sólo era salvaje cuando la interrumpían, o le llevaban la contraria. Ahí era capaz de permanecer sin comer durante días, o de hacerse cacá en medio de la

sala. Era flaquito, pero le entraba una fuerza que no había quien la pudiera dominar. Yo sacaba la correa, o la chancleta, pero no les tenía miedo, y si le daba una pella la que la sufría era yo. Cuando la llevaba al doctor parecía que se le encendía un bombillo. Conversaba, conversaba, lo cautivaba y él no entendía por qué yo decía que era una niña retardada. Entonces parecía que yo era una mala madre.

EL BOBO: También se ponía como una fiera cuando alguien abusaba de su hermano, que sí era bobo. Ese se encerraba en un closet y estaba empeñado en encontrar la fórmula para volverse invisible; sobre todo cuando llegaba su tío-padrastro y, olfateando el aire, gritaba: ¿Dónde te escondes? Cuando ese hombre llegaba no se podía caer un tenedor, y había que destapar las botellas de cerveza con un abridor forrado de tela, para que el click no le molestara. No era para menos. Ser jefe de la casa era su única compensación después de los maltratos de su hermano mayor, un déspota con un sombrero blanco que fue el terror de kilómetros y kilómetros de cañaverales, por donde los muertos se pasean mezclados con las vacas.

O por lo menos así lo veía ella. Entre ella y él había un lazo indestructible. La complicidad de la ternura, quise creer, hasta que un día los encontré dándose lengua. Ella me dijo que quería saber a qué sabía la lengua de su hermano y que el sabor era horroroso, le había dado asco. Y era tal la inocencia de sus dos caras, la de él y la de ella, que no quise ensuciarlos.

METIÉNDOSELO: Yo sabía exactamente lo que le molestaba. Si quería sacarla de su muro comenzaba a mirarle el culo a las otras mujeres, a la franca. Ella se hacía como que no se daba cuenta. Entonces yo arreciaba y comenzaba a distinguir a las que estaban buenas de las que no lo estaban tanto, como ella. Esa tá



buená pá metérselo arriba de un carro y subirla y bajarla y decirle: ¿Tú no quería tígüere? Pues aquí hay uno. "Guachupita", "Guachupita", JUM, Guachupita, Guachupita, JUM, hasta ponerla a gritar. Entonces me miraba con horror y exclamaba: ¡Pobre!, realmente tienes un complejo de clase.

Y yo odiaba esa compasión tan superiorizante y me ponía peor. Ella se ajustaba los espejuelos, me miraba de arriba abajo y me decía: "Estoy totalmente segura de que lo que quieras es chocarme" y, entonces, me daban unas ganas aún más grandes de joderla y comenzaba a agredirla directamente, diciéndole: Tú no estás tan buena, pero ella sólo se reía y sencillamente decía: lo sé, y comenzaba a hablarme de otra cosa que podía interesarme.

Y yo le decía, sigue metiéndomelo, sigue metiéndomelo.

Y ella: ¿Metiéndote qué?

El chuchillo.

LA INTELECTUAL: El problema es que esa jeva era una intelectual, macho. ¿Y? Que taba acostumbrá a controlarse porque tó' lo ven como una trama. ¿Y?

Que ná la afecta. Te ven como el protagonista de una película y tú jodiéndola y ella allá arriba, como si no le estuvieras poniendo la mano. Eso es hasta que yo le ponga la mano.

No te hagas el machote, puedes joderte.

No he conocido la primera que me haya jodido, ni siquiera Fátima. Esa hasta se metió en mi casa; se hizo enllave de mis hermanas y de mi mamá ni se diga. Mamá me dijo el otro día que es hora de ir pensando en casarme con ella, y le dije: Si te gusta tanto cámbiate de sexo y resuelve.

¿Le dijiste eso a tu mamá?

Pá' que no me joda, no soporto las presiones.

Pero ella tiene razón, ¿Cuánto tiempo va a tener que esperar esa jeva?

Hay buena química, es buena pá' rapar, pero no viviría con ella ni loco.

Pero ¿por qué? Si tó' te lo da.

Precisamente, si me lo da tó' ¿para qué tengo que afanarme?

LA TRAMPA: Yo le decía, ¿y qué es lo que tú les has visto a ese crápula? Es un chopo y los chopos chopos son. No seas clasista. Pero no es una cuestión de clase. Donde Dios no puso no hay. Pues ahí hay, tiene que haber, además no tienes ni idea de lo que se trata. ¡Ya no tienes 17 años! ¡No me menciones esa edad! Es cuando pasamos más vergüenzas. Uno se siente como un patico feo, la patica fea esperando que la saquen a bailar en la fiesta de cumpleaños, o que la sandalia se enganche en la engalanada aspereza, y una pueda zafarse de los brazos que la sujetan como a un animal raro. Escaparse de esos anónimos regadíos por donde irrumpen la extrañeza para pronunciarnos deshabitadas en el presentimiento de lo absurdo, en la difusa realidad de lo límitrofe.

Tú no me perdonas esa fiesta de los quince ni en los versos. No tengo tiempo para recordar esas cosas. Si te hubieras llevado de mí te iría mejor en la vida. Uno solo se enamora de la gente como uno, con la misma educación, la misma cultura, lo demás es un pasaporte al desastre. No me aburras. ¡Te acordarás de mí! Siempre me acuerdo, siempre me acuerdo... Y de ahí no la sacaba nadie.

LA LUZ: Se me apareció al trabajo un día, muy agitada y me ordenó: ¡Ven conmigo!



Yo creía que le había pasado algo y me alarmé, pero ella se sonrió y me dijo: ¡Ven conmigo!

Y allá cogimos para el Puente Duarte, que a esa maldita hora está de bote en bote, no cabe un carro más.

Entonces la vi contrariada y le pregunté: ¿Qué es lo que te pasa?
Es la luz.

¿Cuál luz?

La luz que quería enseñarte, con este tapón vamos a llegar tarde...

Pero, ¡Si todo lo que tú me das es luz!

¿Le dijiste esa vaina?

Sí, me salió.

Tú ¿con esas vainas? ¿Y qué hizo ella?

Se volteó y me miró de un modo tan especial, como luminoso, que me dejó ciego.

EMPERATRIZ: Siempre quise salvarla de ella misma. Tómate tus pastillas. Háblate con Federico. Medita. Ponte bella. Siempre se reía de mis regalos. Yo le compraba batas bordadas de seda, y night-gowns de aliento de niño, que es la tela más fina que hay. Le exigía que se bañara de noche, que usara polvos talcos, se arreglara bien los pies y se cuidara las manos. A veces se ponía muy gorda y a veces enflaquecía tanto que parecía que iba a desaparecer. Esto le pasó en África. Llegó a estar tan flaca que cuando la vi en el aeropuerto me puse a llorar. Dijo que el haber estado no están le quitó el apetito.

Hubo que buscarle un terapista, carísimo, tan caro que gasté todos mis ahorros de cinco años. Había perdido las ganas de vivir. Era como si el África le hubiera quitado las defensas. No

tenía fuerzas ni para ir de la cama al sofá. No quería comer, casi no hablaba. Vuélvete al África, le dije. Vete para la China o para el carajo, pero no puedo verte así.

En ese entonces luché para que fuera lo que fuera, aún lo que no me había gustado nunca. Para que comiera cuando le diera la gana, se acostara con quien le diera la gana (eso sí, si podía evitarlo, que no fueran negros, y si tuvieran algo de educación mucho mejor); que se peinará y se vistiera como le diera la gana y se bañara cuando le diera la gana. Tenía la maldita costumbre de no bañarse durante días y a veces de bañarse cinco veces en una misma tarde.

¿Loca?

No, no lo era.

Vivía en su mundo, un mundo que me era ajeno.

Y tenía una maldita obsesión con París.

Primero pensé que era porque adoraba a Ives Montand y lloraba con la Piaf, pero no era eso, era algo que nunca me quiso decir, algo que nunca escribió (he revisado todos sus papeles), algo que parecía preocuparle o atormentarla.

Cuando me mostró la ropa que pensaba llevar, sus "culottes" decía, con su francés de la Alianza Francesa, poniendo la boca como un fui de gallina, o como un ojo rodeado de patas de gallina que se abre y se cierra; cuando me enseñó sus botas, las bufandas y sus sombreros, algunos con flores secas (esa maldita manía suya de añorar los climas fríos porque en el Caribe nadie puede ser elegante), la ví tan contenta que me partió el alma, el corazón, el hígado.

Respiré hondo, saqué fuerzas y volví y le dije: Te va a patear, es un tíguere, pero me evadió la respuesta con unos versos, como



siempre, algo así como: "Ya no sufrimos nada, ya no puedo sufrir nada, nos permiten tomar pastillas y callar".

Y que conste que no usaba drogas. Les tenía horror después que su hermano se cortó las venas en un viaje de LSD y salió corriendo, desnudo, dejando un camino de sangre sobre la nieve. Yo también estuve interna, ella y yo, y hasta hoy lloro cuando lo recuerdo.

Y que conste que no creo que está muerta.

Ya reaparecerá.

Ya reaparecerá.

RASPUTÍN: Yo le venía dando seguimiento casi desde que nació. La mamá tenía una obsesión de que era retardada y yo me di cuenta de que lo que le pasaba era que se moría de aburrimiento.

En vez de averiguar por qué no se cepillaba los dientes, o no se quería bañar, o comer a ciertas horas, le hablaba de cualquier tema que pudiera interesarle. El caso hipotético de algún paciente. Entonces volvía como de un letargo, abría los ojos, como que se iluminaba, o regresaba de un largo viaje y me prestaba toda la atención del mundo.

Traté de explicarle a la mamá que esta niña tendría problemas en el colegio si sus maestros no eran inteligentes; que no la forzara a nada, que no la obligara a asumir lo que no quería o podía ser.

¡Pero, cómo va a ser! ¿Quién ha visto que a una niña se le deje crecer como a un animal salvaje?

Después las perdí de vista. Me fui a Bruselas a hacer la especialidad, por allá me casé, tuve mis tres hijos, regresé y ahí comenzaron mis angustias.

Un día ella reapareció. Vino vestida con un conjunto de pantalón y camisa de pana color vino y una boina. Es cierto que hacía frío, pero en el Caribe eso no se usa y si se usa hay que pagar las consecuencias.

Nos abrazamos. Era la misma niña, solo que ahora en un cuerpo que le quedaba grande. Nos sentamos a conversar como viejos amigos, como padre e hija, más bien.

¿Qué te trae por aquí?

Tengo seco el corazón. He tenido bellos días y tardes apacibles, amables conversaciones, en un instante magnífico, he visto crecer la rosa y rodearme el aire. He dicho "Buenos días" como algo perfectamente natural, pero como dice el dueño de estos versos; ¿para qué seguir usando el corazón cuando todo se ha secado?

Y cuando la vi arrasada en lágrimas sólo pude hablarle de mis tragedias domésticas; de mi angustia frente a la crianza de mis hijos; frente a mi mujer belga, en este país donde el sol es implacable; del polvo; del ruido; de mi desesperanza y, ahí estaba yo llorando.

Me abrazó y se levantó, repitiendo... "Y el cadáver, ¡ay!, siguió muriendo" y la detuve.

Yo no escribo, tú sí.

Por eso no creo que se haya suicidado.

Debe estar en Tahití (siempre me hablaba de ese banquero francés que renunció a todo y se convirtió en pintor y que era nieto de una peruana y posiblemente biznieto natural de Simón Bolívar). Creía que en esa isla vivía la gente más bonita, la gente más feliz de la tierra.



EL PERRO: Me estoy tirando a una italiana que está por la maceta.

Tiene las teticas como dos limones y el arco entre los muslos de esas mujeres a quienes no les cabe el toto. Priva en gran cosa y en que los hombres no la dominan, pero cuando le doy ripio grita como una chiva. Esa es la vaina con las europeas que con el discurso ese de que las caribeñas son muy consentidoras quieren joder a uno. Esta se niega a mamármelo y yo la estoy dejando, porque cuando se imponga la ley del ripio va a ser ella la que me lo ruegue. ...Anoche vi las declaraciones del jefe de la policía. ¿Qué declaraciones? Las que le dio al periodista ese que anda averiguando lo de tu amiga. ¿Qué amiga? La loca vieja esa que fue contigo a Francia. ¿Qué dijo el jefe? Que después que una persona cumple 18 años ya es mayor de edad y que la Policía Nacional no tiene obligación de buscarla ni de encontrarla y mucho menos si no hay una denuncia de secuestro o de asesinato, o si la desaparición ha ocurrido en otro país. ¡Ah!

Y tiene razón el tipo. La Policía Nacional no se puede encargar de averiguar lo que ocurre fuera de estas aguas. Además, esta media isla está llena de locos y de locas viejas ni hablar, y hay demasiadas vainas por resolver. No era una loca vieja. ¿Ah no?, pero si tú mismo... No, lo era. Ella sólo quería que yo la besara en París. Pero y ¿por qué? ¿Y? Que cuando regresé se había ido, pero me dejó un papelito con unos versos de un tal Piñera, por aquí lo debo tener:

“No estoy aquí para adorarte
—para adorarte no te amara—
Estoy aquí para NACERTE
Para morirte y resucitarte.
Y si no puedo nacerte,
Y si no puedo resucitarte,

Haré entonces que tú mueras
Para después resucitarnos”.
¡Diablos! Taba loca...

Pensé que se había ido al hotel y salí encojonao para allá, pero no estaba. Me puse a llamar a todas sus amigas, pero no sabían de ella, y no me atreví a llamar a la policía, porque con esta pinta iban a pensar que yo le hice algo y me estaba poniendo adelante. Así que recogí mis motetes y me fui del hotel, no fuera a ser. Salí juyendo para acá y hasta el sol de hoy. Ya te dije que yo era una loca vieja.

No, no lo era.

¿Ah no?

Es solo que no me quiso creer cuando le dije que soy un perro.

Teatro "Las máscaras" estrenará Nuyor/islas

LA PIEZA INAUGURA LOS JUEVES DE MONÓLOGOS EN LA SALA DE GERMANA QUINTANA

LUIS BERO

SANTO DOMINGO. Chiqui Vicioso no es solo la primera dominicana distinguida con el Premio Nacional de Teatro en un país donde los importantes galardones escénicos han sido reservados exclusivamente para "hombres". Ella también ha aportado a sus obras un lenguaje muy personal que la involucra en propuestas elaboradas desde una interesante perspectiva poética, donde sobresale la concepción de un pensamiento de elevado contenido social.

El teatro derrocha poesía. Sus obras contienen el aliento de una escritora que sabe cómo equilibrar el mundo de las imágenes y metáforas con mucha originalidad y eficacia.

Ahora Chiqui vuelve al mundo de las tablas con una obra que alcanzará, al igual que todo su teatro, una destacada repercusión nacional e internacional. Bajo el título de "Nuyor/islas", la pieza subirá a escena desde el próximo jueves 3 de febrero en la sala de teatro "Las máscaras" (Arzobispado Merifio al lado del Centro Cultural de España), dirigida por Germana Quintana e interpretada por Lidia Ariza.

Se mantendrá en cartelera durante los cuatro jueves del próximo mes, con una interrupción de una semana para producir cuatro funciones de la misma en los Estados Unidos. Esta fue la pieza elegida por Quintana para iniciar los "jueves de monólogos" en esa sala: "Teatro Las máscaras" se siente muy orgullosa de inaugurar su temporada con esta obra de Chiqui Vicioso. Con este programa, el público va a tener una variedad garantizada. Cada mes se presentará un autor y una obra diferente y ya hemos elaborado una propuesta hasta mediados de año. Elvira Tavéras, Niurka Mota, Basilio Novo, Gómez, Mazzoni, y Delfi



Germana Quintana

EL ESTRENO

En estos momentos los ensayos están en plena intensidad. La obra se encuentra casi lista y se ultiman los detalles finales para su estreno. Aunque la obra es un monólogo, el trabajo en equipo determinó la inclusión de otro personaje, encarnado por el actor Aristóteles Santos.

También se destaca la labor de José Manuel Rodríguez como asistente de Dirección. En su gira por los Estados Unidos, la pieza, de 55 minutos de duración, se exhibirá en los condados del Bronx, New Jersey y Washington Heights, entre otros.

brero, junto a la obra de Chiqui, subirá el monólogo "El gallo kikiríquí" de Basilio Nova, el cual tiene sólo 20 minutos de duración", expresó la directora.

Altos valores humanos

Lidia Ariza protagonizará la obra. Ella encarna a una mujer de clase media santiamente, una es tendenciosa en

la autora delante. La riencia de trabajar con Germana es muy importante porque se logró un equipo muy cohesionado, un lenguaje común, todo bajamos por lograr una actuación en escena excelente; todos proponemos caminos y ideas nuevas a lo que Chiqui había escrito, y ella fue de pensar y aceptar expresó.

"Lo que más me gusta de los personajes de Chiqui Vicioso es la gran emotividad y los sentimientos que transmite. Uno revisa su teatro y que son personajes que quedan, que después que termina la función hay que esperar un tiempo para olvidarlos", consideró.

Una escritora realiza
Chiqui Vicioso se encanta satisfecha con el trabajo. Germana Quintana y Ariza han trabajado con su pieza teatral. Los personajes son reales, duros y huesos, tratan la soledad de una mujer con su vida vacía de una sociedad que chaza", dijo Germana.

Para su autora, "Nuyor/islas" plantea una realidad que no ha sido muy tratada en nuestra literatura: "Los inmigrantes dominicanos, donde hay una asombrosa; lo que hacen los emigrantes para ahorrar en los Estados Unidos, después regresar y casarse; la transformación que estos sufren en los Estados Unidos y el drama a la hora de regreso cuando sus hijos quieren volver al país y su cultura es aquella",

"Traté de sintetizar del personaje cuando al país sola y su relación con los vendedores ambulantes que en ocasiones es más sincera y creíble que su propia familia porque resumidas cuentas es el tipo de personas con las que se siente que la situación es mejor porque también se la busca y se la busca para mejorar a su familia y

Nuyor Islas

(A María Luisa Sánchez Viuda Vicioso, in memoriam)

Ficha técnica

Sinopsis: Una anciana se levanta de una maleta en la sala de su casa. Atiende el llamado de un supuesto cobrador de electricidad. La acción dramática se va realizando en la medida en que ella le cuenta su vida al extraño.

Duración: 60 minutos.

No. de actrices: 1 ó 2 dependiendo del montaje. 1 actor

Tipo de escenario: Americano

Tiempo de montaje: 3 días

Tiempo de desmontaje: 6 horas

Escenografía: Una habitación, en forma de caja rectangular, o maleta abierta por arriba y a los lados. Funciona como sala cuyos muebles son maletas. Telones a los lados y detrás, como una pantalla de cine, para proyecciones sobre la ciudad de New York y el lenguaje corporal del cobrador.



Medidas del escenario

	Largo	Profundidad	Altura
Ideal	15 metros	10 metros	15 mts.
Max.	20 metros	15 metros	20 mts.
Mín.	10 metros	8 metros	10 mts.

Tipo de piso:

Tipo de afore: ciclorama

Sistema de luces: consola de luces

Sonido: playback de cassette.

Equipo técnico: Un técnico de sonido, y un técnico de luces.

Introducción

Hay cientos de emigrantes (en este caso dominicanos) que regresan a su país de origen a “retirarse”, y lo hacen porque en nuestra cultura los ancianos y ancianas son parte fundamental de la familia, juegan un papel central en la socialización de las nuevas generaciones y por esa y otras múltiples razones, son venerados como oráculos y fuente de sapiencia cotidiana. En los Estados Unidos, donde existe el culto a la juventud, saben que lo que les esperaría sería un hogar de ancianos y el adocenamiento de los muertos en vida.

Generalmente viven en urbanizaciones especialmente creadas para ellos, un fenómeno ya conocido en países como Puerto Rico y de reciente factura en la República Dominicana.

Atrapados por la nostalgia del país que conocieron y la añoranza por los hijos que dejaron fuera, o que optaron por quedarse en el país en el cual crecieron, porque no están interesados en regresar a una isla donde ningún lazo les ata, es esta una población víctima de la soledad. Una soledad que palían con jardines, animales domésticos,

amigos ocasionales u ocasionales visitas, con la omnipresente televisión, y con un diálogo que no cesa consigo mismos y con los demás, sean estos reales o imaginarios.

En esta obra hay dos personajes centrales: La actriz que encarna y que representa la acción que ésta narra, y la hija de la anciana. Una actriz puede conjugar el papel de la madre y la hija, alternadamente, de acuerdo a las necesidades del montaje; y un actor, representará al cobrador.

Acción dramática

Una anciana se levanta gradualmente desde una maleta en la sala de su casa. Se desplaza por los espacios de su vivienda. Desempolva cosas, quita telarañas, pasa paño. Parece que conversa consigo misma. Todo sucede en silencio. Se oye un timbre. Se detiene, parece ponderar lo que debe hacer. Aparece la cabeza de un hombre que merodea por encima de los bordes de la sala. Es un hombre con un traje y maletín, montado en zancos, un supuesto cobrador de electricidad, o de la Corporación Dominicana de Electricidad (CDE). El cobrador desaparece. Se inicia el diálogo.

El cobrador sale de la escena, pero sus reacciones corporales ante lo que le plantea la anciana se proyectan en imágenes que se desplazan en varias telas que cuelgan desde el techo, colocadas alrededor del escenario.

La acción dramática se va realizando en la medida en que ella le cuenta su vida al extraño, y es multidimensional, es decir, en ella entran en juego la señora, el cobrador, dos muñecos de trapo con los cuales la anciana danza o pelea; una pantalla, colocada en la parte posterior del escenario, con escenas de lo que es la vida en Nueva York; y varios telones donde se van proyectando las reacciones del cobrador. Estas reacciones se dimensionarán, adquiriendo un carácter



amenazador para la anciana y podrán acentuarse colocando al cobrador sobre zancos al inicio de la obra, en momentos determinados de la trama. Este recurso es opcional y dependerá del montaje que asuma quien dirija la obra.

Lo que narra va acompañado de fondos musicales específicos, como cuando menciona a Frank Sinatra, al merengue haitiano, la música Chopin, o la música clásica y la ópera Carmen. También música religiosa, cuando menciona la misa.

La conversación con el extraño se convierte en un fresco por donde desfilan situaciones muy específicas de la migración dominicana, las cuales también pueden proyectarse vía film o diapositivas, en la medida en que la anciana las va describiendo. Escenas que reflejan a los y las dominicanos-as emigrantes con sus complejos, sus aspiraciones, sus sueños y su confrontación con la realidad newyorkina, una realidad frente a la cual el caribeño reacciona como lo que es: una isla.

La actriz que representa a la anciana, personaje central de la obra, también asumirá la representación de los distintos personajes mencionados por la anciana.

Escenografía

Una caja rectangular, que funcione como sala, abierta arriba y a los lados. Maletas de diversos tamaños que funcionen como muebles, y una grande donde quepa una persona en cucillas.

Una pantalla en la parte posterior de la sala donde se puedan proyectar las imágenes de Nueva York.

Varios telones a los lados, donde pueda proyectarse la imagen amenazante de un cobrador.

Un pequeño altar, en la sala, con fotos de un hombre y una muchacha, y un florero con flores plásticas.

Dos muñecos de trapo, del tamaño de dos personas, con los que la autora peleará y danzará, en momentos determinados de la obra.

Vestuario

Una chaqueta con una capucha que al levantarla se convierta en la cabeza de una joven, con afro. Una falda que pueda ponerse y quitarse con facilidad. Un body suit negro que usará la actriz en todo momento. Un chal.

Luces

Totalmente negra al inicio de la acción de la obra, aclarándose progresivamente hasta el amarillo mientras la actriz se levanta de la maleta al inicio de la obra. Absolutamente negra en las transiciones entre los cambios de personajes. Amarillas durante el transcurso del diálogo. Roja cuando se refiere a la hija, verde y azul cuando habla de su trabajo y la relación con las trabajadoras, gris cuando habla de su presente.



La obra

Una anciana se detiene de súbito en el centro de la sala. Interpreta a un cobrador cuya cabeza ha estado rodando los...

Perdone, ¿qué se le ofrece?

No me gusta verte rondando mi casa y que no se identifique.

¿De la corporación?

Espérese ahí, que voy a buscar mis recibos.

Fíjese. Todos están en orden, porque yo soy una maniática en eso. Siempre pago antes de que se me cumplan los recibos y si no me los mandan a tiempo voy a preguntar a la sucursal y exijo que se me cobre y si no aparecen les exijo una explicación, o que me manden los inspectores, que a ellos les encanta venir por aquí porque siempre les ofrezco su cafecito con leche y un pan de agua que hacen por aquí, de esos que ya no existen.

Yo, en cuanto recibo mi Social Security, pago todos mis recibos. Y eso, que lo que esa gente manda es una miseria: \$250.00 dólares al mes para una persona que trabajó toda su vida, no toda su vida, sino los últimos 35 años en Nueva York.

Allá siempre trabajé en fábricas. Y no era eso de que yo venía de Santiago, de una buena familia y tengo clase y educación doméstica. Digo doméstica, porque a las mujeres de ese entonces no nos dejaban estudiar. Lo más que uno hacía era un Secretariado Bilingüe, que es lo que se estilaba.



Já... Un secretariado bilingüe. Cuado uno llega aquí, digo allá, es que uno se da cuenta de que el inglés que le enseñan a uno no sirve para nada. Despues del gud morning, gud afternum, gud evening and gud night, I love you and I jate yu, ya no se pasa de ahí.

Desde luego que usted no ha escuchado "how the world goes round", que quiere decir cómo el mundo da vueltas y más vueltas y se queda en el mismo sitio, como este país. Bueno, no se queda exactamente en el mismo sitio, quien se queda es uno, con todos sus complejos.

Y yo tenía un complejo terrible.

Imagínese lo que es ser de buena familia, criarse en una zona residencial de Santiago y verse trabajando en una factoría de carteras, digo una fábrica, para que me entienda...

Bob me decía: "You are a lady", pero no me pagaba más que a los otros, aunque yo fuera la "Forelady", como decía él, una especie de Supervisora.

Todas me decían Doña Ramona, y no era para menos, porque todas eran muchachas de la clase baja.

Las únicas que me molestaban eran las haitianas, porque hablaban creole, y yo no las entendía, y como se vivían riendo, yo creía que era de mí. (ENTRA MÚSICA HAITIANA). Problema mío, por complejo, porque de qué podían ellas reírse si eran más feas que Chita la mona de Tarzán y tenían un grajo que no había perfume que se lo quitara. Yo quería decirles: "Niñas, desde que se inventó el desodorante una no tiene que bañarse con agua florida", pero eso les viene desde los franceses, que no se bañan dizque para no gastarse la grasa del cuerpo, debe ser por la poca que tienen, porque grasa en el cuerpo es lo que más abunda por aquí.

Ellas traían su radito y ponían su música. Unos merengues haitianos buenísimos, porque son lentos y se bailan pegaos. Yo pensaba que con ese calor que hace en Haití, quién carajo puede bailar así,

pero la música terminó gustándome, aunque yo siempre ponía la clásica (ENTRA MÚSICA DE CHOPIN).

¿No le gusta Chopin? Su música me tranquilizaba y además ponían bien claro que yo era una lady, bien comida, bien vestida y bien educada. No una tíguera marginal.

(La anciana se transforma en la hija, subiéndose la capucha con el rostro y afro hablando de espaldas al público).

Mamá dejá tus "ínfulas". ¿Tu no te das cuentas que en los países todos los dominicanos somos negros y que a los gringos les importa un carajo si eres Báez o Viccini?, que ellos lo que quieren es ganarse sus cuartos y ya.

Además, siempre asumen que uno es una chusma y se sorprenden cuando te gusta la ópera, o la música clásica, o la comida buena.

(La anciana reasume su papel de anciana, durante un cambio de luces)

Y en cierta forma ella tenía razón porque Bob siempre nos brindaba porquerías. No era porque era racista (que lo era), porque él también se comía sus franfuras con café, pero cuando yo sacaba mi ensalada, mi yogurt y mis sánduches de tuna, me decía: "Ramona: where are the rice and beans", que quiere decir: ¿Dónde están el arroz y los frijoles?

Es que llegó a asfixiarse con mi arroz y frijoles, que yo los hacía bien buenos, con mucho aceite verde y ajicitos gustosos, que aunque usted no lo crea, se pueden comprar en Nueva York, porque la San Nicolás está llena de marketas, que son las pulperías de aquí, y ahí hasta se consiguen unas habichuelas con dulce que ni yo las hago.

Las boricuas traían sus guandules; las haitianas su congrí, ¡Esas pobres muchachas! Imagínense que había una que nunca se había atrevido a entrar a Macy's.

Un día le dije ¡Se acabó! Es cuestión de entrar y ya está. No hay que comprar nada, aunque la verdad es que para que no te confundan

tienes que vestirte como una dama, llevar tu mejor cartera y tus mejores zapatos, que yo en eso soy una especialista, y entrar al sitio como que tú eres la dueña. Míreme a mí. Míreme a mí. ¡Levante esa cabeza y esos hombros que usted no es menos que nadie!

Aún así, a veces se confunden y uno tiene que abrir la cartera, como si uno fuera un criminal. ¡Imagínese que eso me pasó a mí el mismo día que llevé a la haitiana y que ¡para colmo!, fue ella la que me sacó de apuros con el guardia, diciéndole. ¡Ella es una lady, ella es una lady!

Por suerte que Lajara Burgos resolvió eso cuando asaltaron a Monina Solá en la puerta, por un ticket que no le quitaron a un par de medias de un dólar. Lo que menos ellos se imaginaban era que estaban asaltando a la esposa de un contralmirante de la Marina.

Eso le costó a la tienda \$250,000. ¡250,000! Dólares! Después de ahí uno estaba loca, porque se equivocaron con una faja o con un par de zapatos. ¡Ah, pero usted no debe saber quién es Monina!

Aunque no lo parezca, yo soy hija natural. Sí, así es como usted me ve, con esta clase y esta elegancia, porque eso va en la sangre y no se improvisa.

Y, se puede decir, simbolizo a la República Dominicana.

Sí, así como usted me ve, porque mi mamá era una campesina (muy blanca y muy bonita, de Salcedo) que ni sabía leer, cuando a los 15 años se empleó en una fábrica de tabaco.

Y ¿Quién cree usted que le echó el ojo encima?

El dueño de la fábrica. Un jamón que la quiso utilizar como incubadora –SÍ SEÑOR– y que cuando nacimos nosotras dijo que sólo quería varones y nos abandonó.

Lo típico. Mi hija le llama a eso la explotación del señor feudal contra el campesinado, aunque –que yo sepa– el feudalismo existió en la edad media.

Esa hija mía no tiene remedio. No sé qué ideas le metieron en la universidad, pero siempre anda queriendo parecerse a la Angels Davis con un afro y una ropa que no le queda nada bien. (Se sube la capucha de la chaqueta y adopta el andar de los “morenos” nuyorquinos) (Música de Rap).

...Amor, ¿Cuándo te vas a arreglar esas greñas? Te mandé a buscar los productos Lafier de Santo Domingo, los de almendra, y no les has hecho caso. Fíjate que a Josefina le han hecho mucho bien, ahora hasta melena tiene, por favor hija mía, no me hagas pasar más vergüenza, después hasta pueden pensar que eres hija de un cuerno, aunque tu papá era jabao...

¡Y vuelvo a mencionarle gente que no conoce! La verdad es que estoy perdiendo la memoria. Fíjese que hablarle de Angela Davis a usted que nunca ha salido de aquí.

Es como si le hablara de los Black Panthers (se persigna)

Cuando mi hija se me apareció con uno en la puerta casi me muero. ¡Muchacha! Tú no te das cuenta de que estamos en los Estados Unidos? ¡Y que te pueden meter presa?

Pero no era por su militancia que lo había traído, sino porque le encantaba que fuera alto, atlético, “bello” y yo, a la verdad, que no le veía la belleza, aunque yo me casé con un jabao FEO a morir, pero con una gracia que las mujeres hacían cola.

Menos yo, claro, que a mí hubo que enamorarme como es de lugar y darme muchas pruebas y serenatas, porque mi marido era músico. Digo era, porque se murió muy joven por accidente, por lo menos eso me dijeron a mí, aunque mi suegro, después que mis dos cuñados también murieron en accidentes, comenzó a dudarlo, cosas de los tiempos de Trujillo... y la verdad es que desde entonces yo no me quise casar más.

Y no es porque él viva en esta casa y con él converso todas las noches... (comienza a conversar con el esposo): ¡Claro que quiero ir



a bailar al Jaragua! Tú sabes que a mí me encantan Los Juglares! Y que me encantan esos boleros, y tu voz cuando me cantas.

La anciana saca a bailar a uno de los muñecos de trapo, mientras tararea "Hiéreme otra vez". De Tony Vicioso

*Hiéreme otra vez
Con tu cruel indiferencia
Vuélveme a decir
Que es mentira mi cariño
Vuélveme a olvidar
Me hacen falta tus desdenes
Yo te quiero así
Mentirosa de mi amor...*

Espérese, no se asuste, déjeme mostrarle la foto, para que se dé cuenta, porque después que uno se casa con un hombre así ¿adónde aparece otro?

Después que enviudé tuve enamorados por pila, pero no me volví a casar, por él y por mi hija, porque usted sabe que es peligroso casarse cuando uno está criando su muchacha.

Yo ni en Nueva York quise ponerle padrastro, aunque uno de los bosses quiso casarse conmigo. Llegamos a salir un par de veces y él me decía: Ramona, Ramona ¡Cásate conmigo! Y yo nada.

Total, que ella no duró mucho en la casa. A los 18 años se fue a la Universidad y ya a los 22 estaba casada con un americano. Venga, ¡déjeme enseñarle! Fíjese lo buenmozo que era ese americano.

¿Era?

Digo era, porque ella lo dejó y se mudó con un moreno. Y yo le decía: muchacha ten cuidado, recuerda que el que se mete con un moreno después no puede aparearse con ningún otro, que no hay regreso, pero ella se reía, y unos meses después se apareció con un

chino. Por suerte que con ninguno de los dos tuvo hijos, porque ¿cómo se crían unos muchachos tan distintos juntos?

(La anciana se transforma en la hija, se levanta la capucha y habla de espaldas, es decir frente al público).

Pero mamá, yo soy casi negra y Rafelo es blanco y rubio, y somos hermanos y nos amamos.

(La hija se transforma de nuevo en la anciana)

¡Precisamente!, porque a fin de cuentas los hombres nunca han necesitado ser bellos para casarse bien, pero las mujeres sí; aunque yo sería feliz si me hubiera dado una nieta, así pajonúa, canillúa y pecosa como ella.

Y ella tan cabezadura, negándose a peinarse como Grace Kelly, con los cabellos para atrás, o a vestirse como yo quería.

¿No quiere tomarse un café? ¿No?

Tengo café decafeinado

¿Té?

Tengo de manzanilla, de canela, de limón, Earl Grey, de naranja, y especias de romero, ah! Y tengo jugo de naranja, de manzana y de chinola.

¿No quiere nada?

¿Está seguro?

¿Ni siquiera un sanguichito?

Pero, entre, venga, siéntese un rato, que usted debe estar cansadísimo de tanto caminar por la urbanización.

¿Que cómo me entretengo?

Leo mucho, siempre me gustó leer, aunque ahora me lleva años terminar un libro.

Ah, y también me gusta escribir. Cuando era joven escribía poemas, pero el dueño de la revista se los dedicaba a sí mismo y me creaba muchos problemas con mis enamorados, imagínese qué podían pensar cuando aparecían esos versos...



Ruge el instinto de tus besos
Como fiera nerviosa
Y rompes la prisión de tu pecho
En un debatir de pulpos furiosos
Muerden con cuchillos de grito
Tus dedos, mi columna vertebral
(Como alambres de fuego por mis venas)
Y mi materia gris,
Ya ni gris, ni materia...
Es lava sollozando
Es una curva de tus hombros.
Extasis,...neblina
Subiendo y resbalando...
Cielo arriba,
Cielo abajo....,
Hacia Dios
Y hacia tus manos!...

Pero no. Ahora ya no escribo más. Usted sabe que es muy difícil sacar agua de una fuente seca.

Sí, ya sé que no me veo seca, pero entre el Sahara y yo... a mí sólo me faltan los camellos. ¡Si por lo menos pudiera contar con un camello!!! Para pasear, claro! Que ya no puedo manejar porque me pongo muy nerviosa.

Antes yo pasaba entre el hastío
De las cosas que caminaban conmigo
La calle me recibía con un río de miradas
Y yo me sentía perdida
En el cosmopolitismo absurdo de mis propios sentimientos.
A todo lo largo de mí misma
En paralelo de sombras con la acera
Iba suicidándome de cosas

Matando anhelos con el hacha de frío
De mi propia realidad...
Es que esta ciudad ya dejó de ser campo y hay más carros que gente, aunque la doña que me trae los vegetales anda en burro. Yo ya no paso, vivo en el hastío.
A ella le encanta venir aquí, aunque a veces se le hace tarde para la telenovela de las once, que ya se acostumbró a verla conmigo. Si no le alcanza para ver esa, llega a tiempo para la de las doce y come aquí.

¿Usted ve?

Es por eso que siempre pago mis recibos con tiempo, y es por eso que odiamos a la CDE cuando nos deja sin temas de conversación, digo, sin las telenovelas.

Aquí los apagones duran hasta ocho horas y nadie sabe qué hacer, imagínese, yo hasta la misa la veo por televisión, porque eso de cambiarse, ponerse faja y arreglarse la cabeza para ir a misa es agotador.

Además a este curita le gusta hablar y habla, y habla y habla hasta por los codos.

De momento va a convertir la boda de Caná en vida, pasión y muerte de los novios con hijos, nietos y biznietos incluidos.

Uno quiere decirle: Basta ya, como Viriato, porque la misa empieza a las nueve y a veces termina a las doce. ¡Tres horas!

Y el corito ese que ha armado es inaguantable. Si esa gente puede cantar yo soy María Callas.

Si usted no va a misa, siempre la puede ver por televisión como yo, y hasta puede prender su incienso y su vela para que la casa se convierta en un templo, a fin de cuentas Dios dijo: Dondequiero que haya dos o más personas reunidas y me convoquen, yo estaré ahí.

El problema mío es que por aquí pasa poca gente los domingos y entonces Dios no baja.



Eso está difícil, porque amar a los cobradores que te vienen a cortar la luz cuando tú tienes los papeles en orden.

Pero no, no me refiero a usted. Tómese su cafecito tranquilo, que no lo voy a envenenar, si no maté yo a Australia.

Esa fue una amante que tuvo mi marido. Todavía hoy cuando lo pienso quisiera quemarle la casa, echarle ácido en la cara, o aceite hirviendo en los oídos. ¿Que por qué no a él?

Usted tiene razón, ella ni me conocía. Lo que pasa es que Lorena Bobbit no existía y yo creía que si le cortaba los cojones, digo los testículos, se iba a desangrar. Ahora resulta que no, que usted se los corta y sobreviven.

Pero no se agarre el pantalón así, que usted a mí no me ha hecho nada.

¿Quiere un vaso de agua?

Ya le dije. Tampoco enveneno a nadie. Esa es la peor causa de muerte, porque usted tiene que sentarse ahí a ver cómo se muere y escuchar a gritos. Tampoco creo en eso de los puñales. Detesto el olor de la sangre hasta en los pollos, por eso soy vegetariana.

Usted debe ser vegetariano...

¡Ah! ¡Qué maravilla! Tiene que volver a probar mi lasagna con berenjena y queso. Una delicia. A mi hija le encanta, por eso se aprecia con un batallón de amigos y era una fiesta.

Poníamos el mantel rojo con las servilletas amarillas, tres clases de copas y varias botellas de vino y comíamos y comíamos y comíamos, y aunque yo le reclamaba que me estaba invadiendo la casa, gozábamos muchísimo.

Por eso siempre he dicho que la gente más feliz de la tierra son los haitianos. Siempre comiendo pasta y más pasta, con mucho vino y muchas manzanas y muchas uvas...! Mamma mía! (Entre la música de Carmen, en el momento de la fiesta con los gitanos y gitanas)

Ya casi son las doce, si quiere se queda a almorzar.

Hace como diez años que no veo a mi hija. Digo, yo la veo siempre, porque siempre está andando por la casa, de una habitación a otra, y como que cuando me descuido y me estoy durmiendo en la mecedora, me pasa la mano por la cabeza...

No, no me mire así, que no estoy loca.

¿Usted no se mueve en el mundo espiritual?

Pues no sabe lo que se pierde, porque los muertos están tan vivos como nosotros y cuando usted cree que más solo está, ahí están ellos.

Digo muertos en el sentido metafórico porque la muerte no existe, es solo la materia que cambia la naturaleza, la en energía que se recicla... (Llora a mares).

Ud. Perdone que me ponga a llorar, es que a veces echo de menos su abrazo material... ¿me entiende?

Extraño que no se me aparezca aquí con sus multitudes, y hacerle su lasagna y pelear, siempre estabamos discutiendo, y ¿ud. sabe?

Ella siempre tuvo la razón.

Tanto fastidiar con los haitianos y ellos son tan pobres como nosotros y nosotros somos los haitianos de Nueva York.

Tanto fuñir con los requisitos para casarse, y al final si no hay amor es como orinar sangre en bacinilla de oro.

Tanto afanar por ser una lady, tanta faja, tanto rolo, tanta crema Pond's y Avon, tanto escuchar a Frank Sinatra con su New York, New York (a esta ciudad cualquiera la compra) y ¿para qué?

Una noche venía ella bajando por la 110. Era mi sangre que venía de regreso, gritando...mi sangre, callada ahora como la esperanza... mi sangre latiendo. Vi venir su carne y su sonrisa por los ojos del sueño. La vi venir cantando, rompiéndose en horror el grito de mi cuerpo. Y lo supe. Llegaba siempre a eso de las diez y media de la Universidad. Esa noche eran ya las once y me tiré a la calle. Entonces ví una pila de gente en la esquina de la 110 y la avenida 37, y en la



nieve un charco de sangre. Era ella, la habían asaltado y tenía tantas puñaladas que casi no la reconocí. Cuando la tomé en mis brazos, por mis poros dilatados ví anunciendo su alba, el día inmenso de su partida. Ví venir mis madrugadas entre horizontes de llanto, toqué el destino en el terror de mi asombro, sentí que yo me desangraba y no supe más de mí.

Tantas batidoras, microondas, lavadoras, aspiradoras, televisiones (yo tengo tres y a veces las pongo juntas para no tener que cambiar el canal), especiales de zapatos y carteras de cuero, sábanas, toallas, ropa interior de primera, jabones, perfumes, tanto crédito y tanto lay away, tanto pais de manzanas con helado de vainilla, tanto pai de nueces y pais...

Pai son bizcochos, no es como aquí que si uno se enculilla el pai o la mai cualquiera...

¿Ud. Me entiende, verdad? Porque usted es de aquí, del Cibao.

¿Qué?

¿Ya se va?

Sí, claro. Si se queda escuchándome no va a poder terminar su trabajo, que por cierto debe ser muy desagradable eso de irle cortando la luz a la gente. Es como dejarlos sin respirar.

Y no es por el aire acondicionado, ni por la nevera que se descarga, ni por la carne que se pudre, ni por los frijoles que se abomban, ni por la leche que se corta...

Es la oscuridad, que es insoportable.

Esta oscuridad, la del medio día, la de fin de tarde.

Y este silencio. Ni un radio, ni una musiquita, ni una noticia.

Por eso siempre se dice que aún no salimos de la oscura tiranía del silencio.

No se preocupe, que no le estoy tirando un gancho, a mí no me importa de qué Partido, o entero, usted sea.

Imagínese que...



¿Cómo?

¿Qué usted no es de la Corporación?

¿Y de dónde es, entonces?

¿De la compañía de teléfono?

Ah no, pero espérese, que yo tengo todos mis recibos en orden.

¿Se va?

No, no, pero espérese. Usted tiene que ver los recibos.

¿Me va a dejar así, con la palabra en la boca?



Salomé U: Cartas a una ausencia

Basada en la obra: *Y no todo era amor*

Premisa del montaje

La autora no es partidaria de sugerir los montajes a cada director, o directora, ell@s tienen el derecho de estructurar la obra de acuerdo a lo que le sugiera el texto. Lo más importante es subrayar que el hilo conductor de este monólogo es la ausencia de un ser querido, mirada y sentida a través de la óptica de dos mujeres escritoras, separadas por un siglo: una escritora contemporánea, y la más famosa de las escritoras dominicanas: Salomé Ureña de Henríquez, nacida en 1850 y fallecida en 1897.

Para la versión dominicana se han sugerido dos cuartos de estudio, separados por un espejo de doble visión, con una puerta que los conecta, por donde una actriz entra y sale. En medio de cada una de las habitaciones hay un cocotero, real o ficticio, que sugiere la idea de isla, no solamente en el sentido geográfico, sino en el del aislamiento. Los muebles y enseres se colocan alrededor.

Con el espejo se intenta sugerir el paso de un tiempo a otro, de un siglo a otro, como si la escritora contemporánea fuese una reencarnación del personaje principal de esta obra, que es la poeta nacional de República Dominicana: Salomé Ureña de Henríquez. Cuando alguna de ellas se detiene a pensar o monologar frente al espejo, el público sabe que desde el otro lado alguien la puede mirar; de hecho, la mira.



Un segundo hilo conductor de esta obra es la intención liberadora, vía el personaje que representa a la escritora contemporánea, de la figura histórica que es Salomé Ureña, causante de una frustración generacional en las mujeres dominicanas de hoy. De ahí la última escena, que no responde a la verdad histórica y debe manejarse con sumo cuidado, dada la significación de Salomé Ureña de Henríquez para nuestra historia, donde equivale a un prócer, o “padre de la patria” y es la única mujer en haber sido enterrada en el Pantheon de “los héroes”.

Los dos cuartos de estudio están amueblados con elementos comunes a ambos: un escritorio, una silla, una lámpara. En el que corresponde a Salomé habrá cuatro lavamanos (a los cuales ella se refiere en su correspondencia), los cuales fueron hechos instalar por el esposo, dada su enfermedad: la tuberculosis, considerada altamente contagiosa, cuando la poeta la contrajo. También algunos juguetes dispersos.

En el cuarto de estudio de la escritora contemporánea, habrá un teléfono con un largo cordón para moverse por la casa. También habrá una computadora y “printer” o impresora con silla giratoria; un reloj digital grande, de pared, que puede estar instalado en el cocotero, de donde se pueda ver en todo momento la hora y una mesita con una jarra de agua y vasos.

Al fondo de cada uno de los cuartos de estudio habrá una puerta que aparentemente conecta con otras áreas, para que la actriz tenga una mayor posibilidad de movimiento.

Acción dramática

Dentro de estos dos cuartos ocurrirá la acción dramática, que en el caso de la escritora contemporánea, se centra en la escritura de un ensayo sobre una poeta (Salomé Ureña) que inicialmente no le interesa, pero cuyo gradual descubrimiento transforma su vida.

Para ello se enfrasca en la revisión de la poesía completa de Salomé, la cual inicia con una lectura de su “poesía patriótica”, que es la que le enseñan a todo el estudiantado dominicano en las escuelas, y que (como es de esperarse) les distancia del ser humano que escribió esos poemas y que puede encontrarse en la poesía que normalmente no se lee, clasificada como “íntima” o “menor”.

En el cuarto de estudio de Salomé, la acción se centra en un ordenamiento del salón, que comienza con una limpieza del escritorio donde la escritora guarda sus cartas, tanto las que ha recibido como las copias de las que ha enviado. Ese proceso de revisión de su correspondencia es el que permite que Salomé se distancie de sí misma, se embarque en un diálogo con ella, y en una reflexión crítica, que es la que, a posteriori, permite su proceso de liberación personal.

Para reforzar la idea de isla, Salomé hará barquitos de papel con cada una de las cartas que revisa, y las irá tirando al piso hasta que se acumulen, como oleaje, a su alrededor. De vez en cuando paseará el pie por estas cartas, las cuales al moverse, producen un ruido como de olas.

ESCENA 1: LA IMPACIENCIA

ESCRITORA CONTEMPORÁNEA: (*Paseándose incesantemente por la habitación...*) Una sala espaciosa me sonríe. Dos mujeres reclinadas y una Venus tropical:

Pez la cara,
Ave el brazo,
Un búho por la cabeza,
Y una naranja...
Replégase el vidrio



Ante la roja violencia del geranio

El mar

Ya no es más

Un paisaje en la distancia...

El mar, el mar, el mar...

¡Las doce y cinco y Ernesto no llega! Todos los fines de semana es la misma rutina: Hay que pasar por el mecánico, y después por el herrero (a ver si ha terminado lo que no ha concluido en ocho años).

Siempre aprisa, siempre corriendo. ¿De qué y de quién? ¿De mí?

(Se acerca al escritorio. Comienza a hojear los libros)

No doy abasto ¡Estos libros me tienen loca!, y leer ahora la correspondencia de Salomé es mortal, por necesidad...

¿Para qué habré aceptado participar en este seminario?

¿Para contar qué?

Lo mismo de siempre ¡Claro está!

¡Por Dios!

¡A esta estatua solo le falta mierda de palomas!

ESCENA 2: ANSIAS

SALOMÉ UREÑA: (*Limpiendo el escritorio comienza a encontrar sus cartas y a revisarlas, sonríe con tristeza, mientras lee en voz alta un fragmento inicial...*)

“Yo deseaba un hogar pequeño, un hogar sin lujos donde vivir contigo y mis hijos sin cuidarme del mundo, con tu cariño por toda riqueza”... Yo deseaba. ¿Para qué repetirlo?

Es lo mismo que le dije a Francisco, cuando se me acercó la primera vez para saber si “en el acento de mis labios había la misma dulzura que en el de poesía”. (Carta 2, 5)

¡Por Dios!

¡Qué conmovedor sonaba con aquello de que se juzgaba a un literato y de que se acercaba a mí! “Como un niño se acerca a un superior a quien respeta y quiere”...

Pudo haberse acercado “como un niño”, pero queriendo enseñarme matemáticas, mineralogía, filosofía, la ley y el culto, para lograr “dar a la fama de mi nombre bases más sólidas de las que hoy posee”. Ya ahí tenía yo todos los elementos para pensarlo dos veces, pero ya se sabe cómo somos las mujeres...

Sobre todo cuando quien se acerca a “darnos clases”, es hermano de mi amigo Federico y de tan buena familia, y además cuando una ya está cansada de esperar a que aparezca el príncipe azul que no llega y de que los demás piensen o lo digan: “Es inteligentísima, la pobre, lo más seguro, no se casará nunca”.

ESCENA 3: LA GLORIA DEL PROGRESO

ESCRITORA CONTEMPORÁNEA: (*comienza a acomodarse frente a la computadora, ordena los papeles del “printer”...*)

Parece que Julia se llevó la poesía completa de Salomé. ¡Tanto que le dije que no lo hiciera!

¡De dónde voy a sacar ahora los fragmentos que necesito? Habrá que volver mañana donde Virtudes y cogerle a crédito otro ejemplar, a cuenta de los libros de una que no se venden. ¡Claro! Y que ella tan generosamente recibe pero bajo protesta. “Hay que escribir narrativa”, “Para la poesía no hay mercado”, “No es negocio” (*Se inclina para ver si el teléfono que suena es el de ella, tratando de retomar la concentración*) ;Y este hombre no acaba de llegar!



A ver, aquí está lo del Positivismo, que todos se empeñan en atribuir a la influencia de Eugenio María de Hostos, porque es lo más fácil.

“El mundo se convuelve cual de una fuerza mágica impulsado; el progreso, su luz extiende breve desde la zona ardiente al mar helado y vida y movimiento a todo impone”.

¡Oh juventud, que de la Patria mía eres, honor y orgullo y esperanza! Ella entusiasta su esplendor te fía.

En pos de gloria el porvenir te lanza. Haz que de ese profundo y letárgico sueño se levante. Y entre el aplauso inteligente, al mundo del gran hosanna del progreso cante”.

“La gloria del progreso”... (irónica)

Hambre, contaminación ambiental...

Y una aquí escribiendo un ensayo sobre Salomé...

Es para morirse...

Y no de risa.

ESCENA 4: LA INOLVIDABLE

SALOMÉ UREÑA: (*Hace su primer barquito de papel con una carta, lo tira al piso y continúa limpiando las gavetas donde encuentra otras*).

El problema era Trina. (Carta 23, Págs. 80, 81).

Todo el mundo se me acercó para advertirme que Francisco tenía amores con esa muchacha. Hasta Niní Ruiz me confió que cuando Francisco estuvo enfermo, ella fue a informarse sobre su estado y no se atrevió a subir a verlo para “no enojarme”.

Novia o no, el problema es que los hombres siempre se quedan pendientes de las muchachas con las que tuvieron amores. Mira que tener que aguantar que todavía hoy Trina le escriba a Francisco y que este me utilice a mí de correos para hacerle llegar sus respuestas.

(Cambia el tono de voz, satiriza)

“Yo siempre he sabido que Trina es buena, es un alma sencilla. Y de afecto sincero, por eso la he querido siempre”. “Mi familia se equivocaba cuando hacía de ella malas apreciaciones”. Lejos de considerar en ti la preferida por aquel que debía realizar sus esperanzas y por tanto mirarte con mal ojo. Siempre te ha tenido cariño y respeto.

Oh sí, ¡seguro!, es por eso que ella sigue buscándolo y sigue escribiéndole desde Santiago.

Ahora, el colmo no es que Francisco me utilice a mí como correos para escribirle a Trina y que argumente, como excusa, que él:

“No tiene la culpa de que por su rectitud de ideas y conducta, por la expresión de sentimientos nobles, esa solicitud de amparar a toda costa al que necesita amparo, cualidades sobresalientes de mi carácter, me granjee inopinadamente adhesiones que alguna vez se expresan, que otras se ocultan, pero que siempre son sinceras”

El colmo es que en esa misma carta me diga que:

“Creer en la fidelidad de los hombres es una falsa creencia, que los hombres no pueden ser fieles porque la naturaleza no lo permite”

Y para sumar añadir que como él no sabe mentir, habla así...



¡Qué bien!

¡Imagínense lo que pensaría Francisco si yo le mandase a decir lo mismo!

A fin de cuentas, ¡la que está rodeada de poetas soy yo! Solo hay que ver lo que dice Gastón Deligne sobre mí, o la gran amistad que me profesa José Joaquín Pérez, o la estrecha relación que sostengo con Hostos...

Y a mí no se me ocurre enviarle una misiva a Francisco pidiéndole que me haga el favor de hacerle llegar una carta a fulano de tal y después añadir: "Tú sabes que creer en la fidelidad de las mujeres es una falsa creencia".

Como si las mujeres estuviesen hechas de vidrio.

Como si los sentimientos y las necesidades no fueran los mismos.

Como si yo no echara de menos lo que toda mujer normal añora, lo que toda poetisa canta cuando se ha recogido la mesa, los niños están en sus camas, y el esposo duerme ajeno a lo que toda mujer sueña y ansía cuando no duerme.

ESCENA 5: EL PORVENIR

ESCRITORA CONTEMPORÁNEA: (*Continúa revisando la poesía completa de Salomé*)

"Oh Patria, voz divina, sublime y dulce nombre; a cuyo acento el alma palpita de emoción; palabra sacrosanta que encierras para el hombre cuanto hay aquí en el mundo de grato al corazón".

A ver si hay otra cosa más apasionante...

La Patria (otra vez)

Los dominicanos...

Quisqueya la gentil...

La independiente...

(Se detiene, se despereza, mira el reloj)

¿Gallos a esta hora?

Estas reuniones de Ernesto son cada vez más kilométricas...

(*Se apresta a llamar por teléfono, pero la hora le hace vacilar*)

¡Volvamos a Salomé!

Y, ¡Dale con la Patria!

¡Por fin llegamos a la Restauración! (Ahora, quizás después de tanto agonizar por la restauración de la Independencia, Salomé nos deje descansar de sus quejas...)

¡Qué manera de tomarse en serio!

(*Bostezada*)

¡Por fin llegué a "Ruinas"!

...La que está hecha una Ruina soy yo.

En estos días le pregunté a Ernesto sobre las cirugías plásticas.

Y solo me dijo: "Son muy caras".

Ni siquiera se alarmó, como hizo el marido de Mercedes.

Aunque a él tampoco le importara, pero por lo menos se tomó el trabajo de ser más diplomático.

Aquí está el poema para la distribución de premios al Colegio San Luis Gonzaga... a veces pienso que Salomé más que poeta era una cronista social.

¡Por Dios! ¿Es que no tenía nada de qué preocuparse?

Aquí está el poema al 27 de febrero.

¡Falsas ilusiones!

Ya cuando pensaba que con el del 16 de agosto se acababa el ciclo de poesías patrióticas...

¡Y la Fe en el porvenir!

La Fe... mi fe se llama Ernesto.

ESCENA 6: LAS MAESTRAS

LOMÉ UREÑA: (*Tiene un ataque de tos, corre hacia uno de los lavamanos, se pone alcohol en la cara*).

¡Gracias a Dios que hoy es sábado!

No entiendo por qué, precisamente los sábados, la gente se levanta tempranísimo y luego como que se apaga y reaparece el silencio... Por suerte Iris viene con las flores y entre hacer los arreglos y ordenar lo que Zoila ha dejado de hacer para la semana, se me van las horas.

(*Se sienta en su escritorio, comienza a revisar papeles del Instituto.*)

Luisa Ozema dice que las Rodríguez no progresan, pero ¿cómo puedan estar atentas en clase si se les murió la mamá? Mercedes Laura se queja de la falta de materiales, pero ¿qué va a hacer una si el gobierno no aporta para esos gastos? ¿Si ni siquiera nos pagan? Catalina y Ana Josefa quieren rediseñar el currículo de Lengua Española (...si Hostos las oye) y Leonor María dale con enseñar de otro modo las matemáticas. La verdad que no doy abasto (y Francisco sin enterarse)

“Huérfano del hogar está el asilo huérfano, de tu presencia ahora, que el alma en su entusiasmo sacudida toma, torna a decirme cuanto a la pluma revelar no es dado”.

Lo que papá tampoco nos dijo cuando fue desterrado. Ni nos dijo mamá cuando repetía, en sus horas de angustia triste, que la Patria era su rival.

ESCENA 7: EL CANTAR DE LOS CANTARES

ESCRITORA CONTEMPORÁNEA: (*Todavía sentada en el sillón frente a la computadora, el cual hace girar con impaciencia, mientras revisa la antología de la poesía completa de Salomé*).

A ver...

Hecatombe (La que estoy hecha yo condenada a este ensayo)

A mi patria (¡Otra vez!)

¡Colón!

¡A la música!

¡El cantar de los cantares?

¡Por fin aparece algo que deje de oler a mausoleo! ¡A cera! ¡A incienco!

“Cuando los vientos murmuradores llenan los ecos de mi laúd con los acentos de mis amores resuena un nombre, que de rumores pasa llenando la esfera azul”.

¡Waoo! Veamos quien es el dichoso...

...Quisqueya! ¡Oh Patria!

¡Increíble!, pero bueno ¿es que esta mujer no se enamoró nunca?

(Sigue hojeando la antología con impaciencia.)

Sueños

Luz

Sombra

Todos a Quisqueya

Salomé es un caso clínico.

Nunca vi una transferencia tal de afectos, una sustitución semejante.

¡Yo?

¿Con qué voy a sustituir a Ernesto?

ESCENA 8: LA PATRIA

SALOMÉ UREÑA: *(Se mueve por el salón, aparentemente en busca de algo)* ¿Qué es la Patria?

“Todo un mundo despierta en mi espíritu a esa voz” ¿Qué es Patria? Para hablar de Patria no halla el labio una expresión. ¿No veis?

“Allá a lo lejos, nube de tempestad siniestra avanza que oscurece a su paso los reflejos del espléndido sol de la esperanza”.

Cuando era chiquita pensaba que la patria debía de ser una mujer muy hermosa para que papá –por ella– se arriesgara tanto y nos abandonara.

Ya más grandecita percibí que no era solo papá.

En el Este, la patria tenía loco a Santana.

En el Sur, en un ir y venir, a Báez.

En el Cibao, persistente y firme, a Luperón.

Todos peleándose los unos con los otros en nombre de la patria.

Treinta y un gobiernos entre el cincuenta y ahora; docenas de alzamientos y revueltas, sin contar los destierros y fusilamientos.

(Se para en el centro del salón y se ríe.)

Todavía recuerdo la indignación de mi familia cuando hablaba de los “vales” que firmaban los rebeldes que entraban a la ciudad, se apoderaban de todo lo que podían y luego se marchaban.

¡Ja! imagínense un General diciéndole a una muchacha: “Te he quitado tu honor pero aquí te dejo tu vale”.

Un vale de nueve meses que después crecería, lloraría, querría pan y para colmo preguntaría: ¿Dónde está mi padre?

¡Oh Patria!

Hace ya tiempo... silenciosa,

Si indiferente no, Patria bendita,

Yo he seguido la lucha fatigosa

Con que llenas de bien tu ansia infinita.

Ha tiempo que no llena

Tus confines la voz de mi esperanza,

Ni el alma que contigo enajena,

A señalarte el porvenir se lanza,

¡Ah! Yo quise indagar de tu destino

La causa aterradora:

Te miro en el comienzo del camino,



Clavada siempre allí la inmóvil planta,
Como si de algo que en llegar demora,
De algo que no adelanta,
La potencia aguardaras impulsara".

ESCENA 9: LA MUJER

ESCRITORA CONTEMPORÁNEA: (*Se levanta, se sirve un vaso de agua, da vueltas*)

¡Y dale Salomé con la patria!
Nenena siempre me decía:
¡Ten cuidado con esos discursos patrióticos!

Yo tenía tu edad cuando Trujillo redactó el Manifiesto para presentar su candidatura en el 30 y todavía me acuerdo de algunas de las cosas que dijo:

“No hay peligro en seguirme”

“Como si cada dominicano llevara en sí al propio tiempo al Cristo de su redención y al Adán de su caída”

La pregunta es: ¿Hasta cuándo vamos a estar pagando el antojo de Adán?

Porque eso de “morir mil veces” y “resucitar otras mil” ya cansa. Hay que volver a los DOMINICANOS como plantea Salomé, aunque todo el amor de sus amigos y de su familia no pudo evitar que se muriera tan joven...

Y después dicen que el amor nada tiene que ver con la política...

¡Pal’ carajo! Cuando una está enamorada puede vivir hasta en Haití, y creer que todo va a salir bien, que el país tiene esperanzas.

¡Ah! La mujer encierra

A despecho del vicio y su veneno
Los veneros inmensos de la tierra,
El germen de lo grande y de lo bueno.
Más de una vez en el destino humano
Su imperio se ostentó noble y fecundo:
Ya es Veturia y desarma a Coriolano;
Ya Isabel y Colón halla otro mundo.
Hágase la luz en la tiniebla oscura
Que el femenil espíritu rodea
Y en sus alas de amor ira segura
Del porvenir la salvadora idea.

Y si el progreso y paz e independencia
Mostrar al orbe tu ambición ansía,
Fuerte, como escudada en su conciencia.

De sus propios destinos soberana,
Para ser del hogar lumbreña y guía.

“Formemos la mujer dominicana”
“Formemos la mujer dominicana”...

¡Pobre Salomé! Siempre tratando de aferrarse a nosotras...
Las masoquistas de siempre.
Las generosas de siempre.
“Las enemigas de siempre”...



ESCENA 10: LOS HIJOS

SALOMÉ UREÑA: (*Otra vez de vuelta revisando las cartas, esta vez caminando por el salón*). Debí darme cuenta desde el principio. Si no caí en ello se debe a mi estupidez, o sino a mi “irremediable condición” (dice Mom) de poetisa romántica.

Mamá siempre me advirtió que yo tenía el arte de embellecer las cosas, de no querer ver la realidad, o verla a mi modo. Yo le decía a mami (y a Mom), que si no tuviera la capacidad para mirar de ese modo yo no fuera poetisa.

Mamá y Mom siempre me preguntaban: Salomé ¿y por qué es que Francisco solo habla de sus hijos y solo a ellos manda saludos, como si tú no existieras? ¿Por qué insiste en tratarte como si tú fueras apenas la madrastra, niñera o cuidadora de sus hijos? ¿Por qué en ninguna de sus cartas nunca te dice cuánto te ama, o cuánto te extraña? A mí la verdad nunca se me había ocurrido ver las cosas así, pero hoy caigo en la cuenta de que desde la primera carta la obsesión de Francisco eran los muchachos y no yo.

“Mientras tanto, lo que me atormenta son mis hijos; lo que más me interesa de tu carta es la salud de Sillano”, que haya pues pan y salud para mis hijos; espero tus cartas para saber de mis hijitos; esperaba tu carta con ansias, pues deseaba saber cómo seguía Max; busco con avidez en el resto de la carta, la releo, busco con afán los nombres de mis hijos; esta correspondencia me ha reanimado en extremos pues al fin veo que mis hijos están bien” (Carta 7) “Si amé la vida, ya no la amo sino en mis hijos”... hasta el extremo que en una de sus primeras cartas (carta 11, 39), Francisco me llegó a decir que: “si uno de tus hijos se muere, tú también te morirás”.

Y yo todavía sin darme cuenta, tratando de convencerlo de que si uno de nuestros hijos se moría, los demás también le reclamaban; de que de la vida de uno de nuestros hijos no podía depender el futuro de la familia.

¡Y mucho menos mi destino!, pero estaba demasiado ciega para darme cuenta de que cuando le decía que “todos mis pensamientos, todos mis desvelos, están en conservar íntegro el tesoro que me confiaste, aun a costa de mi propia vida”, yo estaba cavando mi propia tumba, literalmente hablando.

(*Salomé se levanta a recoger los objetos que encuentra regados por el piso, juguetes, cuadernos, libros, lápices, sonríe*).

No sé lo que hay en este niño, pero tiene algo extraordinario. Todos sus juegos son estudios. (Carta 48, 169).

Él sabe cuántas estaciones y meses tiene el año y cuántos días tiene la semana, todo ellos con sus respectivos nombres; sabe que unos meses tienen 30 y otros 31 días y lleva la fecha del día con una exactitud matemática. ¡Y pensar que este niño no tiene más que cinco años y que nadie se ha propuesto enseñárselo! Pedro, mi Pibin... ¡Si Francisco pudiera entenderlo!, pero me lleva la contraria hasta con eso. Cada vez que le hablo de Pedro me antepone a Fran, como si creyera que no le tengo preferencia a este niño que es también su hijo.

En la primera carta que me envió, después de la misiva donde hablé de la capacidad innata para el estudio de Pedro, me dijo que Fran era el que más le importaba; cuando le hablé de sus progresos en matemáticas, me dijo que siempre creyó que sería Fran y no Pibín el matemático; cuando le hablé de que una persona me iba a ayudar en el Instituto, se alegró, porque así yo tendría más tiempo para concentrarme en Fran.



¿Es que él no se da cuenta de que también Pibín, Max y Camila son sus hijos?

ESCENA 11: LA AUSENCIA

ESCRITORA CONTEMPORÁNEA: (*Entrando y saliendo del cuarto de estudio por la puerta de atrás. Como si estuviera muy ocupada preparando algo*)

“Estoy tan sola
Como tu amor
Que no me alcanza
Otra que soy
Niega el indulto
Construye muros de tranquila edad
Me peina
Escribe artículos”
Estoy tan...

Dijo que llegaría temprano para cenar...

El chillo está preparado, los vegetales los dejaré para cuando llegue; el vino blanco está en el freezer, el pastel de nueces y el licor... um... Dicen que el licor de anís es digestivo, pero yo prefiero el de naranja “los pondré los dos por si acaso...”

¡Este jodido ensayo!

¿Cuándo aprenderé a decir que no?

(*Se sienta, coge otra vez la antología y la revisa, con el mismo fastidio, pero en esta escena, por fin descubre a la otra Salomé*)

PATRIA

QUISQUEYA

PATRIA (¡Otra vez!) (Con gestos de hastío)

¿Páginas íntimas?

“Hay un ser apacible y misterioso, que en mis horas de lánquido reposo, me viene a visitar... Yo leuento mis penas interiores, porque siempre calmando mis dolores, mitiga mi pesar”...

Apuesto a que ahora vuelve y sale con que ese pesar se debe a la patria... Aunque aquí Salomé habla de las bellas flores de la ilusión que amé... ummm... veamos: Aquí está el poema del padre. (Pero no creo que su ilusión haya sido el padre).

A ver... QUEJAS...

(*En esta escena la escritora se detiene y con la gestualidad de un gran descubrimiento, prácticamente salta de la silla*).

¡BINGO!

“Te vas y el alma dejas sumida en amargura,
Solitaria y mis ardientes quejas y la tímida voz de mi plegaria
desoyes.

¡ay!, Para tormento mío.

¡No basta que cautiva de fiero padecer entre las redes agonizante viva?...

¡Oh Dios! (*Se lleva las manos a la boca, al corazón*)

“Deja que pueda al menos bañándome en su luz, beber la vida,
Y disfrutar serenos breves instantes en tu unión querida,
Que es para mí amargura,



Bálsamo de purísima dulzura".

¡Que es para mí amargura, bálsamo de purísima dulzura!

¡Oh Dios!

(En esta escena, la escritora internaliza el sentido del poema de Salomé y se realiza la transferencia, es decir, ya el poema pasa a ser su poema, y a tener consecuencias inicialmente devastadoras)

¡Ernesto! (Ya aquí la escritora contemporánea es Salomé y Francisco es Ernesto).

¡En dónde, en dónde estás?

Así inquieto, con su ansiedad... mi corazón...

ESCENA 12: EL DESAMOR

SALOMÉ UREÑA: (Salomé sacude el polvo de las paredes, y del mobiliario. Se sienta y sigue revisando las cartas, y haciendo con ellas barquitos de papel que tira al piso, mientras tose, va al lavamanos y resume su tarea).

¿Y todo a Santo de qué?

“Salud y trabajo: he ahí cuanto prometo” (Carta 8, pág. 27)

“Que haya pan y salud para mis hijos”

“Las obras que aun tienes que llevar a cabo”

“La literatura”

“Temas para vestirlos con tu forma poética”

Pan y salud, cuando yo le decía que sin él, todo me abrumaba y todo me altera. (Carta 9, pág. 36); que soñaba verlo en la nochebuena y que la cifra de dos años más para verlo me aterraba, que ¡con avaricia medía el tiempo!

Salud y trabajo, cuando le decía que me parecía que el día de verlo no iba a llegar nunca; que esas consideraciones tristes siempre me hacían llorar; que el día que lo viera volvería a la vida. (Carta 41, pág. 143)

Obras y literatura, cuando yo le decía que temblaba por su ausencia, que acabara pronto, que no creía que se podía sufrir más de lo que yo he sufrido; que la vida me parece una carga y el mundo un desierto por donde voy penosamente y sin rumbo y sin guía. ¡Que volara el tiempo!

Darme temas, a mí que soy poeta, cuando yo le decía que lo que me faltaba era él. (Carta 46, Pág. 156) y que hasta que no lo volviera a ver no habría tranquilidad en mi espíritu; que yo solo le había dado permiso por dos años, no más, que yo no sabía cómo había perdido el juicio y lo había dejado ir; que si él no me faltara yo trabajaría con más provecho; que vivo como quien espera nuevas fuerzas para proseguir mi camino; que yo vivo contando las horas, los días y los meses...

Pan, salud, obras, literatura, temas, cuando yo le pedía que no prolongara mi martirio más allá del tiempo fijado; que soñaba con la esperanza (Carta 56, pág. 195) de verlo dentro de tres o cuatro meses, y él me mataba diciendo que el día de vernos estaba tan lejano que era imposible fijarlo. Cuando yo le decía que no quería título, nada que no fuera él; cuando le recordaba que yo me pasaba las horas con la cabeza entre las manos y el espíritu lejos, muy lejos de cuanto me rodea... que ya yo no tenía fuerzas para esperar 6 meses más; que el sufrimiento de tres años lejos de él era demasiado.

Que lo que yo deseaba, era un hogar pequeño, un lugar donde vivir sin lujos con él y mis hijos, sin cuidarme del mundo, con su cariño y virtud por toda riqueza...





ESCENA 13: LA REBELIÓN

ESCRITORA CONTEMPORÁNEA: (*En esta escena, la escritora contemporánea ya ha terminado de redactar su ponencia sobre Salomé Ureña y está ensayando la lectura de su trabajo frente a la pared-espejo.*)

Salomé murió, como se sabe, a los 47 años, de una enfermedad que su esposo, médico inminente, insistió en calificar como nerviosa y cobarde.

“Es verdaderamente penoso ver que desde mi salida de allá, los ataques de asma te hacen sufrir con frecuencia. ¿Y qué se gana con eso? Solo necesitas ver a tus hijos sanos para estar contenta”...

“Porque... ¿Qué motivos hay para vivir desesperada como vives, y acobardarse hasta el ridículo?”

Una enfermedad que su esposo, médico inminente, dijo que podía curarse con un poco de valor, un poco de buena razón, para ver las cosas de otro modo; para que la melancolía, ese cierto aire melancólico de las cartas de Salomé que él “no llegaba a explicarse”, y la constante tristeza, no le provocaban una enfermedad del corazón.

Y, ciertamente Salomé estaba enferma del corazón; lo que el pueblo llama “mal de amores”.

“Mal de amores” que le provocó fiebres interminables, que su marido también atribuyó a los nervios, hasta que la tuberculosis, enfermedad por excelencia de los poetas románticos, asomó su rostro funesto y ni todo el mar de Puerto Plata, ni todo el cariño del país, se pudieron convertir en la receta para otras distancias, y otras horas ausencias, y otro desamor, justificado esta vez por el exilio político voluntario de Francisco en Cabo Haitiano.

“Ah, la mujer encierra, a despecho de vicio y su veneno, los veneros inmensos de la tierra, el germen de lo grande y de lo bueno”...

(*Fin de la lectura del borrador de ensayo, giro hacia el público*)

¡Ah, la mujer!

¡Vuelve Salomé a la carga con su carga de optimismo!

¡Dios mío! ¡Ya son las tres y veinte de la madrugada y Ernesto no llega!

No sé ya cuántos “beepers” le he puesto.

No está donde su mamá.

Esta noche no había reunión.

No está donde su hermana.

Mmm... y esa apatía de estos últimos meses.

O, ese insistir en acostarme temprano, y en arroparme, o darme palmaditas en la espalda cada vez que me abraza, como si me estuviera diciendo... ya, ya, ¡Cálmate!

(*Hala y sacude violentamente el teléfono, tratando de arrancárselo de los tobillos, luchando por liberarse de su dependencia, y en esa lucha termina esta parte del monólogo.*)

¡Cálmate pal carajo!

ESCENA 14: RESUR-EXIT

SALOMÉ UREÑA: (*En esta escena Salomé aparece con un vestido claro y ligero, y mucho más juvenil. El cuarto de estudio también ha cambiado: tiene flores blancas y amarillas, es más luminoso, y solo dispone de un lavamanos, ya que los otros tres fueron*



removidos, como los barquitos de papel, durante la escena anterior con la escritora contemporánea. Su conversación, esta vez acompañada de una demostración de las cosas que según narra, fue haciendo su hermana Mom).

Mom llegó hoy con unas yerbas y unas oraciones para la sanación. Lo primero que hizo fue barrer el cuarto desde todas las esquinas hacia fuera.

Después lavó los pies con un poco de miel y aguas de rosas y abrió todas las ventanas.

Mandó a poner flores blancas y amarillas en todos los cuartos y regaló tres de los cuatro lavamanos que Francisco mandó a instalar en este espacio tan chiquito, como si todo el que me tocara tuviera que lavarse las manos.

Y lo que es mejor aún, me dijo: Aquí te traigo unas cartas de Enrique Deschamps. Ese joven está que delira por ti.

Yo le dije, pero Mom. ¿No ves que yo le llevo a ese joven 11 años y que ya tengo cuatro hijos? Y ella tranquilamente me respondió: Pero a él eso parece no importarle.

Después se puso a revisar mi ropero y me dijo: ¿Por qué tienes tanta ropa de luto? ¿Por qué siempre andas con esa estola?

Tú necesitas colores claros. Ropa blanca, para que el sol te dé de lleno, y rosada para que ponga un poco de color en esas mejillas. No hay mejor combinación que una piel aceitunada y un pelo negro con ropa color pastel.

¡Ah, Mom! ¡Mi Ángel de la guarda!

Para la ansiedad, Mom me preparaba infusiones de Tilo y Manzanilla, y unos baños de agua tibia con alcanfor que son la maravilla.

Hace que por la mañana me den masajes, primero en la cabeza, de atrás hacia adelante; luego, del cuello hacia la cintura y de los pies también hacia la cintura, para mejorar la circulación.

Me hace tomar el sol de las ocho de la mañana y me prepara unos consomés de pollo que son una delicia. Todo el mundo dice que me veo mucho mejor, incluyendo a Trivicita.

Y hablando de Trivicita, la he mandado a Cabo Haitiano con los muchachos para que Francisco de encargue de ellos y de ella, mientras yo me repongo.

Ya le avisé a Federico que no será necesario que revise mis cartas para Francisco, y disponga su envío, porque no pienso escribirle más.

¿Y qué haré con la tertulia en la Fe en El porvenir? Me han invitado, y no sé si tenga fuerzas, pero ¿Quién sabe? Tal vez me animo.

Después pensaré con que poema le contesto a Deschamps.

¿Le contesto o no le contesto?

¡Por Dios!

Ya lo decía mamá, que los poetas nunca maduran.

(Gira feliz, se mira, se sonríe, se arregla el pelo, declama...)

Brota la luz en deslumbrantes ondas,

El aire al pecho afluye,

El espíritu absorto se reanima,

Y cunde y se dilata en las arterias

El ritmo palpitante de la vida.

Angel nuevo de paz que el cielo brinda,



Surgiendo victorioso de las sombras,
El cuadro de mi amor esplende el día.
El cuadro de mi amor esplende el día.

Magdalena



Presentación

Debo a José Saramago y su novela *El Evangelio según Jesucristo*, el haberme detenido en Magdalena como el personaje público que expresa con más belleza y diafanidad el amor divino. Redimir a una mujer, menospreciada como prostituta por toda la comunidad, mediante el reconocimiento de su humilde acercamiento a Jesús, y su espíritu de servicio, y perdonarla por “haber amado demasiado”, fue para mí la más conmovedora evidencia de los milagros del amor.

En el 2006 son muchas las mujeres que se prostituyen, empujadas por la pobreza, madre de todos los abusos, y la violencia de un acoso soterrado en sus lugares de trabajo, que al final las obliga a asumir los roles a los cuales las conduce su indigencia. En esta obra de danza-teatro, seleccionada como evento conmemorativo del Día Internacional de la No-violencia a la mujer, en homenaje a las Hermanas Mirabal, de la Secretaría de la Mujer, se presenta la historia de cuatro casos de mujeres: la trabajadora doméstica, víctima del acoso de los dueños de casa y muchas veces de los hijos de estos; las obreras de zona franca, tradicionales víctimas de los supervisores; las oficinistas pobres, predestinadas desde el inicio al acoso de los jefes por los requisitos de “buena presencia” en las solicitudes de trabajo;



y las estudiantes, tanto las de Secundaria, como universitarias, muchas de la cuales optan por prostituirse para poder financiarse los estudios.

Los actores y actrices que representan a las Magdalenas y sus acompañantes no hablan. Habla la música, habla el color, habla el movimiento, la gestualidad, la luz, el poema. El texto siempre se escuchará en off, mientras se realizan las acciones por actores y actrices con gran dominio del cuerpo, porque es en ese dominio donde se reflejará el impacto del discurso, las emociones, la trama. Tradicionalmente la fecha del Día Internacional de la No-violencia se conmemora con talleres, afiches, seminarios. La obra de danza-teatro *Magdalena* es un intento de comenzar a combatir la violencia. En esta visión me ha acompañado un conjunto de hombres excepcionales: Fidelio Despradel, Edmundo Poy, Pascual Meccarielo, cada uno de los bailarines, como demostración de que el problema de la violencia a la mujer, la adolescente, la niña, no es un problema solo del género femenino; que en su erradicación participan las mujeres, pero solo lo lograrán con el apoyo de los hombres, la otra mitad del género humano que damos a luz y socializamos.

Son muchas las anécdotas sobre este montaje, en un país donde algunas veces la falta de luz, o de gasoil, impedía las ediciones de la música, o los ensayos, o la elaboración del vestuario, pero donde el mismo espíritu de determinación que se necesita para combatir la violencia contra la mujer, primó en la realización de este espectáculo. Ojalá y que esta obra sea percibida por ustedes como el tributo que soñamos para la Magdalena original y todas las Magdalenas.

A quienes hicieron posible este espectáculo, las gracias.

A Bélgica, la de Holanda

Personajes:

Cuatro Magdalenas, que son a su vez actrices y bailarinas:
Una trabajadora doméstica
Una obrera de Zona Franca
Una oficinista
Una deslumbrada

Cuatro bailarines vestidos con traje formal, corbatas azul marino y enmascarados. Un actor ubicado como parte del público, que se desdobra en tres papeles. Una actriz, dentro del público, que también desempeña tres roles.

Escenografía

Dos planos de escenario. Un primer plano hacia el público con un bar, una mesa con cuatro sillas. Un segundo, detrás del bar, con un ataúd de pie, abierto en la parte trasera, con una cortina negra por donde puedan salir los actores y actrices, suficientemente grande para que quepan dos personas, y conectado por bisagras, como las cuarterías de madera de los viejos prostíbulos. El ataúd tendrá en la puerta un espejo adosado, una mesita desplegable y una silla también desplegable. A los lados del espejo habrá tramerías, con champú, tintes, barniz para las uñas, rollos y maquillaje.



Una mesita con una computadora
Pantalones a medio hacer
Zippers
Un bulto pequeño de viaje, con ropa femenina.

Otros recursos

Un coreógrafo, un escenógrafo, una directora técnica, un musicólogo.

Grabaciones, con voces masculinas y femeninas distintas, una masculina que se repite dos veces.

Grabaciones con sonidos y música de atmósfera.

Luminotecnia

Un perseguidor para las escenas dentro del público.

Una luz que se desplaza en la oscuridad en cada una de las situaciones específicas.

Acción Dramática

En esta obra, los bailarines que representan a las Magdalenas y sus acompañantes no hablan. El texto siempre se escuchará en off mientras se realizan las acciones. Los bailarines de danza contemporánea deben tener gran dominio del cuerpo, porque es en ese dominio donde se reflejará el impacto del discurso, la gestualidad de las emociones. La trama.

Con el escenario a oscuras, se escucha una voz en off que contextualiza la obra. Esa voz es el preludio para que se vayan encendiendo las luces y nos descubramos frente a un bar donde hay una mesa con cuatro sillas, y cuatro muchachas de pie que irán

reaccionando gestualmente en la medida en que la luz se encienda sobre ellas.

A ese bar llegan cuatro bailarines ensacados, hacia los cuales ellas avanzan para sacarlos a bailar, y en un segundo momento se van con cada una a sus cuartos, representados en esta obra como un ataúd. Esta acción se ve interrumpida por los episodios individuales de cada una de las Magdalenas, sobre la cual se insinuará su historia y desenlace. En los episodios individuales todo el escenario permanecerá a oscuras, excepto el espacio donde ocurre lo que narran las grabaciones.

Los episodios individuales crearán el espacio para la intervención hablada de un actor, o actriz, desde el público, que cuestionará la trama y aportará otras perspectivas sobre lo que se está dramatizando. En el contexto de esta dinámica aparece un bailarín distinto, vestido de blanco, que inicia el proceso de transformación de una de las Magdalenas, la Magdalena-sola, sobre la cual se hace centrar la trama y el desenlace.

ESCENA I

Con el escenario a oscuras, se oye una voz en off con el siguiente monólogo:

¿Por qué le pusiste Magdalena?

(Se enciende una luz sobre una de las bailarinas que está parada en el escenario, quien ejecuta un movimiento en consonancia con la luz y el texto).

Sí, ya sé que te dije que las líneas de su mano están limpias, pero los nombres siempre predestinan...

(Se enciende la segunda luz sobre otra bailarina)

¿Que si ya me leí a Lucas Siete?

(Se enciende una luz sobre la tercera muchacha).

Sí, y también a Juan Veinte, pero esta niña es demasiado bonita. Mírale esa cabellera, y ese color, en este país de Fariseos...

Pero es verdad. Tú tienes razón.

Hay un Jesucristo para cada Magdalena.

(Se ilumina todo el bar, con las cuatro muchachas de pie, quienes avanzan hacia una mesa colocada en el lado derecho del público).

ESCENA II

(Irrumpe la música)

Cuatro mujeres esperan sentadas en la mesa negra de un bar. Todo el escenario está a oscuras, excepto la iluminación de la mesa. De momento entran cuatro bailarines, de traje y corbata azul marino, al escenario.

(Irrumpe la música de atmósfera durante un minuto)

Las Magdalenas avanzan hacia los clientes. Bailan.

(Tres minutos de música (un son "contemporáneo") y coreografía.

Desaparecen hacia el ataúd.

ESCENA III

LA DOMÉSTICA:

Salen del ataúd tres Magdalenas.

(Música de dos minutos).

Danzan y se sientan en la mesa. Sale una doméstica del ataúd con un perchero con saco de hombre. Se apaga la luz sobre la mesa y solo queda ella en el centro de la luz.

(Un minuto de transición y un minuto de música de atmósfera)

Se oye una grabación con el ruido de una puerta que se abre. Ella recula. Aparece un bailarín, vestido de saco y corbata. Se le acerca...

"Hágame el favor Magdalena...

Fíjese si tengo una mancha de grasa en la camisa.

Acérquese sin miedo, Magdalena
que no como gente".

Magdalena retrocede (*danza y gestualidad*).

(6 segundos de silencio)

Se apaga la luz. Reaparece Magdalena repitiendo la misma escena, mecánicamente limpiando el saco. Se oye otra grabación con una modulación más íntima....

"Magdalena, ¿usted podría venir el domingo?

Josefa y yo vamos para Puerto Plata, pero Luís tiene el cuarto hecho un desastre, y el lunes ya entra a la universidad.

Se apaga la luz, se repite la misma escena, pero esta vez quienes aparecen en la sala son dos hombres, padre e hijo... Se escucha una grabación con voces distintas... (*grabacion de dos voces masculinas*).

Magdalena

Luís dice que usted no lo atiende...

que usted ya no le limpia el cuarto...

¿Qué es lo que está pasando aquí?

Ella, impávida, escuha. No puede creer lo que oye.

(Solo de danza de un minuto, drama)

(Se apaga la luz)

ESCENA IV

(La luz del perseguidor se desplaza hacia un actor sentado en su silla plástica, en el pasillo del teatro, y luego en una actriz que viene bajando, con su silla, por el pasillo opuesto)



Pero, ¡ven acá!

Yo vine a ver una obra sobre la Magdalena de la Biblia,
Y ¿qué es esta vaina?

Ahora resulta que esta obra es sobre sirvientas que se meten a
prostitutas...

Debí de imaginármelo. Si Chiqui fue la que la escribió, tenía
que ser feminista.

Yo ya estoy jarto de clichés.

(*La luz se desplaza hacia una joven en el pasillo contrario*).

Mire hermano, si usted no concuerda con la obra, váyase, pero
deje que una la vea.

(*El interpelado responde*)

¿Qué UNA la vea?

¡Otra del Club!

(*La joven responde*)

¿Cuál Club?

(*El joven replica...*)

El de las feministas...

(*La joven se pone de pie*)

¿Qué tiene que ver ser feminista con que abusen sexualmente
las trabajadoras domésticas?

(*El refuta...*)

Eso e' "pan comío"...

(*Y ella vuelve y riposta*)

Tan "comío" es que sigue pasando ¡en pleno 2006!

(*El actor se levanta, agarra su silla, y hace ademan de salir del
público, pero antes dice*)

Me voy a ir pa no decirle tres vainas...

(*Sale y las luces vuelven al escenario*).

Apagón. La actriz se queda en la silla. Él se va molesto.

ESCENA V

DURACIÓN: 8 MINUTOS.

(*Tres minutos de música bailable*) Cuatro mujeres esperan en
un Bar. Llegan tres clientes y sacan a tres muchachas a bailar,
quedando sola una de las Magdalenas, que siempre ocupará el
mismo asiento. (*Dos minutos de música de atmósfera*) Hace su en-
trada un negro alto, vestido de blanco, ella avanza hacia él, en la
frena, saca una flor, se la ofrece, ella la pone en la mesa y luego la
saca a bailar.

(*Tres minutos de música bailable*)

Apagón. Se congela la escena de los bailarines danzando. Luz
se concentra en la mesa.

ESCENA VI

LA COSTURERA

Se ilumina el ataúd. Las tres primeras bailarinas entran al ataúd
y se quedan danzando los dos bailarines, la Magdalena sola y el ne-
gro vestido de blanco. Vuelven a la mesa, él le da la flor, ella la coge,
se queda mirándolo. Apagón.

(*25 segundos de sonido de máquinas de coser, en el ala industrial de
una fábrica de tejidos*) Y 25 segundos de música de atmósfera. La luz se
desplaza hacia una bailarina, con un fajo de pantalones por terminar



sobre un hombro y en la mano un paquete de zippers en el centro del espacio. Se oye una grabación con el sonido de pasos.

(Sonido de pasos) Aparece un bailarín en el papel de un supervisor de Zona Franca. Se oye una voz en off...

(Grabación voz masculina)

Magdalena: ¿Usted se podría quedar hoy hasta las nueve?

Le voy a pagar a 125 la hora extra.

Yo arreglo las cosas con el chofer.

y si es necesario la llevo a su casa. No hay problema.

(De espaldas a él, Magdalena coloca lentamente los pantalones en el suelo, se lleva los zippers a la boca...)

Se apaga la luz. Aparece Magdalena con los zippers en la boca. Entra el bailarín a la luz de ella. Se le acerca por detrás, le susurra... (Voz en off)

Magdalena: ¿Usted se podría quedar después del trabajo?

Le voy a pagar a trescientos la hora.

(Magdalena levanta la cabeza, lo mira con detenimiento...)

Se apaga la luz. Aparece otra vez Magdalena en el centro de la luz. Esta vez entran dos hombres. (en su luz. (Voz en off)

(Un minuto de música fuerte de atmósfera)

Magdalena, este es Ramón, el supervisor de la nave de los jeans. Él paga a seiscientos la hora extra...

(Pausa de 6 segundos y un minuto de música de atmósfera)

Esta vez Magdalena se acerca a ellos)

(Música bailable de un minuto)

Danza a tres.

(Se apaga la luz).

ESCENA VII

(La luz de un perseguidor se desplaza al público donde el mismo actor, en otro papel, protesta)

Ahora resulta que las costureras también se prostituyen.

Yo soy hijo de una modista y mi mamá dejó los huesos en esa máquina para que mis hermanos y yo pudiéramos estudiar. Yo me gradué de la UASD y mi hermana es Enfermera (pone énfasis en el título) y mi hermano es Técnico Dental. El otro se hizo Agrónomo.

¿Y entonces?

(La luz se desplaza. La actriz, en el mismo pasillo donde está el actor, se pone de pie y replica.)

La regla no justifica la excepción...

(El actor le contesta)

Es al revés joven...

(La actriz riposta)

Lo que quiero decir es que porque su mamá dejara los huesos en una máquina no todas las costureras de la Zona Franca tiene que correr la misma suerte.

(La luz se desplaza al actor, quien le responde.)

Usted preferiría que fueran prostitutas.

(La joven...)

No. Yo preferiría que no estuvieran condenadas a ser costureras toda la vida, o a irse en yola para Puerto Rico.

(El actor...)



¿Y usted cree que esas que se comercian por horas extras están mejores que las otras?

(*La actriz...*)

Y ¿Por qué lo hacen entonces?

(*El actor...*)

Por gusto, porque son putas.

(*La actriz...*)

Ese también es su derecho.

(*El actor...*)

Entonces la Magdalena de la Biblia lo hacía por gusto.

(*La actriz, se pone de pie...*)

No lo sé. Lo que si sé es que esos sepulcros blanqueados no tenían derecho a apedrearla.

(*El actor...*)

Yo ni por el cementerio paso.

(*La actriz...*)

No le estoy diciendo que usted es un sepulcro blanqueado.

(*El actor...*)

No, por si acaso.

(*La actriz...*)

¿Por qué no espera el final para que hablamos?

(*La luz se apaga*)

ESCENA VIII

(Escena comienza con 4 y medio minutos de música bailable)

Cuatro muchachas jóvenes esperan en un Bar. Llegan tres bailarines y sacan a bailar a tres. Las muchachas van donde la Magdalena sola, se rien, salen a danzar y cambian de pareja durante la danza. Llega el hombre de blanco y ejecuta la misma rutina anterior: se saca una flor del pecho, la pone en la mesa y la invita a bailar. Bailan con

alegría, ella se ve entusiasmada, él danza con ella con la mayor cortesía y respeto del mundo. Las otras tres muchachas se van al ataúd con los bailarines, pero antes se detienen a observar la escena. Solo quedan ellos dos. Él hace hace ademán de retirarse. Ella le sujetá y trata de retenerle. Él cortésmente se impone. Ella comienza a llorar y se oye una grabación con la frase bíblica:

(*Grabación, voz de hombre*)

¿Por qué lloras, mujer? Él se retira.

(*30 segundos de música*)

Un solo de la bailarina con la flor en la mano, de 30 segundos.

Apagón.

ESCENA IX LA OFICINISTA

Salen dos Magdalenas del ataúd. Una con una mesita con computadora. La otra, vestida de oficinista, busca una silla en la mesa. Se enciende una luz sobre la mesa donde están sentadas las dos Magdalenas restantes. La luz se desplaza hacia la computadora donde se sienta a trabajar la oficinista.

La luz también se desplaza hacia un bailarín que entra a la oficina sin hacer ruido y la observa. Esta vez el bailarín no se acerca a la Magdalena oficinista sino que la mira desde lejos, mientras se escucha, voz grabada en off, su pensamiento:

(*Grabación de voz masculina*)

¡Otra carajita!

(*Grabación de sonido de computadora cuando se enciende*)

Umm, no está mal,

—Ibidem—

pero le falta cuidado.

—Ibidem—



Esa ropa es de tercera y esos zapatos son horribles.

(Sentada en la silla, la bailarina lentamente se quita la ropa y los zapatos)

Apuesto a que nunca la han llevado a un buen restaurante.

(Saca de la gaveta de la mesita del computador la ropa de prostituta y se la pone lentamente)

Ni a un Nightclub.

Ni le han regalado nada que valga la pena.

A esta me la consigo yo en quince días.

No, eso es mucho.

Apuesto mi cabeza que me la consigo en una semana...

La oficinista, ya vestida de prostituta avanza hacia la mesa y se sienta con las otras. La Magdalena sola cambia de sitio y este es ocupado por la que llega, a quien las otras reciben con alegría y abrazan.

ESCENA X

(1 minuto de música bailable)

De vuelta al bar, las muchachas esperan por los bailarines. Llegan tres y sacan a bailar a tres de ellas y al final estas los arrastran hacia el ataúd. El cuarto bailarín de blanco no llega, y la Magdalena sola muestra evidentes signos de inquietud y angustia.

(3 minutos de música de atmósfera)

Cambia de silla y avanza en silencio hacia el ataúd. Lo abre, y saca una maleta. Avanza con la maleta hacia la mesa, coloca la maleta encima de la mesa y mientras danza comienza a sacar todo lo que tiene dentro:

¡Dios mío, Dios mío!

¡Anaís!

¿Qué es lo que ese hombre quiere?

Yo no tengo caries.

(Saca una pasta de dientes grande)

Uso un buen desodorante.

(Saca el desodorante)

Me pongo aceite de niño en todo el cuerpo.

(Saca el aceite Baby Jhonson)

Y mis cabellos huelen a rosa.

(Saca una peluca)

Si me dejara hablarle...

(Saca un teléfono)

le ofreciera bañarlo,

(Saca una bañerita de niño)

ponerle aceite en los pies,

(Pone el aceite de niño dentro de la bañerita)

secarlo hasta con mis cabellos.

(Coloca la peluca dentro de la bañerita)

Este hombre no es Dios, pero es un Dios.

¡Dios mío, Dios mío!!!!

¿Por qué me has abandonado?

(Se apaga la luz...)

ESCENA XI

(30 segundos de música de atmósfera)

Luz sobre el ataúd.

Las tres muchachas que entraron al ataúd con sus clientes se acercan a Magdalena sola, la cual está sentada frente al público. La rodean. Ella luce decaída, revolotean a su alrededor.





(10 segundos de silencio)

(Grabación voz masculina)

Se escucha la siguiente grabación, y entre voz y texto cada una de las bailarinas danza su texto.

Magdalena Uno: *Ese hombre no te da hebilla.*

(20 segundos de música de atmósfera)

Magdalena Dos: *Ni te manosea.*

(20 segundos música de atmósfera)

Magdalena Tres: *Ni te amasa.*

—Ibidem—

Magdalena Uno: *Ni te atienta para ver lo que hay.*

—Ibidem—

Magdalena Dos: *Razón tenía Margot cuando te dijo que tenías los brazos flácidos.*

—Ibidem—

Magdalena Tres: *Y esos chichos en la cintura.*

—Ibidem—

Magdalena Uno: *Y un chin de barriga...*

(La Magdalena sola se sacude con altivez... se para de la silla)

—5 segundos de silencio—

Las tres Magdalenas restantes danzan y se sientan en la silla que dejo la Magdalena sola).

(1 minuto de música de atmósfera)

Un solo de la Magdalena sola

Pero eso es hasta que me pruebe.

Y me deje besarlo de arriba para abajo.

Y de abajo para arriba.

¡Nadie le gana a esta lengua!

Y él tiene esa piel tan limpia,

tan bonita,
como que reluce.

Lo único que no soporto
es su mirada.

Y la rosa.

¿Que querrá decir?

¿Que soy tan bonita como una rosa?

¿Que me encuentra frágil?

¿Que me estoy deshojando como ella?

¿Que voy a deshojarme?

¿Que sólo soy flor de una noche?

ESCENA XII

(La luz se desplaza hacia el escenario. Un actor, representando a un tiguere, en el lado izquierdo del proscenio, se pone de pie e interpela a la Magdalena sola)

Es que ese tiguere ta' totao mami

Tu' ta buenísima.

No pierdas tu tiempo con ese carajo.

¿Tú, qué sabes?

Mírame a mí. Aquí si hay.

Si ese tiguere no quiere una hembra,

¿para qué te viene a angustiar?

¡Que se meta su rosa por donde no le cabe!

Aquí estoy yo para resolverte, mami.

¿Tú has oído hablar de un hombre que se respete y no sea capaz de responderle a una jeva?

¡Espérame que voy pa'llá!

(Hace ademán de entrar al prostíbulo, pero una actriz le espeta desde el público)...

¿Y quién le dijo a usted que lo que ella quiere es otro cuerpo?
 ¿O que lo que él quiere es SU cuerpo?
(El tíguere recula... sorprendido, corre y sale del escenario. La luz se apaga).

ESCENA XIII

(3 minutos de música bailable)

Salen las cuatro Magdalenas del ataúd. La Magdalena sola recoge la silla del centro del escenario, la pone donde estaba y se sienta. Llegan tres bailarines y bailan con tres Magdalenas. Llega el cuarto bailarín de blanco y Magdalena reacciona con entusiasmo y evidente felicidad. Tres van saliendo del escenario hacia el ataúd con sus bailarines correspondientes. Cuando llega el bailarín de blanco Magdalena sola corre hacia él, él le ofrece la misma flor en medio del escenario, ella la lanza al suelo y la pisa, se aferra a él, tratando de retenerle y arrastrarlo hacia el ataúd. El bailarín se resiste, se zafa y hace ademán de retirarse. Magdalena comienza a sollozar, se arroja a sus pies,

(Un minuto de grabación, fragmento de un rosario)

... le besa los zapatos y las piernas, intenta secárselos con la cabellera. El la ayuda a ponerse de pie,

(5 segundos de silencio) la sostiene sin abrazarla, y vuelve y le pregunta: ¿Por qué lloras, mujer? ¿Qué buscas? (Sale. Ella queda llorando).

Las otras Magdalenas observantes despachan a sus clientes antes de entrar al ataúd. Dos se acercan, la tercera entra y sale del ataúd con el bulto de ropa de la Magdalena sola. Le quitan la ropa y la dejan en paños menores. Se van a la mesa y se sientan. Se apaga la luz.

ESCENA XIV LA DESLUMBRADA

Solo de la Magdalena sola, en paños menores:
(Grabación voz femenina)

“Mira esa vaina
(Señala a las otras Magdalenas en la mesa).
 ¡Eso es lo que se llama vivir!
 Y yo,
 Magdalena,
 con mi cabello largo y bueno,
 y estas piernas que ya quisieran ellas,
 con este cuerpo color canela sin manchas...

(Se pasa las manos por todo el cuerpo)
 entre estas cuatro paredes
(Saca el uniforme del bulto)
 Mamá matándose para que uno vaya al Liceo.
(Se pone el uniforme)

*¿Con qué fin si no hay cuarto para la Universidad?
 Y lo que me está esperando es una Zona Franca,
 porque ahora hasta para vender chimichurri hay que saber idiomas.
 Y estos hombres de por aquí sin un chele,
 p'a invitar a una a darse una fría,*

*o a bailar,
 o regalarle a una algo que valga la pena.
 N' ombe no.
 (Comienza a quitarse el uniforme).
 Y esas tipas son más feas que yo.
 Y yo tragándome un cable.*



N' ombe no.

(Pausa)

(Toma el vestido de prostituta, pausa, se lo pone).

¡A otra Magdalena con ese cuento!

(Se detiene, se inclina, recoge un bulto con su ropa y sale a la mesa. Se sienta con las otras y deja el bulto debajo de la mesa. Se apaga la luz).

ESCENA XV

(3 minutos de música bailable)

Luz sobre la mesa. Cuatro Magdalenas esperan a sus amantes nocturnos. Una de ellas aguarda en silencio. Llegan tres bailarines. Las sacan a bailar. Cuando se van los seis al ataúd, la Magdalena sola que siempre baila con el bailarín de blanco, regresa sola y desconsolada al ataúd.

ESCENA XVI

Se enciende la luz simultáneamente sobre el ataúd y la mesa vacía. Salen las bailarinas una a una. Se sientan en la mesa y se apaga la luz sobre el ataúd.

En el Bar, las cuatro Magdalenas hacen la mimica de conversar animadamente.

(Grabación con fragmentos de todas las voces de dos minutos y medio)

Se oyen simultáneamente todas las grabaciones, las de las interacciones a la trabajadora doméstica, a la costurera, a la oficinista, a la obrera de Zona Franca. Las reflexiones de la prostituta que duda de su cuerpo, y las observaciones de las demás. Las conclusiones de la

deslumbrada que se va de su casa y se queda esperando. Las dos grabaciones con la pregunta bíblica: ¿Por qué lloras, mujer? ¿Qué buscas?

Llegan cuatro bailarines. Cada uno elige su Magdalena. Uno se dirige hacia la Magdalena sola, ella lo rechaza, mientras las otras bailan y se dirigen con sus clientes al ataúd.

(Grabación voz masculina).

(Se oye una voz en off).

¿Por qué le pusiste Magdalena?

¿Por qué le pusiste Magdalena?

¿Por qué le pusiste Magdalena?

El bailarín rechazado va saliendo de la escena durante este texto.

ESCENA XVII

(Cinco segundos de silencio antes del poema, dicho en una voz femenina muy pausada)

Solo de la Magdalena sola.

La última de las Magdalenas, la "deslumbrada" que es también la sola, la que ha estado danzando con el bailarín que solo deseaba bailar con ella, se encuentra sola sentada en la mesa. Todavía vestida con la ropa del prostíbulo, sujetando en la mano el bulto con que saliera de su casa. Empieza el poema. Lentamente abre el bulto, saca el uniforme escolar, lo abraza, contemplándolo todo. Se va desvistiendo en el escenario.

La "deslumbrada" realiza estas actividades en sincronía con el poema CONFIN, de Fina García Marruz:

La poca luz que he podido
mirar de verdad, la poca



flor, la poca ajena flor
de luz, que jamás será mía,
la poca lumbre que
desde la infancia tuve
como un fanal pasando por el oscuro
verdor, me mira ahora, triste,
me pregunta, me deja a solas por
el mundo extraño
que ella no pudo ver,
en el feérico mundo de espanto y delicia
que ella no supo ver.
Al borde de mi cama
ha venido hoy a hablarme.
Me calienta las manos, ha tomado
como mi madre mi rostro y alzándolo
hacia sí, me dice que no llore,
que está bien, que me duerma,
que está bien.
Y se queda conmigo, última, fiel,
(no fue posible
más), y se queda conmigo.

La Carretera

Pone el uniforme dentro del bulto, lo agarra, y sale del escenario.



A Don Juan Bosch

Antecedentes

Esta obra se basa en el cuento de Juan Bosch “La Mujer”, un cuento pionero en la descripción del síndrome de enfermiza dependencia que desarrollan las víctimas de violencia de sus victimarios, y que Don Juan, sin ninguna formación en “análisis de género”, pudo captar por su agudo sentido de la observación y su gran conocimiento de la cultura dominicana. Esta obra se ha escrito tanto para rendirle homenaje en su Centenario, rescatando un aspecto de ese cuento que ha sido muy poco trabajado, así como para conmemorar el Día Internacional de la No-violencia a la mujer.

La obra sucede en el consultorio de una psicóloga y se desenvuelve a través de cuatro personajes femeninos: una doméstica cibaeña, una trabajadora sureña de Zona Franca, una estudiante universitaria de la zona urbana marginal y una escritora, ambas de Santo Domingo, todas víctimas de distintas modalidades de violencia doméstica, entre ellas el acoso laboral y sexual.

Escenografía

Dos maniquíes, tamaño normal, uno femenino y otro masculino, colocados cada uno dentro de una caja plástica transparente, suspendidos del techo del escenario, a distintas alturas y boca abajo.



Cuatro espacios, donde sucede la acción dramática, montadas sobre tarimas de distintas alturas.

Un consultorio, con archivos, dos sillones, un mural, escritorio, una lámpara de pie, un teléfono.

Un perchero, con un saco y sombrero de hombre.

Una máquina de coser con pedal, una silla, pantalones a medio hacer y trozos de tela roja para dispersar en el suelo alrededor de la máquina.

Un sillón rojo.

En el telón de fondo se proyectará la imagen de un panal de abejas, y en medio del panal una celda por donde se verá una carretera rural, al final de la obra.

Actores

Dos hombres, un actor, que hará de psicóloga, y presentadora de televisión, y otro que interpretará los cuatro personajes: una doméstica, una obrera de zona Franca, una estudiante universitaria, y una escritora.

ESCENA I

Sentada frente a la cortina del escenario, aún cerrada, en el piso iluminado y en un completo silencio, un actor, que en la obra hace el papel de psicóloga, hace ejercicios yoga de relajación.

El público escucha el resonar de su respiración, mientras se estira, dobla, agacha, gira, se acuesta y se levanta, por varios minutos, se pone de pie, saca su bolsa de ejercicios, y sale del escenario.

ESCENA II

Se abre el telón y las luces se enfocan en los maniquíes colgantes. Todo permanece en silencio...

ESCENA III

En la oscuridad se retiran los maniquíes. La luz se va encendiendo gradualmente y colocándose sobre las manos de una persona que habla, que están enguantadas de blanco y es lo único que se puede percibir. Son las manos, en este caso, la psicóloga, en su consultorio, ordenando archivos y rompiendo folders con nombres de mujeres, bien visibles, que va tirando en un zafacón negro. Mientras lo hace va diciendo, en voz alta:



I. Josefina Rodríguez, a esta le mutilaron las manos. ¿Por qué las manos y no los pies? ¿Para qué no pudiera protegerse de los golpes? ¿Para qué no se cubriera la cara? ¿Para que no impidiera que él golpeara a los niños?

(Como la psicóloga es poeta, suspira y recita...)

Ah, Villa de lobos debe ser

El claro donde nací.

En medio del cambronal,

Lugar donde no existen el tú ni el yo..

Psicóloga, en voz alta:

A dos millones de niñas le mutilaron el clítoris en África, para que el placer sexual siga siendo patrimonio de los hombres. MUTILAR, MUTILAR, MUTILAR. ¡Cortar de cuajo!

Psicóloga: vuelve y recita:

Villa Lobos...

Inquisición circular

De una ronda de casas

Donde nacen, crecen y mueren.

Dando vueltas y más vueltas

Las niñas y las muchachas...

(COGE OTRO FOLDER)

Psicóloga, voz alta:

Marilyn Sánchez, a esta el marido la atacaba con el mismo furor que a los ríos y los bosques; era como si en cada árbol que talara matara al padre, como si en cada camión de arena que extraía, perforara el corazón de su madre. Si la mujer es la naturaleza, decía ¡Voy a dominarla!

(Respira hondo y recita en voz alta)

El pelo teñido de amarillo
Por el polvo interminable
Delgado el talle
Por el tanto caminar
Con la lata en la cintura...

(SACA OTRO FOLDER)

Psicóloga, voz alta:

Altagracia Luciano. A esa le echaron ácido de batería en la cara. Por suerte recuperó la visión de un ojo, aunque hubiera sido mejor que sólo se recordara como lo que era, la muchacha más bonita de su barrio...

(ROMPE EL FOLDER, Y RECITA)...

Villa Lobos

Villa de soles interminables

De mañanas de pan y chocolate de agua

En mesas inexistentes donde desayunaban

Todos las mujeres sin niñez del país...

(ROMPE EL FOLDER; LO ECHA AL ZAFACÓN Y SACA OTRO, SE APAGA LA LUZ)

ESCENA IV

En la oscuridad comienza a escucharse el anuncio del Noticiero de Teleantillas. Las luces se encienden y enfocan de nuevo a



la psicóloga quien cambia de rol, se pone otra chaqueta y se maquilla, y se convierte en una presentadora de televisión a cargo del programa nocturno de noticias... adoptando el lenguaje y la postura de las presentadoras.

“En Colombia una de cada cinco mujeres es golpeada por el marido. En Ecuador una de cada diez. En el muy civilizado Chile, una en cada cuatro familias. En Lima, seis de cada diez mujeres declaran haber sido golpeadas por los maridos, setenta por ciento de ellas pobres, y un treinta de clase media y clase alta. En El Salvador, una de cada diez mujeres ha sido violada y una de cada tres ha sufrido acoso sexual...

Y aquí, (PIERDE LA COMPOSTURA, EL ROSTRO SE LE ENDURECE), en este Santo Domingo de mi desgracia, las mujeres han sido víctimas de violencia doméstica en una de cada seis familias.

Golpes que sacan sangre, porque la violencia psicológica no se ve, y ya sabemos su precio en alcohol, barbitúricos e intentos de suicidio, que solo los hijos impiden.

CON CLARAS SEÑALES DE QUE NO PUEDE CONTINUAR LEYENDO LAS NOTICIAS, SE CIERRA EL PROGRAMA. SE APAGAN LAS LUCES.

ESCENA V

Las luces enfocan de nuevo a la psicóloga, la cual se quita la chaqueta, se limpia el maquillaje, y se sienta de nuevo en su escritorio. Respira y recita:

Villa Lobos
Enjambre de cabezas doradas por el hambre

Donde los ojos ansiosos hurgan
Por un engaño implacable de la luz
Una carretera que vaya a cualquier parte.

(LAS LUCES ILUMINAN AHORA POR COMPLETO A LA PSICÓLOGA. ESTA SE PARA DEL ESCRITORIO Y AVANZA HACIA EL PÚBLICO. LO INTERPELA)...

¡Pero esas son mujeres del Tercer Mundo!
¿Eh, Desdémona?

¡Son mujeres del tercer Mundo!
Dirán los blancos europeos, rubios y de ojos azules.

¡Son hombres del tercer Mundo!
Exclamarán viendo a Otelo, príncipe de Venecia, asesinando a su blanca y rubia Desdémona.

¡Tenía que ser un negro!
Exclamarán con Shakespeare, los hombres blancos, rubios y de ojos azules que en la guerra de Bosnia violaron a más de dos mil mujeres, blancas, rubias y de ojos azules...

(LA PSICÓLOGA SE VA RETIRANDO POCO A POCO HACIA SU ESCRITORIO)... (SE APAGAN LAS LUCES)

ESCENA VI

La psicóloga aparece sentada en los escalones de la tarima por donde se asciende a su oficina. Da muestras de gran turbación. Imita la voz de su madre y luego la de su padre, alternadamente...



Adopta una postura fetal. Abre y cierra las piernas, como tijeras... se dobla sobre sí misma, parece sollozar.

VOZ DE LA MADRE: Es que para el sexo no hay nacionalidad, ni color. El hombre es una bestia sexual, ¡apenas domesticada!

VOZ DEL PADRE: ¡No permitas que la sienten en sus piernas! No permitas que se siente en sus piernas.

Psicóloga (Con su propia voz): ¡No permitas! Alertaba mi padre, observándome con preocupación, mientras me movía con libertad entre los uniformados limpiabotas del parque. Un “no permitas” (La psicóloga se vira hacia el público), que desapareció con mi padre, muerto muy temprano para poder evitar los males de mi inocencia.

(*Luces en la psicóloga, quien regresa a su escritorio, se sienta a revisar más textos, y habla consigo misma...*)

Pero Helena se merecía la muerte de París...

¿Quién la mandó a traicionar a Menelao?

Podría ser, ¿pero cuántas mujeres han asesinado a un pueblo porque el marido se les ha ido con otra? ¿Cuántos caballos de Troya han rondado los muros de nuestras ciudades para que las Helenas se venguen de un López o de un Rodríguez?

(*SACA OTRO FOLDER*)

PSICÓLOGA, en voz alta:

Aquí está el caso de la extranjera que decidió vengarse siéndole infiel al cornudo del marido, y murió al salir del hotel baleada por el esposo, quien nunca fue a la cárcel, por la “excusabilidad del homicidio por adulterio” de nuestras viejas leyes...

PSICÓLOGA, en voz alta:

Y aquí está el caso de Gumersinda Sánchez, paralítica por los golpes que le dio el marido en la espalda.

Y aquí... (*Se detiene conmovida*).

La mujer desnutrida, sin desrizar y sin dientes, asesinada por un guachimán insomne, junto a sus tres niñas.

Y aquí, Flora Tristán, perseguida hasta el Perú por un tendero vulgar.

Y aquí yo, entre todas.

YO TODAS.

Una Eva expulsada.

ESCENA VII

La luz se desplaza hacia una trabajadora doméstica... (uniforme gris, delantal blanco, cofia blanca) a un lado del escenario, que avanza hacia su tarima, donde sacude un perchero con el saco de un hombre y su sombrero. Mientras limpia, va tareando un verso de la canción “Amor de conuco”... “Yo quisiera ofreceite ei mundo y no puedo”... que repite de manera incesante, mientras abraza el traje, se pone el sombrero y va conversando con el público...

“Me fui de mi casa porque no había na que hacei. Esperai y esperai a que pasara una máquina pa vender batata, o frijole, lo que hubiera. Y cogei poivo y ma poivo y fatidaise lo pulmone. Un día me jaité y cogí la carretera.

Entré a trabajai donde una familia que me dijeron que era muy buena. Que había consideración y pagaban bien, pa lo que se acostumbra. Dende ei principio Don José me trató súper bien, tan bien que yo hasta llegue a pensai que taba enamorái de mí, por eso no me epanté cuando se acercó y me dijo “Hágame el

favor María. Fíjese si tengo una mancha de grasa en la camisa, acérquese sin miedo, que yo no como gente...

Bueno, y depende de qué quería decí con eso de que no comía gente poique a mí primero me comió ei cerebro, y como era tan buena gente conmigo y todavía taba bueno me dejé comei, toíta entera. Yo taba encantada, (se pone el saco con las mangas hacia atrás, y se abraza con pasión) esperando lo fine de semana pa entraime con ei donde ei dijera.

Eso fue hata que me dijo "María, usted no podría venir el domingo?, la doña y yo vamos para Puerto Plata, pero Luis tiene el cuarto hecho un desastre y ya el lunes va a entrar a la universidad" ... Yo al Lui ese le tenía hata miedo poique lo muchacho a esa edad no piensan, y ya ute se puede imaginar lo que pasó.

Pero ei coimo fue cuando Don José se apareció en mi cuarto pa reclamai que no le taba atendiendo al hijo. Ahí me di cuenta de que no solo me había dejao cogei de pendeja dei (ahí lucha por liberarse del saco, trata de quitárselo, lo tira al piso, lo recoge y lo cuelga con un gesto de asco) sino también dei Lui, y le dije que me pagara mi cuaito pa irme y me fui.

Ni me voa a moletai diciéndole cómo me sentía. Lloré que ni que tuviera lo ojo lleno e tierra. Ahora no me quieren pagá lo que me tienen atrasao. Y dice la justicia que lo puedo sometei, pero e que ese hombre fue tan bueno conmigo...

Quizá se encullió poique me fui y por eso ahora ya no quiere saber de mí, y por eso no me quiere pagai. ¿Usted qué cree?

ESCENA VIII

La luz vuelve a las manos que archivan y descartan los folders de las mujeres víctimas de violencia. Se oye la voz de la psicóloga que va repitiendo:

...Mujeres hay sentadas
En las escaleras
De las casas oscuras.

La psicóloga se pone de pie. Saca unos recortes de casos de violencia y comienza a pegarlos con chinchetas en el mural, mientras cita a Salomé Ureña...

¿No basta que cautiva de fiero padecer entre las redes agonizante viva?

(Página 99, poema "Quejas" de Salomé Ureña).

ESCENA X

La luz se desplaza hacia una costurera que pedalea con afán en el centro del escenario. Está rodeada de telas color rojo (metáfora de la sangre que va dejando en la máquina) cosidas y a medios coser, dispersas en el piso. En el trasfondo de coser en el galpón.

La costurera deja de pedalear, se detiene y comienza a hablar mirando al público.

"Yo estaba cosiendo cuando Ramón vino por detrás, me puso la mano en la eparda y me dijo: Te podrías quedá hasta las nueve? Te voy a pagar 125 la hora extra y si es necesario te llevo a tu casa, no hay problema.

Yo ni la cara quise verle.

(Vuelve a pedalear)...

Entonces Ramón vorvió y vorvió, y vorvió y me dijo: ¿Te podrías quedar después del trabajo? Te voy a pagar trescientos la hora. Y lo pensé porque tenía un muchacho enfermo y la medicina está carísima, pero me acordé de mi mamá, que dejó los huesos en una máquina, y no le puse caso.



(Vuelve a pedalear)

Pero la última vez se apareció con otro supervisor y me dijo: Este es Manuer, er supervisor de la nave de los jeans. Er paga seiscientos la hora.

(Deja de pedalear)

Imagínese, ¡Yo ganaba 35 pesos la hora!

Lo malo es que después no solo cogió er cancito de querer seguir acostándose con una, y de gratis, dizque porque según er me conseguía lo supervisore, sino que comenzó a crearme fama con los otros trabajadores y a amenazar con hacerme botar si no me seguía acostando con er.

Finamente me desacreditaron como puta y me botaron... y mucha gente me dijo que fuera donde er administrador y le dijera, pero Ramón fue er que me consiguió er trabajo y siempre me daba bolas cuando me encontrada esperando máquina en la carretera, entonces ¿Cómo podía explicar que ahora lo tuviera denunciando? ¿Y si se quedaba sin trabajo? ¿Cómo iba a mantener a los tres muchachos que tiene con Fifa?

ESCENA XII

Las luces regresan al consultorio de la psicóloga, quien esta vez está sentada en su escritorio y con violencia contenida revisa los expedientes. Se detiene, se levanta, respira con fuerza, estira la espalda, se ejercita, coge fuerzas, todo esto mientras recita un poema, frente al público, y se prepara para recibir a su próxima paciente.

Voces, voces, voces.

La calle El Conde un desfiladero
hacia el cual no sé si me dirijo

o si se me avalancha
la Noel un desierto
en la luz amarillenta de la tarde
Armada de libros me apresto a mi función
para descubrir si la palabra es el muro
donde la permanencia resiste para entender
el secreto de las sobrevivientes
y escribir, escribir, escribir,
como si yo también
pudiera salvarme.

Escena XIII

La luz se desplaza al lado derecho del escenario donde una joven y bonita muchacha, con lentes, jeans, camiseta, peluca, estudiante universitaria, sentada frente al público, en el sillón rojo, actúa como si estuviera viendo un televisor. Siguiendo absorta los comerciales de lo que cree es la vida plena: la playa, los carros, los bellos jóvenes, las yipetas, el sol, la alegría. Comienza a contorsionarse en el sillón, al ritmo de la música de los comerciales que se escuchan, se pone de pie y dice:

“Mira esa vaina. ¡Eso es lo que se llama vivir! O sea.
Yo con mi cabello largo y bueno, y estas piernas que ya quisieran ellas.
Y yo con este cuerpo canela y sin manchas, como el de María Montez, tragándome un cable.
Mamá cogiendo carretera, para que una vaya a la universidad y
¿con qué fin si lo que me está esperando es una Zona Franca?
Porque ahora hasta para vender chimichurri hay que saber idiomas. Y estos hombres de por aquí sin un chele pa invitar a una a darse una fría, o a bailar, o a regalarle a una algo que valga la pena.

O sea.

No ombe no, y esas tipas son más feas que yo y yo tragándome un cable. No ombe no.

(Vuelve y se sienta frente al supuesto televisor y hace girar el sillón hacia el público)

Y ahí fue que me topé con el profesor de Comunicación Social. Un día me pidió que me quedara después de la clase porque me notaba muy ausente.

Yo le conté mi situación y me dijo que yo era muy bonita, que no era tan difícil de resolver.

Pero yo no sabía que lo que me estaba esperando era un prostíbulo, que ahí era donde iba a parar. Me llevó el mismo profesor diciéndome que iba a ganar muchísimo cuarto y que iba a poder seguir mis estudios, pero en cuanto entré comenzaron a chantajearme.

O sea.

Tenía que hacer que los hombres bebieran muchísimo, acostarme con quienes ellos dijeran, y usar una ropa que me vendieron carísima. Por eso me zafé y ahora me están persiguiendo. ¿Que, por qué no voy a la Policía?

O sea.

Porque si voy a meter preso al profesor y él no me fue tan malo. De hecho, cuando lo enfrenté dijo que solo había querido ayudarme.

Y cuando yo le pregunté al profe que por qué me había metido en un prostíbulo, me dijo que no era un prostíbulo, que eso era una "Agencia de Acompañantes"… Que él había ayudado a muchísimas de sus estudiantes que hoy tenían hasta carro y apartamento.

Además, después los propios policías quieren que una se acueste con ellos para coger el caso… entonces ¿Qué podía yo hacer?

El Rector no me lo iba creer, ni los otros profesores, y quizás realmente él lo que quiso fue ayudarme. ¿No es así?

ESCENA XIV

Las luces se desplazan hacia la psicóloga que está leyendo unos reportes. Toma nota. Se seca el llanto, respira hondo. Suena el timbre de la puerta… La psicóloga se pone los lentes, se detiene a recoger unos papeles que ha estado tirando al piso, mientras dice:

Orégano, cactus,

Sur del norte,

Patria chiquita.

Donde indestructibles hombres y mujeres

Hacen brotar yuca de la roca.

Rincón donde el chivo y el gallo

Coexisten inmutables

Y los perros se convierten en bacás.

Dicen que por sus atajos lloran las mujeres prostitutas.

Son Quisqueya.

(En el consultorio se oyen toques en la puerta, la psicóloga manda a pasar, entra la estudiante…)

PSICÓLOGA: Dígame joven, ¿Qué se le ofrece?

Es mi profesor, o sea, más bien la gente con que se asocia..

PSICÓLOGA: ¿Qué profesor?

El de Comunicación Social de la Universidad.

PSICÓLOGA: No entiendo.

¿Tú me tá copiando? Uno que tiene fama de buen profesor, de saber mucho.



PSICÓLOGA: ¿Y?

Que a mí siempre me gustó saber más, aprender a escribir bien, desde la Secundaria.

PSICÓLOGA: ¿Y?

Que allá también el profesor se aprovechó.

PSICÓLOGA: ¿Cómo?

(Exasperada): ¡Anda el diablo! ¡Yo no puedo creer que tú no entienda cómo! ¡Tú me copia! Nos invitaba a su casa dique para discutir lo que no teníamos tiempo de cubrir en la clase y cambiaba el tema de la comunicación a la anatomía, como si yo fuera una estudiante de Medicina.

PSICÓLOGA: Ya veo...

O sea, yo lo que quería en ese momento era saber más, créeme, pero el colmo es que después me quemó como si yo fuera la culpable.

PSICÓLOGA: La inquisición quemó a quince millones de mujeres de Europa por querer conocer más, ¿usted no lo sabía?

(Exasperada): ¿La qué? ¡Qué se yo de esa vaina! ¡Tú te pusiste el cartridge pa seguirme? (Salta de la silla, se mueve alrededor del escritorio de la psicóloga, se encarama en la silla donde estaba sentada)

PSICÓLOGA, imperturbable: ¿Y cuál es el problema ahora?

Que el profesor, o sea, el que le digo me ha metido en un problema, porque la gente del sitio donde me llevó, dizque para ayudarme, ahora me persigue.

PSICÓLOGA: ¿Quiénes?

¡Qué vaina!, uté sigue en la luna, como una típica hija de mami y papi a quien le montaron un consultorio.

PSICÓLOGA: Usted puede retirarse cuando lo deseé joven y evitarse sus comentarios.

No me haga caso, es que estoy desesperá. Son los de la "Agencia de Acompañantes".

PSICÓLOGA: ¿Y usted se dejó meter ahí, así de simple?

¡Qué vaina! Uté sin ponerse el cartridge. Yo no tenía ni idea para donde iba. ¿Me tá siguiendo?

PSICÓLOGA: ¿Pero no aprendió nada del maestro de Secundaria?

O sea, yo me imaginaba que este profesor, como el otro, lo que quería era acostarse conmigo, pero ¿qué podía yo hacer si mi familia no me podía ayudar con los estudios y no hay trabajo? No hay muchacha bonita y pobre que no pase por esto. ¿Me copia?

PSICÓLOGA: No necesariamente...

Eso lo dice uté que nunca ha tenido que fajarse allá fuera, ni salí a bucásela...

PSICÓLOGA: ¿Por qué usted no termina de decirme qué es lo que le pasa?

El problema es que este profesor está conectado con otra gente que son una mafia y tengo miedo. (*Se pasa la mano por el pelo, se quita y pone los lentes, no se está tranquila*).

PSICÓLOGA: (levanta el teléfono). Bien, comencemos por llamar a un amigo mío, que está bien situado en la Policía.

¿Qué fue lo que dijo?

PSICÓLOGA: Que voy a llamar a un amigo mío en la Policía.

¿La Policía? ¿Pero uté se tá volviendo loca?

PSICÓLOGA: Esto lo manejaremos de manera personal, como un favor.

Nada de eso! Después comienzan dique a investigar y ¿qué le va a pasar al profesor?



PSICÓLOGA: ¿Y, después de todo lo que él le ha hecho a usted, a usted le preocupa lo que puede pasarle al profesor?

Mire, dejemo eto así, hágase de cuenta que yo no vine, que uté no me conoció nunca (*la estudiante se agita, salta de la silla, sale prácticamente corriendo del consultorio*)... que yo no existo.

La psicóloga suspira y dice:

¡Torna a morir el sol! (*verso de Salomé Ureña*)

La psicóloga se arrollana en la silla en su escritorio, saca la antología de narrativa de Juan Bosch. Allí busca el cuento "La mujer" y comienza a leerlo en voz alta:

"La carretera está muerta. Nadie ni nada la resucitará. Larga, infinitamente larga, ni en la piel gris se le ve la vida. El sol la mató; el sol de acero, de tan candente al rojo, de un rojo que se hizo blanco, y sigue ahí, sobre el lomo de la carretera".

ESCENA XV

(*Se escuchan pasos y un urgente toque en la puerta*)... La luz pasa de la psicóloga a una mujer en sus 40. Tiene lentes redondos, pañón, falda larga, collares, parece el estereotipo de la intelectual en películas románticas como "Annie Hall", de Woody Allen.

La psicóloga la invita a entrar y a sentarse. Cierra la antología y ordena sus papeles, mientras la escritora da señales claras de ansiedad (*se come las uñas, reordena el escritorio, se mueve incesantemente en la silla*), y antes de presentarse formalmente a la psicóloga comienza a contarle sus problemas.

Es mi marido. Está obsesionado con los celos. Me ha prohibido compartir con mis amigos. Me controla el teléfono, el internet. Me amenaza con quitarme los hijos, y cuando me he ido de la casa se pone como loco, amenaza a toda mi familia, se pone a beber y hasta golpes me ha dado.

PSICÓLOGA: ¿Ud. a qué se dedica?

Soy escritora.

PSICÓLOGA: ¿Y qué escribe?

Poesía, novelas cortas, cuentos.

PSICÓLOGA: ¿Alguna vez consideró separarse?

Lo he intentado varias veces, pero no puedo.

PSICÓLOGA: ¿Por qué?

Porque es mi marido y sé que si lo dejo se va a derrumbar.

PSICÓLOGA: ¿Ha pasado antes?

Sí, inclusive se ha tratado de suicidio. Él es su principal verdugo.

PSICÓLOGA: ¿Anjá?

Sí, su propio victimario...

PSICÓLOGA: ¿Y no le ha pedido ayuda a su familia?

Bueno, su hermano a veces ha intervenido, pero luego es peor y yo no resisto ver que lo maltraten.

PSICÓLOGA: ¿Que lo maltraten? Pero ¿No es él quien la maltrata a usted?

Así es, pero ya le dije que él no tiene control sobre sí mismo, son problemas de su infancia. Viene de una familia llena de traumas.

PSICÓLOGA: A ver si usted me puede ayudar a entender esta situación.

¿Cuál? Es que aunque me maltrate no puedo abandonarlo.

PSICÓLOGA: ¿Ha ido a una psiquiatra?

Yo no creo en eso.

PSICÓLOGA: ¿En qué cree, entonces?

En la escritura.

PSICÓLOGA: Pero, usted está aquí.

Mi hermana dice que usted sabe mucho, que tiene mucha experiencia.

PSICÓLOGA: ¿Conoce la obra de Juan Bosch?



¡Claro! ¡Ningún escritor que se respete desconoce su obra!

PSICÓLOGA: ¿Ha leído "La Mujer"?

Sí, pero yo lo que necesito es ayuda, un consejo, no leerme un cuento... ¡Y menos ese! Porque yo no soy una campesina desarrapada, ni Luis José se puede comparar con Chepe, esa bestia de marido... Sí, ya sé que usted no me está comparando con "La Mujer" de Bosch, pero ¿por qué insiste en que lea precisamente ese cuento? Además Luis José jamás me golpearía porque yo no haya cumplido una orden suya.

PSICÓLOGA: Anjá...

Bueno, una vez me golpeó, pero en esa ocasión fue por celos...

PSICÓLOGA: Anjá.

Otra vez fue por la metida de pata de Fernando, de llamarle a esa hora.

PSICÓLOGA: ¿No me diga?

La tercera vez fue Esperanza la culpable, por preguntarle algo a Luis José que él no debía saber.

PSICÓLOGA: ¿Sabe qué? Léase el cuento de nuevo.

Francamente doctora, yo no sé para qué usted me manda a leer otra vez, "La Mujer", de Juan Bosch.

PSICÓLOGA: La entiendo, pero ¿usted podría hacerme una síntesis del cuento?

Claro. Se trata de una infeliz campesina conviviendo con un bruto que cuando regresa a la casa y encuentra que ella no ha vendido la leche (porque terminó dándosela al niño que tenía mucha hambre) le entra a golpes casi hasta matarla.

PSICÓLOGA: ¿Y?

El marido, Chepe, la saca de la casa, y la deja por muerta en una carretera, y ahí la encuentra otro hombre, Quico, que venía pasando por el lugar.

PSICÓLOGA: ¿Y?

Bueno, Quico la trata de socorrer, vuelve y la entra a la casa, le comienza a limpiar la sangre de las heridas y en eso llega Chepe.

PSICÓLOGA: ¿Y?

Los dos hombres se fajan y en eso ella recobra el conocimiento y cuando ve la pelea...

PSICÓLOGA: ¡Deténgase ahí! ¿Qué hace ella cuando ve la pelea?

Reacciona por instinto.

PSICÓLOGA: ¿Y?

Mata al tipo que fue a defenderla.

PSICÓLOGA: ¿Y ese desenlace no le parece familiar?

¿A mí? ¿Y por qué ha de parecerme familiar?

PSICÓLOGA: ¿Y qué es lo que usted ha hecho cada vez que su marido le da golpes?

Sí, pero no es lo mismo...

PSICÓLOGA: ¿Qué no es lo mismo?

No, Luis José nunca ha sido tan bestia.

PSICÓLOGA: Pero usted me ha hecho un recuento de las veces en que la ha golpeado...

Cuando pierde el control, pero luego se da cuenta y me pide perdón hasta de rodillas, la última vez hasta se puso a llorar.

PSICÓLOGA: ¿Y?

Es que él no se puede controlar, el alcohol, y la infancia lo vuelven como loco.

PSICÓLOGA: ¿Y?

Dígame usted. Precisamente para eso vine a verla, porque no sé ya cómo ayudarlo.

PSICÓLOGA: ¿Ayudarlo a él, o ayudarse usted?

Pero, ¿hacia dónde me está usted conduciendo?

(La escritora comienza a llorar, se pone de pie, desciende las escaleras, sale del consultorio y se para frente al público)

ESCENA XVI

(Se empieza a vislumbrar una carretera al fondo del escenario, mientras la escritora permanece sollozando, y la psicóloga comienza a recoger sus papeles, como si estuviera esperando la reacción de su paciente, y recita):

La vida...

Oleaje de asfalto

Eco de milenarias voces

Rostros, pies y manos

Que alguna vez por ella transitaron

Altar de rotos caracoles

Notredame de cal y huesos.

Monólogo de la tierra

Interrumpido por los pasos

De las que osamos violar el olvido.

(Vuelve y cita a Salomé Ureña:

Oh huérfano está el hogar, huérfano de ti)

En el telón de atrás comienza a aparecer la imagen de una carretera polvorienta

PSICÓLOGA: Por favor, le pedí que me hiciera un recuento de “La Mujer”, concluya...

(La escritora trata de recomponerse y prosigue...) Bueno, en el cuento, Quico casi ahoga a chepe, ella coge una piedra, golpea a Quico en la cabeza y lo mata, y luego sale corriendo y se muere en la carretera... pero (se detiene) ¿por qué en la carretera?

PSICÓLOGA: Quizás porque esa era la carretera de su vida que ella nunca recorrió.

(Una luz parece encenderse en la conciencia de la escritora, gira hacia la psicóloga, que la observa desde arriba y le extiende las manos, diciendo):

¿Vamos?

La luz que las ilumina se apaga, y se centra en la imagen de la carretera que se va agrandando en el telón de fondo.

Ambas, la psicóloga y la escritora giran hacia la imagen y avanzan hacia la carretera, que poco a poco va desapareciendo con ellas, hasta quedar toda la sala a oscuras.

Dos magníficas actrices dominicanas frente a frente

NORMA NIURKA

Crítica teatral de *El Nuevo Herald*

La República Dominicana, que por primera vez tenía representación en el Festival Internacional de Teatro Hispano, llegó, actuó y venció; gracias al Teatro Simarrón, que integran escritores, pintores y actores.

En primer lugar, resalta el magnífico trabajo de dos actrices orgánicas, expresivas, de perfecta dicción, que vienen a ser un descubrimiento en la Florida: Carlota Carretero y Karina Noble.

Las enfrenta en escena, *Wish-ky Sour*, de Chiqui Vicioso, basada en su poemaario del mismo nombre, y, sin grandes pretensiones, elaboran sus actuaciones con técnica y sensibilidad. Esa labor se hace más valiosa al tratarse de un texto donde se combinan los poemas, la prosa dramática y las referencias comunes, que ellas logran equilibrar, sin que se vea una sola costura en este bordado.

Mérito también tienen los directores, Jorge Pineda y Henry Mercedes, por guiar este viaje donde los poemas no están recitados (afortunadamente) sino que fluyen en el texto.

La dirección tiene su punto de apoyo en las acciones físicas continuas que trazan un lenguaje de signos escénicos. Pineda es el creador de la escenografía, abigarrada y simbólica. Ocho maniquíes femeninos colgados de cabeza, entizados con papel transparente, semejan momias y ofrecen un aspecto tétrico a la escena; mientras que dos baúles guardan la utilería que se usa.

Los cuerpos y cabellos de las actrices desaparecen bajo un ves-

tuario uniforme y deformes, dejando a los personajes crecer mediante la interpretación. La obra refleja los conflictos internos de la mujer de hoy, que rechaza la supremacía masculina aunque sigue sometida a ésta.

La rutina del matrimonio, la doble moral, la infidelidad, el temor a envejecer, son temas expuestos y superpuestos por ambos personajes.

Aunque una de ellas dio a luz a la otra al comenzar la pieza, ésta se ha convertido en hermana, hija y *alter-ego* que sirve de contrapunto de ideas. Ambos personajes hacen diálogo del soliloquio de la autora.

El concepto es interesante, sólo que, al pretender filosofar, pierde la frescura. Esto, y la frecuencia con que se hacen referencias literarias —Benedetti, Roque Dalton, Freud, Silvia Platt y hasta la editorial La Sonrisa Vertical— resulta ingenuo.

El texto destaca el juego de letras y palabras que parece encantar a Vicioso (ya desde el título juega con el conocido trago de whiskey agrio y la palabra *wish*, que en inglés significa deseo).

Esta pieza feminista tiene la dosis perfecta de feminismo y poemas, gracias a que la autora es precisamente eso: una poeta feminista.

Un aspecto interesante de la obra y del grupo es que el tema y la realización son universales y demuestran que, aunque los valores folclóricos son esenciales, Quisqueya no tiene necesariamente que participar en un festival con una obra "caribeña".

Lo importante aquí ha sido la buena calidad; y el Teatro Simarrón, con su trabajo honesto, hizo quedar muy bien a su país.

SABADO 13 DE JUNIO DE 1988

32



Andrea Evangelina Rodríguez

Obra en diez actos

Para Rosa Amelia Sánchez, viuda Bernardino. In memoriam.

Antecedentes

Obra en diez actos, dedicada a la Dra. Andrea Evangelina Rodríguez, oriunda de San Pedro de Macorís, huérfana, vendedora de gofio y primera médica dominicana, víctima de la dictadura de Trujillo. Se basa en monólogos y voces en off, con una gran economía escenográfica y se centra en el lenguaje corporal.

La doctora vendía gofio (especie de pinole, hecho de maíz con azúcar prieta) para sobrevivir cuando niña y para solventar sus estudios (en todos los niveles), inclusive el universitario; de ahí que el gofio sea un elemento central en la obra, y también una silla, la misma en la que, en distintas épocas de su vida, y en distintos escenarios, siempre estuvo sola y sentada, como única mujer de su color y clase.

La obra rinde tributo al poeta martiniqueño Aimé Césaire, con cuyo movimiento coincide Evangelina, durante sus estudios en París. En una de las escenas se utilizan versos de su poema “Cuadernos de un retorno al país natal”. También rinde homenaje a otra mujer excepcional: Edith Piaf, de quien se utilizan fragmentos de sus canciones *La Vie en Rose* y *Rien de Rien*.

Utilería

Un carrito de gofios, libros de texto, sillas, una sábana roja y cientos de gofios de todos los colores.



Voz en OFF:

“A Eva la expulsaron del Paraíso porque comió del Árbol del Conocimiento”

¡GOFIO, GOFIO, GOFIO!

Voz en OFF:

“Y para colmo le dio a comer el fruto prohibido, al pobre Adán”...

¡GOFIOOOOOOOOOOOOOOOOO!

Voz en OFF:

“Por eso la condenaron a vivir con dolor”

¡GOFIO DULCE, GOFIO DEL MEJOR, EL MEJOR GO-
FIO!!!!!!!

Voz en OFF:

“Y al pobre Adán a ganar el pan con el sudor de su frente”

¡GOFIOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO, GOFIO, GO-
FIOOOOOOO!

Voz en OFF:

“Siempre ha sido así desde la antigüedad, primero Pandora, y después Psique.

¡GOFIOOOOOOOOOOOOOOOOO, GOFIO, GOFIO-
OOOOOO!

Voz en OFF:

“Todas abriendo las cajas del conocimiento prohibido y convirtiéndose en estatuas de sal...”

¡GOFIO, GOFIO, GOFIOOOOOOOOOOOOOOOOO OOOOOO
OOOOOOOO!

ESCENA SEIS

Una escalera ancha con ocho peldaños. Presentación de tesis. Un actor representando al Rector de la universidad, vestido de Monseñor Tejera, parado en el último escalón, (con los brazos cruzados, postura poderosa), simbolizando los ocho años que tuvo que esperar Evangelina (de hecho, hasta que falleciera el Rector) para presentar su tesis, ya que este había dicho que durante su rectorado ningún negro o negra (y eso también lo aplicó al Dr. Peters, eminencia médica dominicana) se graduaría.

Evangelina sube afanosamente hasta el Rector, parado de manera altiva en el último (octavo) escalón; le extiende la mano con un folio...

Excelentísimo Sr. Rector, aquí está mi tesis: “Niños con excitación cerebral”. Como verá me he concentrado en los desórdenes de la niñez, partiendo un poco de mi misma experiencia, ya que la orfandad, como usted bien sabe, afecta el equilibrio emocional de la infancia.

¿Disculpe?

Entiendo, Sr. Rector, le voy a dejar el ensayo con su secretaria para cuando usted tenga tiempo.

(Evangelina baja el primer escalón y vuelve y sube, esta vez al séptimo escalón).

Sr. Rector: Gracias por recibirme. Vuelvo a presentarle mi tesis sobre los niños con excitación cerebral, en la cual he incorporado otras sugerencias que me hizo llegar y además he hurgado en otras fuentes.

¿Disculpe?

Sí, sí, comprendo. Le voy a dejar mi tesis con la secretaria hasta que usted pueda revisarla a fondo.

(*Evangelina desciende al primer escalón, vuelve y vuelve y sube esta vez al sexto*).



Excelentísimo Señor Rector, ha pasado ya un año desde que le dejé mi tesis con la secretaria, como usted me indicara.

¿Disculpe?

¿Qué a ella se le ha extraviado?

No, no, no se preocupe. Tengo mis notas manuscritas y la puedo rehacer.

(Evangelina baja al primer escalón y sube, esta vez al quinto peldaño).

Excelentísimo Señor Rector: Me ha llevado un par de años poder armar la tesis de nuevo, usted sabe que tengo que trabajar para sobrevivir y llego muy cansada a la casa, además es difícil trabajar de noche, termino muy agotada y luego hay que levantarse temprano, pero aquí está.

¿Disculpe?

Ah sí, ya entiendo, voy a dejarle la tesis con la secretaria, pero esta vez me voy a asegurar de que me firme un acuse y además he hecho una copia por si acaso.

(Evangelina baja al primer peldaño y sube esta vez al cuarto escalón).

Excelentísimo Monseñor Rector, ya han pasado cuatro años desde que le entregué la tesis y aún espero por sus señalamientos y por la conformación del Tribunal. Dígame, ¿hay algún problema? ¿Es el tema que he escogido? La documentación técnica? ¿Las fuentes? ¿Las entrevistas? ¿El acta de nacimiento? ¿La cédula? ¿El pasaporte? Monseñor estornuda.

¿Disculpe?

Sí, sí, ya entiendo que usted debe consultar, investigar las fuentes, ¿Cuándo puedo volver a verle?

Monseñor: En un año

¿En un año?

(Evangelina baja al primer escalón y sube al tercer peldaño)

¡¡¡Qué alegría volver a verle, Monseñor!!! Usted sabe que estoy aspirando a una beca en Francia para especializarme en Ginecología y que no puedo hacerlo hasta que se me apruebe la tesis.

Monseñor: Primero muerto. ¿Disculpe?

Ah sí, sí, ya entiendo. Es solo que el tiempo corre y ya llevo seis años esperando que usted me apruebe la tesis.

¿Disculpe?

No, no, no estoy molesta. Solo estoy preocupada porque mis fuerzas pueden agotarse.

Sí, sí, claro. Volveré cuando usted lo disponga.

(Evangelina baja y vuelve y sube esta vez al segundo escalón).

Buenas, señor Rector, aquí estoy de nuevo, siete años después, a ver qué ha decidido usted sobre la tesis...

¿Disculpe?

Bueno, puede ser que para usted siete años no sean nada, pero para mí son una vida.

¿Disculpe?

No, no, vuelvo a repetirle que no estoy molesta, pero dígame, por qué es que solamente a mí y al Dr. Pieter se nos ha dificultado tanto presentar tesis? ¿Es porque somos negros?

ESCENA SIETE

La vie en rose:

Una habitación iluminada de rosado. Vestimenta rosada. Una mesa rosada. Un baúl rosado, un espejo de cuerpo entero pintado de rosado. Piso cubierto de rosas rosadas. Canción La Vie en Rose de Edith Piaff.

Evangelina va sacando cuidadosamente de un baúl las ropas que le han prestado y va a llevar a París y las coloca en la mesa.

Antes de hacerlo se las prueba, se mira, sonríe, gira, tararea La Vie en Rose... y dice:

La danza es hermoso y legítimo
Ser negra".

Parece que ta' diciendo que ta' orgullosa de ser negra.
Y, a mí ¿qué carajo me importa que te' orgullosa de ser negra?
Lo que quiero saber son los nombres. Dále otra galleta a ver si entiende!

Evangelina:
"Y ahora que estamos de pie,
Mi país y yo
Y mi pequeña mano
Ahora es su puño enorme
Y la fuerza no está en nosotros
Sino por encima de nosotros
En una voz que barrena la noche"...

¡Vuelve y dale!

Evangelina:
"Porque la obra del hombre
Ha empezado ahora
Y le falta al hombre
Conquistar toda prohibición"...

¡Dale!

Evangelina:
"La muerte galopa en la prisión, como un caballo blanco"
La muerte luce en la sombra
Como los ojos de los gatos

La muerte hipá
Como el agua bajo las rocas
La muerte es un pájaro herido
La muerte decrece
La muerte vacila
La muerte es una partitura sombría
La muerte expira en una blanca balsa de silicio"...

Pero, ¿de qué coño habla e'ta loca?

Parece que tá recitando, jefe.

¡Vuelve y dale!

Ahora canta, jefe...

Evangelina:
"Allons enfants de la Patrie
Le jour de gloire est arrivé!
Contre nous de la tyrannie
L'entendard sanglant est levé!

¡Vuelve y dale, coño!

Jefe, si le vuelvo a dar se muere y no tenemos orden de matarla.

Evangelina:
"Tremblez ¡vos projets parricides, vont enfin recevoir leur Prix!"
¡Entonces que se calle, cóño!, o la mato.

(Amordazan a Evangelina. Se apaga la luz).



ESCENA DIEZ

LA PEREGRINA

Regreso a la primera escena, ventanas que se apagan y puertas que se cierran. Llega la Peregrina con su virgen de la Altagracia en la cabeza. Andrajosa, despeinada, sucia.

¡GOFOOOOOOOOOOO, GOFOOOOOOOOO! ¡ABAJO TRUJILLO!

A BAS TRUJILLO!

¡GOFOOOOOOOOOOO, GOFOOOOOOOOO! EL MEJOR DEL PAÍS.

¡ASESINOOOOOOO, LADRÓN, TORTURADOR!

¡ASSASIN! ¡VIOLEUR DE FEMMES! ¡VELEUR!

¡GOFOOOOOOO, GOFOOOOOOOOO, A TRES CHELES!

¡VIOLADOR DE MUJERES! ASESINOOOOO, LADRÓN! ¡VIOLEUR DE FEMMES! ¡ASSASIN!

(Cae del techo una sábana roja, metáfora de la sangre, que la cubre. Evangelina lucha por sacar la cabeza, forcejea con la tela roja...)

¡GOFOOOOOOOOO! EL MEJOR

¡ABAJO EL GOBIERNO!

¡ABAJO LA DICTADURA!

¡VIVA LA VIRGEN DE LA ALTAGRACIA!

ABAJ LA DICTATURE. ¡VIVE LA VEGE ALTAGRACIA!

GOFO, GOFO, GOFOOOOOOOOOOO, ¡DIOS TE SALVE MARÍA, LLENA ERES DE GRACIA...

JE VOUS SALUTE MARIE, PLEINE DE GRACE

GOFO, GOFO, GOFOOOOOOOOOOO, A TRES CHELES.

Irrumpe la canción RIEN DE RIEN, de Edith Piaff.

(Una lluvia de gofios, envueltos en papel de colores, comienza a caer del techo. La peregrina se queda suspendida, mira al cielo, se ríe con gran alegría, danza).

Evangelina comienza a quitarse los andrajos, se alisa el pelo, se limpia la cara, se hace cuatro moñitos, vuelve a ser la niña de inicio.

Mira el cielo, con los brazos extendidos, corre hacia la parte atrás del escenario.

¡Mamá, mamá, mamá!

Exclama.

¡Ya voyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyy!

¡Ya voyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyy!

¡Espérame!

Nota: Se sugiere que, en esta propuesta, donde consideramos tener a dos actrices haciendo el papel de Evangelina, la niña Evangelina se sume a la adulta y las dos marchen hacia el final del escenario.

Ensayos críticos sobre teatro

Camila Henríquez Ureña, la hermana menor de Shakespeare

En la carta número 323, de fecha 21 de enero de 1937 (compilada en el Epistolario de la familia Henríquez Ureña), Pedro Henríquez Ureña contesta una tímida consulta de su hermana Camila sobre sus posibilidades poéticas.

Max, el otro hermano, por su lado, en la carta número 349, de fecha 4 de febrero de 1947, también responde a otra consulta de Camila, esta vez sobre los términos a utilizar en el prólogo a una colección de poetas criollistas antillanos.

Inocentes del peso de su criterio, en una mujer que ya sufría de “la virtud del anonimato” (ver opúsculo de Andrés L. Mateo: *Camila Henríquez Ureña, la virtud del anonimato*, 1992), enfermedad que aqueja y ha aquejado a millones de mujeres con talento; ni Pedro ni Max pudieron prever la actitud vital que provocarían sus veredictos en su alta hermana menor.

Erudita, la vastísima cultura de Camila abarcaba prácticamente todos los ámbitos de la literatura. La diversidad de sus múltiples ensayos, estudios y conferencias, así lo testimonia. Cada uno una puerta hacia múltiples interpretaciones del tema tratado; textos donde muchas veces entrevemos a la recatada y pudorosa dama de su familia y época.



La mujer que era Camila Henríquez Ureña no sólo se representa en su ensayo sobre el feminismo, elogiado por su hermano Pedro como “primer trabajo tuyo de absoluto primer orden” (carta 329, pág. 840), donde explica la evolución de la mujer desde Aristófanes, y su comedia *La asamblea de las mujeres*, escrita 400 años antes de la Era Cristiana, hasta la mujer que cuestiona la doble moral sexual en su discurso frente al Congreso Feminista Cubano de 1937 (*Estudios y conferencias*, pág. 543). Se retrata en la visión de género que aplica en prácticamente todos sus ensayos, en los cuales siempre analiza el papel de la mujer en el contexto social en que se desenvuelve.

El ansia de saber de Camila se manifestaba no únicamente en su acervo cultural, sino en la lógica intelectual con que planteaba y demostraba sus hipótesis; en el criterio con que analizaba críticamente las obras que acapararon su curioso corazón.

El método teatral de Shakespeare

A su filosofía y práctica educativa hostosiana de enseñanza debemos la sólida y esclarecedora decodificación del método teatral de Shakespeare, así como su interpretación del sistema filosófico y teatral de Goethe.

Frente a Shakespeare se maneja no como la hipotética hermana menor a que han hecho referencia algunas feministas (esa que de haber sido dramaturga en la época Isabelina no hubiese podido ni darse a conocer, ni mucho menos representar sus obras), sino como la más sólida intelectual femenina dominicana y del Caribe, de su tiempo y nuestro tiempo. Y cito:

—“Las primeras escenas de Shakespeare son como nubes cargadas con la electricidad de la tormenta que ha de estallar. Crean un estado de alerta.

—Shakespeare nos plantea la situación moral y filosófica del drama como lo van viendo diferentes personajes y como va afectando la vida de cada uno.

—El drama tiene, por esa causa, múltiples sub-argumentos o intrigas secundarias, que son análogas, creando la unidad por la analogía.

—El esquema dramático que caracteriza el teatro Isabelino es el múltiple argumento, donde un argumento o intriga secundaria parece duplicar el argumento principal.

—Los nexos entre las diversas intrigas demuestran las relaciones que existen entre ellos y la interdependencia de sus diversos desenlaces.

—En el principio de la analogía se incluye el empleo de la ironía y el contraste, llevando hasta el final las complicaciones del argumento.

—Los personajes no son nunca voceros de ideas abstractas, ni pueden separarse de su fondo social, dando por sobreentendido una estructura social.

—En las obras hay una adhesión constante a la experiencia vital, mezclando lo sublime y lo vulgar, lo trágico y lo cómico, y evitando mantener un solo nivel estilístico”. (págs. 280-353, *ibidem*).

Las tentaciones del demonio

Empero, si el análisis de Shakespeare hecho por Camila nos permite descifrar y aprender su método, el que hace del célebre dramaturgo alemán Goethe nos permite asomarnos a la personalidad de la ensayista, sus valores y las fuerzas que animaron su ciclópea tarea intelectual.

Cuando Camila nos dice que el triste fin del Fausto Legендario se pretende que “sirva de inspiración al verdadero cristiano para moderar la sed de conocimiento y precaverse de las tentaciones del



demonio” (pág. 366, ibid.), parece darnos una indicación de lo que teme o ha temido, como si tuviese muy presente el final de Sor Juana Inés de la Cruz.

Por su análisis del Fausto de Goethe identificamos que Camila, como el dramaturgo, se niega a condenar a quienes “para escapar de la rutina de una existencia estrecha y opaca hacen un pacto con el diablo que los guiará hacia la experiencia de cuanto puede ofrecer el mundo”; describiendo a ese “gran insatisfecho” que es Fausto como “el hombre profundo que aspira a conocer la verdad”. (pág. 370, ibidem).

Estableciendo ¿sin proponérselo? un paralelo entre la vida de Goethe y la propia, Camila nos cuenta que éste, “realizando una labor agotadora, restringió su creación literaria y se inclinó por un período a encontrar en la acción responsable uno de los móviles principales de la existencia humana”, ocupándose Goethe (como Camila en la Cuba Revolucionaria) de “reorganizar los planes de estudio de la Universidad de Jena” (pág. 372, ibidem).

Ifigenia del Caribe, en Goethe Camila reseña (como si hablase de sí misma) su admiración por “la sana y reposada virginidad, igualmente distante de la sensualidad y de la frialdad inexpressiva”, resumen de “pureza y claridad”. “La pura humanidad de Ifigenia (dice) vence al hado y expulsa los demonios delirantes de la muerte que acosan a su hermano”.

¿Alusión a Pedro?

Su “corazón incapaz de engaño”, le indica el verdadero camino. Goethe, afirma Camila, “nos descubre dos niveles del alma: uno inferior, que impulsa a los goces sensuales; otro superior, que impele hacia lo infinito y divino”, interpretando la controversia entre Fausto y Mefistófeles no como un fenómeno externo a la

persona (como se creía en el Medioevo), o fruto de “prácticas satánicas”, sino como un diálogo entre los dos niveles del alma del hombre y la mujer.

Ese “diablo” que en Fausto asume formas varias, “desde el perro callejero que luego se convierte en un joven estudiante, hasta el hidalgo español”, es el yo inferior (o ID de Freud) sensual, egoísta y cruel, que se opone y se burla ante los altos designios del yo superior” (pág. 399, ibídem).

Y no logra apoderarse del alma de Fausto por un milagro del amor que le proclama impotente, y porque “en el interior de los seres humanos cada criatura humana obedece inexorablemente a la ley inmanente de su ser, a su libertad”.

Fausto, dice finalmente Camila, concluye limitándose a su ser humano, como simple miembro de la humanidad, y consagrándose (como ella) a realizar el bienestar de un grupo humano. “Comprende de que la ley suprema del individuo genial es cooperar libremente al esfuerzo autónomo de una colectividad libre”. Una victoria de Fausto sobre sí mismo y sobre la desmesura titánica que le lleva a tratar de equipararse con los dioses en la búsqueda de la verdad y el poder. (pág. 439. ibídem).

El retrato epistolar

El retrato de sí misma que dejan entrever sus críticas literarias, también se refleja en su epistolario, provocando el reclamo, entre otros, de su tío Federico Henríquez, quien en su carta del 27 de junio de 1936, le dice: “Hemos opinado en contra (refiriéndose a la negativa de Camila de que publicara los diez poemas que le había enviado) de la incógnita silenciosa. La memoria de Salomé i de Pancho es acreedora a la ofrenda pública de la lira de la hija amada”.

¿Cómo se explica esa reserva de Camila, ese disgusto por la publicación de sus textos, esa negativa a individualizar su talento como la mayor ensayista y crítica literaria dominicana de nuestra historia cultural?

¿Herencia de una madre que a los 30 años fue proclamada como nuestra “Poeta Nacional”, y de un padre que llegó a encarnar la nacionalidad errante a raíz de la primera intervención militar norteamericana a nuestro país en el 1916?

¿Negación de la dimensión pública de dos intelectuales que quizá le robó la amorosa intimidad con sus padres?

21 de abril del 2002

Por el Edén de doña Carmen

A Doña Carmen Quidiello, in memoriam.

Son cinco las razones que explican el por qué *La Eterna Eva y el Insoportable Adán* (sketch verdaderamente subversivo) es la mejor obra de Doña Carmen Quidiello y el primer decreto teatral sustantivo de la mujer dominicana.

Digo “decreto sustantivo” porque un manifiesto (como el de Aida Cartagena Portalatín con su *Una Mujer Está Sola*, o el del Círculo de mujeres Poetas, reivindicando el nombre de poeta para las mujeres) fueron eso: Manifiestos o declaraciones de un sentimiento o intención.

Con *Las Eterna Eva y el Insoportable Adán*, Doña Carmen se atreve a lo que algunas de nosotras ha contemplado alguna vez: Reescribir el Génesis desde nuestra visión, racionalidad y sentimientos.

Al hacerlo, Doña Carmen demuestra el más fino sentido del humor y de la ironía, así como un dominio de la modernidad en el teatro, pero me estoy adelantando en el análisis (las ideas y sentimientos que me provocan esta obra me atropellan y he tenido y tengo que imponerles un esquema para ordenarlas), por lo que esta obra no es solo la mejor de Doña Carmen, sino un trascendental y alternativo aporte a la muy masculina realidad escrita por los Profetas.

Las cinco razones a las que me referiré en el tránsito de este ensayo, son: la estructura teatral, el novísimo tema, la poesía, la relación igualitaria con Dios y la visión femenina del mundo.

Estructura teatral

Comencemos pues por el principio que es siempre lo más superficial, porque es inmediato y tiene que ver con la forma, con la organización del texto, sus tiempos y las imágenes. Como afirma la propia doña Carmen en su presentación, la obra es una comedia ligera, un divertimento con desenlace cargado de dramatismo.

Esto en lo formal, porque como iré demostrando, esta obra es una de las reflexiones más profundas y dramáticas sobre la condición del hombre y la mujer que se haya escrito en el país para el teatro dominicano.

A esa auto-declarada escritura (la de la comedia), habría que añadir la modernidad teatral. El distanciamiento entre el ojo crítico del espectador, o espectadora y el texto, distancia emocional (propuesta por Brecht) que Doña Carmen logra con el recurso del Diálogo de la Serpiente en el libreto. Esto hace a la comedia liberadora y liberalizante no solo en la estructura sino también en el contenido, y lo moderniza.

Asimismo, pasar de la primera escena (en el Edén) al mundo de hoy, donde a Dios se le representa como a un Psiquiatra plagado Él también de dudas sobre la modernidad es un recurso “profano” en el más maravilloso sentido de la palabra, y una técnica moderna.

Novísima trama

Como ya dije en la introducción, Doña Carmen se propone una tarea ciclópea: nada más y nada menos que la reescritura del

Génesis, lo cual logra con una dosis de sencillez, ironía y humor extraordinarios.

Para lograrlo, sintetiza las preguntas que siempre nos hemos hecho (y nunca nos hemos atrevido a preguntar públicamente) sobre el Génesis.

¿Es lo idílico sinónimo de aburrimiento?

¿Fue la serpiente (imagen de lo femenino) culpable de seducir a Eva y Adán, cuando según los propios Profetas, desde el inicio del mundo todo estaba previsto por el Dios-Padre?

¿Que hubiera sido de la humanidad si Adán y Eva se hubieran contentado con la contemplación mutua?

¿Por qué condenarnos a pagar una culpa que no cometimos hasta el final de nuestros días?

¿Existió alguna vez la alegría de la creación? ¿La libertad de ser y nombrar todas las cosas?

Doña Carmen responde a estas interrogantes con un sentimiento práctico de la realidad, que alaba como talento fundamental de la mujer:

1. NO, no fue la serpiente sino el aburrimiento Edénico lo que llevó a Eva y Adán a probar y comer del fruto prohibido. “Dada su perfección aquel día inmutable y perfecto, en cierto modo incomprensible, para la mentalidad de la mujer”.
2. La serpiente era andrógina y su virtud, o mordida, fue la curiosidad, cualidad intrínseca de hombres y mujeres libres desde la creación.
3. Antes de probar el fruto prohibido, ya Eva y Adán eran distintos. A ella le interesaba mucho más el PARA QUÉ



el POR QUÉ de las cosas y su para qué tenía que ver más con lo natural (el color, la forma, el tacto) que con la racionalidad de Descartes.

Las preguntas sobre Dios las responde más tarde en la evolución de la obra, y las responde con lo único con que se puede responder a estas preguntas: con la poesía.

La poesía

Adán:

“Algo que escapa a toda mi capacidad de análisis acaba de ocurrir a un mismo tiempo en el bosque y dentro de mí. Siento como si desde la sangre que crece y se acelera más y más en mis venas, se agolparan empujándose unas a las otras, cientos y cientos de razones que no necesitan para nada de mi comprensión”.

“Advierto también que el día, como una fruta madura, va tomando paulatinamente, instante por instante, una coloración gradual y distinta, más profunda. Intuyo, porque no lo pienso sino que me lo dice la sangre, que el día también madurará y se oscurecerá para luego volver a hacerse luminoso nuevamente, sucesivamente”.

La serpiente

“Y así, del tronco de la eternidad una vez y otra, hasta el infinito, por cada día que madure en noche se desprenderá un fruto: la semilla que lleva dentro ese fruto se llamará tiempo”.

Este lenguaje poético culmina en los dos poemas de la obra: “¿Quién inventó la Noche?” e “Invocación de la Noche”.

“Antes de ellos solo el día:

Uno solo
Alto, largo
Inacabable.
Estaba ahí fijo:
Sin madurar el día en noche,
Sin ocaso ni amanecer:
Y no le hizo falta más:
Ni la fruta prohibida
Ni el tocororo
Ni la espuma
Ni el pez
Porque ella y él encontraron buceando
—como entre algas amorosas—
El misterio.
Hubo sí un pecado:
Ignoraron al sol
Porque su luz nada añadía
Al interno y total deslumbramiento
A
La vasta preñez de sombras
Paridora de soles y tiempos
Fuerte de azogue eterno
Negritud del portento
Algarabía de luces
En la voz del silencio.

A la secreta compañera que Doña Carmen invoca para que ¡la noche sea!



Relación igualitaria con el Dios-Padre

La poesía presente en el texto permea hasta el justo reclamo de Adán y Eva ante el Dios Padre, reclamo de hijos de Dios que considerándose fruto del mismo acto creador, ejerce por primera vez su libertad.

Y es Eva, como siempre, la que empieza, algo que Dios en su papel de Psiquiatra, reconoce: "Debo admitir que Eva es el único ser de la creación que se atreve a echar un mano a mano conmigo y competir lealmente, porque si bien es cierto que soy eterno, lo soy a mi manera. Ella en cambio lo es todos los días, con sus noches. En lo adelante que no se hable más de la cuarta dimensión. ¡Es Eva y sus congéneres la dimensión del misterio!"

Este lenguaje poético transita al lenguaje filosófico, cuando en la explicación a la Serpiente Dios la excusa de todo pecado argumentando que fue la búsqueda del conocimiento, como germen de la libertad, la causa de la salida de Eva y Adán del paraíso: "La fruta madura que Eva probó no era la manzana, era ELLA MISMA. La eterna Eva, pura, perecible, humana, llena de defectos y generosa en su condición de mujer con todas sus consecuencias".

Y transita hacia la filosofía, no sin antes criticar a quienes doña Carmen califica de "Fabuladores" originales, a quienes ¡para colmo! Hemos atribuido dones proféticos.

Doctor:

"¡Ah los fabuladores!"

"Ofidio (la Serpiente) es más casto que un santo de palo" Por eso no se reflejan sus acciones en el espejo detector de mentiras, porque él (o ella) como pecador todavía está por estrenarse!

De la poesía a la filosofía, el lenguaje asciende al reclamo al Dios-Padre (fíjense que el Dios-Madre, o el Dios Androgino no

existe y en esto hay una sutilísima crítica a la misoginia religiosa) convirtiéndose ese diálogo en el momento más dramático de la obra.

Adán:

"Me siento vacío en océanos de conocimientos abstractos, de cifras astronómicas, del deber y haber humanos".

Dios:

¿Frustrado entonces?

Adán:

"No, no es exactamente esa palabra, ni se puede simplificar lo que siento con un fugaz comentario. TÚ (notar el tuteo), hiciste lo tuyo, lo que tuviste a bien hacer y luego me dejaste solo, aislado, en medio de un universo hostil, totalmente desconocido para mí".

Dios:

¿Qué quieras entonces demostrarme Adán?

O es que simplemente pretendo hacer un inventario?".

Son los argumentos más intensos y emocionantes de la obra. Seis páginas de un apasionado reclamo que provocan una emoción cercana a las lágrimas.

Visión femenina del mundo

Llegamos así a la parte más conmovedora de esta obra de teatro, la que también, de forma inédita, sintetiza la visión de la mujer sobre lo que deberían ser las relaciones Mujer-Dios, Hombre-Mujer, Mujer-Naturaleza. Esta nueva cosmovisión asoma durante toda la obra y comienza, como toda introducción, a una forma particular de la vida, con una explicación de la sensibilidad que caracteriza al, o la, hablante, en este caso Eva:

Eva:

"¿Y qué hace ese Adán?



Vamos a ver: boquiabierto, deslumbrado, no hace sino inventar palabras para todo cuanto le pasa por delante”.

Al describir la obsesión masculina por nombrar las cosas (una forma de posesión) Eva comienza a establecer la diferencia entre la forma masculina y femenina de APROXIMARSE al mundo:

Eva:

“¿Y todo para qué? ¿Y todo para que?, vamos a ver: ¿para que para qué, para qué?

Pero, ¡qué va! Él no dice así. Él solo dice ¿Por qué?

Y cuando empieza a decir por qué es cuando se vuelve insoporable”.

Mientras Adán anda ocupado haciendo un “inventario” de la creación, la mujer antepone la vida a la palabra; lo sensorial a lo racional:

Eva:

“Es más, a título de ejemplo, le diré que mientras mi pareja, llamado Adán, tiene que desvivirse investigando y estudiando concienzudamente todo lo que le rodea para actuar, comprender y sobrevivir siquiera, yo en cambio lo entiendo todo y lo asimilo de inmediato de forma natural, sin ningún esfuerzo. Esto así, sencillamente (tributo a la sencillez) por el solo hecho de estar viva. ¿Comprende usted?

Por ejemplo, las cosas u objetos redondos, para ser específica, él las reconoce por lo que él llama sus respectivas circunferencias, o esferas. Yo, en cambio, tomo una naranja o una manzana, la huelo, la muerdo y si me provoca, me la como sin mayor cuidado y con deleite. Vale decir, la disfruto”.

Esta afirmación del placer, o del disfrute, le sirve también a doña Carmen para pasar de la aparente sencillez como postura vital ante la vida y las cosas, a una “diatriba” contra el hombre casado y cansado.



“De algún modo, en el diario vivir, nos reencontramos, casi siempre y sin remedio. Día a día me acicalo con esmero, eso sí, sin olvidar mis obligaciones. Voy al salón a menudo, me perfumo y ya en pose de seductora lo espero ilusionada a su llegada del trabajo al término de cada jornada”.

La diatriba denuncia una “sub-utilización” de la mujer que ha de conducirla lógicamente, en la vida real, al Psiquiatra, aunque en la obra, a Eva la conduce al Psiquiatra una preocupación por Adán.

Y es en el consultorio del Psiquiatra donde comienza Eva a definir SU GÉNESIS. Génesis, donde vivir y filosofar son nuestros objetivos vitales, pero además el amor, la amistad, la justicia, ¡la Paz!, y una visión crítica y contestataria del “Progreso” solo aceptable si:

“Dicho progreso se reparte universal y equitativamente siempre que llegue mucho más allá de la simple justicia social –entre comillas– oficializada por leyes nati-muertas o raquiticas”.

Son las declaraciones menos líricas, pero tan elementalmente hermosas, que inducen a Dios a preguntarle a Eva “si entiende de magia”.

“¡Claro!”, responde Eva, y vuelve y resurge con más fuerza aún la poesía:

“Entiendo el dialecto vivo, fecundo, de la gota de agua al caer; el discurso convincente de los ríos; el clamor del torrente; la oratoria poderosa, diversa, pero inconfundible del mar”.

Críticas teatrales

Testimonio, espiritualidad y resistencia en el teatro de Chiqui Vicioso

Vivian Martínez Tabares

En el contexto de la dramaturgia dominicana contemporánea, frente al histórico protagonismo de los autores masculinos, aparecen mujeres que reconfiguran el panorama de la escena de la media isla. Son, entre otras, Elizabeth Ovalle, actriz y dramaturga, creadora de un texto como *Alerta roja*, en el que tres historias de mujeres se enlazan por el tema del SIDA; y Carlota Carretero, actriz y responsable de la dramaturgia de propuestas del Teatro Cocuyo, como *El último asalto en Ciudad Trujillo*, conformada a partir de fragmentos de varias fuentes de la literatura dominicana contemporánea –Juan Bosch, René del Risco, Junot Díaz, Marcio Vélez Maggiolo y Rita Hernández–, y *Falsos profetas* –creación colectiva sobre los problemas cotidianos de un barrio, vistos a través de un pequeño grupo teatral. Quiero detenerme en la obra de Sherezada (Chiqui) Vicioso, sobre la que más de una vez he escuchado –de parte de autores hombres, en un tono entre paternalista y distanciado– que lo que hace no se trata exactamente de teatro.

Además de su ya reconocida trayectoria como poeta, con cuadernos como *Viaje desde el agua*, *Un extraño ulular traía el viento*, o InterA-miento, y de sus empeños como ensayista, dedicada preferentemente al



estudio de la literatura de mujeres y de destacadas poetas caribeñas –Julia de Burgos y Salomé Ureña, entre otras–, Chiqui Vicioso se ha revelado como una dramaturga sensible, con audaces propuestas que, marcadas por una impronta femenina, encaran conflictos relacionados con personajes de mujeres, pero también con temas de acuciante actualidad particularmente en este contexto, como la migración o las peculiares formas de interculturalidad en que nos movemos los habitantes del Caribe, la soledad y el envejecimiento de la población del planeta.

Cuatro obras: *Trago amargo o Wish-ky Sour* (1996), *Salomé U: cartas a una ausencia* (1998), *Perrerías* (2001) y *Soledades* (2003) –todas ya probadas en la escena, destino primero y último del texto teatral– marcan el rumbo de un discurso que indaga en lo coloquial, consciente de que se construye para ser dicho, y en lo poético, por medio de un lenguaje metafórico y sugerente, y que temáticamente enlaza siempre mujeres solitarias en medio de circunstancias críticas, contaradictorias, caóticas.

Wish-ky Sour tuvo su origen en un poemario homónimo, en el que un lector atento –el artista visual y escénico dominicano Jorge Pineda– descubrió cierta relación con la estructura del drama, y la experiencia de colaboración, aunque dolorosa y compleja, no asustó a la autora.

La obra resultante recibió el Premio Nacional de Teatro “Cristóbal de Llerena” 1996-97 en la República Dominicana, y en 1996 fue estrenada por Jorge Pineda y el actor y director Henry Mercedes, del Teatro Simarrón, e interpretada por dos destacadas actrices: Carlota Carretero y Karina Noble. Fue representada con éxito en la República Dominicana, se programó en la sede de la Organización de las Naciones Unidas en Nueva York, y en festivales en San José y Miami, calificada por la crítica como una búsqueda de la identidad apasionada, rigurosa y polémica. También alcanzó la escena en un montaje cubano, dirigido por Xiomara Calderón.

El título de *Wish-ky Sour* propone un juego de palabras entre el nombre de un cóctel ligero, a base de una mezcla de whisky, soda y jugo de frutas, y los deseos que se frustran y conducen a la amargura –“Whisk... wisk... wish... SOUR! ¡SAUER! ¡ESO ES! ¡UN TRAGO AMARGO!”.

La pieza articula dimensiones personales y sociales al examinar la crisis existencial de una mujer que, en los albores de ese término impreciso y amenazador al que se le llama “tercera edad”, en el clímax de la insatisfacción, se escinde en dos: Helena I, hastiada, derrotada por la rutina matrimonial y las costumbres vacuas que hay que cumplir como un ritual para sobrevivir y salir airosa en su medio, casi sin autoestima, fatalista y resignada, y la otra, Helena II, que cuestiona todas las señales de claudicación de la primera, vital y resuelta a asumirse tal cual es, sin renunciar a afirmar los valores de su sexo y a satisfacer sus ansias físicas, afectivas y sociales.

La perspectiva intercultural de los textos de Chiqui –que pasa también por curiosos juegos intertextuales– propone en *Wish-ky Sour* la imbricación de diversos lenguajes, como el ligero y frívolo de una clase media en la cual la mujer ocupa un rol siempre subalterno, como una especie de apéndice necesario al hombre, que debe satisfacer determinadas costumbres en aras de mantener la belleza, la disponibilidad, y hacerse de la “vista gorda” ante ciertas actividades extra matrimoniales que la sociedad acepta como norma. Chiqui valida el papel del cuerpo femenino que puede compartir las arrugas y las estrías con el placer sexual legítimo, y se cuestiona el canon impuesto por los medios y el mercado, que llevan a la mujer a una obsesión enfermiza por la apariencia física o al pánico por el sobrepeso, a la vez que ironiza con los requerimientos vacíos de una clase media terciermundista y subdesarrollada, en la que la mujer debe exhibir determinados atributos, como el referente de *su* masajista, mientras que su cuerpo alterno real es el de la trabajadora doméstica que



ella misma eligió, con “su esbeltez” y “su agilidad de gacela mal-nacida”, y con la que comparte, a sabiendas pero en silencio, al marido.

El lenguaje de Helena I está signado por la alusión a referentes de la cultura popular mediática –Streap, Loren, Stone, o los aeróbicos de Jane Fonda–, asumidos como paradigmas que revelan cierto complejo de colonizados culturales. Chiqui parece coincidir con Jean Franco, que afirma como: “...el cuerpo de la mujer sigue siendo definido según una moralidad católica, en medio de una sociedad de consumo caracterizada por la incitación del deseo”,¹ pues las metas de Helena I se han fijado de acuerdo a lo que el marido y la sociedad esperan de ella: que sea una mujer respetable y de buen ver, apetecible y admirada aunque en apariencia intocable, señora y madre piadosa, consagrada a su casa y a su familia. Helena II le revela cómo esas cualidades resultan insuficientes para sentirse plena, mucho más cuando ella misma ha descubierto que con el paso del tiempo algunos de sus atributos se devalúan.

Lo que revela un sesgo irónico, con el guiño de las pinceladas de saber intelectual que se atribuyen a Helena I: la alusión a la sonrisa vertical y su identificación como colección editorial de literatura erótica, el patrimonio freudiano acerca del complejo de Edipo o la envidia del pene, y la poesía de Roque Dalton o Mario Benedetti. Así, el acto de habla hegemónico se deslegitima y cuestiona a través de la parodia.

A la vez, Chiqui pone en tela de juicio la histórica subalternidad de la mujer con referentes extraídos del *Cantar de los cantares* o citas de grandes poetas defensoras de su condición femenina y coincidentemente desaparecidas en trágicas circunstancias, como la uruguaya

Jean Franco: “‘Desde los márgenes al centro’ tendencias recientes en la teoría feminista”, *Marcar diferencias, cruzar fronteras*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1996, p. 124.

Delmira Agustini o la estadounidense Sylvia Plath. El uso del inglés aparece para designar ciertos hábitos o rituales sociales y laborales del medio, el “*Happy Hour*” o el “*early retirement*”, y tragos provocativos –“*Screaming Orgasm*” o “*Sex on the Beach*”– en los que ahogan su aburrimiento seres como Helena I, con las cuales la autora alude también al alto nivel de alcoholismo entre mujeres de clase media y alta en la República Dominicana, las únicas que pueden beber socialmente sin ser penalizadas ni estigmatizadas por la sociedad.

La autora se propone examinar a fondo el rol femenino en la relación de pareja y frente a la sociedad. 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 inaceptables.

También interesada en la lectura histórica del rol de la mujer, Chiqui Vicioso emprendió la escritura de *Salomé U: cartas a una ausencia*, con una figura emblemática de la cultura dominicana como centro, la poeta nacional Salomé Ureña, personaje ya abordado por ella a través del ensayo, y sobre el cual había creado antes *Desvelo*, un guión para ballet en el que la hacía dialogar con la también poeta Emily Dickinson

Salomé U... da vida a las angustias de la sensible mujer, abandonada en su soledad, una enferma que delira mientras recrea su propia obra literaria, evoca al marido –que le escribe para preguntarle por la salud de sus hijos sin mencionarla apenas, y argumenta la



imposible fidelidad masculina, cuando apunta: “Creer en la fidelidad de los hombres es una falsa creencia de que los hombres no pueden ser fieles porque la naturaleza no se lo permite” y se duele, en paralelo, por sus hijos enfermos y por la suerte de la patria, sin olvidar nunca sus propias apetencias: “Como si yo no echara de menos lo que toda mujer normal añora, lo que toda poetisa canta cuando se ha recogido la mesa, los niños están en sus camas, y el esposo duerme ajeno a lo que toda mujer sueña y ansía cuando no duerme”.

La obra vertebría perspectivas biográfica y autobiográfica, 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,² o sea Ernesto, el marido de la escritora contemporánea–, y hacia el amor como sostén existencial. Porque esta Salomé es tan patriota y entregada a la labor de civilidad como apasionada amante, reclama su derecho al placer al lado de la pareja, defiende su derecho a una relación con un hombre nueve años más joven que ella, y se rebela frente a su condena a la maternidad concebida como sacrificio por el abando-

² Francisco Henríquez y Carvajal (1859-1935), literato y educador, hermano de Federico Henríquez y Carvajal, quien fuera gran amigo de José Martí y colaborador de Eugenio Marfa de Hostos. Francisco estudió Medicina en París, fue ministro de Asuntos Exteriores, presidente de la república en 1916, y desterrado a raíz de la invasión de los Estados Unidos. Con Salomé tuvo cuatro hijos: Fran, Pedro, Max y Camila. Los tres últimos fueron destacados críticos literarios, y Camila sobresalió por su labor crítica y pedagógica desarrollada en universidades de los Estados Unidos, y en Cuba, a donde regresó en 1959 para reorganizar la enseñanza universitaria, pues ya había vivido y estudiado aquí durante el exilio de su padre.

no del hombre que ha priorizado su desempeño profesional asumiéndose superior y destinado a grandes metas.

Todavía en esta pieza se puede percibir cierta intención didáctica, no sé si del todo consciente, en el modo de hilar el discurso y en el modo director de jugar con las citas extraídas de las cartas de Salomé Ureña, lo que se traduce a veces en una discursividad deudora de la historia, aunque la estructura se abre a un contrapunto de escenas en las cuales las dos mujeres se alternan, a modo de cuadros relativamente independientes.

Perrerías marca el salto a una forma de composición mucho más libre y experimental. Una mujer caribeña ha desaparecido en París y su historia se cuenta de modo fragmentario, a través de ocho personajes: el Tíguere, machote o perro –el amante que la acompañó a París–,³ una mística que fuera consultada por ella, Moira –su amiga más cercana–, Emperatriz –la madre de la desaparecida–, Rasputín (:) –el médico que la atendiera cuando era niña–, el amigo del Tíguere, y El español –amigo de la ausente. Cada uno parece declarar acerca de su desaparición como si se tratara de un interrogatorio policial o una entrevista periodística, y, a otro nivel, de un diálogo con el público, por lo que se crea una instancia singular de teatro dentro del teatro y un sugerente juego de desdoblamientos.

³ “Tíguere” es un dominicanismo que alude a un personaje sin escrúpulos, capaz de cualquier cosa, de comportamiento agresivo y a veces violento. Pero también sirve para definir al más valiente y osado. Perdonavidas. El que más sobresale en el barrio. (Diccionario de Dominicanismos. El Rincon Inquieto de Jallite: <http://usuarios.lycos.es/jallite/diccionario.htm>). Otra definición dice: “Existen varias clases de tigueres [sic] en el lenguaje dominicano, estos son el tiguere cinturita, el tiguere bimbin, el tiguere man y el tiguere gallo”. (<http://www.27febrero.com/elcarnaval.htm>). Y entre las casi quinientas palabras de las más usadas por el pueblo dominicano que se espera ingresen en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, según la lingüista y filóloga dominicana Irene Pérez Guerra, está la voz tiguere “hombre que se las sabe todas, delincuente, malo”. (“Dominicanismos, al diccionario de la Real Academia Española”, www.elsemanadigital.com/fdi/articulos_impresso.asp?isarticulo=5098&fuente=3).



La estructura explota en catorce monólogos. La mujer nunca aparecerá directamente, su imagen es siempre difusa y su voz es prestada por quienes la conocieron, la recuerdan o reconstruyen momentos de su historia. No hay diálogos convencionales cruzados entre los personajes. El discurso textual fluye como la *summa* de varias corrientes de conciencia. Se evoca, se narra o se reconstruye un diálogo que fue, o hasta se imagina y se fabula lo deseado. La forma es de prosa narrativa y también poética, y abre infinitas derivaciones que aportan datos, sentidos y señales para armar una historia trunca, pero llena de riqueza sensorial y a veces como tocada por misterios inefables del alma humana.

Perrerías es un ejercicio intelectual de aguda introspección en las reacciones sensoriales y emotivas a los estímulos del conocimiento –al que se llega por una muy controlada dosificación de datos–, o acerca de la propia dimensión metafórica del arte, desde una fina perspectiva de mujer. Pero no se trata de un feminismo a ultranza ni esquemático. Por otra parte, la autora no deja de ver con cierta simpatía al personaje principal masculino, más allá de la crítica a los valores del ambiente marginal que representa. Le llama Tíguere y le adjudica los atributos del apelativo en su contexto, pero le reserva un reducto de sensibilidad y no oculta una dosis de atracción física y sexual hacia él, visto como alguien que puede complementar con otro tipo de experiencias su exaltada espiritualidad. Cuando el Tíguere viaja con la mujer, además de aprovechar la oportunidad de acompañarla a Europa y, como él mismo afirma, “de conseguir la maldita visa para la Comunidad Europea”, argumento que quizás justifica su acción de seguirla ante el amigo, está convencido de que lo que distingue a esta mujer, que le atrae, aunque es mayor que él y menos bella que otras, es algo especial, diferente, único, que le fascina aunque él mismo no sea capaz de explicárselo.

El modo de enunciación de esta extraña atracción por parte del personaje del Tíguere, además de enfocarse desde una perspectiva de género que forcejea con el estereotipo del macho aceptado y legitimado por la sociedad y la cultura dominicanas, compromete otras aristas de clase y raza desde su postura marginal, de ente subalterno. Siempre que vuelvo sobre el texto, me parece oír argumentos semejantes a los del protagonista de una pieza teatral del cubano Abelardo Estorino, *Morir del cuento* (1982), cuando Tavito –un joven que, a pesar de tenerlo todo y de ser aparentemente feliz, se ha suicidado–, en un pasaje de la obra le dice a su novia Delfina, que proviene de una clase superior a la suya (el padre de Tavito es un guajiro bruto que ha trabajado toda su vida “como un mulo” para salir de la miseria, y que ha llegado a usurpar tierras por medios inescrupulosos que incluyen un crimen), cómo admira el delicado modo que tienen ella y su familia de vivir: “Porque descubrirte fue saber las posibilidades que yo tenía”, y “Tu casa es como un juguete, llena de sombras, de helechos, cortinas, adornos y persianas: un remanso.

Cuando estoy allí me doy cuenta que vivir puede ser distinto. Ustedes hablan en voz baja y se llevan la servilleta a los labios con una naturalidad que parece estudiada durante siglos.”

En *Perrerías*, el Tíguere trata de explicar al amigo su conflicto, con un discurso signado por una fuerte carga erótica y que revela sus códigos machistas, aunque con un ligero matiz en relación con el amigo, mucho menos inclinado que él a cierta curiosidad espiritual hacia lo diferente que representa la mujer. Gracias al juego intertextual, en el diálogo coexiste una jerga marginal con versos extraídos de la poesía del cubano Virgilio Piñera, metáforas y símiles del también poeta y cantor Silvio Rodríguez, y alusiones a Gauguin, Flora Tristán o Bolívar. En el cuadro titulado La Intelectual, los dos amigos intercambian puntos de vista acerca de lo que para ellos puede significar una relación sexual *otra*, con una mujer de un medio diferente, que no



sucumbe ni se doblega al macho a nivel físico ni emocional, que sigue una conducta que para ellos viola cualquier norma esperada, y por eso mismo el problema que representa esta actitud es también un estímulo para la curiosidad, la atracción hacia ella y el reto, porque de inmediato se explica como paradoja del hastío y desapego que genera, automáticamente y al nivel más profundo para el macho, la docilidad femenina a que han condicionado sus relaciones de pareja.

Y en el último cuadro, *El Perro*, vuelven sobre la paradoja apuntada, entre la aspiración de dominio sexual, cuya narrativa es también un vehículo de potenciación pública de sus propios méritos, y la fascinación por lo desconocido, por el reto y el deslizamiento del territorio seguro para la conquista y la dominación que significa una mujer diferente, que propone sus propias ideas en otra dimensión, y que es capaz de cautivarlo. Detrás de este debate creo ver una singular perspectiva de anagnórisis masculina y de revisión profundamente ontológica que, unido a los giros crudamente eróticos del lenguaje, me hicieron pensar la primera vez que me enfrenté a *Perrerías* –anónima en su condición de texto inédito sometido a un concurso en el que yo participaba como miembro del jurado– que me enfrentaba a una obra escrita por un hombre, no sé si por condicionamientos del canon o por otros, propios de mi recepción, que hasta podían encubrir velados o inconscientes prejuicios.⁴

Curiosamente, otro vínculo se percibe también entre la más reciente obra de Chiqui, *Nuyor/Islas* y *El baile* (1998), del cubano Abelardo Estorino, cuando cada una de las dos mujeres que centran estos textos aprovecha cualquier circunstancia para pasar revista a su vida, para revisitar la memoria, como el valor máspreciado que le

⁴ Este equívoco, que creo compartían mis dos colegas –hombres– responsables de elegir un premio, no les convenció sin embargo a apreciar las transgresiones de *Perrerías* como méritos artísticos sino más bien como cuestionables imperfecciones que no atendían al canon dramatúrgico al uso.

queda. Otra vez una mujer sola, y otra vez la amenaza de la vejez, ahora consumada. La anciana de *Nuyor/Islas* rememora el pasado en el soliloquio de urgencia que comparte con el supuesto cobrador que la visita, dos veces desplazada de su centro por la migración –primero hacia Nueva York en busca de prosperidad económica, y ahora de vuelta a la República Dominicana, como tantos otros, confiando quizás en ser, como otrora, un personaje central de la familia, respetado y consultado por su experiencia, pero en realidad, según acota la autora:

“Atrapados por la nostalgia del país que conocieron, y la añoranza por los hijos que dejaron fuera, o que optaron por quedarse en el país en el cual crecieron porque no están interesados en regresar a una isla donde ningún lazo les ata, es esta una población víctima de la soledad. Una soledad que palian con jardines, animales domésticos, amigos ocasionales u occasioales visitas, con la omnipresente televisión, y con un diálogo que no cesa consigo mismos y con los demás, sean estos reales o imaginarios”.⁵

Y esta mujer no es sólo una desplazada en el sentido geográfico sino sobre todo social, porque el salto a Nueva York –a la Nueva York de buena parte de sus compatriotas– implicó también para Doña Ramona una brusca caída, cuando de repente, a pesar de haber nacido y haberse criado en el seno de una buena familia provinciana de clase media baja, y de su esmerada educación doméstica, tuvo que comenzar a ganarse la vida trabajando en una factoría junto a otras inmigrantes, lo que es sólo el comienzo de un destino que se cumplirá inexorablemente durante treinticinco años. Proletarizada contra su voluntad, intentará marcar diferencias con las trabajadoras haitianas, que “tenían un grajo que no había perfume que se lo quitara”, pero conocerá el racismo y la discriminación tanto como

⁵ Chiqui Vicioso: *Nuyor/Islas*, manuscrito inédito, 2003, p.2.



ellas, al descubrir que no afecta sólo a los negros, sino que, como le dice su hija: “¿Tú no te das cuenta de que para la gente de los países todos los dominicanos somos negros y que a los gringos les importa un carajo si eres Báez o Viccini?” Hasta que ella misma concluirá que: *Tanto fastidiar con los haitianos y ellos son tan pobres como nosotros y nosotros somos los haitianos de Nueva York*, para revelarse luego como hija natural, aunque no lo parezca, y por esa razón de origen, como símbolo de la República Dominicana.⁶

Ramona padece su soledad como Nina, la anciana habanera de *El baile* que, desde su caserón vacío, recuerda una noche de su juventud en la que se estrenara el collar regalo de su padre, mientras bailaba con el amado Fabrizio. Sola, rememora el amor frustrado por el misterioso amante, y el amor no correspondido que le profesa el marido, y su vida se anima, de hito en hito, entre viejas fotos y las cartas que ha recibido, escritas de prisa y con más resentimiento que cariño, con esporádicas llamadas de sus hijos desde los Estados Unidos. Algo que Ramona perdió irremisiblemente.

Nuyor/Islas contrapone, desde el propio título, el *aquí* y el *allá* –este último, curiosamente en plural, que subraya los rasgos de una

⁶ Es significativa esta tendencia a una postura discriminatoria asumida por los caribeños hacia sus vecinos más cercanos, como falsa perspectiva de superioridad que pone de manifiesto una triste secuela del dominio colonial y neocolonial. Sobre este problema, reflexiona críticamente el dramaturgo cubano Alberto Pedro, al referirse a la escritura en proyecto de su obra *La venganza de Calypsa*, que luego resultaría en realidad *Mar nuestro*, cuando afirma que le interesa abordar “El hecho de nuestra aceptación como nación, de asumirnos como insulares, como caribeños.” y “La gente dice de manera peyorativa: ‘pero nosotros no somos haitianos’, como si fuéramos distintos, superiores. Yo mismo decía: ‘pero es que nos tratan como haitianos’, y es que ¿acaso ellos son seres de otro mundo? Los cubanos nos creímos otra cosa por nuestra relación con los Estados Unidos, y después también cuando formábamos parte del desaparecido bloque socialista. Pienso que no nos hemos asumido como lo que somos, con toda la dignidad que eso requiere”. Cf. Vivian Martínez Tabares: “El teatro es una conspiración”, *La Gaceta de Cuba* 6, nov.-dic. 1994, p. 11.

realidad común a los habitantes de varias islas del Caribe, unidas por su economía de dependencia y su pasado colonial, frente a la ciudad centro por excelencia, gran metrópoli y enclave de diásporas y desplazamientos. La dicotomía revela una reflexión sobre la coexistencia, en ambos contextos, del desarrollo y las condiciones de vida premodernas, cuando extraña el campo que dejó de ser esta ciudad que ahora vuelve a habitar, aunque la doña que le trae los vegetales todavía ande en burro. Y mientras evoca con dolor la noche de la muerte de la hija, de regreso de la universidad, tan apuñalada que le costó reconocerla, la violencia y el terror contrastan con el valor de las cosas, aprehendido del bombardeo mediático y publicitario a que está sometida la anciana en su soledad, su desamparo afectivo y su inactividad, que puede leerse también como inutilidad para los otros, la familia y la sociedad.

Su hija ha muerto presumiblemente envuelta en conflictos de carácter político, a partir de que la madre refiere su admiración por la luchadora social negra Angela Davis, tomada como paradigma al incorporar su peinado afro y su modo informal de vestir, contraria a los consejos de la madre, quien empeñada en hacerla parecer blanca, le había sugerido un peinado al estilo de Grace Kelly para que consiguiera un buen partido –otra vez Hollywood y los medios de difusión masiva como paradigma cultural por excelencia. El dolor por la pérdida del ser querido da paso a la parodia patética en la descarga enajenada de la señora hacia el desconocido, como un recurso desesperado para compartir los pensamientos y sentimientos que la agobian, como un paliativo para retenerle un poco más y exorcizar el miedo a la oscuridad y al silencio.

Y si a nivel formal, la escritura de *Nuyor/Islas* quizás deja ver algunos rasgos no del todo maduros desde una perspectiva rotundamente teatral, con su larga introducción contextualizadora y sus aclaraciones prescindibles –por comprometer quizás demasiado una manera de concebir su representación–, y en ese sentido no rebasa



la audacia de *Perrerías*, sí propone una mirada lúcida y sensible mirada a un fenómeno social de creciente presencia en el contexto donde se desenvuelve la autora, al igual que en otros de la región, al aproximarse a lo que es un problema de la humanidad toda: el envejecimiento progresivo de la población del planeta –paralelo al descenso de los índices de natalidad–, cuyo impacto se prevé afectará notablemente la correlación de nuestras sociedades en muchos órdenes, y se detiene en lo que es todavía, particularmente en este lado del mundo, el sector más sensible y susceptible frente a sus consecuencias: la mujer.

La trayectoria dramatúrgica de Chiqui Vicioso revela su vocación por conquistar la escena, para colocar en su centro no actos heroicos ni peripecias trascendentales, sino contradicciones del universo íntimo de la mujer; para convertirla en un espacio físico y vital que permita escudriñar en las tensiones y diferencias que comportan los más sencillos testimonios de vida y las ansias personales más reveladoras. Es una obra que se implica orgánicamente con su entorno social y que dialoga con otros discursos del teatro del Caribe a partir de la coincidencia de presupuestos y focos de tensiones, y defiende un espacio de afirmación de lo femenino y de resistencia frente a toda perspectiva de subestimación e inequidad, desde los valores de la espiritualidad más legítima.

Nota: Versiones de este texto, se publicaron en *Latin American Theatre Review* v. 37, n. 2, Spring 2014, pp. 25-39, y en *Revolución y Cultura* n.º 3, 2005, pp. 21-25.

Entre el amor y la ausencia: Salomé Ureña a través de Chiqui Vicioso

Beatriz J. Rizk

Luisa Angélica Scherezada Vicioso, conocida como Chiqui, es oriunda de la República Dominicana (1948). Recibe una licenciatura en Sociología e Historia de América Latina de Brooklyn College en Nueva York y después hace cursos de Maestría en Educación en Columbia University y de Administración Cultural en la Fundación Getulio Vargas en Río de Janeiro. Ha descollado como poeta teniendo a su haber cuatro colecciones de poesía: *Viaje desde el agua*; *Un extraño ulular traía el viento* (con la colaboración gráfica de Tony Capellán); *Internamiento* (con la colaboración gráfica de Jorge Piñeda) y *Wish-ky Sour*. También ha escrito una biografía sobre Julia de Burgos: *Julia de Burgos, la nuestra* (con grabados de Belkys Ramírez) y el que se considera como el primer texto de crítica literaria feminista del país: *Algo que decir: Ensayos sobre literatura femenina*. Como periodista, entre 1981 y 1983 colaboró con los suplementos *Aquí*, de *La Noticia* y *Cantidad hechizada* de *El Nuevo Diario*, el cual creó y dirigió; y a partir de 1986 colabora con la columna semanal en el Diario *Listín*. Es autora de un guion para ballet y teatro llamado *Desvelo*, un diálogo entre Salomé Ureña y Emily Dickinson, y para el teatro ha escrito *Wish-ky Sour (Trago amargo)* con la



que obtuvo el Premio Anual de Teatro 1977; la presente obra, *Salomé U: Cartas a una ausencia* (1998), laureada asimismo con el Premio Casandra a la mejor Producción Teatral y *Perrerías* (2001).

Basada en su propia obra *Y no todo era amor*, sobre la vida de Salomé Ureña de Henríquez (1850-1897); los poemas de Ureña, reproducidos en el texto, y el epistolario de la familia Henríquez-Ureña, depositados en la Academia de Ciencias de Cuba por su hija Camila Henríquez, Vícoso reconstruye por medio de retazos cortados de aquí y de allá, en escenas aparentemente deshilvanadas aunque siguiendo un orden cronológico, la vida, pasión y muerte de la que fue considerada, por sus contemporáneos, la poeta más importante del Romanticismo en el país, lo que le mereció el título que aún conserva de “poeta nacional”. Varios otros aspectos importantes de su vida se dan cita aquí, como su entrañable amistad con Eugenio María de Hostos, con quien funda la Escuela Normal de Señoritas de donde sale la primera promoción de maestras dominicanas, y su labor pedagógica al frente de sus también célebres hijos: Francisco, Max, Pedro y Camila Henríquez Ureña.

Fuera de ser un homenaje al personaje histórico, *Salomé U* nos lleva de la mano hacia el interior de una mujer que amó, padeció y murió prematuramente de tuberculosis a la edad de 47 años. Una mujer aparentemente marcada por las frecuentes ausencias de su marido, nueve años menor que ella, por quien al parecer desarrolló una pasión obsesiva obteniendo en cambio, tal como señala su correspondencia, una indiferencia que ejercía con excesiva crueldad. “Creer en la fidelidad de los hombres es una falsa creencia pues los hombres no pueden ser fieles porque la naturaleza no se lo permite”, le escribía desde París donde permaneció cinco años estudiando medicina. De hecho, varios clichés asociados al género femenino están expuestos en sus epístolas: sus progresivos ataques de asma y su misma enfermedad que la llevó a la tumba los califica de “nerviosismo” y

“cobardía” y llega al punto de recordarle que su misión de madre es lo único que vale la pena: “Solo necesitas ver a tus hijos sanos para estar contenta”. En otra ocasión hasta recurre a la amenaza: “Si uno de tus hijos se muere tú también te morirás”. Salomé, la intelectual, la escritora, la educadora, está atrapada emocionalmente en el rol social y biológico que le asignaron las convenciones patriarcales de su época de las que no pudo, ni supo sustraerse, arrastrándola debilitada hacia su prematura muerte.

Pero la historia de Salomé, mujer, no es unilateral, ni única: de Salomés está llena la faz de la tierra, y Vícoso construye su personaje desdoblado en dos cual juego de espejos que, de hecho, separan un lado del otro en el escenario. La obra está estructurada en escenas paralelas en las que aparece, de un lado, el personaje histórico rememorando antes de morir sus pasadas angustias, y del otro, una Salomé moderna, llamada escuetamente “escritora contemporánea”, quien tiene por tarea hurgar en los papeles y correspondencia de la primera para elaborar un ensayo que le pidieron sobre medida. En ese sentido, Vícoso se aproxima al hecho dramático bajo premisas absolutamente posmodernistas. Estamos ante un testimonio auto-referencial 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 vida real, como “Julia” amiga de la “escritora” en quien adivinamos a Julia Alvarez, la escritora dominicana radicada en Nueva York.

Avanzando por medio de tanteos, los de la “escritora”, tratando de descubrir a la mujer detrás de la “poeta nacional” al tiempo que



se va descubriendo ella misma, y de lecturas de poesías que hablan de amor y dolor pero también de patriotismos exaltados, vamos componiendo la vida de esta extraordinaria mujer que como bien dice la autora / “escritora contemporánea”, logró canalizar su sufrimiento a través de su poesía: “Nunca vi una transferencia tal de afectos, una sustitución semejante”. En este sentido, es realmente una obra en proceso de gestación, que se está escribiendo por sí sola, y a la que, nosotros como espectadores, vamos dando sentido a medida que nos sumergimos en la intimidad de estos dos seres en escena.

Al igual que en su obra anterior *Wish-ky Sour (Trago amargo)*, estudiada en otra ocasión (Rizk 2001), la autora enfila sus baterías en contra de la dependencia emocional que impide que la mujer, por haber estado expuesta desde el principio de los siglos a un continuo proceso de devaluación personal por el hombre, no logre desarrollar plenamente su potencial humano o anímico. Las dos Salomés en escena, tanto la Ureña como la que la evoca cien años más tarde, sufren del mismo mal, llamado por la misma autora “el mal de amores”. Solo que la primera no estuvo al tanto de lo que le sucedió, o por lo menos, no estaba tan lúcida respecto a su situación minorizada, ni como recurrir a las mil “tretas del débil” (ver Ludmer 1984), para salir de la misma; en tanto que la segunda, quien a su vez aguarda obsesivamente a un “Ernesto” que no acaba de llegar nunca, sí lo está o por lo menos llega a entenderlo antes de que sea demasiado tarde. Estas dos mujeres a la espera, esa condición femenina al parecer sempiterna, llenan el espacio concedido a la obra con sus confidencias, sus monólogos incesantes, hasta llegar al clímax, ese momento inefable en el que las dos, al unísono en escena y por separado en la distancia, se dan cuenta de lo absurdo de su entrega absoluta a un ser que seguramente no aprecia sus desvelos. Esta escritura “femenina”, por otra parte, que se define por medio de poemas, cartas, conversaciones evocadas con otras mujeres, en última instancia

recurre al uso del cuerpo, el padecimiento corporal, como vehículo femenino del ser y estar en escena, simbolizado por el debilitamiento producido por la tuberculosis de Salomé U.

Chiqui Vicioso incurre, de esta manera, en el personaje histórico que fue Salomé Ureña de Henríquez, en su obra de teatro *Salomé U*, para darnos una mirada tanto íntima como liberadora desde el punto de vista del incipiente pre-feminismo de su época como del pos-movimiento feminista del presente. Gozando de una posición de absoluto privilegio tanto por su vida pública como por su labor literaria en el canon dominicano, Salomé Ureña llega a nosotros desprovista de su aureola pública para ser tan solo una mujer que como cualquier otra, en todos los tiempos, ama, sufre, espera y olvida, o por lo menos trata. Vicioso, por su parte, con esta obra se une a una legión de autores, no solo dramáticos, que en toda Latinoamérica están empeñados en recuperar para la memoria todos aquellos personajes que fueron fundamentales para la formación del canon en sus países, pero bajo otra luz. Es Salomé, mujer, la que interesa aquí para justamente contrarrestar paradigmas falsos y desmitificar humanizando a la persona detrás del símbolo.

La obra fue llevada a las tablas por el grupo Teatro Cimarrón, bajo la dirección de Jorge Pineda y Henry Mercedes, con dramaturgia de los dos directores juntamente con la autora y con la actriz Carlota Carretero en el rol de Salomé Ureña, concentrándose la acción exclusivamente en el personaje histórico. La crítica la recibió muy bien, destacando la calidad histriónica de Carretero y la habilidad de los directores. Según Fernando Castillo, de *La Nación*, “Carlota, sin mucha alharaca y con mucha sencillez de acciones físicas y verbales consigue situarnos en el momento temporal y emocional en que se enmarca el personaje, mientras que Jorge y Henry logran situarnos en el lugar o lugares exactos donde ocurren las acciones tomando como base el multi-uso de los elementos de la escena”.



Termina el crítico señalando el lugar que le corresponde a la obra dentro del panorama teatral del país, con el cual casi sobra decir que estamos totalmente de acuerdo: “*Salomé U* es una obra mayor. Una de esas piezas que nos dignifican, tanto como dominicanos como por representantes de la clase teatral. Una producción que habla de nuestra mayoría de edad”.

Bibliografía

- Castillo, Fernando. “*Salomé Ureña*, sin aspavientos y sin mucha bulla”, *La Nación: Espectáculos*. 17 noviembre 1998.
- Ludmer, Josefina. *Las tretas del débil, La sartén por el mango*. Ed. Patricia González y Elena Ortega. San Juan: Ediciones el Huracán, 1984. 47-54.
- Rizk, Beatriz J. *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- Imaginando un Continente: Utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano (I) – Primera Parte: visión general, Puerto Rico, Nicaragua y México*. (Lawrence, KS: LATR Books, University of Kansas, 2010). (Aquí hablo de Nuyor/Islas y en un nuevo capítulo para la segunda edición que se está preparando incluyo un capítulo sobre la República Dominicana en la que hablo de “Evangelina”)
- Posmodernismo y teatro en América Latina: Antología crítica*, edited with Luis Ramos-García and Nelsy Echávez-Solano. (Lawrence, KS: Latin American Theatre Review Books, 2013) (Aquí va incluida “Wish-ky Sour / Trago Amargo”)
- Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI* (Madrid: Iberoamericana, 2001) 2nd Edition (Lima / Minneapolis: State of the Iberoamerican Theatre, University of Minnesota / Universidad de San Marcos, 2007). (En este libro analizo “Wish-ky Sour/ Trago Amargo”) 2012. *Tramoya* 113 (2012), Special issue on the Dominican Republic Theatre. (Aquí está incluida “Evangelina”)
- Entre el amor y la ausencia: Salomé Ureña a través de Chiqui Vicioso, Mujeres en las tablas: Antología de Teatro Biográfico Hispanoamericano*. Ed. Juanamaria Cordones-Cook y María Mercedes Jaramillo (Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2005). 397-402.

La subversión de las reglas del juego en el discurso femenino / feminista: *Trago amargo/Wish-ky Sour* (1997), de Chiqui Vicioso⁷

Inscribir a la mujer como sujeto de la historia en el campo teatral, o en cualquier otro, ha sido una de las tareas más acuciosas de las investigadoras del mundo occidental en las últimas décadas del siglo XX. No se ha tratado, la mayoría de las veces, de re-escribir una historia en el sentido unívoco tradicional, o sea desde un solo punto de vista, sino de rescatar su presencia, fragmentada y todo, a través de las diferentes etapas históricas de la llamada civilización occidental. Sin embargo, a la ya vasta bibliografía europea y norteamericana, en la América Latina todavía son relativamente escasos los textos dedicados al trabajo femenino/feminista en nuestro campo, aunque ya su presencia es obligatoria en estudios de autores múltiples, además de contar con varias publicaciones que están sentando precedencia.

En el campo del performance, el asunto se complica pues tendríamos que ir a buscar información y referencias en artículos diseminados en las revistas especializadas, que por fortuna muestran un incremento, aunque todavía moderado, en número de publicaciones.

⁷ Este ensayo se publicó originalmente en Beatriz J. Rizk, *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI* (Madrid: Iberoamericana, 2001).



Ante la variedad de los performances que han ocupado a las mujeres, creemos pertinente señalar de antemano algunas de las características que comparten en su mayoría con las dramaturgas dedicadas a la temática femenina/feminista. En primer lugar, el cuerpo pasa a ser el vehículo indispensable del performance como de la obra teatral. El cuerpo en cuanto a “elemento significante en una ficción dramática” y como tal, aunque se esté representando a sí mismo, forma parte de un “sistema de signos teatral” cuyas convenciones en tanto que referentes –gestos, voces, caracterización– son compartidos, por igual, por el público y por la/el *performer*. De manera simultánea, es también un signo de “un sistema gobernado por un aparato particular”, el patriarcismo, que desde siempre ha colocado a la mujer en calidad de objeto para el goce estético o visual del hombre, quien es el que tradicionalmente subvenciona y consume el espectáculo (Diamond 1988:89).

Al tomar la mujer las riendas de su producción y salirse de los cánones impuestos por las convenciones teatrales imperantes está subvirtiendo las reglas del sistema, de los sistemas, cuyas consecuencias si en el último caso son estéticas en el primero son políticas (ver Dolan 1991 y Reinelt 1992:225). El arte performativo resulta, en casi todos los casos, de la posición personal del *performer*, o del autor, ante la vida, ante el arte, ante la sociedad, ante un tema determinado, y, en este sentido, está orientado a promover cambios. Creemos que su “impacto” va mucho más lejos que el derecho al orgasmo, aun en sociedades en las que el placer de la mujer nunca ha contado, como se adujo fue el resultado de las primeras luchas feministas en América Latina, insertándose más bien, como sugiere Kirsten Nigro, en el campo de la tensión generada por las estructuras del poder que operan de igual forma en el dominio público que en el privado (1992:130). De ahí que el privado, reducido casi siempre al recinto doméstico, va a ser el lugar preferido, aunque no exclusivo,

desde donde la mujer desarrolla su discurso poético. De manera irónica, por cierto, en una época en que se ha anunciado a voz en cuello el fin del “sujeto”, el movimiento femenino/feminista lo ha afirmado como la única posibilidad que tiene la mujer de ser escuchada.

Entre aquellas obras que presentan rupturas y cuestionan los límites entre los géneros (teatro/performance), el arte y la vida (representación/realidad, espectáculo/público) y presuponen una posición personal del autor con respecto al material que utiliza, se encuentra *Trago amargo/Wish-ky Sour* (1997), de la dominicana Sherezada (Chiqui) Vicioso, dirigida por Jorge Pineda y Henry Mercedes, y con la actuación de Carlota Carretero y Karina Noble, en el montaje que presenciamos de la obra (Festival de Miami 7/98). 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 maniquíes 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). De manera perspicaz, se inserta el reiterativo uso de la aguja, instrumento femenino por excelencia pero asimismo símbolo del falo (“objeto alargado que penetra”, según Freud, 1965:340), cuya “envidia” del mismo no sólo es innegable en el contexto de la obra, aunque Helena nos asegura que está feliz con su “sonrisa vertical” (38), sino que será el puntal que nos mueve de un extremo al otro de la balanza de este *tête-à-tête* entre una Helena escindida en dos.

De manera que, por un lado, tenemos a Helena I, “alter ego” castrador, quien le recuerda constantemente a la otra Helena sus “limitaciones culturales”, haciendo hincapié en la posición de privilegio del hombre y, por el otro, a Helena II, el “ego” efervescente, cuyas ganas de vivir son superiores a su edad. Las dos caracterizaciones de la misma Helena se enfrentan en lo que parece un duelo lleno de inevitables contradicciones no resueltas, por supuesto, a



ningún nivel. Los personajes cosen, luchan, se envuelven en rollos de papel celofán que también penden del techo; se ponen unos zapatos de hombre con los que dan grandes zancadas alrededor del espacio; se amarran con otro cinturón de hombre el que luego Helena II usa como collar de perro para pasear a Helena I, acto cuya simbología no hace falta leer a Freud para deducirla y, al final, una Helena, la que apuesta por la vida y no se resigna a “esperar la muerte con dignidad”, se lleva a la otra en vilo.

De hecho, del tema de la sexualidad, de la desigualdad en la construcción de los géneros en términos culturales, es de lo que se trata la obra; del canon estético prevaleciente que hace que un hombre mayor pueda ser atractivo y una mujer no. Esta es la tragedia de la mujer que termina atrapada por la imagen que el hombre ha construido de ella tradicionalmente y al llegar a los cincuenta ya su única salida posible parece ser “tomar Prozak”, ponerse ropa “apropiada para su edad”, y resignarse a maldecir a García Márquez por haber cometido “la traición” de pensar que hay sexo después de los sesenta, lo que es “un asco”. Ahora, las que optan “por otro tipo de hombre y otro tipo de hambre”, éas a las que les “falta en el botiquín de la resistencia aparte de la B12, la B6 [...] para los períodos entre la men-arquía y la men-o-pausa”(30), se resignarán a tener hombres más jóvenes con los que harán el papel de segunda madre o se sentarán a esperar, esa constante anticipación que parece definir la vida de una mujer, a que llegue cualquiera sabiendo de antemano que ya no va a “ser la mujer interesante que antes fuimos”, desde el punto de vista del hombre, por supuesto, ni a la que “vuelven a mirar cuando pasa”. Por eso, gracias de nuevo a Freud, nos damos cuenta de que en el discurso falocrático la mujer como productora de significado no existe, es una entidad vacía, su carencia del miembro viril la hace sentirse completa sólo cuando “tiene” un hombre al lado, el que sea.

A propósito del título de la obra, *Wish-ky Sour*, éste se refiere a la bebida social preferida de muchas mujeres que frecuentan los bares a la espera de una posible compañía, aunque tampoco descartamos el juego de palabras con “*wish*” (“deseo” en inglés) que denotaría algo así como el “deseo... que se volvió amargo”. El efecto que el alcohol tiene en las mujeres de la sociedad reflejada aquí se transluce por la cantidad de botellas vacías de licor que inundan el escenario. El entender las condiciones materiales de la mujer en una sociedad dada, ese “campo de batalla social y político en el que los géneros se construyen”, ha sido uno de los *topoi* de la teoría feminista para poder sacar a la luz los problemas que se presentan, precisamente al tratar de escribir la “historia” de la mujer (Diamond 1988:86). Aunque, como es el caso aquí, la relación sujeto-objeto entre hombres y mujeres respectivamente no ha cambiado, pues sigue apuntando hacia un hecho que Foucault demostró a través de su extensa obra (sobre todo en el primer volumen de su *Historia de la sexualidad* 1976), y es que el discurso sexual ha estado, y tememos seguirá estando por largo rato, subordinado al discurso del poder.

Bibliografía

- Diamond, Elin. 1988. “Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism”, *The Drama Review* 32.1: 82-94.
- Dolan, Jill. 1991. *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press.
- Foucault, Michel. 1976. *Histoire de la sexualité: La volonté de savoir*. Vol. 1. Paris: Éditions Gallimard.
- Freud, Sigmund. 1965. *The Interpretation of Dreams*. Trad. James Strachey. New York: Avon.
- Nigro, Kirsten. 1992. “Breaking (It) Up is (Not) Hard to Do: Writing History and Women Theatre Artists in Latin America”, *Gestos* 7.14: 127-39.



Reinelt, Janelle G. y Joseph R. Roach, eds. 1992. *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press.

Vicioso, Sherezada (Chiqui). 1998. *Trago amargo / Wish-ky Sour*. Santo Domingo: Editorial Nacional.

La dramaturgia de la inmigración: *Nuyor/Islas* de Chiqui Vicioso

La dramaturgia de la inmigración, de los grandes movimientos migratorios, que han ocurrido durante las últimas décadas incluye también, por un lado, la de los que regresan, en muchos casos después de haber vivido largas temporadas fuera y, por el otro, la de los individuos transnacionales, en el sentido en que se desplazan con facilidad de un país a otro, de una cultura a la otra. La producción artística de este grupo ocupa de esta manera un “espacio sensorial” en donde las diferentes gramáticas, representando algunas veces significantes culturales diferentes, están entremezcladas de modo paradigmático, y aun opuesto, pero casi siempre desplegadas de manera horizontal o yuxtaposicional. El querer rastrear una genealogía geográfica se problematiza pues es obvio que no se puede hablar de “discontinuidades culturales” o “disonancia cognitiva”, entre otras cosas. En este sentido, estas producciones artísticas son constitutivas de un canon alternativo, que reta cualquier lectura simplista o esfuerzo por clasificarlos en una producción nacional cerrada. Este es el caso del monólogo *Nuyor/Islas*,⁸ de la autora dominicana Chiqui Vicioso,

⁸ El manuscrito de la obra nos fue suministrado por la misma autora por correo electrónico. Todas las citas son del mismo.



estrenando en el Teatro Las Máscaras en Santo Domingo el 3 de febrero de 2005 y llevado tres semanas más tarde a Washington Heights, en el Upper Manhattan, para presentarlo ante la comunidad dominicana.

Una señora mayor quien vivió en Estados Unidos por más de treinta y cinco años regresa a la República Dominicana, su país de origen, a jubilarse allí. Ocupa una casa en un vecindario nuevo para “Dominicanos ausentes” que ha surgido durante las últimas décadas. Aislada del ambiente de su propio “barrio”, pues se siente coaccionada a mostrar progreso por todos esos años de trabajo en el extranjero, al moverse a un vecindario mejor, queda completamente sola. Para sentirse acompañada, ve televisión día y noche y habla con ella misma, que es lo que hace durante la representación, motivada en esta instancia por el sonido del timbre de la puerta que insinúa la presencia de un cobrador de cuentas. El margen del tiempo-espacio deviene elástico a medida que ella se mueve con facilidad a través de diferentes períodos de su vida. El sentimiento de alienación y desplazamiento no es doble sino triple al darnos cuenta que no se siente ya pertenecer a ninguna comunidad específica. Está realmente atrapada en su propio mundo. Vicioso nos da la oportunidad de ver físicamente este bloqueo al ponerla dentro de una estructura que semeja una caja, con cuatro paredes, las que al final de la pieza se cierran. Para subrayar esta impresión, en la producción de Santo Domingo Vicioso puso al interlocutor, con quien se supone habla durante la presentación, sobre zancos mirando desde el borde de la caja de arriba hacia abajo y sus reacciones, al texto de la mujer, las vemos proyectadas en una de las paredes interiores de la casa. En Nueva York, se reemplazó por un actor mudo físicamente sobre el escenario lo que, creo, restó un poco el sentido poético de la presentación al darle un toque realista innecesario. Uno de los tópicos explorados en la pieza es el proceso de “proletarización” que muchos

latinoamericanos sobrellevan cuando les toca trabajar en fábricas para sobrevivir económicamente. En el caso de la señora mayor, es el único dato informativo que ella se asegura que trascienda. De manera reiterativa, insiste en que viene de Santiago, “de una buena familia”, que tiene clase y alguna educación, porque en su época la única educación que existía para las niñas como ella era “Secretariado Bilingüe”, explica, “el que en realidad, no tenía nada que ver con el inglés que se habla en Estados Unidos”.

Por otra parte, se da cuenta de sus propios prejuicios, especialmente cuando le toca trabajar con haitianas. Después de aprovechar la oportunidad de ventilar literalmente algunos de los prejuicios que su “contexto social ha transferido a la expresión verbal”, como, por ejemplo, cuando las compara con Chita, la chimpancé compañera de Tarzán, o se refiere al supuesto mal olor que exhalan el que ningún perfume francés podría remediar, añade no sin cierta pesadumbre: “Todo ese bululú sobre los haitianos, y ellos son tan pobres como nosotros, y nosotros somos los haitianos de Nueva York”.

Según Judith Butler, es a través de la repetición que uno puede de romper con la “historicidad” del “lenguaje del odio” (37), tal como Vicioso está haciendo aquí, puesto que, la mayoría de las veces quien musita este lenguaje no es quien lo origina: “The speaker renews the linguistic token of a community, reissuing and reinvigorating such speech. Responsibility is linked with speech as repetition, not as origination” (1997:39).⁹

Esto es especialmente agudo en esta situación puesto que es una encantadora, indefensa y al parecer vulnerable señora mayor quien musita estos prejuicios comunes. En un contexto social en el que hablar mal contra los haitianos es una “práctica ritualizada”, ella

⁹ “El hablante renueva el saber lingüístico de la comunidad, volviendo a emitir y reforzando esa manera de hablar. La responsabilidad está ligada al habla como repetición, no como origen”. (La traducción es nuestra).

está simplemente “comunicando lingüísticamente con una historia de hablantes”, como la reacción del público, riendo al reconocer sus propios prejuicios (en la presentación que tuvimos la oportunidad de asistir en el alto Manhattan), lo hizo evidente. Por otra parte, en vez de los merengues haitianos que sus compañeras de trabajo escuchan, a ella sólo le gusta escuchar a Chopin, porque esta música mostraría fácilmente que ella es una dama “bien comida, bien vestida y bien educada. No una tiguera marginal”. La ironía de esta situación (tal como nos enteramos más tarde en la pieza) es que ella es hija ilegítima de una campesina y del dueño de una fábrica de tabaco, a donde la madre fue a trabajar, y como él sólo quería hijos hombres, cuando ella nació las abandonó.

El concepto de la “mímica pos-colonial como práctica preformativa reflexiva” trabajada por Homi Bhabha refiriéndose a una posición de subalternidad desde el sitio del enunciado (1990), ayuda aquí a darle sentido a su manía de imitar los aspectos que asocia con las clases altas, lo que a la larga menoscaba su bienestar social, separada como está del resto de la gente de las dos comunidades en donde vivió alguna vez. Su hija, en quien reconocemos a la autora en su época de estudiante en Nueva York (hasta su descripción física compagina con la misma con el pelo imitando el afro de Angela Davis), trata de hacer reaccionar a la madre: *¡Mamá deja tus “ínfulas”! ¡Tú no te das cuenta de que en los países todos los dominicanos somos negros y que a los gringos les importa un carajo si eres Báez o Vicccini? ¡Que ellos lo que quieren es ganarse sus cuartos y ya! Además siempre asumen que uno es una chusma y se sorprenden cuando te gusta la ópera, o la música clásica, o la comida buena.* (11)

La elección de la palabra “chusma” como nombre cualitativo con que describe a la comunidad ha llamado la atención a otros críticos, como José Esteban Muñoz para quien la palabra “juega con

un significado estigmatizador de la identidad Latina dentro y fuera de ambas comunidades” (181). Refiriéndose a las comunidades hispanas caribeñas, Muñoz, informado por su ancestro cubano, trata de explicar el término, el que no difiere en mucho de la acepción dada por Vicioso en la obra, con el énfasis puesto en las diferencias de clase que la señora trata de afirmar a través de la obra.

[...] *Chusmería* is a form of behavior that refuses standards of bourgeois comportment. *Chusmería* is, to a large degree, linked to stigmatized class identity. Within Cuban culture, for instance, being called *chusma* might be a technique for the middle class to distance itself from the working class. [...] In the United States, the epithet *chusma* also connotes recent immigration and a general lack of “Americaness” as well as an excessive nationalism [...]. (1999:182).¹⁰

La hija muere asesinada, acuchillada por un vulgar ladrón en la esquina de la calle 110 y la avenida 37, en Nueva York, una noche mientras regresaba a su casa. Su madre estuvo allí para verla irse, llevándose con ella cualquier esperanza de una vida mejor. Todas las cosas materiales que ella hubiera podido acumular con todas “las tarjetas de crédito, y los planes de venta diferida”, perdieron significado.

¹⁰ “*Chusmería* es una manera de comportarse que rechaza las reglas del comportamiento burgués. *Chusmería* se asocia, en gran parte, con una identidad clasista estigmatizada. Dentro de la cultura cubana, por ejemplo, ser llamado *chusma* puede ser una técnica de la clase media para distanciarse de la clase trabajadora [...]. En los Estados Unidos, el epíteto *chusma* también se asocia a una inmigración reciente y a una falta general de “Americanización” así como a un nacionalismo excesivo [...]. (La traducción es nuestra). Siguiendo con Muñoz, en Miami, no pocos Miembros de las primeras inmigraciones de **cubanos** llaman “chusma” a las nuevas olas inmigratorias, empezando con el desembarco de los llamados marielitos en 1980.

Bibliografía

- Bhabha, Homi K, ed. 1990. *Nation and Narration*. London: Routledge.
- Butler, Judith. 1997. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge.
- Muñoz, José Esteban. 1999. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: Minnesota Univ. Press.

Una visita de Chiqui Vicioso a Andrea Evangelina¹¹

Nancy Morejón

Conocida en el ámbito de la creación literaria del Caribe hispano como una de las figuras emblemáticas de ese cuerpo que conocemos hoy como escritura femenina, Chiqui Vicioso nos adentra, con esta suerte de esbozo biográfico teatral, en los vericuetos de una sociedad, típica de las Antillas mayores, entrampada en horrendos valores cuya base se alimentó de las raíces de la esclavitud, fruto de una economía de plantación que todavía sobrevive en la actualidad.

De impresiones se hace la crítica y con ellas se puede entrar al disfrute de cualquier obra de arte. La tremenda impresión que me ha causado la pieza *Andrea Evangelina* —que subió a escena en esta tercera semana del mes de mayo— la convierte, por derecho propio, en el acontecimiento más sobresaliente de la programación colateral al cónclave. Ponencias, debates, ilustraciones de audiovisuales, entre otros, fueron los atractivos de la reunión.

¹¹ El programa del coloquio *La diversidad cultural en el Caribe*, convocado por la Casa de las Américas entre los días 18-22 de mayo de 2015, tuvo a bien incluir, el martes 19 de mayo, en la Sala Che Guevara, a las 6:00 p.m., una excelente puesta en escena de la pieza *Andrea Evangelina*, de la escritora dominicana Chiqui Vicioso.



Conocida sobre todo como periodista, promotora y poeta, Chiqui Vicioso nos ofrece ahora una commovedora semblanza de un personaje histórico. Con una mirada atravesada por un sentido crítico aleccionador sobre la historia contemporánea de su país, el espectador queda atrapado en una vida en donde se palpan los avatares de una mujer negra quien, excepcionalmente y por su esfuerzo personal, consigue recibir estudios universitarios y, paradójicamente, graduarse de médico en una época donde el acceso a la educación estaba prohibido a los campesinos, los obreros, las mujeres, en fin, las llamadas minorías étnicas como es hoy, por ejemplo, el caso de los inmigrantes haitianos. «Oriunda de San Pedro de Macorís, huérfana, la Dra. Andrea Evangelina Rodríguez, es la primera médica dominicana, pionera de la educación sexual, la planificación familiar, la capacitación de las parteras (comadronas) empíricas... y fundadora de los bancos de leche para mujeres marginales», según precisan las notas al programa.

Sin embargo, la fuerza y la claridad que se desprenden de la aproximación a la vida de esta mujer humilde, negra, marginada por los presupuestos más despiadados, nos revela que el camino de la superación educacional –alcanzada mediante un esfuerzo personal inusitado– no puede hacer milagros, ni siquiera neutralizar los insalvables prejuicios raciales y de clase que la vencen.

La trágica historia de Andrea Evangelina, que nos ofrece Chiqui Vicioso, tiene una perspectiva radical y pone de manifiesto el nivel de alienación que puede alcanzar una mujer en su condición de mujer negra y pobre. Es un arco que atraviesa un triunfo incuestionable y, en su entraña, una injusta derrota que hace reflexionar al espectador sobre un caso único.

La puesta, cuya dramaturgia y producción estuvieron a cargo de la autora, es digna de elogio no sólo por la premura con que subió a escena sino por el logro de una dinámica teatral marcada

por su limpieza y su economía de recursos. Un movimiento escénico constante –fundamentado en un distanciamiento brechtiano no por cierto ortodoxo– marca el tratamiento al trabajo de los dos actores, Ruth Emeterio y Santiago Alonso. Ambos, con una expresión corporal de gran calibre, se entregan a la imaginación más desbordante para traer al espectador la psicología individual y social de la época.

La locura de Evangelina alcanza una dimensión escénica de gran esplendor que la actuación de su protagonista perfila más allá del trazado propuesto por la puesta. En el centro de los parlamentos finales, Vicioso rinde tributo a la memoria del gran martiniqueño Aimé Césaire, al interpolar allí versos del célebre *Cuaderno de retorno al país natal* (1939), texto en donde apareciera por primera vez el vocablo *negritud*.

Hemos podido disfrutar los detalles más nobles de esta visita de Chiqui Vicioso a Evangelina a través del talento de estos dos actores cuyas actuaciones registran una absoluta coherencia: una, en función del texto; la otra, en busca de la legitimidad de este esbozo biográfico sin par que restaura la imagen de esa vida. La presencia de Ruth y Santiago es lo más evocador de todo porque nos enseñan que creer en la magia del teatro debe ir acompañado de una entrega y, sobre todo, de esa vocación por comprender nuestra verdadera identidad caribeña.

En Casa de las Américas: La dominicanidad en el teatro de Chiqui Vicioso

Yolanda Ricardo

La Casa de las Américas acaba de presentar la obra de teatro Andrea Evangelina, de la poeta, ensayista y dramaturga dominicana Chiqui Vicioso, como parte del programa del Coloquio Internacional La diversidad cultural en el Caribe, donde según la poeta Nancy Morejón, Premio Nacional de Literatura de nuestro país, se constituyó en el evento cultural más importante del Coloquio.

El público cubano conoce a esta autora prolífica de producción artística, Premio Nacional de Teatro de su país en 1997 con su obra *Wish-ky Sour*, pieza vista en escenarios habaneros hace varios años. Vino ahora a La Habana acompañada de la actriz Ruth Emeterio, egresada de la Escuela Nacional de Teatro de Santo Domingo, quien encarna al personaje central, Andrea Evangelina, y del actor Santiago Alonso, egresado también del mismo centro docente y miembro de su claustro de profesores. En el caso de Alonso, es el intérprete de los roles del poeta (Rafael Deligne), del Obispo Rector de la Universidad de Santo Domingo, del torturador y policía trujillista.

La extraordinaria actriz Ruth Emeterio también desempeña múltiples roles en las diversas representaciones de facetas en la vida



de la Dra. Evangelina, las cuales se inician con ella como una niña vendedora de gofio, que combinaba el oficio con los estudios y el juego; como estudiante en la Universidad de Santo Domingo; como estudiante en la Sorbona y finalmente como Peregrina del Este, denunciando la dictadura de Trujillo tanto en español como en francés.

¿Quién fue Andrea Evangelina Rodríguez? ¿Qué significó para el pueblo dominicano y en particular para la mujer dominicana? Son preguntas que se agolpan en la mente del público sorprendido tanto por la hondura de los textos de la obra, de su dramaturgia y producción, como por la versatilidad de la actuación de Ruth Emetrio y Santiago Alonso.

La Dra. Andrea Evangelina Rodríguez fue víctima de total discriminación por ser mujer, negra y pobre. Oriunda de San Pedro de Macorís vendió gofio en la calle para sobrevivir y estudiar. Así transcurren las primeras escenas. Con mucho tesón y enfrentando humillaciones llegó a graduarse en Medicina y realizar un posgrado en Francia con tales resultados que el Dr. Jean Faure, pionero en temas de planificación familiar, la convirtió en su asistente. Asimismo, tendrá iniciativas en tierras dominicanas para introducir la educación sexual, fundar los bancos de leche para mujeres pobres y ofrecer tratamiento humano a otros sectores marginados de su tiempo, entre ellos las trabajadoras sexuales, algo que escandalizó a la clase médica de su tiempo, la Iglesia y al Trujillismo.

La obra va subiendo su atmósfera dramática, a veces al punto del patetismo, por los obstáculos que encuentra Andrea Evangelina en su camino y que enfrenta decididamente. Por ocho años le retienen el expediente universitario, (porque el Obispo Rector había declarado que bajo su dirección ningún negro o negra se graduaría, estigma que compartió con el eminent Dr. Heriberto Pieters), lo que dilata cruelmente su graduación.

En el clímax de las escenas finales, esta mujer alienada por las circunstancias que le imponen sufre la tortura de los sicarios de Trujillo, pero desde lo más íntimo de su ser emerge la condena a esa tiranía y a la tiranía que sufre la mujer en esa sociedad. Deambulando, con una virgen de la Altagracia en la cabeza, su paso por bateyes y ciudades del Este, es el grito de rebeldía con el que cierra la obra, en la que se han cruzado melodías de Edith Piaf, "Rien de Rien", artista francesa surgida también de la extrema pobreza, y versos del poeta martiniqueño Aimé Césaire (co-fundador del Movimiento de la Negritud en Francia, cuyo Centenario coincidió con la puesta en escena de la obra en República Dominicana, un 25 de noviembre, como tenía que ser); y su *Cuaderno de Retorno al País Natal*, poemario que es piedra angular de los pueblos del Caribe, voz de los pueblos del Caribe.

La propia autora refiere que esta pieza es un sentido homenaje de la dominicanidad al poeta Césaire y a una de sus más emblemáticas y poco difundidas mujeres, labor de ninguneo de las clases dominantes de los y las grandes luchadores de la nación hermana, que la autora subvierte con su amorosa y poética labor de rescate. Cuba y el Caribe saludan este logro humano y artístico.

Pocas veces un espectáculo teatral logra abarrotar la Sala Che Guevara, la cual aloja a ochocientas personas. Sala multiuso, ambientarla para una obra de teatro, con recursos mínimos fue un extraordinario logro. Ello implicó un manejo brechtiano del drama, ya que el actor y la actriz realizaban todas sus transformaciones en el escenario, el cual también se ubicó dentro del público, dada la falta de tarima y de asientos escalonados, ganando la obra en intensidad e intimidad.

Para la realización de montaje, la dramaturga Vicioso se asistió del también dominicano Cándido Abad, eficientísimo asistente de dirección, a quien vimos en acción antes del inicio de la obra,



distribuyendo los programas conjuntamente con los gofios (un ejercicio de nostalgia en una Habana que hace décadas no come ese dulce de nuestra infancia), en una sala previamente inundada con el olor de maíz tostado con azúcar parda.

Profesores de literatura y teatro de la Universidad de La Habana, asistieron con sus estudiantes a esta puesta, así como connotados y connotadas africanistas, y miembros de las delegaciones del Caribe, a quienes la autora explicó en inglés la trama, algo que resultó innecesario, dado el intenso grado de manejo corporal e interpretación del actor y la actriz, quienes en sublimes momentos del montaje hicieron de su paso por el escenario una danza, donde ondeaba la sangre en un immense telar rojo.

Conmovidos, todos compartimos con Chiqui Vicioso las lágrimas de su elenco, el de un público conocedor que intenta dominarlas, pero que esta ocasión no pudo, hermanándose.

Autoras de los ensayos críticos

Vivian Martínez Tabares



Crítica e investigadora teatral, editora y profesora. Secretaria general del Centro Cubano de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro (AICT). Es miembro de la comisión de especialistas de la Facultad de Artes Escénicas del ISA desde 1998, del Consejo de Dirección de la Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe, del Consejo Asesor de la Editorial Letras Cubanas y del Festival Internacional de Teatro Latino de los Ángeles. Entre 1987 y 1990 dirigió la revista *Tablas*. Desde el 2000 dirige la revista *Conjunto* y el Departamento de Teatro de la Casa de las Américas, desde donde organiza la Temporada Mayo Teatral. Fue becaria del Programa "Caribe 2000" de la Fundación Rockefeller en la Universidad de Puerto Rico (1996-97).

Profesora Adjunta del Instituto Superior de Arte, donde imparte un Seminario de Crítica Teatral. Ha sido docente de la Escuela Internacional de Cine y Televisión y del Instituto Dragão do Mar de Cine e Industria Audiovisual en Fortaleza, Brasil. Ha impartido conferencias en universidades de América Latina y Europa, así como en cursos de verano en Cuba, para las universidades estadounidenses de Washington, Duke, Berkeley, Politécnica de California, Davis, Hunter College, Hamshire College y Fordham College, entre otras. Ha publicado *Teatro por el Gran Octubre, José Sanchis Sinisterra: explorar las vías del texto dramático*, y *Didascalías urgentes de una espectadora interesada*.

Trabajos suyos han sido recopilados en varias antologías sobre teatro, y ha colaborado con publicaciones teatrales y culturales cubanas (*Tablas, Conjunto, La Gaceta de Cuba, Temas, El Caimán Barbudo, Revolución y Cultura, Universidad de la Habana, Alma Mater, Bohemia, UNION, Juventud Rebelde y La Jiribilla*), y de Alemania, Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Dinamarca, España, Estados Unidos, Francia, México, Puerto Rico y Suecia.

Beatriz Risk



(Colombia-Estados Unidos). Recibió una maestría de New York University y el doctorado del Graduate School and University Center, CUNY, N.Y. Es profesora, crítica, promotora e investigadora teatral. Ha publicado un centenar de artículos sobre el teatro latinoamericano y el teatro latino en Estados Unidos en revistas especializadas de las Américas y Europa. Para la revista *Tramoja* ha compilado ocho números sobre el teatro latino de Estados Unidos, el indígena / indigenista, el brasileño, el colombiano, el centroamericano, el teatro boliviano y el de la República Dominicana. Ha impartido conferencias en numerosos simposios y organizado por lo menos veinte congresos sobre las artes escénicas latinoamericanas y latinas en Estados Unidos. Sus libros incluyen: *El Nuevo Teatro Latinoamericano: Una lectura histórica* (Minneapolis: Prisma Institute, 1987); *Enrique Buenaventura: La dramaturgia de la creación colectiva* (México: Escenología, 1991); *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI* (Madrid: Iberoamericana, 2001); *Teatro y diáspora: Testimonios escénicos latinoamericanos* (Irvine, CA: Gestos, 2002); *El legado de Enrique Buenaventura* (Buenos Aires: Atuel, 2009) *Imaginando un Continente: Utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano (I) – Primera Parte: visión general, Puerto Rico, Nicaragua y México* (Lawrence, KS: LATR Books, University of Kansas, 2010) e *Imaginando un Continente: Utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano (II) – Segunda Parte: Colombia, Venezuela, Perú, Chile, Argentina y Bolivia* (Lawrence, KS: LATR Books, University of Kansas, 2010). También es co-autora del libro: *Latin American Popular Theatre: The First Five Hundred Years* (Albuquerque: New Mexico Univ. Press, 1993). Ha co-editado con Yana Elsa Brugal la colección de ensayos: *Rito y representación: los sistemas mágicos*

religiosos en la cultura cubana contemporánea (Madrid: Iberoamericana, 2003); con Luis Ramos-García y Nelsy Echávez-Solano, *Panorama de las artes escénicas ibérico y latinoamericanas: Homenaje al Festival Iberoamericano de Cádiz* (Minneapolis/Cádiz: State of Iberoamericna Studies, Univ. of Minnesota / Festival Iberoamericano de Cádiz, 2007) y con Nelsy Echavez-Solano, *Paradigmas recientes en las artes escénicas latinas y latinoamericanas / Current Trends in Latino and Latin American Performing Arts (Homenaje al Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami / A Tribute to the International Hispanic Theatre Festival of Miami)* (Miami: Universal, 2010).

Para Teatro Prometeo (Miami-Dade College) ha dirigido 25 lecturas dramatizadas de autores latinoamericanos, españoles y norteamericanos. Como docente, ha impartido cursos en Queens College, N.Y.; Florida International University, en Boca Raton, FL y Miami-Dade College, Miami, FL. Ha recibido varios premios por su labor como investigadora, incluyendo el National Endowment for the Humanities (NEH): "Women in Twentieth Century Latin America", en 1996; el Premio Armando Discépolo a la Investigación Teatral GETEA, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, en 2007 y la Medalla de Honor del CELCIT, España, en 2010. Es Senior Latino Fellow del Smithsonian Institution, Washington, DC (2006-2007); miembro de Teatro Avante; dirige el Componente Educativo del Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami y enseña en el Programa de Teatro Prometeo de Miami-Dade College.

Nancy Morejón
(La Habana, 1944)



Una de las voces más relevantes de la poesía cubana actual, ha merecido importantes reconocimientos dentro y fuera de nuestro continente. Traductora y ensayista, ha alcanzado un inestimable prestigio, consagrándose al estudio de la obra de Nicolás Guillén y de las literaturas del Caribe.

Publicó su primer libro, *Mutismos* (Ediciones El Puente), en 1962 y el más reciente, *Carbones silvestres*, en 2006, año en que le fuera dedicada la XV Feria Internacional del Libro de La Habana junto a Ángel Augier. Su obra poética incluye más de

veinte títulos entre los que destacan: *Where the Island Sleeps Like Wing* (antología bilingüe, 1985), *Piedra pulida* (1986), *Botella al mar* (antología, 1997), *Richard trajo su flauta y otros poemas* (2000), ésta última seleccionada y prologada por Mario Benedetti para la editorial Visor, de Madrid. Se destacan además *Cuerda veloz* (2002), de la Editorial Letras Cubanas, *Looking Within / Mirar adentro* (2003), de la Universidad de Wayne State, de Detroit, Michigan, con introducción, selección y notas de Juanamaría Cordon-Cook, así como la *Antología poética* (1962-2000) con selección y prólogo de Gerardo Fullera León, publicada por la editorial Monte Ávila, de Caracas (2006).

A *Piedra pulida*, *Elogio y paisaje* y *La Quinta de los Molinos* les fue otorgado el Premio de la Crítica en 1986, 1997 y 2000, respectivamente. Miembro permanente del Jurado del Premio Carbet del Caribe. Premio Nacional de Literatura 2001. La Universidad de Nueva York le confirió el Premio Yari-Yari de Poesía Contemporánea por el conjunto de su obra en 2004. En agosto de 2006, durante la VL edición del Festival Noches de Poesía, recibió el Premio Corona de Oro de Struga 2006 de Macedonia, ya proclamado el 21 de marzo de 2006, en la sede de la UNESCO, en París, por el Día Mundial de la Poesía.

En mayo de 2007, en el marco del XII Festival Internacional de Poesía de La Habana, recibió el Premio Rafael Alberti. A lo largo de su carrera profesional ha recibido innumerables premios y condecoraciones, nacionales y extranjeros, entre los que se destacan las Insignias de Oficial de la Orden al Mérito de la República de Francia y réplica del Machete de Máximo Gómez, entre otros. Miembro de número de la Academia Cubana de la Lengua desde 1999. En la actualidad se desempeña como asesora de la Casa de las Américas.

Dra. Yolanda Ricardo Garcell



Profesora Titular de la Universidad de La Habana, Investigadora Titular y ensayista sobre el pensamiento caribeño y la creación literaria de la mujer en el Caribe. Doctora en Filosofía y en Ciencias del Arte, de la Universidad Carolina de Praga. Miembro Correspondiente de la Academia de Ciencias de República

Dominicana y de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Arbitro nacional e internacional en ciencias sociales y en tribunales doctorales y postdoctorales. Miembro Titular de la Academia de Ciencias de Cuba (1994-2006) y Directora del Instituto de Literatura y Lingüística de Cuba (1991-1996). Sus textos han visto la luz en El Caribe, América y Europa. Entre sus libros están: *Nueva visión de Dulce María Borrero* (1983), *Martí en Los Henríquez Ureña* (1995 y 2002), *Magisterio y creación. Los Henríquez Ureña* (2003), *La resistencia en las Antillas tiene rostro de mujer* (2004), *Hostos y la mujer* (2011) y *Más allá del tiempo: Julia de Burgos* (2016). Coautora de varios libros publicados en Cuba, Colombia, España, Puerto Rico, República Dominicana y Venezuela, así como del *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (DELAL, Caracas 1995). Sus textos más recientes sobre Julia de Burgos son dos ensayos (“Testimonio y creación en el epistolario de Julia de Burgos”, 2015, y “Marinerías con Julia de Burgos”, 2016).

Sobre Julia de Burgos ha disertado en Cuba (Festival Internacional de Poesía, 2014, 2016, y Casa de las Américas, 2014); Ateneo y Universidad de Puerto Rico y en Ponce (2015, 2016); Universidad de Cartagena, 2015; Simposio “Me llamarán poeta”: *Julia de Burgos*”, Universidad de Puerto Rico-Humacao, 2015; y República Dominicana (Simposio “Julia, la nuestra”, 2014).

Ha sido profesora invitada en universidades de América y Europa. Fue docente de Maestrías en la Universidad de Brest y en la Universidad de Puerto Rico. Ha sido conferencista central en Cuba; Chile (Asociación para la mujer); Colombia (Universidad de Cartagena, Colegio Mayor “Bolívar”, XIII Congreso de SOLAR); España (Universidad Complutense de Madrid, Universidad La Laguna y Ateneo de Tenerife); Puerto Rico (Biblioteca Nacional, Casa Natal de E.M.de Hostos, Universidad de Puerto Rico); y República Dominicana (Academia de Ciencias, Teatro Nacional, Palacio de Bellas Artes, Biblioteca Nacional, Universidad Autónoma de Santo Domingo, Universidad Pedro Henríquez Ureña).

Ha recibido varios reconocimientos académicos, entre ellos: *Distinción por la Cultura Nacional*, *Distinción por la Educación Nacional* y *Medalla José Tey* (de la educación superior), en Cuba; *Becaria de Honor* del Colegio Mayor de África de la Universidad Complutense de Madrid; reelección en el Comité Científico Internacional del “Programa de Estudios Comparados sobre Pobreza” (adscrito a la UNESCO) y del Instituto de Estudios Hostosianos de Puerto Rico, así como varios reconocimientos académicos en República Dominicana, especialmente la *Distinción Nacional “Salomé Ureña”*.

Esta obra

El Teatro según Chiqui Vicioso,
terminó de imprimirse en el mes de agosto de 2016
dentro del programa de EDICIONES FERILIBRO,
en Santo Domingo, República Dominicana.

Otros libros suyos son *Viaje desde el agua*, 1981. *Un extraño ulular traía el viento*, 1985. *Eva/sion/es*, 2007. *Volver a vivir: ensayos sobre Nicaragua*, 1985. *Julia de Burgos la nuestra* (biografía poética en colaboración con la grabadora Belkys Ramírez), 1990. *Salomé U., cartas a una Ausencia*, 2001.



9 789945 588729

