

BREVE PANORAMICA DEL TEATRO DE MANUEL RUEDA

Por Franklin Gutiérrez*

En Manuel Rueda (Monte Cristi, República Dominicana, 1921), se conjugan casi todos los aspectos de la cultura que conforman al intelectual íntegro: músico, poeta, dramaturgo, difusor cultural y pianista.

En 1939, cuando apenas tenía 18 años, obtiene una beca para continuar sus estudios de música en Chile. Allí permaneció hasta 1951. Eran años brillantes para Chile. Las tres *Residencias en la tierra* y los *Cantos generales*, de Pablo Neruda, que repercutieron en todo el ámbito cultural e intelectual latinoamericano de la época; las piroc-tenias formales y las irreverencias verbales del Creacionismo de Vicente Huidobro; el impacto del primer premio Nobel de literatura para América Latina, otorgado a Gabriela Mistral; el revuelo de los mandragoristas y su revista Mandrágora. En fin, una serie de acontecimientos que daban a Chile en ese momento un lugar privilegiado en la cultura y la literatura de nuestro continente.

Ese ambiente y la estrecha amistad que cultivó con Huidobro proporcionaron a Rueda los medios necesarios para una formación que, posiblemente, su país no le facilitaría ya que la dictadura de Trujillo, instalada en la República Dominicana en 1930, había convertido la cultura y la educación en productos asequibles sólo para unos pocos.

* Ensayista y crítico de literatura dominicano. Co-fundador de la Casa de la Cultura Dominicana en la ciudad de New York.

De esa manera, Rueda entra en contacto con las vanguardias latinoamericanas y las asimila. De Huidobro aprendió el espíritu vanguardista, la visualidad de sus caligramas, el juego de las palabras y la organización sintáctica que luego se manifestará en su poesía social, en su teatro y, muy especialmente, en su poesía plural, que toma cuerpo en 1974 cuando Rueda, en una conferencia ofrecida en la Biblioteca Nacional, el 22 de febrero de ese mismo año, dio a conocer el Pluralismo; movimiento que plantea, diseminado por los diez puntos de sus postulados: a) la liberación del verso desde lo lineal a lo espacial y multilineal; b) la consolidación del bloque gráfico-espacial como unidad referencial y, c) el acercamiento de la poesía a su fuente generadora: la música.

Antes de llegar a la poesía plural, en la que a través de sus conocimientos e investigaciones musicales y aplicando la simultaneidad musical logra una poesía que rompe con el plano visual tradicional de la linealidad, Rueda pasa por un proceso que va evolucionando desde sus primeros versos hasta completar una importante y significativa obra poética. En 1944, cinco años después de su partida a Chile, regresa al país en gira de conciertos musicales y se encuentra con un grupo de jóvenes deseosos de ampliar los horizontes que, a la poesía nacional, había impuesto el Postumismo de Domingo Moreno Jimenes. Esos jóvenes abogaban, aunque sin negar totalmente la herencia y la tradición, por una poesía que fuera más allá de lo local, que se desprendiera ligeramente de su propia geografía y trascendiera los límites de la isla. Concretamente, se identificaban con una "Poesía con el hombre universal".

Así, bajo el lema de "Poesía con el hombre universal" nace la poesía "Sorprendida", grupo que marca uno de los momentos más esplendorosos del quehacer poético nacional y del cual Rueda es uno de los más valiosos representantes.

La producción poética de Rueda comprende: *Tríptico* (1949); *Las noches* (1949); *Las noches* (1953); *La criatura terrestre* (1963); *Con el tambor de las islas* (1975); *Por los mares de la dama* (1976) y, *Las edades del viento* (1979). Su labor teatral, que es el motivo de estas páginas, está compuesta por cinco obras: *La trinitaria blanca* (1957); *La tía Beatriz hace un milagro* (1958); *Vacaciones en el cielo* (1961); *Entre alambradas* (1965) y, *El rey clinejas* (1979).

En *La trinitaria blanca*, Rueda nos presenta el caso de una familia provinciana, de clase media que lucha por mantener sus principios morales y religiosos ocasionalmente puestos en peligro debido a que Miguelina, una de las integrantes del núcleo familiar, no logra resignarse a su condición de solterona pacífica.

El tema de las solteronas está presente en casi toda la dramaturgia latinoamericana y se repite frecuentemente. En *Rosalba y los Llaveros*, de Emilio Carballido, está Aurora; en *Los soles truncos*, de René Marqués, aparecen Inés, Emilia y Hortensia y, en *La trinitaria blanca*, de Manuel Rueda, encontramos a Miguelina. Pero la diferencia entre Carballido, Marqués y Rueda radica en que las solteronas de los dos primeros pertenecen al mundo de la soltería irremediable, de la soltería que convierte a la mujer en un ser solitario, amargado. Carballido y Marqués hablan solamente de aquellas solteronas que, habiendo perdido toda posibilidad de vida en pareja, se dedican a rendirle culto a las normas establecidas por las sociedades tradicionales a las que ellas pertenecen.

La solterona de Rueda, por el contrario, rompe con el culto a la moral, irrespeta las opiniones de los demás, viola las costumbres de los parientes con quienes vive y es indiferente a los prejuicios y trivialidades de su clase social. Miguelina es una solterona inconforme con su condición de soltera. Pero su inconformidad no es queja molesta ni la coloca ante un indeseado acorralamiento que reduce toda su vida al cuidado de sus sobrinos y a los quehaceres del hogar. Ella se queja, más que nada, porque el medio ambiente en que se desarrolla le impide actuar libremente. Por esa razón se ve en la necesidad de acudir a un recurso compensatorio. O sea, se sumerge en un mundo de alucinaciones, sueños y fantasías que culmina en una inesperada relación sexual entre ella y Sebastián; pero una relación falsa, que sólo se produce en su mente. Con ese tipo de comportamiento Miguelina logra romper toda la armonía hogareña y empuja a sus parientes hasta un inquietante estado de desesperación.

La trinitaria blanca es la primera obra teatral de Rueda y como obra inicial no logra la solidez estructural ni el desplazamiento del lenguaje dramático de obras posteriores. Sin embargo, *La trinitaria blanca* rompe con el teatro directo y realista que se hacía en la República Dominicana en ese momento. En ella predomina un excesivo

lirismo poético, un lirismo que, circunstancialmente, debilita la energía que requiere el lenguaje dramático, pero que no llega a desviar el planteamiento inicial ni diluye la tensión generada por los conflictos entre Miguelina y su familia.

Respecto al marcado lirismo poético que caracteriza algunas de las escenas de *La trinitaria blanca*, Juan González Chamorro, quien dirigió hábilmente el estreno de la obra, dice: “La obra me causó una excelente impresión, pero dándome cuenta de las complejidades que encerraban sus personajes, le aconsejé que no tuviera prisa en estrenar, que cuidara su presentación y que, con un tiempo, meditara sobre algunas escenas donde, a mi juicio, la gran vena lírica de Rueda se dejaba sentir quizás con exceso y en perjuicio del lenguaje directo y teatral que la intensa acción dramática de la obra requería”¹.

A *La trinitaria blanca* le sigue *La tía Beatriz hace un milagro*. En esa segunda obra Rueda retoma el tema de las solteras, ya no como materia principal, sino más bien como una simple referencia. Si en *La trinitaria blanca* la condición de solterona de Miguelina proporciona los medios para el rompimiento del orden establecido, en *La tía Beatriz hace un milagro* esa misma condición de soltería opera como un símbolo que sirve para fortalecer la bondad, la fe católica y, a veces, el papel de directriz que generalmente desempeña la tía Beatriz.

En *La tía Beatriz hace un milagro* Rueda tiene mayor dominio de la elaboración de los parlamentos, los diálogos son más densos y más depurados y el lenguaje poético, excesivamente poético, usado en *La trinitaria blanca* empieza a ser sustituido por un lenguaje más sobrio y más técnico. Ese avance en el dominio de la técnica permite a Rueda penetrar las complejidades intrínsecas que articulan lo fantástico y lo extraño, como sucede con la tía Beatriz que, tres días después de su muerte, estaba tan fresca y reluciente como si estuviera viva. La aspiración de la tía Beatriz de que la materia de su cuerpo no se altere se corresponde con la aspiración de continuar ejerciendo poder sobre los demás. Por eso, al entregar sus bienes a sus sobrinos exige que éstos permanezcan observándola durante tres días para convencerse de que el espíritu posee la facultad de conservarse por encima de la materia.

En su tercera, *Vacaciones en el cielo*, Rueda trabaja por primera

vez el género de la comedia, detalladamente. Porque aunque él mismo clasifica *La trinitaria blanca* de comedia no es sino en *Vacaciones en el cielo* donde logra, mezclando lo cómico y lo satírico, la flexibilidad y el desplazamiento que necesita la acción dramática para provocar risa en el espectador. El suspenso y la tensión que producen los conflictos de *La trinitaria blanca* se acercan más a lo dramático que a lo cómico.

El programa de *Vacaciones en el cielo* está más orientado a criticar que a hacer reír. Rueda, como muchos escritores que escribieron durante la dictadura de Trujillo, sentía la necesidad de denunciar algunos de los males de su época. Pero la tiranía trujillista estaba siempre al acecho de todo el que levantara la voz contra instituciones que, como la iglesia, desempeñaban el papel de sostén del sistema. De ahí que Rueda tenga que acudir a la comedia para expresar y dar a entender que los sacerdotes, además de ser los supuestos representantes de dios en la tierra, también tienen derecho a la vida común que hacen los demás hombres y eso era muy difícil expresarlo en la era de Trujillo sin que ello fuera considerado un puro acto de rebeldía. Entonces, la comedia era el recurso más apropiado para la denuncia, por lo que Rueda se vale de ella para alcanzar los propósitos perseguidos en *Vacaciones en el cielo*.

La trinitaria blanca, *La tía Beatriz hace un milagro* y *Vacaciones en el cielo* tienen en común la época, el lugar de acción y la presencia de una clase media tradicional que no quiere ceder ante el proceso evolutivo de las sociedades actuales. No obstante, difieren en la libertad expresiva y en el dominio técnico que se va registrando, progresivamente, en cada una de ellas.

No sucede lo mismo con *Entre alambradas*, cuarta obra de Rueda. La dictadura de Trujillo ha desaparecido con el asesinato de éste, en 1961, los escritores recuperan la libertad de expresión usurpada durante tres décadas y esa apertura facilita un mejor contacto con la realidad. A eso también se suma la guerra de abril de 1965, acontecimiento histórico que provocó la segunda intervención norteamericana y que trajo consigo una total revisión del arte, la literatura y la cultura.

Entre alambradas rompe el esquema ideológico practicado por

Rueda hasta ese momento. Su rechazo al teatro realista se vuelve contra sí mismo y el observador-analista distante que aparece a lo largo de *La trinitaria blanca*, *La tía Beatriz hace un milagro* y *Vacaciones en el cielo* se transforma en partícipe directo del hecho, en testificante inmediato. *Entre alambradas* es una obra fisonomista ya que en ella se retratan acontecimientos que son frutos de la experiencia y la participación misma del autor. El propio Rueda dice: “esa obra hay que entenderla dentro de un tiempo histórico específico y como materia testimonial de un episodio que fue vivido por mí”².

La alambrada referida en el título es el cerco que tendieron los norteamericanos horas después de su llegada a la ciudad de Santo Domingo, el 28 de abril de 1965 y que dividió la ciudad entre la zona militar y la zona rebelde. Los cinco personajes que componen la obra ofrecen un panorama descriptivo de la circunstancia que los envuelve. La vecina 1ra. y la vecina 2da. representan al pueblo en su afán de vencer la inmoralidad y la intromisión de las tropas norteamericanas. La protesta de las vecinas contra el tipo de vida que lleva Canela es la preocupación de un núcleo social que se mantiene apegado a la moral y a unos principios desfasados, añejos, que ya no tienen ninguna validez para Canela. Ella es una mujer libre, totalmente independiente, sin ataduras ni complejos, que ejerce la prostitución porque las condiciones sociales y económicas de su medio no le han proporcionado otra labor más satisfactoria.

Jimmy, por su parte, es una de las tantas víctimas que ha elegido la maquinaria política norteamericana para expandir su dominio sobre los pueblos débiles y aplastar los deseos libertarios de éstos por medio de guerras desiguales. Jimmy es un joven soñador, que sin darse cuenta ha caído en la miserable trampa de traicionar sus propios principios. Tanto él como Canela escenifican situaciones ajenas a sus verdaderas realidades. Ni ella quería ser prostituta ni él quería disparar contra personas que no eran responsables del interés de los Estados Unidos de controlar la voluntad del pueblo dominicano.

Para Canela era difícil comprender que un invasor, enviado con el exclusivo propósito de matar, estuviera dotado de la sensibilidad y la caballerosidad de Jimmy. Por eso la perplejidad la sacudió cuando leyó las palabras escritas por éste en su diario momentos antes de ser asesinado. “Dios me conceda venir en tiempo de paz a conocer esta tierra bravía que da tan hermosas criaturas. Pido a ese mismo Dios le

conceda a los dominicanos el recobrar la libertad que merecen”.

Dani, contrariamente, es el punto oscuro del drama; el bueno opuesto al malo, una persona a quien no le preocupa más que él mismo, dispuesto a conseguir lo que anhela sin importarle el precio que tenga que pagar su víctima. Dani es vil y cruel, pero también es exageradamente cobarde. Sobre todo, cuando tiene que buscar solución a cualquier problema que se presente, sea creado por él o por alguna circunstancia extraña.

En 1979, casi tres lustros después de la aparición de *Entre alambradas*, Rueda publica y estrena su quinta obra teatral titulada *El rey clinejas* y en ella vuelve parcialmente a los postulados de *La trinitaria blanca*, *La tía Beatriz hace un milagro* y *Vacaciones en el cielo*, en los que se moldea la personalidad de acuerdo a la solución que se da a los conflictos internos; donde se construye la realidad mediante la utilización de elementos del mundo exterior y donde, finalmente, lo onírico se convierte en materia de la cotidianidad.

El asunto de *El rey clinejas* es sencillo. El gobierno ha construido una nueva cárcel y las autoridades tienen que encerrar a alguien para que el Estado no sea señalado como dilapidador del dinero del pueblo. Entonces, María, una vendedora de coconetes que transita de extremo a extremo las calles del pueblo, acusa al rey clinejas de ofender su dignidad. Pero el rey clinejas había convertido su figura, barbuda, descuidada y de pelo largo, en un símbolo a través del cual los niños del pueblo construyeron un mundo que, aun siendo falso para El cojo y María, representaba la realidad cotidiana de ellos. No obstante eso, se impone la fuerza de las autoridades por encima de la voluntad de los niños y al rey clinejas lo despojan de sus barbas largas, de su pelo abundante y de su vestuario andrajoso.

La decisión de las autoridades fue cruel ya que con ella destruyeron la fantasía y el entretenimiento que encontraban los niños en el rey clinejas, aunque el capitán creía que con su actuación ponía fin a la incertidumbre ocasionada por un falso profeta que andaba por las calles violentando la moral ciudadana. El capitán estaba seguro de que el sometimiento del rey clinejas a la justicia era la mejor oportunidad para la inauguración de la cárcel que él administraba. Pero no es así, porque cuando María ve al rey clinejas fuera del disfraz que

oculta su figura, queda aturdida ante la robustez y la elegancia de éste y termina retirando la acusación contra Rosalindo Contreras, verdadero nombre del rey clinejas, razón por la cual la cárcel tiene que continuar vacía.

En *El rey clinejas*, al igual que en todas las obras de Rueda, está presente muy bien delineada la denuncia social. En esta ocasión, es el modo de proceder de las autoridades carcelarias el mecanismo utilizado para validar el aparato represivo del gobierno. Realmente, la cárcel no era necesaria. Pero ya construida se hacía necesario patentizar su utilidad. Y fue el rey clinejas, por su carácter pacífico e inofensivo, el elegido para dicha patentización.

Quizás ante los niños, por su inocencia y por la influencia que el capitán ejerció sobre ellos, el rey clinejas quedó como un vulgar far-sante, como alguien que estaba escondiendo su verdadera personalidad para lograr prebendas personales. El rey clinejas, entre tanto, sabía que no era así y al ser expulsado del pueblo decidió continuar con sus andanzas y seguir, como si se tratara de una misión quijotesca, contando cuentos a los niños para entretenerlos y para que éstos fortalecieran la fe que alimenta el espíritu de la inocencia.

Con *La trinitaria blanca*, *La tía Beatriz hace un milagro*, *Vacaciones en el cielo*, *Entre alambradas* y *El rey clinejas*, Manuel Rueda acerca el teatro dominicano al teatro latinoamericano contemporáneo, pues su teatro no copia ni reproduce la realidad con la crudeza que la realidad misma contiene, sino que la representa. Es cierto que Rueda no trabaja abiertamente con el absurdo teatral latinoamericano de las últimas décadas, en el que el orden normal de las cosas perdió todo su sentido lógico. Pero sus textos seleccionan los elementos más positivos de doctrinas y tendencias que no se quedan en lo teatral simple, en lo político ocasional. Rueda va más allá y ello le facilita penetrar lo filosófico existencial, la psicología del individuo, lo que, en cierto modo, da a sus obras el carácter ecléctico que fundamenta al teatro latinoamericano de nuestros días.

NOTAS

1. Manuel Rueda. *Teatro*. Santo Domingo, R.D.: Editora del Caribe, C. por A., 1968, p. 10.
2. Gutiérrez, Franklin. "Manuel Rueda y el teatro dominicano". Entrevista realizada en Santo Domingo, República Dominicana, el 1ro. de diciembre de 1988.