

## 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, han ido apareciendo algunas mujeres que reconfiguran el panorama de la escena de la media isla.<sup>1</sup> Muchos son los hombres que han tenido éxito con el teatro, tales como Manuel Rueda – aunque ya desaparecido, reconocido a escala mundial por el Premio Tirso de Molina que obtuvo en 1995 con el *Retablo de la pasión y muerte de Juana la Loca*. Del mismo estilo también se ¿??? el prolífico Franklin Domínguez (Premio Nacional de Literatura 2003), Giovanni Cruz, Haffe Serrulle, o Reinaldo Disla (Premio Casa de las Américas 1985 con *Bolo Francisco*). Las versiones de clásicos que realiza Manuel Chapuseaux con Gayumba y, más recientemente, de la dramaturgia espectacular que crea el binomio constituido por Henry Mercedes y Jorge Pineda, al frente del Teatro Simarrón, y Claudio Rivera con Guloya. Algunas mujeres escriben para o desde la escena. Creo pertinente aclarar que entiendo la dramaturgia como la organización de las acciones, independientemente de que se parta de un texto pre-escrito o de que éste se construya en el proceso, como parte del discurso de la representación.

Esas autoras 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; Carlota Carretero, actriz y responsable de la dramaturgia de propuestas del Teatro Cocuyo, como *Falsos profetas* (creación colectiva sobre los problemas cotidianos de un barrio, vistos a través de un pequeño grupo teatral), y de *El último asalto en Ciudad Trujillo*, prodigio de artesanía intertextual, conformada a partir de fragmentos de varias fuentes de la literatura dominicana contemporánea – Juan Bosch, René del Risco Bermúdez, Junot Díaz, Marcio Veloz Maggiolo y Rita Hernández. Pero

en esta ocasión quiero detenerme en la obra de Luisa A.S. (Chiqui) Vicioso, sobre la que más de una vez he escuchado (de parte de autores hombres, en un tono que se debate entre el paternalismo y la distancia no comprometida) 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 *InterAmiento*, y de sus empeños como ensayista, dedicada preferentemente al estudio de la literatura de mujeres y de destacadas poetisas caribeñas como Julia de Burgos (de quien escribió una biografía poética), y Salomé Ureña, entre otras, Chiqui Vicioso se ha revelado como una dramaturga sensible con propuestas llenas de audacia. Marcadas por una impronta femenina, Vicioso encara conflictos relacionados con personajes de mujeres, pero también con temas de acuciante actualidad particularmente en el contexto, como la migración o las peculiares formas de interculturalidad en que nos movemos cotidianamente 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), *Perreries* (2001) y *Nuyor/Islas* (2003), todas ya probadas en la escena, marcan el rumbo de un discurso que indaga en lo coloquial, consciente de que se construye para ser dicho, y en lo poético, por su elevada calidad literaria por medio de un lenguaje metafórico y sugerente, y que temáticamente enlaza siempre mujeres solitarias en medio de circunstancias críticas, contradictorias y caóticas.

*Wish-ky Sour* tuvo su origen en un poemario homónimo, en el que un lector atento (el artista visual, diseñador escénico y director teatral dominicano Jorge Pineda, entonces colaborador en ciernes para Chiqui) 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 el Teatro Simarrón, dirigida por el artista plástico Jorge Pineda y el actor y director Henry Mercedes, e interpretada por dos destacadas actrices, Carlota Carretero y Karina Noble. Luego del estreno, la puesta en escena se programó en la sede de las Naciones Unidas en Nueva York. Fue representada con éxito en la República Dominicana y en festivales internacionales de Teatro en San José y Miami, calificada por la crítica como una búsqueda de la identidad apasionada, rigurosa y polémica. También alcanzó la escena en otro montaje con un elenco cubano, dirigido por Xiomara Calderón.

El texto de *Wish-ky Sour*, cuyo título propone un juego de palabras entre el nombre de un coctel 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!”), logra articular 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. Una es Helena I, la mujer 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 a su suerte. La otra es Helena II. Esta cuestiona todas sus señales de claudicación de la primera; sin embargo, se muestra 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.

Aludía al principio a la perspectiva intercultural de los textos de Chiqui (que pasa también por curiosos juegos intertextuales) y que en *Wish-ky Sour* propone la imbricación de diversos lenguajes, como el ligero y frívolo de una clase media en la cual la mujer ocupa un rol siempre subalterno al hombre como una especie de apéndice necesario que debe satisfacer determinadas costumbres para mantener la imagen de 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 cuestiona el canon impuesto por los medios y el mercado que llevan a la mujer a una sumergirse en una obsesión enfermiza por la apariencia física o al pánico por el exceso de peso. A la misma vez la dramaturga ironiza los requerimientos vacíos de una clase media terciarista y subdesarrollada, en la cual la mujer tiene que exhibir en las reuniones sociales determinados atributos (como por ejemplo, hacer constante referencia a *su* masajista), mientras que en su conciencia de mujer entiende el cuerpo alterno real como el de la trabajadora doméstica que ella misma eligió, con “su esbeltez” y “su agilidad de gacela mal-nacida” (19), y con la cual comparte a sabiendas pero en silencio tácito al marido.

El lenguaje de Helena I está signado por la alusión a referentes de la cultura popular mediática – Meryl Streep, Sofía Loren, Sharon Stone, o los aeróbicos de Jane Fonda (“que por cierto se sacó dos costillas para reducir la cintura y nadie lo sabe”) (17), asumidos como paradigmas que revelan también cierto complejo de colonizados culturales. Además, como asunción

del discurso publicitario, se alude al extendido empleo del *Prozac* como antidepresivo femenino. Chiqui parece coincidir con Jean Franco cuando afirma que: “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”(124). Las metas de Helena I se han fijado a lo largo del tiempo 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 esos atributos se devalúan, como puede apreciarse en el diálogo siguiente:

HELENA I: No sé si las zanahorias, la cebolla y el apio nacen al revés. Si es el sol quien las hala, o 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 se 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 voltarlo 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 de antes....

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 la 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.... (15-16)

Lo que revela Vicioso en su obra es también un sesgo irónico. Con el guiño aporta el toque chic de las pinceladas de saber intelectual que 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 del habla hegemónico se deslegitima y cuestiona a través de la parodia.

Vicioso también pone en tela de juicio la histórica subalternidad de la mujer mediante referentes extraídos del *Cantar de los cantares* y citas de grandes poetas defensoras de su condición y coincidentemente desaparecidas en trágicas circunstancias, como la uruguaya Delmira Agustini o la estadounidense Sylvia Plath. El uso del inglés aparece como otra instancia de contextualización cultural, para designar ciertos hábitos o rituales sociales y laborales del medio, como el “*Happy Hour*” o el “*early retirement*.” A su vez, tragos provocativos como el “*Screaming Orgasm*” o “*Sex on the Beach*,” con los que seres como Helena I ahogan su aburrimiento, le sirven a la autora para aludir también al alto nivel de alcoholismo que incide entre las mujeres de las clases media y alta en la República Dominicana. Esta idea queda explícita en la acotación inicial cuando se menciona que ellas son las únicas que pueden beber socialmente sin ser penalizadas ni estigmatizadas por la sociedad.

A su vez, la autora se propone un examen a fondo del rol de la mujer en la relación de la pareja y frente a la sociedad. Helena II, como contraparte, se cuestiona tanto el sentido de soportar una infidelidad hasta el de cometer otra como supuesta revancha. Se empeña en revertir el masoquismo victimizador de la otra, que recuerda, aunque no quiere, los momentos de gloria perdidos. Esta mujer decide desprenderse e irse, para 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 hacia una nueva vida se entrecruzan como alternativas para trascender un estado de inercia y muerte en vida, inaceptables.

Interesada en la lectura histórica del rol de la mujer, Chiqui Vicioso emprendió más tarde para la escena 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, como he anotado anteriormente. Sobre Ureña, la dramaturga ya había creado *Desvelo*, un guión para ballet en el que la hacía dialogar con la poeta Emily Dickinson.

El libreto resultante de *Salomé U: cartas a una ausencia* está basado en la obra *Y no todo era amor*, con dramaturgia suya, de Jorge Pineda y de Henry Mercedes, estos últimos responsables de la dirección de la puesta en escena. *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 sobre todo para preguntarle por la salud de sus hijos sin mencionarla apenas, y argumenta, sobre la imposible fidelidad masculina cuando apunta: “Creer en la fidelidad de los hombres es una falsa creencia, los hombres no pueden ser fieles porque la naturaleza no se lo permite” (20). Esta mujer siente dolor 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” (21).

La obra está marcada por un acento biográfico y autobiográfico que enlaza el contrapunto de las dos mujeres escritoras: Salomé Ureña (1850-1897) y la mujer contemporánea que repasa la vida de aquella un siglo después, 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 de su ser amado y lo expresa en su poesía: “Deja que pueda al menos / bañándome en tu luz beber la vida,/ y disfrutar serenos/ breves instantes en tu unión querida,/ que es para mi amargura bálsamo de purísima dulzura...” (41). Y ambas comparten como elemento común 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,<sup>2</sup> o sea Ernesto, el marido de la escritora contemporánea), y hacia el amor como sostén existencial. Como esta Salomé es tan patriota y está entregada a la labor de civilidad como apasionada amante, que 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. A la misma vez ésta se rebela frente a su condena a la maternidad, ocupación concebida como sacrificio por el abandono del hombre, quién, sintiéndose superior, ha priorizado su desempeño y su desarrollo profesional.

Si bien en esta pieza podría percibirse cierta intención didáctica, no sé si del todo consciente, en el modo de hilar el discurso y en el juego de citas extraídas de cartas de Salomé Ureña, con una discursividad deudora del peso de la historia, en *Perrerías*, por el contrario, hay una estructura mucho

más libre y experimental. Una mujer caribeña ha desaparecido en París. Su historia se cuenta de modo fragmentario, a través de ocho personajes: el Tíguere, machote o perro y amante que la acompañó a París;<sup>3</sup> 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 personaje parece declarar acerca de su desaparición ante alguien, como si se tratara de un interrogatorio policial, una entrevista periodística o 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.

La obra se estructura en catorce monólogos. En “La loca,” el Tíguere evoca a la desaparecida como una mujer rara venida de otro mundo; en “El desorden,” Moira, la amiga, presta su voz para narrar lo que le contó aquella; en “El polvo,” cuenta el encuentro con ella en el que reveló su relación con el Tíguere y, casi sin transición pasa a ser la propia narradora porque la mujer nunca aparecerá directamente. Su imagen es siempre difusa y su voz se presenta a través de quienes la conocieron, la recuerdan o reconstruyen momentos de su historia. Los personajes no están caracterizados al modo tradicional, ni son demasiado explícitos en cuanto a su identidad, sino que se erigen en portavoces del “otro,” testigos de escenas aleatorias que, unidas, contribuyen a armar el rompecabezas que intenta testimoniar la desaparición de la mujer sin nombre.

En *Perrerías* no hay diálogos convencionales entre los personajes. En el discurso textual, que 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 como 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. Moira, la amiga, no penetra la dimensión última de las palabras de La Loca que pueden leerse, a partir de ciertas referencias autobiográficas, de nuevo como una suerte de *alter ego*, o como una instancia de expresión alterna de la poeta e intelectual que es la propia Chiqui Vicioso. El mundo de la protagonista atraviesa el

profuso espesor de niveles de las relaciones interpersonales para detenerse en valores esenciales, a veces detrás de un signo banal o en apariencia fenomenológico. 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” (64), argumento que quizás le sirve un tanto para justificarse 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, no es la locura sino 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 dominicana, compromete otras aristas de clase y raza desde su postura marginal y de ente subalterno. Y curiosamente 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 ser aparentemente feliz, se ha suicidado. En un pasaje de la obra Tavito le dice a su novia Delfina, quien 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” (12-13).

En *Perrerías*, el Tíguere trata de explicar al amigo su conflicto, con un discurso que siempre está 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, con metáforas y símiles del también poeta y cantor Silvio Rodríguez, y con alusiones a Gauguin, Flora Tristán o Bolívar. Veamos a continuación elocuentes fragmentos del cuadro titulado “La intelectual” y del que cierra la obra “El perro.”

“La intelectual”

El problema es que esa jeva era una intelectual, macho.

¿Y?

Que taba acostumbrá a controlarse, porque to lo ven como una trama.

¿Y?

Que na la afecta. Te ven como el protagonista de una película y tu jodiéndola y ella allá arriba, como si no le tuvieras 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 ya 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?

Pa que no me joda, no soporto las presiones.

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

Hay buena químícam es buena pa rapar, pero no viviría con ella ni loco

Pero ¿por qué? Si to te lo da.

Precisamente, si me lo da to ¿para qué tengo que afanarme? (61)

En este cuadro ambos 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 doblaga 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 explicita 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. Véase cómo en el último cuadro, “El perro,” se ve una paradoja apuntada entre la aspiración de dominio sexual, cuya narrativa es también vehículo de potenciación pública de sus propios méritos, y la fascinación por lo desconocido, por el reto y el disloque 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:

Y me estoy tirando a una italianita 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?

La que le dio al periodista ese que anda averiguando lo de tu amiga.

¿Qué amiga?

La loca vieja esa que fue contigo a Francia.

[...]

No era una loca vieja.

¿Ah no?, pero si tú mismo...

No, no lo era. Ella sólo quería que yo la besara en París.

Pero y ¿por qué?

Por la vaina esa de que en una reencarnación anterior sufrimos muchísimo cuando nos separaron y no pudimos darnos siquiera un beso y que eso era un cosmos (siempre esa palabra) que tenía que ayudarme a resolver.

¿Y tú qué le dijiste?

Que yo no creo en esas jodiendas, pero que estaba dispuesto a acompañarla...

[...]

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.”<sup>4</sup> (63-64)

Detrás de este debate se percibe 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 *Perreries* (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. Aún no sé si por condicionamientos del canon o por otros, propios de mi recepción, que hasta podían encubrir velados e inconscientes prejuicios.<sup>5</sup>

Otro vínculo se percibe también entre la más reciente obra de Chiqui, *Nuyor/Islas*, y *El baile* (1998) de Estorino, cuando cada una de las dos mujeres que protagonizan estos textos aprovecha cualquier circunstancia para pasar revista a su vida, para visitar la memoria, como el valor máspreciado que les queda. Encontramos otra vez a una mujer sola, y otra vez la amenaza de la vejez. 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 ésta una población víctima de la soledad. Una soledad que palian 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. (2)

Y esta mujer no es sólo una desplazada geográfica sino social, porque el salto a Nueva York 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 fábrica junto a otras inmigrantes, lo que es sólo el comienzo de un destino que se cumplirá durante 35 años. Proletarizada en contra de su voluntad, intentará marcar diferencias con las trabajadoras haitianas, que “tenían un grajo que no había perfume que se lo quitara” (9). Conocerá el racismo y la discriminación tanto como ellas, al descubrir que estos males no afectan 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?” (9) 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” (22), para revelarse luego como hija natural, aunque no lo parezca, y por esa razón de origen, como símbolo de la República Dominicana.<sup>6</sup>

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 que le regaló 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 cartas escritas de prisa, con las esporádicas llamadas que le hacen sus hijos desde los Estados Unidos, algo que Ramona perdió irreversiblemente con el asesinato de su hija.

*Nuyor/Islas* contrapone desde el propio título el *aquí* y el *allá*. Este último está escrito en plural, como si la dramaturga quisiera subrayar los rasgos de una realidad común a los habitantes de las varias islas del Caribe que se encuentran 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. Y 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 su hija, de regreso de la universidad, apuñalada tantas veces que le costó reconocerla, la violencia descarnada y el terror se contrastan con el valor de las cosas, aprehendido del bombardeo mediático y publicitario a que está sometida la anciana en su soledad, su desampar afectivo y su inactividad, que puede leerse también como inutilidad para los otros, la familia y la sociedad:

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*, tantos país de manzanas con helado de vainilla, tanto pai de nueces y país. (23)

Su hija ha muerto presumiblemente envuelta en conflictos de carácter político, a partir de que la madre menciona su admiración por la luchadora social negra Angela Davis, a quien había tomado como paradigma, al incorporar su peinado afro y su modo informal de vestir, contraria a los consejos de la madre, empeñada en hacerla parecer blanca, sugiriéndole un peinado al estilo de Grace Kelly para que consiguiera un buen partido (otra vez aparece Hollywood y los medios de comunicación masiva como paradigma cultural por excelencia). El dolor de la pérdida entrañable 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* deja ver algunos rasgos no del todo maduros desde una perspectiva rotundamente teatral, con su larga introducción contextualizadora y sus acotaciones prescindibles (por comprometer quizás demasiado una manera de concebir su representación), y en ese sentido no rebasa la audacia de *Perverrias*, sí propone una lúcida y a la vez 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 prevee afectará notablemente la correlación de nuestras sociedades en muchos órdenes, y su mirada se detiene en particular en lo que es todavía, y particularmente en este lado del mundo, el sector más sensible y susceptible frente a sus consecuencias – la mujer.

Los cuatro textos comentados aquí permiten seguir la trayectoria de una dramaturgia que revela una vocación segura por conquistar la escena, para colocar en su centro no actores heroicos ni peripecias trascendentales, sino contradicciones del universo más íntimo de la mujer; para convertirla en un espacio físico y vital que permita escudriñar en las tensiones y diferencias que componen los más sencillos testimonios de vida y las ansias personales más reveladoras. Es un corpus teatral 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. De este modo, el teatro de Chiqui Vicioso 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

*Casa de las Américas- Instituto Superior de Arte*

## Notas

<sup>1</sup> Está por aparecer un volumen que, preparado precisamente por Chiqui Vicioso por encargo de la Secretaría de Estado de Cultura, con motivo del IV Festival Internacional de Teatro de Santo Domingo, recoge obras de 12 autoras dominicanas y da a conocer algunas de ellas.

<sup>2</sup> Francisco Henríquez y Carvajal, literato y educador. Vivió entre 1859 y 1935. Fue hermano de Federico Henríquez y Carvajal, quien colaborara de cerca con Eugenio María de Hostos y fuera amigo de José Martí. Francisco estudió medicina en París, fue ministro de Asuntos Exteriores, llegó a ser presidente del país en 1916, y fue desterrado a raíz de la invasión de los Estados Unidos. Con Salomé Ureña tuvo cuatro hijos: Fran, Max, Pedro y Camila. Los tres últimos fueron destacados críticos e historiadores literarios. Camila también sobresalió por su labor pedagógica desarrollada en universidades de los Estados Unidos y en Cuba a donde regresó en 1959 para reorganizar la enseñanza universitaria y donde ya había vivido y estudiado durante el exilio de su padre.

<sup>3</sup> “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 Rincón Inquieto de Jallite: <http://usuarios.lycos.es/jallite/diccionario.htm>). Otra definición dice que: “Existen varias clases de tígueres [sic] en el lenguaje dominicano, estos son el tíguere cinturita, el tíguere bimbín, el tíguere man y el tíguere gallo”. (<http://www.27febrero.com/elcarnaval.htm>). Y entre las casi 500 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 tígüere “hombre que se las sabe todas, delincuente, malo.. (DE USO DIARIO: “Dominicanismos, al diccionario de la Real Academia Española”, [www.elsemanaldigital.com/fdi/articulos\\_impreso.asp?isarticulo=5098&fuente=3](http://www.elsemanaldigital.com/fdi/articulos_impreso.asp?isarticulo=5098&fuente=3)).

<sup>4</sup> La cita de Piñera, que se salta una estrofa intermedia, es de su poema “Yo estoy aquí, aquí...,” del cuaderno “Un bamboleo frenético,” contenido en su libro *La isla en peso*. La Habana: Ediciones Unión, 1998.

<sup>5</sup> Este equívoco, que creo compartían mis dos colegas (hombres) responsables conmigo de elegir un premio, no les convenció sin embargo a apreciar las transgresiones de *Perrerías* como méritos artísticos, sino que las vieron como cuestionables imperfecciones que no atendían al canon dramático al uso.

<sup>6</sup> Es significativa esta tendencia a una postura discriminatoria asumida por los caribeños hacia sus vecinos más cercanos, como una falsa perspectiva de superioridad y defensa 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 asumirmos como insulares, como caribeños.” Y añade: “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 creíamos 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” (11).

## Obras citadas

Estorino, Abelardo. *Morir de cuento. Tablas 1* (ene-mar 1984), encarte 30pp.

\_\_\_\_\_. *El baile*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2000.

Franco Jean. “Desde los márgenes al centro: Tendencias recientes en la teoría

feminista.” *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1997: 117-134.

Martínez Tabares, Vivian. “El teatro es una conspiración: Entrevista al dramaturgo

Alberto Pedro.” *La Gaceta de Cuba* 6 (nov-dic 1994): 8-11.

Vicioso, Chiqui. *Trago amargo (Wish-ky Sour)*. Santo Domingo: Secretaría de Estado

de Educación y Cultura (Premios anuales de Literatura 1996-97), 1998.

- \_\_\_\_\_. *Salomé U: Cartas a una ausencia*. Santo Domingo: Editora Búho, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Perrerías*. *Conjunto 123* (2001): 54-63.
- \_\_\_\_\_. *Nuyor/Islas*. Manuscrito inédito, 2003.



*De dónde son los cantantes*  
a play by Nelda Castillo  
La Habana Theatre Festival 2003