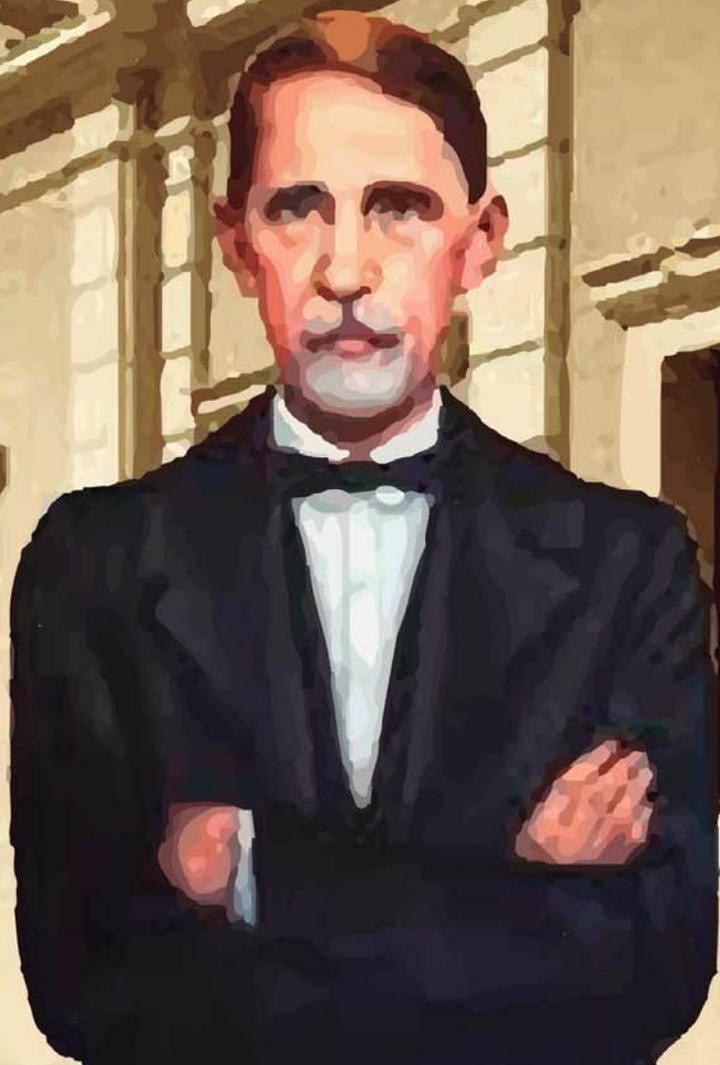


# LA DRAMÁTICA

EL TEATRO REVOLUCIONARIO  
DE JUAN PABLO DUARTE

Giovanny Cruz Durán





LA DRAMÁTICA:  
EL TEATRO REVOLUCIONARIO DE JUAN PABLO DUARTE



Giovanny Cruz Durán

LA DRAMÁTICA:  
EL TEATRO REVOLUCIONARIO  
DE JUAN PABLO DUARTE





Dirigida por Isael Pérez

*La dramática: el teatro revolucionario de Juan Pablo Duarte*

Giovanny Cruz Durán

ISBN: 978-9945-617-74-0

2020

Editorial SANTUARIO

Av. Pedro Henríquez Ureña No. 134,

La Esperilla, Santo Domingo, Rep. Dom.

Email: editorialsantuario@gmail.com

<http://editorialsantuario.blogspot.com>

Tels.: 809 412-2447; 809 637-1918

Diagramación y diseño de portada:

Amado Santana (amado\_alexiss@yahoo.com)

(809) 4775602

Impreso en República Dominicana

*Printed in Dominican Republic*

*El primero aquí en caminar fue Louquo, el Solitario;  
que se hizo viejo sin ningún contemporáneo.  
Pero un día llegaron cuatro hombres,  
se sabe que adelantándose a una recua.  
Esos cuatro que siguieron al Primero,  
salidos de su propio ombligo, fueron:*

*Racumón, padre de todas las estrellas;  
Savacú, hacedor de las lluvias;  
Achinao, amo absoluto de los vientos  
y Coromo, soplador de tempestades.*

*Cuando Louquo se fue para siempre a la caverna  
dejó en su jardín maíz, ñame y la yuca,  
que hasta acabarse en nuestro mundo fueron  
únicos alimentos de los hombres;  
los que hambre sufrieron por no saber  
cómo el jardín del Primero cultivar.  
Contaban los mayores que se han ido  
que estando Bayamanaco,  
el más anciano de los dioses*

*—amo del fuego—,  
cocinando su casabi en el burén,  
el único nombrado de los Yamoncobre,  
uno repetido en otros tres*

*—Deminán Caracaracol—  
que caminaban sobre el cuerpo ensangrentado de su madre,*

*pidió que el anciano le enseñara  
fabricar torta de yuca.  
El dios Bayamanaco por Deminán interrumpido,  
enojado se negó a compartir lo que sabía.*

**E**ste es un fragmento de mi poema épico “Areyto: canto sagrado entre el cielo y la tierra”. El areyto, escenificación ritual que consideraríamos hoy mítico teatro cantado, contado y bailado; fue la primera manifestación teatral que hubo en el territorio en el cual vivimos. Sobre este teatro épico de nuestros taínos el cronista histórico y militar colonial Gonzalo Fernando de Oviedo nos ha dado, en su “Historia General y Natural de las Indias”, un rico testimonio de su disciplinada organización y la ética artística y humana con las cuales se realizaba. Tanto, que podríamos hoy juzgarlo como una actividad, para la época, muy profesional

Los españoles coloniales utilizaron aquí el Teatro para su campaña de catequización. Nada extraño, porque el inicio del Teatro occidental está directamente relacionado con el rito y el mito... y la rebeldía. Dionisos y Apolo, en perfecto equilibrio, son los verdaderos padres de la tragedia griega. Sobre el tema Nietzsche aporta:

«... el desarrollo continuado del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco. Para poner a nuestro alcance esas dos pulsiones imaginémoslas, primero, como los mundos artísticos separados de los sueños y de la embriaguez; entre cuyos fenómenos fisiológicos se puede notar una antítesis que se corresponde con la existente entre lo apolíneo y lo dionisiaco.»

Por causa de una pieza teatral ocurrió en nuestra isla la primera protesta y cuestionamiento intelectual y la primera

manifestación de crear una conciencia social. Hablo del entremés *Octava de Corpus Christi*, del capellán mayor Cristóbal de Llerena, presentado el 23 de junio de 1588 en el atrio de la Catedral de Santo Domingo. La sátira sobre las instituciones coloniales que el entremés contenía provocó el disgusto de los oidores españoles que asistían a la liturgia y 15 días más tarde Llerena fue embarcado para Río de la Hacha, Nueva Granada, actual Colombia; convirtiéndose de esta manera en el primer ciudadano nacido en el Nuevo Mundo en ser expulsado de su territorio. También tiene la gloria de haber iniciado el Teatro formal en el Nuevo Mundo.

Los antiguos areytos taínos y el entremés de Llerena son los antecedentes comprobados de los hacedores de teatro que iniciaron en el escenario nuestra Revolución Independentista.

Sin embargo, el tema que nos convoca es, precisamente, el del teatro que aquí hicieron los antiguos Trinitarios, liderados por el patricio Juan Pablo Duarte.

He escrito cientos de veces que nuestra revolución independentista es única porque no existe otro precedente en la Historia de la Humanidad, sobre un episodio de este tipo, cuyos gestores se despojaron de túnicas romanas, de coturnos, de calzados y pertrechos militares de utilería, dejaron la ironía tras bastidores y abandonaron la quimera que les enseñó Sísifo en alguna escena para, exactamente desde ésta, irse a combatir por la patria en los escenarios reales de la guerra. Si bien es cierto que Llerena es el primero en utilizar en el Nuevo Mundo al teatro como instrumento de protesta comprometida, corresponde a Duarte el primer uso dado al Teatro en nuestro continente como un arma política y revolucionaria. Y más que el primero, ha sido el único en hacerlo en tal dimensión.

Obligado estoy a precisar, no obstante, que en España las obras de contenido patriótico, nacionalista o libertario despertaban gran entusiasmo entre los espectadores. Algo que contactó el propio Juan Pablo Duarte en su recorrido por los teatros españoles. De allí saca la idea y convierte aquello en parte importante de su proyecto de nación. Pero en ningún caso las manifestaciones de teatro comprometido en España, muy especialmente en Cádiz, constituyeron un plan organizado cuyo objetivo sería la conquista del poder y establecimiento de la libertad absoluta de los ciudadanos, como sí fue el caso del teatro realizado aquí por los febreristas.

Duarte había conformado el movimiento patriótico, al que llamó Sociedad Secreta La Trinitaria, el 16 de julio del 1838, en la calle Arzobispo Nouel, frente a la Iglesia del Carmen, en el hogar de Juan Isidro Pérez de la Paz. Eran tan jóvenes los allí reunidos que a la revolución que más tarde iniciarían se les llegó a llamar *La revolución de los muchachos*. Juan Pablo Duarte, indiscutido líder del movimiento, en la ocasión apenas tenía 25 años. El juramento de honor de los jóvenes trinitarios allí reunidos constituía una declaración de principios y un compromiso con la Historia. Empezaba de esta manera:

«En el nombre de la Santísima y Augustísima e Indivisible Trinidad de Dios Omnipotente, juro y prometo por mi honor y mi conciencia, en manos de nuestro presidente Juan Pablo Duarte, cooperar con mi persona, vida y bienes a la separación definitiva del gobierno haitiano y a implantar una república libre, soberana e independiente de toda dominación extranjera...»

Es harto conocida toda la hazaña ejecutada por aquellos valientes jóvenes que formaron parte de La Trinitaria. Empero, Duarte y sus futuros conjurados, en algún momento de su lucha clandestina comprendieron que su sociedad secreta

tenía muy serias limitaciones. Y una vez completado lo que habría sido el objetivo inicial, decidieron crear un nuevo tipo de organización que permitiese masificar sus labores para crear una conciencia nacional sobre la imperiosa e imposter-gable necesidad de independizarnos de todo yugo opresor. Con estos objetivos se crea una diferente organización que se oficializa en el 1840 en Santo Domingo, con el nombre de Sociedad Filantrópica, cuyo fin real era adoctrinar y propagar las ideas nacionalistas. Funcionaba en la calle que hoy llama-mos Pedro Alejandrino Pina. El lema que utilizaron fue: *Paz, Unión y Amistad*.

El incumplimiento a nuestros patriotas de parte de los líderes del movimiento revolucionario haitiano llamado *La Reforma* y que derrocó a Boyer en febrero de 1843, colocando a Charles Hérard en la presidencia de Haití, constituyó una traición a los acuerdos arribados entre ellos y los antiguos trinitarios. Hecho que determinaría un comportamiento más comprometido, otra actitud y otra estrategia de la inquieta juventud de la parte de habla española de la época. Juan Pablo Duarte y sus ya organizados partidarios, entendieron que su movimiento debía ampliar el radio de acción, en cuando a crear una conciencia nacional sobre la liberación definitiva del país. Entendieron, también, que era imprescindible ir más allá de los objetivos proclamados en La Filantrópica. Pero aún debían implementar algunas estrategias antes de recurrir a las armas en procura del honor patriótico que se sólo se podría obtener, en su caso, en el campo de batalla.

Pero, ¿cómo hacer esto sin dar a las autoridades haitia-nas que nos gobernaban justificaciones para la persecución? ¿Cómo crear un sistema de propaganda política en todo nues-tro territorio sin que los invasores masacraran a los jóvenes

que desafiaban la negada libertad? Es ahí que ingeniosamente Duarte recurre al teatro.

Un hecho coloca en su justa dimensión a Boyer, a la sazón presidente de Haití. Se trató de la expulsión de aquellos famosos siete diputados haitianos que lo adversaban; violando Boyer de esta manera su propia constitución y desenmascarando a su régimen. El historiador haitiano Dorsainvil en su *Manual de Historia de Haití*, nos narra de la manera que esto afectó la credibilidad de Boyer y alertó a todos en la isla sobre el carácter e intenciones verdaderos del presidente haitiano. Los siete diputados en cuestión, fueron luego reelegidos por los electores haitianos como claro indicio de su desaprobación a la política de Boyer. Por supuesto que este hecho no pasó desapercibido para los trinitarios. Constituyó una buena alerta de que la oposición interna contra Boyer estaba tomando fuerza y debilitando a su propio gobierno. Lo que debía ser, necesariamente, aprovechado por los antiguos trinitarios. Así las cosas, aquel era el momento propicio para accionar de una manera más directa en pos de los viejos objetivos trazados desde la Sociedad Secreta La Trinitaria.

Insisto en resaltar que, aunque ya público, el accionar de Duarte y los trinitarios tenía que hacerse sin dar justificaciones para censuras, prisiones o masacres por parte de los ocupantes haitianos contra los precursores de nuestra nacionalidad. En ese tenor, los principios filosóficos de los miembros de La Filantrópica, y su aparente actividad, era propugnar por la armónica relación del Ser Humano. Sin embargo, sabemos hoy que aquellos jóvenes, ya no reunidos en el claustro de la Angelina Angelourum, sino en la casa de Pedro Alejandrino Pina, eran arengados por el propio Duarte con incendiarios y

libertarios discursos políticos, de los cuales, desgraciadamente, ninguno se ha logrado rescatar por completo.

Sobre esta Sociedad y sus actividades, Rosa Duarte, la hermana de patricio, escribe en sus *Apuntes* lo siguiente:

«Sus secciones eran públicas y en ellas se pronunciaban discursos que algunos del pueblo se aplicaban a oír y algunas veces aplaudían con entusiasmo.»

Por su lado, el hisotriador Pedro Troncoso Sánchez sobre La Filantrópica nos especifica:

«Adviértase el empleo que hace de la palabra “Filantropía” en su proyecto de Constitución. En éste, después de preceptuar la protección el Estado de libertades y derechos de los dominicanos, dice en 1 artículo 20: sin olvidarse para los extraños (a quienes también se le debe justicia) de los deberes que impone la filantropía.».

Pero, hoy sabemos que no sería La Filantrópica la llamada a cumplir el rol estelar de crear la absoluta y definitiva conciencia nacional que debía preceder al levantamiento armado. Esta encomienda fue dada a la Sociedad Dramática.

Esta organización tendría a su cargo elegir las piezas teatrales apropiadas que sirvieran de propaganda patriótica al gran conglomerado, escoger actores y actrices que tuviesen el talento requerido (entre ellos no estaría Juan Pablo Duarte porque no eran en ese sentido muchas sus dotes, aunque sabemos que era músico) y produciría las puestas en escenas. Los actores serían los trinitarios y los nuevos integrantes del movimiento de los filantrópicos. Las actrices deberían ser escogidas entre las novias, amigas y hermanas de los mismos trinitarios. Algunos historiadores suponen, y es lógico creerlo,

que la misma hermana de Duarte, Rosa, subió alguna que otra vez a los escenarios de La Dramática.

Por supuesto que para todos hubo, al menos, un mínimo de entrenamiento. Pero, como ya demostré en párrafos anteriores, la actividad teatral tenía en nuestro territorio hasta primitivos antecedentes. Cronistas históricos de la época citan el entusiasmo que las actividades escénicas producían entre los espectadores habituales a esos eventos. Lo que nos lleva a razonar que muchos de ellos podrían tener algún nivel previo de entrenamiento escolar en asuntos teatrales.

Aunque se trataba de una labor artística y revolucionaria, era imperativo que aquellas actividades escénicas tuviesen categoría casi profesional. De no ser así, las autoridades haitianas, sospecharían de la actividad y tendrían, entonces, suficientes excusas para suspenderlas. Sabiendo esto, Duarte, apuntador y mentor de las realizaciones teatrales de La Dramática, decidió contratar buenos carpinteros para hacer los decorados, excelentes modistas para construir el vestuario y procurar piezas de grandes valores literarios. En su viaje por Europa, el culto Juan Pablo Duarte pudo ver el valor social que tenía una puesta en escena bien realizada.

Entre los primeros actores que formaron parte de La Dramática se encontraban: Juan Isidro Pérez, Pedro Alejandrino Pina, Félix María del Monte (el primer dramaturgo profesional criollo), Juan Evangelista Jiménez, Luis Betances, Tomás Troncoso, Joaquín Lluberés, Francisco Martínez de León, Remigio del Castillo, Fernando Serra y Silvano Pujols. También jugaron rol de relevancia, aunque no tanto como lo antes citados, los hermanos Manuel y Wenceslao Guerrero, Jacinto de la Concha, José María Pérez, José García Fajardo, Joaquín Gómez y Juan Bautista Alfonseca; entre otros.

De los nombres de las actrices de entonces pocos han llegado a nuestros días. Uno de ellos es el de Cecilia Baranis. De esta actriz, sólo identificada por nuestros cronistas históricos como “*probablemente extranjera*”, sabemos que los dramáticos habríanle dedicado, al menos, una de las representaciones teatrales.

En el libro de Leonardo Azparren Giménez, publicado en 1997 y titulado “*Teatro en Venezuela: ensayos históricos*”, encontramos una muy precisa referencia a la actriz en cuestión que demuestra, fehacientemente, que se trataba de una reputada actriz venezolana:

«La importancia del teatro fue también certificada con el trabajo de Cecilia Baranis, actriz conocida como «maestra del arte de la carátula» y quien tuvo una carrera de primera actriz hasta 1855.»

Mariano Lebrón Saviñón, en su libro “*Heroísmo e identidad / Duarte: libertador, romántico y poeta*”, menciona otros dos actores quienes habrían sido beneficiados, igual que la Baranis, con dos funciones respectivas. Estos son José Ferrer y Antonia Valdez.

En el libro *Ojeada históricocrítica a la literatura colombiana*, en el capítulo XX titulado *EL Coliseo: Primeras representaciones teatrales*, encontré una primera referencia sobre José Ferrer:

«En abril de 1841 tratose de organizar una compañía, dirigida por el actor José Ferrer, contando con el actor Gallardo, que había trabajado el año anterior; su esposa, un señor Pardo, y los artistas Cecilia Baranis, primera dama, y el joven José Basa Cáceres.»

La segunda referencia que encontré sobre José Ferrer, es también de Leonardo Azparren Giménez, el investigador

venezolano antes citado. En una ponencia dictada en Universidad de Buenos Aires, en agosto de 2007, durante en el *XVI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*, Azparren comenta que el cronista del periódico *El Liberal*, exactamente el 25 de julio de 1837, en un artículo en el cual cuestiona al teatro venezolano de entonces, en un párrafo de dicha entrega se refiere a José Ferrer y a Cecilia Baranis en los siguientes términos:

«Por último, atribuye a José Ferrer y Cecilia Baranis el inicio de la *actividad teatral*, gracias a lo cual el público comenzó a interesarse por el teatro cuando vio actores que procuraban imitar los personajes que representaban, y que realmente los caracterizaban con alguna propiedad.»

En 1854 la Baranis estuvo muy activa haciendo teatro en Venezuela como actriz de planta de la *Compañía Dramática Española de Aurelio Alcázar*. Entre el 2 de abril y el 18 de junio del referido año, en el Teatro Apolo, ella actúa en el drama *Marcías o El doncel de don Enrique el doliente*, también en *Catalina de Médicis*, *El delincuente honrado* y en algunas comedias de menor importancia. Estos datos de la Baranis aparecen en las crónicas del crítico de la época Mariano de Briseño.

Sobre José Ferrer he encontrado, también, dos documentos con su firma autógrafa. Uno de ellos es una litis que dicho actor, masón y patriota sostuvo con el gobierno de Venezuela porque le negaron el permiso para él abrir un teatro en Caracas. También tengo la información que José Ferrer fue el encargado de dirigir, en 1829, una obra en la cual participó José Antonio Páez, para entonces jefe político y militar de Venezuela. La pieza fue el primer montaje en ese país de una obra de William Shakespeare.

Doy una gran relevancia a esos dos actores, Ferrer y Baranis, porque pienso que la deuda histórica con ellos es mucho mayor de lo que hasta ahora hemos supuesto. Explico: José Ferrer y la Baranis eran, efectivamente, profesionales reconocidos del teatro en nuestro continente. Fueron contratados porque cultural y estratégicamente convenía para la causa de los antiguos trinitarios. Mi condición de hombre de teatro me lleva a razonar que el rol jugado por los dos artistas que nos ocupan, fue más connotado que la de sólo actores de las primeras obras representadas. Dadas sus experiencias teatrales, cabe suponer que fueron, primero, los entrenadores finales de los actores duartianos y, segundo, probablemente quienes dirigieron esas obras. Duarte demostró tanto respeto por el teatro que, entendiendo sus limitaciones actorales, prefirió ser el apuntador de las escenificaciones. Así las cosas, no iba él a asumir un rol tan delicado para su proyecto como el de director artístico. Estoy convencido, repito, de que esa responsabilidad recayó en José Ferrer y Cecilia Baranis. Sobre todo, en el primero que ya tenía, como he demostrado, antecedentes de liderazgo teatral. Estos artistas venezolanos son los verdaderos precursores del teatro profesional en la República Dominicana.

Aunque pocos datos relevantes tengo sobre Antonia Valdez, también sé que era una actriz importada.

En todo trabajo de investigación histórica o literaria hay un componente detectivesco. En la búsqueda de todos estos datos me he encontrado con una información documenta, y aparentemente aún desconocida por historiadores dominicanos, que podría relacionar a José Núñez de Cáceres con el tema que nos ocupa. Recordemos que Núñez de Cáceres proclama el 1 de diciembre del 1821 la llamada *Independencia Efímera*, la cual apenas duró hasta el 9 de febrero de 1822. Exiliado en

Venezuela, trabajó en Caracas como *Censor Oficial de Teatro*. En esas tareas conoció a José Ferrer y a Cecilia Baranis, que ya en 1823 eran artistas de relevancia internacional, dado que en ese año actuaron en Cuba. ¡Justo al lado nuestro! Este dato me lleva a una presunción: Núñez de Cáceres podría haber sido quien recomienda a los referidos teatreros para trabajar aquí con los padres fundadores de la República.

Los primeros trasnochos teatrales para Duarte, lo constituyó, sin duda, la elección de la pieza a representar. Suelo decir que la primera elección en libertad que hace un productor o director teatral es la escogencia del texto que escenificará. Ahí no hay excusa que valga para no hacerlo bien. En el caso de los trinitarios, filantrópicos y dramáticos de Duarte, el asunto era más delicado que el habitual en el teatro; por los ulteriores propósitos que tenía el grupo con la actividad de marras y el peligro que tal actividad conllevaría. Si bien era cierto que debían elegir, para presentar credenciales, una obra de calidad incuestionable y de un autor reconocido; también debía ajustarse ésta a las estrategias de los independentistas nacionales.

La pieza finalmente escogida fue *Bruto o Roma Libre*, del conde Vittorio Alfieri: poeta, dramaturgo y patriota italiano, nacido en Asti (Piamonte), el 16 de enero de 1749. Alfieri estudió en una academia militar de Turín. Heredó cierta fortuna y a la edad de 17 años viajó por Europa. Fue en esos viajes donde descubre su ideal de libertad y conoce los textos de los escritores franceses Montesquieu, Voltaire y Rousseau que les influyeron enormemente. Destaco en Alfieri, a parte de su conocida cultura y sus talentos literarios, su condición de masón. Recuerden que también masón era nuestro Juan Pablo Duarte. Por supuesto que para el caso no era fortuita esta condición. Como no creo que lo haya sido la escogencia

de una obra del masón Alfieri para iniciar los trabajos teatrales de concientización popular en nuestra mitad de isla. En mis investigaciones sobre el tema, encontré que en 1789, Alfieri fue testigo presencial de los movimientos revolucionarios de París. Este hecho resultó determinante en la literatura revolucionaria y el apego por la libertad del dramaturgo italiano.

*Roma Libre* es el título que dio el traductor y adaptador de la pieza, presbítero español Antonio Saviñón, para el estreno de la misma en 1812, hecho que ocurre una vez liberada Madrid de las tropas francesas. Antes hubo una presentación de la misma obra en Cádiz para la celebración de la publicación de la nueva constitución de la monarquía española. Su título real era *Bruto primo*.

Sobre Alfieri he encontrado la siguiente nota en el libro publicado por la Universidad de Cádiz en el 2007 “Lectura del pensamiento filosófico, estético y político”; específicamente en el trabajo de una de sus autoras, Mercedes Romero Peña, titulado *El nacimiento del teatro político: la lucha en el escenario de serviles y liberales*:

«El dramaturgo italiano mostraba en todas sus obras una tendencia a aproximarse a la realidad histórica y humana, y aunque la acción de sus tragedias era breve, sencilla y con pocos personajes, presentaban conflictos que intentaban hacer al espectador valiente y libre.»

Las presentaciones en España de la obra *Bruto* o *Roma libre*, provocaron tanto entusiasmo y fervor que hubo que dotar al teatro donde se hacían, de un fuerte contingente militar. Con todos estos antecedentes *Roma libre* constituía el proyecto teatral ideal para iniciar las labores de concientización que Duarte y sus dramáticos se habían propuesto.

Uno de los aportes que hace Antonio Saviñón en su traducción de la obra en cuestión, es el de un prólogo de agitación inflamable que le escribió:

*“No temas, no, que en su defensa blande  
la libertad su vengador acero;  
y escrito está en el libro del destino  
que es libre la nación que quiere serlo.»*

Como esto se repetía al concluir la representación, podemos imaginar que el acondicionamiento inicial y la emotiva reacción al final de los espectadores no dilataban. La trama de esta tragedia clásica, versificada en cinco actos, ocurre en el foro romano, espacio en el cual Bruto inflama cada aclamación:

*«Libertad o muerte,  
no os queda otra elección.»*

La respuesta del coro, como un resorte liberado, resultaba comprometedora:

*«Muerto primero  
caeremos todos  
que ningún tirano  
la Patria vuelva a esclavizar.»*

El patriotismo es exaltado desde la primera escena real de la pieza. Esta concluye de la siguiente manera:

**BRUTO:**

*No has de esperar; tenlo por cierto.  
El tiempo, el día, el suspirado instante,  
llegó por fin. Mi sin igual proyecto  
hoy tendrá cuerpo, movimiento y vida  
en la fogosa conmoción del pueblo.*

**COLATINO:**

*¡Oh de la patria sacrosanto nombre!  
Por ella, Ó Bruto, solamente puedo  
mi muerte suspender.*

La versión de los dramáticos sobre esta pieza desde su inicio despertó el furor patriótico de los asistentes, quienes habían hecho filas, llegando de todas partes, para adquirir sus taquillas. La platea fue sobrevendida. Hubo más espectadores de pies que sentados. Desde los primeros versos de la tragedia, los trinitarios confirmaron el acierto que constituyó su plan teatral. La crónica nos cuenta que Juan Isidro Pérez —encarnando a Bruto— solía adelantarse para, emocionado, decir sus bocadillos:

*«Patria, si, que fundar contigo hoy quiero.  
O en tanta empresa perecer contigo  
víctima ambos en la lid cayendo.»*

Predecible era la manera de cómo los espectadores asociaban los incendiarios parlamentos de Alfieri y Juan Isidro, con la situación política de la isla. Por supuesto que la manera de decir los parlamentos de los entusiastas actores y actrices, daba pié a esa situación. Los hacedores teatrales sabemos muy bien el valor que tiene en un escenario una acentuación determinada, una ironía, una pausa y una mirada comprometida. Todo esto fue, primero, estudiado por los dramáticos y, después, llevado a escena para sus comprobaciones.

Los espectadores nacionales quisieron saltar en sus asientos para desde allí mismo comenzar la lucha cuando el que sería más tarde el gran general Pedro Alejandrino Pina, exclamó, encarnando al Colatino, los versos más arriba citados.

Las crónicas históricas (las hay de Rosa Duarte, José María Serra, José María del Monte, José Gabriel García, César

Nicolás Penson y hasta del propio Duarte) nos cuentan que el fervor llegó a su más alto clima cuando Juan Isidro Pérez, probablemente sobreactuado, le contesta al pueblo romano que preguntaba de qué manera podían ellos desafiar el poder del tirano si no tenía las armas adecuadas. Esa pregunta era crucial porque, precisamente, los dominicanos de entonces se la hacían constantemente. He aquí la respuesta de Bruto y Juan Isidro:

*¡Desarmados vosotros!  
¿Qué decís? ¿Vosotros mismos  
tan mal os conocéis? ¿Veraz y justo  
el odio a los tarquinos en el pecho  
con rencor no guardáis? Hora el inicuo,  
último, horrible, doloroso ejemplo,  
de un crudo poder imitado,  
va a perder ante los ojos nuestros.»*

Para rematar más adelante:

*«¿Tomar en libertad es vuestro intento,  
e inerte os creéis? ¡Y veis armado a los tiranos!  
¿Qué fuerza, qué guerreros  
tienen a vez fuerza romana,  
romanos escuadrones... ¡Ah! Primero,  
primero muertes mil abrazarían  
los hijos todos del romano pueblo,  
que sus brazos armar en la defensa  
del opresor de Roma.»*

El público estaba sobrecogido. Desde luego que entendía perfectamente el mensaje que le estaban sirviendo. El clamor patriótico de los artistas en escena, y del pueblo en la platea, se manifestaba con pocas cortapisas. El objetivo fundamental del

evento se cumplía a cabalidad. No crean que en aquella noche faltó alguna que otra imprudencia dictada por la emoción que embargaba a todos. Al borde del desborde estuvo el asunto cuando ante el cadáver de Lucrecia, Bruto exclamó:

*«Todos nos grita: ¡libertad o muerte!  
¡No os queda otra elección!»*

Los romanos criollos en la escena y el público en la platea, saliéndose del libreto, gritaron a unísono:

*«¡Libres o muertos! ¡Todos seremos! ¡Todos!»*

No hay dudas que aquel grupo de hombres y mujeres, para la ocasión reunidos, estaba desbocado. Capaz eran de empezar allí mismo la lucha armada por la independencia nacional si su comandante en jefe lo hubiese ordenado.

Pero era necesario dejar que aquel sentimiento se intensificara y propagara más. Había que esperar que maduraran las ideas y los planes. El programa trazado debía continuar. Aún era necesario llevar la agitación que despertaría el fervor patriótico y alejaría las comprensibles aprehensiones de los ciudadanos sometidos, por todo el territorio nacional. La empresa apenas estaba comenzando. Pero en aquella noche se confirmó que de la esclavitud se había iniciado el principio del fin.

Desde las primeras representaciones se suscitaron comentarios por doquier. La identificación de la gente con el patriotismo y arrojo de Bruto era absoluta. El asunto tomó tal dimensión que los dramáticos comprendieron enseguida que el lugar resultaba pequeño e incómodo para la cantidad de espectadores que acudían. Decidieron, entonces, buscar otro

local. Exploraron la posibilidad de casas más grandes, establecimientos en mejores condiciones y hasta pensaron restaurar algunas de las ruinas de la ciudad de Santo Domingo. Algo que finalmente descartaron por lo costoso que iba a resultar.

Sin embargo, Manuel Guerrero, un acomodado negociante y padre de dos de sus actores, comunicó que podía construir un teatro con palcos incluidos. La alegría fue inmensa. Como se trataba de una actividad cultural, auspiciada por La Filantrópica, las autoridades haitianas, sin sospechar nada todavía, dieron la autorización. Y al poco tiempo el teatro de Manuel Guerrero estaba construido y funcionando para los objetivos artísticos y patrióticos que se habían trazado los fundadores del movimiento Trinitario.

La Sociedad Dramática podría contar con un teatro de 300 butacas, con palcos, balcones, platea, camerino, un mejor telón que el del antiguo teatro e indudablemente mejor iluminación en el escenario y la platea. El lugar donde construyeron aquel teatro fue donde estaban situadas las ruinas de la Cárcel Vieja, frente a la Plaza de Armas, justo al lado de la Casa de Gobierno. Como una manera de recompensar el sacrificio económico que constituyó para el comerciante Guerrero, la construcción del teatro de marras, Duarte dispuso que una parte de los beneficios obtenidos con las presentaciones de *Roma Libre*, fuesen destinados al nuevo local.

Mientras construían el recinto teatral, los artistas revolucionarios eligieron y ensayaron una pieza de menor calidad que la primera por ellos representada, pero que cumpliría también con las ideas separatistas que los trinitarios habían asumido. Además, la obra en cuestión era en prosa, lo que sin duda facilitaría una mayor comprensión que la primera.

Se trataba de *Un día del año 1823 en Cádiz*; obra en prosa de Eugenio de Ochoa, un culto y condecorado dramaturgo, narrador, poeta, ensayista, editor y bibliófilo nacido en España en 1815, aunque de origen francés; quien había traducido todas las obras de Virgilio directamente del latín. Perteneció, desde 1844, a la Real Academia de la Lengua. He confirmado de varias fuentes documentadas que también era masón. Hecho resaltable y que comentaré más adelante, dadas las implicaciones que tiene el asunto con nuestra revolución independentista.

Para estas representaciones de la pieza, publicada en Madrid en el 1835 por la imprenta J. Sancha, se dotó a los actores de una mejor producción técnica en sentido general. El vestuario estaría formado por elegantes uniformes militares y costosos trajes de mujeres. Mejora hubo también en la utilería, que incluía sofisticados fusiles. Igual que en la producción de *Roma Libre*, cada actor y actriz debía costear su vestuario, hacer propaganda y juntos con los demás asociados comprar las taquillas que no se pudiesen vender, cuyos precios oscilaban entre 3 y 4 reales. Esto último no fue necesario dados el entusiasmo e interés que provocaban estas representaciones en el resto de la población. Por supuesto que todos los trinitarios y familiares asistían a aquellas funciones teatrales; pero lo hacían pagando sus entradas porque allí nadie podía entrar gratis. Las respuestas emocionales fueron casi un calco de *Roma Libre*. Dos parlamentos de la representación de la obra en cuestión —uno de Juan Isidro y otro de Pina— han sido resaltados por cronistas históricos, algunos presentes en el momento escénico del cual hablamos:

**Eduardo** (el personaje de Juan Isidro repitiendo las palabras de su padre al salir hacia el exilio): ¡Hijo mío, adiós! ¡Piensa en la patria; piensa en la libertad! ¡Viva la libertad!

**Carlos** (interpretado por Pina manifestándole sus ideales y propósitos a Eduardo): *Yo nada he calculado, Eduardo, sino que estoy resuelto a morir por la libertad a la patria de la indigna tutela en que se haya.*

La tercera obra presentada por la Sociedad Dramática fue *La Viuda de Padilla*; de Francisco de Paula Martínez de la Rosa Berdejo Gómez y Arroyo: poeta, dramaturgo, político, diplomático granadino y miembro del Consejo Superior de Masones en España, nacido el 10 de marzo de 1787. Este catedrático de Filosofía Moral de la Universidad de Granada (1808), se sumó a las filas de los revolucionarios liberales durante la Guerra de la Independencia (1808-1814) y fue de los diputados que en las Cortes de Cádiz aprobaron la Constitución de 1812. Por ello fue encarcelado tras el regreso de Fernando VII y el restablecimiento del absolutismo.

El estreno mundial de *La viuda de Padilla* ocurrió en las Cortes de Cádiz en octubre de 1813. Lo que nos plantea la pieza de Martínez de la Rosa, es el momento histórico y emocional de la resistencia de un pueblo que procura el paradigma en Doña María, viuda de Padilla, que fue uno de los sublevados en procura de las libertades de Castilla. La viuda de Padilla prefiere, según nos presenta esta pieza versificada y desarrollada en cinco actos, la muerte a la sumisión. La estructura de obra es clásica, con la versificación y el apego a las unidades aristotélicas, al desarrollo de la trama, del clima y la atmósfera escénica. En su desenlace dramático la obra nos conmina a despreciar eternamente a la tiranía. Esto queda enmarcado en el suicidio de la viuda. Veamos algunos de sus parlamentos:

## **VIUDA:**

*No el fuerte aliento  
nos falte, amigo, cuando más lo exigen  
la patria y el honor. Últimos restos  
del partido infeliz que defendiera  
la libertad del castellano pueblo,  
en el último trance, digna muestra  
de constancia y valor hacer debemos.  
Así lo pide la expirante patria;  
Así los nobles héroes cayeron  
en Villalar; mi malogrado esposo  
así lo pide con terrible acento  
desde el atroz cadalso.*

Esta obra tocaría un necesario aspecto emocional entre los conciudadanos. Las dos primeras obras realizadas planteaban la impostergable decisión de libertad; pero esta condicionaba hasta el sacrificio al cual un buen ciudadano debía llegar para jamás claudicar ante el tirano.

Aunque no hay referencias comprobadas, se citan otras puestas en escenas de los dramáticos. Se menciona, entre estas, a un segundo *Bruto*. Empero, creo que refirieren a una reposición de *Bruto*. Al menos sabemos que hubo reposiciones de dicha obra. Rosa Duarte nos arroja un poco de luz sobre esto:

*«Deseando crear espíritu público formaron una Sociedad Dramática. Las piezas que se ponían en escena iban ilustrando al pueblo que cada día comprendía más y más sus deberes con la patria; y llegó su entusiasmo por la libertad al extremo que representando a Bruto se oyó gritar en el patio y en algunos palcos: ¡Haití como Roma!»*

De la línea del párrafo anterior que dice... *«se oyó gritar en el patio y en algunos palcos...»* se desprende que se trataba

de una reposición. Esto, porque el teatro dotado con palcos fue el construido por Guerrero. También queda establecido que la cantidad de asistentes era tal que había público hasta en el patio.

Entre las obras posiblemente presentadas se piensan en otra de las piezas de Martínez de la Rosa y alguna que otras comedias escritas por Pedro Alejandrino Pina y Pedro Antonio Bobea. Me permito precisar que era costumbre de la época concluir la velada con un entremés o juguete cómico. Opino que estas serían las obras escritas por los dos trinitarios arriba citados.

Otras piezas, supuestamente representadas en la época, fueron: *Los Conjurados*, de Víctor Hugo; *La Fuente de la Judía* (probablemente de Cristóbal Monroy); *Los Templarios* (atribuida a François Just Marie); *El Califa de Bagdad* (podrían estarse refiriendo a una ópera bufa de Manuel García que habrían presentado en Colombia cuando allí actuaron Cecilia Baranis y José Ferrer) y un desconocido sainete titulado *Garza*, que se habría representado, igual que algunas de los títulos arriba citados, en el patio de Doña Jacinta Cabral, en la calle de Las Mercedes.

Casi todas las producciones de las piezas que acabamos de citar, son atribuidas a La Dramática. Dado el corto tiempo en que escénicamente accionaron, no parece que eso sea cierto. Sabemos que ellos no eran los únicos que hacían teatro por aquella época.

Empero, lo importante ahora es reseñar algunos sucesos que manifiestan de qué manera penetró el mensaje teatral en la conciencia patriótica de nuestros ciudadanos, especialmente de quienes vivían en Santo Domingo. Recordemos la cita de Rosa Duarte donde cuenta sobre la noche en que, indudablemente

desafiando a los espías haitianos presentes, algunos gritaron en medio de una representación de *Bruto o Roma Libre*: “¡Haití como Roma!”

Otro hecho que demostraba ya el grado de compromiso que se obtenía con las obras en cuestión, queda plasmado en este suceso: Un personaje de la obra de Martínez de la Rosa le cuenta a un amigo sobre una acalorada discusión que tuvo con alguien. El amigo quiso saber si como insulto no le había dicho: *francés*. La respuesta fue: “*Ah no; las injurias no llegaron hasta tal grado*”. Recordemos que nuestros ciudadanos se referían al haitiano como... *francés*. En este sentido la despectiva referencia era muy directa. Tanto, que provocó una revisión del texto de parte de las autoridades haitianas. La sustitución de parlamentos por otros que aludieran más directamente la situación del país, se convirtió en tendencia. Pero Duarte tuvo la prudencia de consignar en los libretos estos cambios para que cuando los haitianos revisaran, aparecieran en ellos los cambios de referencias. ¡Gran estrategia! De no haberla pensado y formulado quizás hoy estuviéramos contando otra historia.

Otro parlamento también provocó que el gobernador haitiano Alexis Carné ordenara otra revisión del texto durante una representación: “*Me quiere llevar el diablo cuando me piden pan y me lo piden en francés.*” Por supuesto que los espectadores nacionales deliraron con la ocurrencia. Pero un oficial haitiano subió a escena y exigió que le mostrasen el texto. Cuando comprobó, igual que en la ocasión anterior, que sí estaban aquellas incendiarias palabras, la función pudo seguir y terminar sin otros contratiempos. Pero las actividades de la Dramática, que las autoridades haitianas no suspendieron por temor a la reacción de indignación que podría ocurrir, fueron,

eso sí, desde aquel momento mucho más vigiladas por espías y soldados haitianos.

Sin embargo, la actividad teatral ya había cumplido su encomienda. Era tarde para que tuviera algún efecto una severa reacción haitiana. Sus días en nuestra mitad de isla... estaban contados.

Como un intento de contrarrestar el efecto que se estaba logrando con el Teatro, el gobernador haitiano de la “*parte española*” recomendó que los haitianos hicieran una actividad similar a la de los dramáticos. Jóvenes haitianos llevaron a escena, por lo menos en una ocasión, una obra de Racine. Pobre fue el resultado artístico obtenido con dicha representación.

El teatro de la Sociedad Dramática cumplió sus objetivos. Tanto, que cuando los separatistas haitianos que, con la participación directa de Duarte y sus conjurados, desalojan de nuestro territorio a los remanentes de las tropas del derrocado Boyer e incumplieron su acuerdo de permitir que la parte española de la isla se convirtiera en una República soberana, ya nuestro pueblo estaba tan comprometido con la idea, que poco duraron para iniciar los fieros combates que desencadenarían en la constitución de la Nación Dominicana.

Llegado el momento, con los sentimientos patrióticos ya maduros, los actores se quitaron sus túnicas romanas y las botas españolas, abandonaron sus rifles de utilería, se bajaron del escenario y dirigieron sus pasos hacia el gran escenario del campo de batalla para allí gritar con la voz tronante del buen actor: ¡*Guerra!* Las mujeres, que antes subían con ellos a escena o cosían con sus manos los vestuarios, dejaron de hacer esas labores para asistir a nuestros soldados, fabricarles balas, reparar sus armas, curar sus heridas y cocer las banderas que

nuestros primeros combatientes colocarían en los estandartes del honor.

El grito, el clamor que empezó en un escenario, podemos resumirlo en cuatro versos del forjador de nuestra nacionalidad:

*«Por Patria, por la cruz y su gloria  
denodados al campo marchemos,  
si nos niega el laurel la victoria  
del martirio la palma alcancemos.»*

¡Esa era la señal o consigna convenida! ¡Esa fue la arenga final en escenario! ¡La proclama! Entonces fue otro el vestuario. Fueron otras las armas. Pero se mantuvo el mismo propósito anunciado y agitado desde el teatro: lograr la libertad o perecer en el intento.

Con grandes sacrificios, con mucha metralla disparada, con la sangre de hombres y mujeres nuestros derramas, con sinsabores y traiciones, hemos logrado constituirnos en una nación libre de potencias extranjeras.

Ahora, tal y como hicieron los taínos, nuestros primeros teatreros, rescatamos las historias y las contamos en nuevos escenarios como si fuesen los viejos areytos.

Como dato curioso, y quizás hasta marginal, destaco que los tres principales y primeros dramaturgos escogidos por Duarte para su causa escénicarevolucionaria, fueron masones. La cita en el juramento de los Trinitarios de “Dios, Patria y Libertad” es reclamada por los masones como parte de sus ritos. Los tres colores elegidos por Duarte son colores que tienen grandes significaciones entre los masones. La misma organización de La Trinitaria —de tres en tres— es una estrategia masónica, igual que su hermetismo de logia. No es

casual que las obras comprobablemente realizadas por Duarte y sus dramáticos, también fueran tres. Casi todos los procesos independentistas de América fueron decididos y planificados proyectos masónicos. Sabemos que la Revolución Francesa (que inicia con la proclamación del Tercer Estado en 1789 y finaliza con el golpe de estado de Napoleón Bonaparte en 1799) fue originalmente otro proyecto de los masones, muy comprometidos entonces con el objetivo universal de libertad. Ideas que habrían influenciado a Juan Pablo Duarte, el joven revolucionario que acababa de llegar de la Europa que se liberaba de los antiguos regímenes.

El país entero agradecerá por los siglos de los siglos, todo el arrojo demostrado por Duarte, sus trinitarios, filantrópicos y dramáticos. Ellos nos han legado la nacionalidad; defendida y afianzada luego por los Restauradores.

Si ciertamente hay algún nivel de conciencia más allá de la vida y si es verdad que alguna chispa de nuestra energía logra transitar hacia otro estadio, que se enteren Duarte y todos los patriotas que les acompañaron en sus luchas, que el compromiso del Teatro Dominicano con la Patria no concluyó con la bochornosa exterminación de los taínos. ¡No! No concluyó con extrañamiento y posterior muerte de Cristóbal de Llerena. ¡No! No concluyó con los Independentistas de aquel febrero providencial. ¡No! No concluyó con nuestra participación clandestina y pública en contra de la tiranía trujillista. ¡No! No concluyó con la directa participación de actores, actrices y dramaturgos nuestros en la Revolución de Abril.

Cada ciudadano dominicano tiene una deuda y compromiso con Juan Pablo Duarte, el indiscutible forjador de nuestra nacionalidad. En su honor, y el nuestro, la República Dominicana debe permanecer libre, geográfica, política y

culturalmente de toda potencia o injerencia extranjera. Como hombre de teatro que me ha tocado mantener su antorcha viva sobre los escenarios proclamo que..

*«Así lo ratifico y prometo ante Dios y el mundo. Si tal hago, Dios me proteja, y de no, me lo tome en cuenta y mis consocios me castiguen el perjurio y la traición si los vendo.»*



Dirigida por Isael Pérez

*Cómo se escribe una novela*, de Manuel Salvador Gautier.

*El fascinante mundo de los libros*, de José Alcántara Almánzar.

*Buscando tiempo para leer. Los diez derechos del posible lector*, de José Rafael Lantigua.

*Apología de las palabras*, de Juan Carlos Mieses.

*Carmen Natalia infantil*, de Carmen Natalia.

*Poética de la lectura*, de Randolpho Ariostto Jiménez.

*Pasión por la lectura*, de Papo Fernández.

*El futuro del libro, las librerías y la lectura*, de Basilio Belliard.

*Retazos de letras, un sueño millennials*, de Víctor Escarramán.

*La familia que aprendió a leer y sigue leyendo*, de Mons. Ramón Benito de la Rosa y Carpio.

*Conversación con los sabios*, de Luis García.

*La Dramàtica. El teatro revolucionario de Juan Pablo Duarte*, de Giovanni Cruz Durán.

*La importancia de leer*, de Laureano Guerrero.

Esta edición de *La dramática: el teatro revolucionario de Juan Pablo Duarte*, consta de una tirada de 1,000 ejemplares y se terminó de imprimir en el mes de marzo de 2020, en Santo Domingo, República Dominicana.

**Giovanny Cruz** es un artista, un trashumante de capa y espada, por su mente cruzan veloces todos los artificios de la imaginación creadora. Amante del buen teatro, de la buena música, de la gran poesía, cultor de todas las utopías, siempre ofrece su hombro solidario para llevarlas a buen destino o alcanzar en algún recodo del camino, la ígnea flor violácea de todos los oprimidos.

Giovanny acaba de escribir y pronunciar una conferencia magistral, decidió investigar y conocer de primera mano la historia del teatro dominicano en el ciclo de la independencia nacional, en las luchas nacionales por la cristalización de una Patria soberana. Y se encontró de frente con Duarte y se percató que a Duarte corresponde, el primer uso dado al teatro en nuestro continente, como un arma política y revolucionaria. Y observó que luego de fundar La Trinitaria en 1838, creó la Sociedad Filantrópica, cuyo fin real fue adoctrinar y propagar las ideas nacionalistas. Giovanny reseña la labor de Duarte, como apuntador y mentor de las realizaciones teatrales de “La Dramática”. Integró a los trinitarios a la representación de la obras para crear conciencia patriótica entre el pueblo. Gran aporte de Giovanny a la historia cultural del teatro dominicano y a la lucha por la libertad. Gran reencuentro con Duarte en los linderos de la gloria.

**Tony Raful**



**Giovanny Cruz Durán** es dramaturgo, guionista, narrador, actor, maestro y director teatral. Graduado de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Estudió Química en la Universidad Pedro Henríquez Ureña. Ha realizado estudios artísticos y culturales en varios países latinoamericanos. Sus obras se han presentado en República Dominicana, París, Barcelona, Leningrado, Costa Rica, Moscú, Puerto Rico, Islas Vírgenes, Argentina, Miami, Venezuela y Nueva York, Boston. Ha ejercido la crítica artística y es un reputado conferencista internacional. Ha obtenido premios como mejor director, actor y productor teatral. En 1994 ganó el Premio Casa del Escritor Dominicano. Dos veces ha ganado el Premio Nacional de Teatro, el Premio Novela de Editorial Santuario y el Premio Anual de Cuentos. La prensa dominicana lo escogió como el mejor Director Teatral del Siglo XX.

ISBN: 978-9945-617-74-0



Editorial SANTUARIO  
Edición, promoción y distribución de libros  
Ave. Pedro Henríquez Ureña No. 134,  
La Esperilla, Santo Domingo, Rep. Dom.  
E-mail: editorialsantuario@gmail.com  
Tels.: 809 412-2447; 809 637-1918

