

**Organizador**

Marcos Antônio Alexandre

**Teatro cubano**  
afrodescendencia,  
memoria e historia

v  
v v  
v v  
viva voz

Belo Horizonte

FALE/UFMG

2011

**Diretor da Faculdade de Letras**

Luiz Francisco Dias

**Vice-Diretora**

Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

**Comissão editorial**

Eliana Lourenço de Lima Reis

Elisa Amorim Vieira

Fábio Bonfim Duarte

Lucia Castello Branco

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Sônia Queiroz

**Capa e projeto gráfico**

Glória Campos

Mangá – Ilustração e Design Gráfico

**Preparação de originais**

Stéphanie Paes

**Diagramação**

Priscila Justina

**Revisão de provas**

Priscila Justina

Tatiana Chanoca

**ISBN**

978-85-7758-105-4

**Endereço para correspondência**

Laboratório de Edição – FALE / UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 4081

31270-901 – Belo Horizonte / MG

Telefax: (31) 3409-6072

*e-mail*: revisores.fale@gmail.com

*site*: www.lettras.ufmg.br/labeled

**Resumen****Presentación . 5****Postmodernidad y dramaturgia contemporánea*****Chamaco: la representación de la sociedad cubana moderna . 11***

Cristina Maria dos Santos

Eliana Ferreira de Amorim

Helenice Soares dos Santos

***Ícaros: un desafío al lector/espectador . 21***

Vanderlúcia Aparecida da Costa

Veronica Cabral de Oliveira

Victoria Eusebia Cabezas Lopes Santiago

***“Sangre”, de Yunior García . 41***

Luana Girundi Soares

Rebeca Ribeiro Campos Teixeira

Thalysan Eisemberg Gregório e Trajano

***“Vacas”, de Rogelio Orizondo . 63***

Flávia Almeida de Castro Leite

Mariana Licéia Campos de Oliveira

Mayla Santos Pereira

**Memoria, tradición y afrodescendencia****Afrodescendencia en el teatro de Fullea León . 77**

Mariana Licéia Campos de Oliveira

**La campana: la voz de los marginados de Cuba en “Un repique para Maffa” . 83**

Veronica Cabral de Oliveira

***“María Antonia” – mito y representación . 89***

Flávia Almeida de Castro Leite

**El eterno retorno y el tiempo circular borgeano en la Isla de Cuba . 95**

Victoria Eusebia Cabezas Lopes Santiago

## Presentación

Entre mayo de 2008 y febrero de 2009, desarrollé la investigación de postdoctorado titulada *Brasil y Cuba en diálogo: la cultura afrodescendiente en la escena* y tuve la oportunidad de investigar la cultura y el teatro negro en La Habana y Salvador. En el desarrollo de la investigación viví en La Habana por algunos meses, donde tomé contacto con la cultura cubana y su dramaturgia, principalmente con aquellos textos relacionados al teatro negro y sus imbricaciones.

En Cuba, gracias a la contribución de los profesores e investigadores Eberto García Abreu, José Antonio Alegría y María Mercedes Ruiz Ruiz, tuve acceso a los textos de los grandes dramaturgos cubanos y también de los autores jóvenes contemporáneos. También tuve la oportunidad de conocer a Inés María Martiatu Terry – autora, ensayista y una de las críticas teatrales más importantes del país –, quien me puso en contacto con las compañías de teatro negro de La Habana y de Santiago de Cuba y con algunos de los dramaturgos negros más destacados del país: Eugenio Hernández Espinosa, Fátima Patterson y Gerardo Fullea León. De ese encuentro, surgió un fructífero diálogo relacionado a nuestras investigaciones e intereses intelectuales, académicos y artísticos, permitiendo que creáramos el *blog* Teatro de Afroamerica.<sup>1</sup>

En el primer semestre del 2009, cuando regresé de licencia sabática, quise compartir el aprendizaje conquistado con los estudiantes de Español de la Facultad de Letras de la UFMG y por eso

<sup>1</sup> Disponible en: <<http://www.teatrodefroamerica.wordpress.com>>.

impartí la asignatura Estudios Temáticos de Literaturas Hispánicas: Teatro Cubano – Memoria, Historia y Afrodescendencia.

El resultado del curso fue tan provechoso que les propuse a los estudiantes que publicáramos los trabajos realizados en los Cadernos Viva Voz, número que acabamos de entregarles a los lectores de esta publicación con el deseo de que los textos en ella reunidos puedan dar a conocer en nuestra facultad y en las universidades brasileñas parte del teatro y, a su vez, de la cultura cubana.

Así *Teatro cubano: afrodescendencia, memoria e historia*, está dividido en dos partes: en la primera parte, "Postmodernidad y dramaturgia contemporánea", publicamos los textos que se asocian a la dramaturgia de los autores más jóvenes de Cuba. Cristina Maria dos Santos, Eliana Ferreira de Amorim y Helenice Soares dos Santos trabajan con la obra de Abel González Melo en el texto "*Chamaco*: la representación de la sociedad postmoderna"; Vanderlúcia Aparecida da Costa, Veronica Cabral de Oliveira, Victoria Eusebia Cabezas Lopes Santiago analizan la pieza *Ícaros*, de Norge Espinosa; Luana Girundi Soares, Rebeca Ribeiro Campos Teixeira, Thalysan Eisemberg Gregório e Trajano nos presentan una lectura de "Sangre", de Yunior García y, por fin, Flávia Almeida de Castro Leite, Mariana Licéia Campos de Oliveira, Mayla Santos Pereira nos presentan el texto "Vacaciones", de Rogelio Orizondo;

La segunda parte, "Memoria, tradición y afrodescendencia", está dedicada a pequeños ensayos acerca de la obra de autores ya consagrados y que plantean los cuestionamientos relacionados con la memoria y la afrodescendencia. Mariana Licéia Campos de Oliveira propone una reflexión del teatro negro en "Afrodescendencia en el teatro de Fullea León". Con el texto "La campana: la voz de los marginados de Cuba en 'Un repique para Mafifa'", Veronica Cabral de Oliveira analiza la dramaturgia femenina teniendo como análisis la obra de Fátima Patterson. En "'María Antonia': mito y representación", Flávia Almeida de Castro Leite retoma el tema del teatro negro a partir del análisis de la gran obra de Eugenio Hernández Espinosa, considerada la mayor tragedia cubana. Sin embargo, en el último texto de esta parte, "El eterno retorno y el tiempo circular borgeano

en la Isla de Cuba", Victoria Eusebia Cabezas Lopez Santiago nos presenta un análisis panorámico de la dramaturgia cubana, trabajando la temática del eterno retorno y el tiempo circular a través de la lectura de "Ruandi", de Gerardo Fullea León; *Ícaros*, de Norge Espinosa; "Electra Garrigó", de Virgilio Piñera; "Antígona", de Yerandy Fleites Pérez; *Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat; "Caballos", de Fabián Suárez, y "Delirio Habanero", de Pedro Alberto Torriente.

Aprovecho para darles gracias a todos los estudiantes que hicieron el curso y que me permitieron publicar los textos.

Agradezco a todos los profesores de Español que se responsabilizaron por mis encargos didácticos en el período en que estuve haciendo mi investigación de postdoctorado y agradezco, en especial, a Cristiano Silva de Barros, que hizo la lectura y revisión de los originales.

Por fin, dedico este trabajo a los estudiantes, que, de hecho, son coautores de este Viva Voz, a todos los dramaturgos, profesores, investigadores cubanos que, de alguna manera, hicieron que esta publicación se concretara y, en especial, a Eberto, Mercy, Aris, Cynthia, Yohayna e Inés María (Lalita).

Marcos Antônio Alexandre

**Postmodernidad y dramaturgia contemporánea>>**

## ***Chamaco: la representación de la sociedad cubana moderna***

Cristina Maria dos Santos  
Eliana Ferreira de Amorim  
Helenice Soares dos Santos

*Chamaco* se desarrolla en La Habana durante tres días, del lunes 23 al jueves 26 de diciembre, cuando en todas las partes del mundo se celebra la Navidad. El protagonista Kárel Darín, un personaje de la noche, busca, como en día cualquiera, dinero en las calles ofreciendo placer sexual o jugando al ajedrez. Él tiene hambre y propone a un muchacho que vuelve del trabajo (Miguel) a echar una partida. Este lo acepta porque deseaba evitar la escena familiar. Los eventos que siguen a esta escena van a cambiar completamente la vida de todos los personajes involucrados con ellos.

El texto trae temas presentes en la sociedad contemporánea y urbana, abordando las calles de las ciudades con todos sus problemas: violencia, drogas y la búsqueda del sexo fácil. Se habla de los conflictos individuales de los personajes en el seno de la familia y de la desintegración de esta como modelo social. Sabemos que la familia, la Iglesia y la escuela suelen ser instituciones utilizadas por las dictaduras para la consolidación de las ideas autoritarias. La familia, como primera institución de formación del ser humano, es la instancia donde se reproducen, se propagan y se consolidan las ideas dominantes. Según el *Dicionário de política*,

*A Ditadura totalitária emprega, além dos meios coercitivos tradicionais, o instrumento peculiar do partido único de massa, tendo assim condições de controlar completamente a educação e os meios de comunicação e também as instituições econômicas. Além disso, pode exercer uma pressão propagandística permanente e penetrar em cada formação social, e até na vida familiar dos cidadãos, suprimindo qualquer oposição e até as críticas mais leves, através de*

*especiais aparelhos políticos, de polícia e de terror, impondo assim a aceitação entusiástica do regime a toda população.*<sup>1</sup>

El control sobre las manifestaciones sexuales de uno también es un rasgo importante en una sociedad dictatorial. Desde los estudios de Freud sobre las pulsiones sexuales – que sucedieron en una época de gran autoritarismo, la Era Victoriana – se sabe que el control de uno sobre la sexualidad del otro puede hacer que controlarlo sea más fácil. A lo largo de la historia de las sociedades autoritarias – socialistas o no – algo marca sus estructuras: el control sobre la familia y la educación. De niño aprendemos las costumbres, adquirimos los hábitos y todo lo demás para seguir viviendo como se espera, en el seno de la familia y en la escuela. De ahí que ejercer la autoridad sobre estas dos instituciones se hace importante para la manutención del poder en una sociedad dictatorial como la de Cuba. De esta perspectiva, la obra *Chamaco* pone en discusión cuestiones familiares comunes en una comunidad urbana en un momento en el que esta se encuentra bajo un gobierno dictador.

### **La obra *Chamaco***

Con una estructura de diez escenas, el autor Abel González Melo sitúa la puesta en escena en seis espacios: el Parque Central, la casa de la familia Depás, la acera del Louvre, la casa de Felipe Alejo, el Parque de las Mentiras y un rincón del Prado. Los sucesos y los personajes están organizados de manera que actúan en estos diferentes espacios y Kárel Darín sirve de enlace entre ellos.

En la obra *Chamaco*, más que el enredo, la estructura narrativa recibe gran relevancia. Sin menosprecio de aquél, queremos demostrar cómo la narrativa presentada indica que la forma en la cual se desarrollan los hechos es más importante que los hechos mismos. Para ejemplificar, tenemos en esta obra la historia de un asesinato, y aunque ésta se parezca mucho a un relato policiaco, el asesino es revelado al inicio de la obra contradiciendo el estilo que se acerca. Las circunstancias en que sucedieron los hechos tienen más relevancia que el propio acto del asesinato.

<sup>1</sup> BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO. *Dicionário de política*, p. 375.

La narrativa se estructura en torno a un juego de verdades y cada personaje, para defender su discurso, explica, a su forma, algunos hechos haciendo que el lector se pierda en el conflicto dramático por intentar establecer relaciones con la versión narrada anteriormente por otro sujeto. Para alcanzar un efecto distinto de los enredos tradicionales, Abel González utiliza distintos géneros textuales como informe, monólogo, confesión íntima etc. Estos, muchas veces, se presentan mezclados, como por ejemplo: el formato de informe, encontrado en el último capítulo, que se confunde con una confesión íntima; el monólogo puede ser encontrado en el pasaje donde Silvia llora la muerte del hermano y dice que no está preparada para la vida; también encontramos la forma de interrogatorio que verificamos al analizar el capítulo siete, donde tenemos el testimonio de Felipe, el tío de Kárel.

Otro elemento textual importante para la comprensión de la obra son las didascalias. Ellas nos parecen indicar que la obra está escrita también para la lectura, una vez que cargan una función que va más allá de la representación del escenario y de las indicaciones de cuáles recursos deben utilizar el director de la puesta en escena. En esta obra específicamente, las didascalias tienen la función de orientar la lectura, por indicar elementos específicos, infrecuentes en otras obras, como el olor del ambiente. Este elemento está presentado apenas para la orientación del lector, ya que no aparece en el habla de los personajes, y tampoco creemos que sea la intención del autor que el director utilice de esa herramienta.

Este propósito de la obra *Chamaco* estar escrita para la lectura es defendido por Esther Suárez Durán:

*Chamaco no es sólo el título de un espectáculo teatral, sino también el de un ejemplar de la literatura dramática que da gusto leer; y en ambas versiones prima la sobriedad y el tono mesurado – ajeno a toda grandilocuencia – de quien cuenta una historia cualquiera que está sucediendo de nuevo ahora mismo.*<sup>2</sup>

<sup>2</sup> DURÁN. *Chamaco*, la escena que escuece el alma.

La sociedad cubana está representada a través de los personajes que componen esta obra y, en parte, también la sociedad actual en América Latina así como las de otras partes del mundo. Los conflictos relatados en esta obra, como los de órdenes familiares, de supervivencia, falta de empleo, la vida nocturna de los homosexuales en las calles de las grandes ciudades – siempre sometidos a todo tipo de violencia – los “jineteros”, la delincuencia y la búsqueda por mejores condiciones y perspectivas de vida, no son problemas exclusivos de Cuba.

Estos personajes parecen tener una vida doble o estar siempre ocultando algún hecho. Kárel, el protagonista, es el hilo conductor de la obra y todos los otros personajes están de alguna manera conectados a él. Kárel se nos presenta marginado. Tiene una historia de vida, que es algo curioso. Sale del campo, por las malas condiciones, y tiene que sobrevivir en la ciudad enfrentando la precariedad, vive al margen de la sociedad ya que no encuentra un espacio digno en esta. Marginal una vez que la forma encontrada por él para enfrentar las dificultades es involucrarse con las trampas, los engaños etc. El doble en este personaje no se resume a su condición social (marginado y marginal), también se presenta por la contradictoria vida sentimental que sostiene. Siendo un chico que se prostituye, lleva un romance con Silvia, una muchacha de familia tradicional, que jamás lo aceptaría.

Silvia se presenta como una chica común y correcta en un contexto profesional tradicional, es médica, cumple el papel social que le fue designado; en contrapartida, mantiene, en secreto, un noviazgo con Kárel, el chamaco, denunciando así su condición de caminar por dos mundos distintos, asumiendo dos papeles bastante contradictorios: el de hija dedicada a la familia, competente en los estudios y en la profesión, pero, al mismo tiempo, el de oveja negra (aunque no lo asuma públicamente), por tener como novio un chico que no es el novio deseado por la familia y la sociedad.

Alejandro, el padre de Miguel y Silvia, lleva una doble vida, ya que se divide en mantener la moral y las tradiciones familiares, pero vive ocultando secretos como su homosexualidad y la búsqueda de sexo fácil en la vida nocturna.

Siguiendo el contexto de la familia rota, que intenta mantener las apariencias, surge también el tío del chamaco, que también distinto de lo esperado por la sociedad tradicional, lo desea sexualmente, situación que provoca diversos conflictos. Lleva el doble en su esencia, lo desea y lo rechaza; lo “protege” y lo explota financieramente, ya que el chamaco vive de favor en su casa.

Paco carga el doble en su forma de vida, a empezar por el nombre, que viene precedido por el artículo femenino *la* en el texto escrito de la puesta en escena. En toda la obra es presentado como *La Paco*; es un hombre que se traviste de mujer. Presenta sentimientos considerados femeninos, es frágil, vende flores y su cuerpo en las calles de La Habana para poder sobrevivir. Lleva un romance con el policía Saúl Alter, a quien se refiere como *marido*. Sueña tener una familia con él, incluso tener hijos, pero, en algunos momentos, se acuerda de su condición y se convence de que es imposible.

Saúl Alter se nos presenta doble por su postura profesional. Es un policía corrupto, que actúa como un bandido. Cambia informaciones por “protección” policial con los personajes nocturnos del parque. Conduce las investigaciones de acuerdo a lo que le es favorable.

La dualidad está presente también en la propia forma de escribir del autor, que torna posible la apreciación literaria de la obra teatral. Como afirma Ester Suárez Durán: “el texto dramático refrenda su dualidad literaria/teatral, enfatizando su independencia como sistema de signos organizados para el consumo solitario de la lectura”.<sup>3</sup>

Así como los personajes, el tiempo también es doble. Sin seguir una linealidad, el recurso de *flashback* es siempre utilizado por el autor para el cambio del tiempo.

El espacio también es doble en el sentido de que a través de él, podemos hacer lecturas diferenciadas tanto de los personajes como del propio espacio que representa el macro y el micro cuando fijamos la atención en el escenario. El espacio micro sería representado por las escenas interiores, como en las habitaciones donde se revelan los sentimientos más íntimos de los personajes. El macro, a

<sup>3</sup> DURÁN. *Chamaco*, la escena que escuece el alma.



través de las escenas en las calles y en el parque que muestran como los personajes se presentan delante de la sociedad, muchas veces contradiciendo la representación asumida en los espacios interiores.

Otra manera de mirar los espacios micro y macro, además de las representaciones espaciales interiores/exteriores, es pensar en La Habana como un espacio micro y las diversas sociedades en varias partes del mundo – que pueden ser representadas por los mismos hechos – como el macro. La Habana, donde pasan los hechos principales de esta obra (el asesinato, los encuentros etc.), representaría, desde esta perspectiva, la micro sociedad cubana pero, a la vez, la macro sociedad mundial que se ve reflejada en ella, ya que hechos como los relatados en esta obra no son exclusivos de Cuba.

Además de esto, la dualidad espacial se presenta como un recurso semiótico de la puesta en escena, en el propio escenario a lo cual se muestra en forma de un tablero de ajedrez, adonde, sabemos, se oponen piezas de color blanco y negro. Este detalle será analizado más adelante.

### **Los elementos semióticos**

En *Chamaco*, el juego de ajedrez, así como la iluminación, ayudan a componer la representación del destino de los personajes. Siendo el ajedrez un juego de estrategias y tácticas donde las piezas avanzan y/o recuan de acuerdo con el movimiento del oponente, así también desplazan los personajes por el escenario (en forma de un tablero de ajedrez). Como piezas de este juego, se comportan los personajes, avanzando y recuando por los espacios cubanos y, de esta forma, desarrollando sus vidas, sus espacios, sus destinos.

Este mismo movimiento puede ser percibido a través del juego de luces, elemento también relevante para la comprensión de cómo se define el destino de los personajes. La descripción de la iluminación que hace el autor cumple distintas funciones, como cambio de espacio o de tiempo como podemos verificar al analizar la siguiente didascalía:

*Un ángulo del comedor, del lado donde se halla Silvia, se ilumina desde el frente: de este modo queda privilegiado ante al contraluz del resto de la habitación. Silvia suspira, cesa de llorar. Miguel entra en short y chancletas, viene de su cuarto. Se estira. Silvia le sonríe. Se besan. Es el amanecer del día anterior.<sup>4</sup>*

La iluminación es utilizada para rescatar la escena interrumpida. Simultáneo a la mención de las luces, se menciona también la noche, las sombras, o sea, la oscuridad crea un juego de claroscuro simbolizando el propio ambiente de falsedades, de ambigüedad de las personalidades de los tipos sociales que Abel desea retratar y la dualidad de sus vidas: “Algunas zonas del parque, hasta ahora en oscuridad, se iluminan débilmente y dan paso al relato de Roberta.”<sup>5</sup>

Las luces también funcionan como descripción de los personajes, como podemos observar en la página 22: “Roberta López barre. Kárel Darín desplaza las piezas sobre el tablero. Una luz blanca se refleja en sus caras y en seguida se aplaca”; y del escenario como cuando tenemos por primera vez la descripción de la habitación de Kárel, en la página 35: “Un farol ilumina el muro descascado. Las paredes de la habitación fueron pintadas hace muchos años...”

Otro recurso semiótico muy presente aún en la obra son los elementos de la naturaleza. Ésta parece presentir y anunciar todo el tiempo los hechos que van a pasar, como en la didascalía de la página 26: “El viento hiela una oreja de Miguel” anunciando que él tendrá problemas por no tener el dinero de la apuesta y que corre peligro. En la página 68: “Las olas del mar chocan intensamente contra el arrecife” trae a la memoria de Alejandro, el papá de Miguel, las conversaciones, los conflictos. Cada choque de las olas, parece indicar una paliza en el corazón de Alejandro, que ya no tiene más tiempo de disculparse con su hijo. Así como las olas que van a seguir chocando contra los arrecifes todos los días, Alejandro tendrá que convivir con las consecuencias de nunca haber escuchado a su hijo, de seguir patrones sociales rechazados, sin poder asumirlos.

Otro recurso menos recurrente, pero muy significativo, es

<sup>4</sup> MELO. *Chamaco*, p. 49.

<sup>5</sup> MELO. *Chamaco*, p. 21.

la mesa de la familia Depás. La mesa representa la familia, en el entorno de ella suele hacerse la unión, donde todos juntos cenan, principalmente en la noche de Navidad. Entretanto no es lo que pasa en la casa de los Depás. No hay la unión familiar, sino la ruptura, la desintegración: el hijo, Miguel, no está, no se incluye. El intento laboral del padre que le permite superar las dificultades financieras, y el de orden personal, de reunir a todos para la cena de Navidad, no tiene suceso. Miguel se recusa a cumplir el papel de buen hijo una vez que conoce la vida doble de su padre. Aunque quiera mucho a su hermana, busca vivir lejos de esta familia, lo que solo se torna posible después de su muerte.

### Conclusiones

La sociedad cubana y sus conflictos están, de cierto modo, retratados en la obra de Abel González: la vida nocturna y sus peligros, la búsqueda por mejores condiciones de vida en las calles de La Habana. La familia rota y el poder corrupto son representados en las figuras del policía Saúl Alter y Alejandro Depás.

En *Chamaco*, Abel González Melo derrumba los valores que se intentan mantener en la familia y en la escuela. A partir de su lectura, podemos preguntarnos por ese modelo de familia, por el típico padre héroe: ¿dónde está? En la obra, percibimos el ser humano como una "cosa" fútil, en que la pérdida de la vida suele ser algo común en esta sociedad que se muestra "podrida": "[...] Kárel Darín es un cuerpo que jadea en un rincón de la ciudad",<sup>6</sup> en la que los jóvenes se pierden en una calle cualquiera. Esta sociedad "está tan mala", como se lee en el parlamento del personaje Saúl Alter (el policía),<sup>7</sup> "es una furia", como alerta Silvia a chamaco,<sup>8</sup> o es simplemente un medio de un muchacho salido del campo sobrevivir.

<sup>6</sup> MELO. *Chamaco*, p. 74.

<sup>7</sup> MELO. *Chamaco*, p. 56.

<sup>8</sup> MELO. *Chamaco*, p. 59.

### Referencias

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. 11. ed. Brasília: UNB, 1983. v. 1.

DURÁN, Esther Suárez. *Chamaco*, la escena que escuece el alma. Disponible en: <<http://www.cubarte.cult.cu/paginas/actualidad/opinion.detalle.php?id=14071&tabla=>>>. Acceso en: 30 mayo 2009.

MELO, Abel González. *Chamaco*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2006.

PINO, Amado del. Poesía del dolor. Disponible en: <[http://.cnaie.cult.cu/Chamaco\\_porA\\_delPino.htm](http://.cnaie.cult.cu/Chamaco_porA_delPino.htm)>. Acceso en: 30 mayo 2009.

## **Ícaros: un desafío al lector/espectador**

Vanderlúcia Aparecida da Costa  
Veronica Cabral de Oliveira  
Victoria Eusebia Cabezas Lopes Santiago

*Lo importante es que el espectador comprenda el significado del razonamiento del creador.*

La Croix

Entre difícil y fascinante, la obra *Ícaros*, del cubano Norge Espinosa, funciona como un delicioso y atrapante laberinto de sentidos, exigiendo a lo máximo el lector/espectador. Una serie de referencias de las más variadas – que engloba desde la historia antigua con su mitología y teogonía, el psicoanálisis, la geografía hasta las más distintas referencias textuales, como los poemas de Sor Juana Inés de la Cruz, Hesíodo, historietas y cuentos de hadas – teje, entre los parlamentos, una lectura del arte postmoderno inclusivista<sup>1</sup> de la situación de lo que es lo humano frente a sí mismo.

Teniendo la Isla de Creta como pantalla de trasfondo para el desarrollo de la narrativa – una Creta que podría ser Cuba o cualquier otro lugar –, la disposición del texto nos hace reflexionar sobre su “tema principal” – la libertad – en sus más variadas relaciones. Su falta, su abuso, su relación con las minorías, con la fuerza, la creación y la responsabilidad, su politicidad hacen que la libertad entrecruce la obra entretejiendo un *logus* enunciativo paratáxico y funcionando como el hilo de Ariadna, guiando el lector/espectador a una tentativa

<sup>1</sup> El término *inclusivista*, acá, debe ser entendido en la acepción dada por Teixeira Coelho, en el libro *Moderno Pós-Moderno: modos & versões*, cuya aplicación se da en el sentido de que, aunque haya muchas referencias, todas están en un mismo plano de importancia.

de libertarse de la realidad absoluta rumbo a un mundo de arte y creación. Una tentativa casi imposible de ser concretada por los caminos del Laberinto, que se construye a la medida que se desarrollan y se entrecrocán parlamentos en forma de relatos (la abuela de capucina roja), reflexiones (las maquinaciones de Ariadna), puestas en escena (el lenguaje meta teatral del Ícaro de madera que, a forma de *clown*, cuestiona la condición humana), juglares (el juego de sinónimos y antónimos), y tantas otras formas textuales.

El Laberinto se convierte en cómplice del lector/espectador, que será conducido por Ariadna (y por el antojo de la libertad) a círculos cada vez más estrechos. Los lectores/espectadores, así como los Ícaros, buscarán su par de alas en el intento de salir del Laberinto: un intrincado juego de argumentaciones y contra argumentaciones que se teje y desteje a lo largo de la narrativa. Los Dédalos crean alas que indudablemente representan la libertad, la única forma de salir. A la vez, éstas les son negadas, pues para usarlas hace falta adquirir conocimiento y responsabilidad. El Laberinto (sea el del Minotauro, la isla, el mundo o el texto) se convierte así, también, en prisión y redención. Su límite: el océano. La idea es muy antigua y bella: el ser humano frente al océano, que es símbolo de batalla por la vida, del peligro inminente y que al mismo tiempo le causa sobrecogimiento y admiración. Este océano en *Ícaros*, configurado ora como camino de fuga, ora como riesgo de muerte, se configura también, él propio, como límite y laberinto. Es el *logos*, por excelencia, del tránsito, inhabitable e incivilizatorio,<sup>2</sup> donde la perdición es la imposibilidad de estabilidad y el no reconocimiento del origen y del objetivo, ya que, una vez en alto mar, uno pierde la seguridad de origen y meta, tal es la infinitud del agua. Es el monstruo mayor y verdadero, a quienes con sus filones y aristas, el pueblo de Creta/Cuba siempre tiene que darse.

Aún después de tantos razonamientos existenciales, explicitados por las más variadas formas representativas semióticas, el lector/espectador es puesto una vez más a la prueba, obligado a

reconocer(se) entre tantos mitos un sentido real y encontrar su hilo para salvarse. O sus alas para libertarse.

### **La leyenda arquetipizada y reconstruida**

A partir de la leyenda griega del Rey Minos, que encierra en el Laberinto a Dédalos y a su hijo Ícaro, se aborda el tema de la familia. Los Ícaros nacen y se desarrollan ante los ojos expectantes del lector que consigue identificarse y a los suyos, pues así como sucede en todas las familias y vecindades, algunos son considerados mejores y dejan a sus "padres" orgullosos mientras que a otros se consideran ovejas negras que vienen al mundo para preocupar y afligir a sus progenitores. Los "padres", a la vez, revelan también las mismas ansiedades típicas de cualquier padre que desea ver a su hijo volar, pero aún así temen que mueran o sufran bajo los propios errores.

De esa forma el lector se va conectando a la obra por medio de un riquísimo universo de imágenes y sonidos. El teatro se convierte en Creta y Creta, bajo una atmósfera de leyenda, conduce a todos hacia Cuba y a su vez los devuelve al mundo. De esa forma entramos en una red laberíntica de encuentros y desencuentros, de idas y vueltas. Los personajes también forman parte y ayudan a componer esta red a la cual ingresa el lector: nos perdemos en sus múltiples rostros, una vez que Ícaro es uno y es seis, y eso se multiplica pues cada uno recibe un disfraz que los acercarán al momento actual, pues a cada uno le tocará un personaje contemporáneo o por lo menos más cercano. Lo mismo con los Dédalos, que son uno y al mismo tiempo tres, y Ariadna, princesa y monstruo. Los rostros y discursos aparecen y se esquivan, se diferencian y se funden preparándonos para una angustiante *anagnórisis* que se resume en el habla del Ícaro de Madera: "El Laberinto es un estado de ánimo."

Con mucha habilidad, el autor fue tejiendo las historias de los distintos Ícaros. Los personajes están despojados de su tipicidad para resaltar su connotación de arquetipos, cuyo valor efectivo trasciende la historia original de la cual forman parte y se revelan en fabulaciones teatrales de considerables proporciones espectaculares en las que los planteos temáticos e ideológicos son examinados,

<sup>2</sup> RICCEUR. *La memoria, la historia, el olvido*, p. 197.

subvertidos, alterados o redimensionados por la fluidez y la definición del discurso teatral. Así que tenemos los Ícaros, que, unos o sextuplicados, funcionan como rostros de la tradición y de la modernidad, del mito establecido (el mito griego) y el asumido (el de la obra). Ellos – el Ícaro de la Estrella, el Ícaro de Hierro, el Ícaro de la Noche, el Ícaro del Bosque, el Ícaro de la Lámpara y el Ícaro de Madera – surgen ante nuestros ojos cual incorporaciones de personajes clásicos o contemporáneos que hoy día forman parte de una extensa lista de “nuevos mitos”. Respectivamente distinguimos: Peter Pan, Superman, Batman, Caperucita Roja, Aladino y Pinocho. A partir de cada uno de estos personajes se recuenta el mito y se los vuelve a significar y resignificar, en un ciclo *ad eternum*.

Los Ícaros son una familia y representan todas las capas de la sociedad cubana y los arquetipos de la sociedad humana: “Una familia. Con su loco, su traidor, su maricón/ Y su doncella. Con ministro, su holgazán,/ Con el suicida imperdonable. He parido hijos/ Como he parido historias. Mito he parido./ Un ejército de ángeles.”<sup>3</sup>

En tal estado de familiaridad y herencia podríamos cuestionar: ¿estarían todos estos Ícaros destinados a volar? En realidad, no. Superman y Batman pueden volar. Los otros se muestran dependientes de otros recursos para hacerlos volar: Peter Pan con el polvo que le da Campanilla (el hada), Aladino vuela con la alfombra que recibe del genio que habita la lámpara maravillosa (y que en una mañana del 11 de septiembre, se estrellará contra las “Torres Gemelas”). Pinocho con su cigarrillo (“fumar es una forma de huir del Laberinto”) y Caperucita con el lobo son los personajes más “tristes” de la pieza. Ella es un niño que siempre ha deseado ser niña y Pinocho está perdido en su mundo de drogas y de artista no valorado. A él lo encontraremos al final ya viejo y rajándosele la nariz.

### **Los personajes**

Cada personaje manifiesta una personalidad distinta, y diversificada en sí misma. Se entrecrocán lo colectivo masificado, lo arquetípico y lo singular en cada uno de ellos, haciendo que cada uno sea en sí una

instancia trágica. Analizando uno a uno, la forma como se componen y se relacionan en la obra, descubrimos una maraña imbricada de signos y símbolos.

El Ícaro del Bosque es una parábola de la Caperucita. Es el hombre que desde niño desea ser mujer para lograr la libertad. Es la fragilidad que se hace fuerte, el débil que, no se sabe bien cómo, sobrevive al final: “[...] Y aquél, de tan débil,/ Una niña parece, y no un varón./ Habrá que encerrarlos en el más oscuro/ Rincón del Laberinto, para que no nos avergüencen.”

El Ícaro de Hierro, una parábola de Superman, representa la capacidad de convertirse en héroe, es el personaje que representa la perfección y a la vez el menos cercano a la humanidad. Él es el que más desea volar, pues esa es su naturaleza. Es uno de los que consiguen: “Este, se ve fuerte y pretencioso. Un héroe ya es,/ Aunque no sabe las primeras palabras.”

El Ícaro de la Noche, parábola de Batman, representa la metamorfosis y a la vez es el que lleva la máscara para ocultar su verdadera personalidad. También puede volar, así como el Ícaro de Hierro: “Este me consuela, parece ya un pájaro, un murciélago,/ Un animal extraño que ansía volar ya.”

El Ícaro de la Lámpara, o Aladino, es tramposo, ambicioso, rabioso, ladino, sin embargo es el único que manifiesta sentimientos, que ama y que demuestra sensibilidad. Es el que desea, aunque sus deseos se dirigen hacia el odio y la destrucción. Puede volar con la alfombra: “Tú serás mi preferido. Leo en tus ojos la ambición/ De dominar palacios, castillos, magos./ Y una rabia que tendré que enseñarte a dominar./ Tienes el mismo perfil de tu madre, Ícaro.”

El Ícaro de la Estrella, parábola al personaje Peter Pan, también puede volar con los polvos que le da el hada Campanilla. Tiene una preocupación algo maestril y visionaria, pero se pierde en sus propias (des)ilusiones: “De aventurero tiene éste cara y figura./ Será rey de las hadas, y le robará/ A Minos los niños que acabará esclavizando.”

<sup>3</sup> Parlamento de los Dédalos en el primer acto, escena tres – “Los nacimientos”.

El Ícaro de Madera representa la creación de Gepetto. Es el Pinocho. El hombre que persigue su propia humanidad, el hijo creado para la perfección y que sin embargo representa la imperfección. El que no acepta un mando ni los límites impuestos, el que se rebela, el que miente y engaña (¿un actor?) ya por la propia naturaleza (ser de madera y representar carne y hueso). El más desdichado. Es el que vuela a través del uso de drogas:

*No falta en las familias una oveja descarriada.  
Una oveja negra, una mancha que lavar.  
Éste, parece de madera. Debí mezclar mal  
Una raíz de mandrágora.<sup>4</sup>*

*[...] ¿De qué madera estarán hechos los hombres? [...] Nada es más engañoso que la madera con la que hacemos a nuestros hijos.<sup>5</sup>*

Ariadna representa la revolución y por lo tanto la que puede libertar. Sin embargo la revolución se siente confundida y ya ha perdido su horizonte, e, igual que los demás, se ve apresada en la propia telaraña que tejó: "De tanto tejer, no sé si soy yo misma la princesa, el Minotauro, el Laberinto." Ariadna es la traicionada, la que espera por un amor que nunca llega. La abandonada por sus amores, la que simula sumisión para atacar en el momento oportuno:

*En alguno de ellos puede esconderse mi Teseo, ese héroe que podría devolverme la libertad.*

*Y con las manos atadas vivía la hija del rey, que soñaba que un muchacho alto y silencioso llegaba a rescatarla del cielo de su padre, que no la dejaba hacer otra cosa que tejer un manto que, de tan grande, parecía un Laberinto.*

*Cuando se nace en una isla donde no hay más que un rey, un monstruo, un mito y un Laberinto, hay que andar con pies de plomo y pronunciar debidamente cada palabra. La gente es malintencionada, alumnos, y no se le puede dar el gusto de creer que cuando se dice algo, se quiere decir lo contrario.*

La abuela es la mujer que sabe y reconoce al hombre abusador que ha entrado en su casa y, por eso mismo, ha sido expulsada de su hogar. Ella representa la situación de la mujer dentro de una

<sup>4</sup> Parlamento del Dédalo 2 en el primer acto, escena tres – "Los nacimientos".

<sup>5</sup> Primer acto, escena 6 – "Monólogo de Dédalo como Gepetto".

sociedad machista y la mirada desilusionada al centro de poder y gobierno:

*[...] Y creí que era feliz. Pero mi hija se casó con un hombre terrible que se creía rey de una isla en un mar remoto. Y que con mano de rey bruto y cruel empezó a gobernarnos. No era más que un marinero arrepentido, un tipo del puerto, vulgar y borracho.*

Los Dédalos (Gepetto, abuela etc.) son los padres, los que crean y lamentan por lo que han entallado. Ellos dialogan en el transcurso de la obra y son el metalenguaje del metalenguaje, pues la obra dialoga con varias obras y los personajes de ellas dialogan los unos con los otros:

*Nacer es aquí una fiesta innombrable.  
No se oyen cantos, ni nadie sale  
A emborracharse por estos nacimientos,  
Pero una fiesta es. Aunque, ahora que los veo,  
Con menos amor de padre, reconozco  
Que no son tan perfectos todos como los soñé.*

## Los signos

La obra es muy rica en signos y entre muchos podemos mencionar los disfraces que representan la herencia que cada uno recibe al asumir un papel en la sociedad y el destino que eso imprime. La máscara es el prejuicio velado que hay dentro de la sociedad. Además, podemos decir que cada Ícaro es un signo distinto, que pueden ser interpretados de la siguiente forma: el Ícaro de la Lámpara es el poder, la ambición, el egoísmo; el Ícaro de la Estrella representa la inocencia, la niñez, la ilusión de libertad; el Ícaro de Madera es la representación de los drogadictos, los marginados, la rebeldía; el Ícaro del Bosque, apunta hacia la mujer y, a la vez, al homosexual – los considerados débiles en la sociedad –; el Ícaro de Hierro, el hombre y la capacidad de superación, y por fin el Ícaro de la Noche representa los deseos ocultos y también las herencias perdidas en una memoria sin rostro, diluida en la masividad. Esos Ícaros en

sus códigos textuales abordan, en micro y macro cosmos, tanto las diferencias generacionales de la familia cubana como la humanidad siempre insatisfecha, deseando elevarse por encima de las contingencias y las cotidianidades, arriesgando su instancia de seguridad por una descubierta metafísica.

Hay un espacio mítico significativo que permite a los espectadores penetrar en el Laberinto de forma convexa. Se trata de un espacio compartido en diferentes dimensiones temporales. Este espacio de intersección, que funciona "como una superposición de 'lugares'",<sup>6</sup> permite el intercambio entre el pasado y el presente, la tradición y la contemporaneidad, la memoria y la representación. Las acciones vertebrales del mito se van dando a través de la lectura y, sobretodo, de la reelaboración y reinterpretación de los conflictos míticos proyectados en conflictos de la actualidad. Para eso el autor presupone el conocimiento, por parte de los lectores/espectadores, de las identidades de los protagonistas y de sus intervenciones en las diferentes anécdotas y acontecimientos pertenecientes a la historia original; es decir, a partir del pasado, opera con nuevos contenidos para ir desarrollando la acción y trazando personajes que se encuentran situados en dimensiones espacio-temporales de innegable actualidad. Al operar con modelos culturales y de conducta reconocibles genera espacios de evidencia para que examinemos nuestros procedimientos y maniobras con los que jerarquizamos valores estéticos, sociales, morales, humanos etc. El mito se refiere a una creación y, como mito, constituye un paradigma de los actos humanos más significativos. Ícaro, al intentar rebasar los límites humanos busca el desequilibrio, agarrando su *anagnórisis* con la pérdida de la vida y poniéndosela de ejemplo a Dédalo.

En la red de signos literarios anafóricos, Ícaro alado representa la permanente tensión entre lo inmanente y lo trascendente, el materialismo y el idealismo, lo terreno y lo celestial. Los personajes advierten que el hombre siempre puede ser arrestado en su propia hechura y luchar contra su destino, una pelea en la que

su contrincante es la fatalidad. Hay un aura paródica y festiva que imprime al texto un ambiente trágico. La forma desenfadada como son abordados los temas revela una intención crítica, alternando lo serio y lo cómico. Por eso, al paso que la obra va evolucionando, el lector pierde agilidad y gana en entendimiento, pues se da cuenta de que está presenciando un inventario de anhelos y frustraciones que le resultan cercanas e incluso íntimas.

### **La multiplicación y el espejamiento**

Ícaros asusta por lo que exige no sólo de los espectadores sino también de los actores. Una multiplicación de personajes y personajes secundarios se disloca en escena y nos disloca, no sólo en un espacio físico con su desarrollo escénico, sino que también disloca la línea de interpretación identitaria del texto. Mueve la atención vertiginosamente entre el micro y el macro signo. Coloca en escena no solamente personajes estereotipados en situaciones e ilusiones humanas, sino que también hace de su historia una gran parábola de lo que puede ocurrir – o ya ocurre – en Cuba y en el mundo contemporáneo.

Empezamos por los Dédalos, que son una trinidad, repitiendo la trinidad cristiana "uno sólo Dios en tres personas" y que son el origen de toda la tragedia.

Son los creadores de los Ícaros, con el intuito de que sus criaturas hagan su revolución. Aparentemente no hay en los Dédalos un interés en cambiar la vida de los pobres y oprimidos, sino solamente un movimiento de transferencia de poder, de las manos de Minos a las manos de Dédalos.

Los Ícaros son las criaturas responsables por hacer la revolución. Como ya hemos mencionado, ellos son seis: el Ícaro de Hierro, el Ícaro de la Noche, el Ícaro de la Estrella, el Ícaro de la Lámpara, el Ícaro del Bosque y el Ícaro de Madera. Estos personajes son arquetipos de la sociedad mezclados a las historietas y cuentos infantiles. Hay los que respetan y se adecuan a las reglas impuestas por sus padres y por la profesora Ariadna, hay los que contestan todo tipo de orden y hay también aquellos a que no les hace distinción seguir o no seguir las reglas.

<sup>6</sup> RICCEUR. *La memoria, la historia, el olvido*, p. 193.

El Ícaro de Hierro es el Ícaro perfecto para los Dédalos y Ariadna, la personificación del Superman de los *comics*. Fuerte e inteligente, tiene una predisposición natural al vuelo. Al principio, sigue todas las reglas, pero, para él, ser héroe se convierte en un gran enfado, y llega al desprecio a los débiles que no logran celar por sus propias vidas. Puede representar el fin de la utopía, donde la perfección no existe. Ser perfecto pasa a no ser más una virtud, sino un peso que tiene que cargar. Podemos también leerlo como la personificación de los antiguos revolucionarios que quisieron otrora hacer de Cuba un país socialista y que acabaron por tornarse paternalistas y dictadores.

El Ícaro de la Noche tiene su representación muy cerca del Batman de los *cartoons*: “parece ya un pájaro, un murciélago, un animal que ansía volar ya.” Es el Ícaro que siente el peso de ser lo que desean que sea, un héroe. Gana de su padre una máscara que representa su destino y su desesperación, porque con el tiempo él se ve sin rostro y por lo tanto sin vida. Sufre por las personas que no logra salvar y sufre también por no tener el control de su propia vida. Cuando logra sacar su máscara, todos comentan como es blanda su mirada, pero no hay tiempo de aprovechar esa libertad y se muere sin alcanzarla. En nuestro análisis lo leemos también como la representación de la figura del negro, que es obligado a ponerse una máscara para ser aceptado y que pierde su memoria verdadera cada vez más al adoptar la memoria de otras formaciones de la sociedad cubana.

El Ícaro de la Estrella tiene la habilidad de encantar a los niños, también tiene la predisposición al vuelo. Es la parábola de Peter Pan. Podemos leerlo como los profesores e intelectuales que, tan niños como los propios niños, intentan guiar no sabiendo guiarse a sí propios. Pueden volar por sí, pero no saben si podrán hacer a otros volar. Ya no pueden nombrar su lugar de ideas sin alguna analogía a ideas anteriores – “bautizada [la isla] por mí como Nunca Jamás, aunque antes se llamó Creta, Atlántida, Utopía y de otros mil modos”–, tampoco tienen respuestas para los problemas reales, sólo cuestiones. El hada Campanilla (signo de la fuerza utópica de la revolución) ya no puede contestar sus prerrogativas.

El Ícaro de la Lámpara es la parábola del cuento “Aladino y la lámpara maravillosa”, tiene una alfombra voladora que le fue regalada por el genio, es criticado y envidiado por ello. Está enamorado de Ariadna pero ella lo desprecia. Trae mucho rencor y deseo de destrucción en su corazón, pero también sueña con un hogar y una familia de verdad: “Vi tanto que no puedo más, que te pido me devuelvas mi primera inocencia. [...] ¡Quiero un hogar, una verdadera casa, un lugar al que pueda llamar verdaderamente mío y del cual ya no desee salir a ningún otro viaje!”<sup>7</sup> Otra lectura que puede ser hecha es la de las relaciones entre el mundo árabe islámico con el mundo occidental capitalista. El Ícaro del Bosque es el homosexual. Es, juntamente con el Ícaro de Madera, el único que sobrevive al atentado provocado por su hermano, el Ícaro de la Lámpara, a la isla. A este Ícaro no le importa ser héroe o cambiar la realidad de su isla, sólo sueña en poder concretar su orientación sexual y vivir paradójicamente un idilio con el lobo de ojos amarillos. Representa al pueblo y a las minorías, especialmente los homosexuales y las mujeres oprimidas por la sociedad machista y mal resuelta en las cuestiones políticas y del sexo. Es presentado como una parábola a la Caperucita Roja. También puede presentar la condición del desamparo de la mujer frente a los desmandes de la sociedad. Sin lugar a dudas, simboliza la fuerza del débil frente a la formación de una verdadera revolución, la revolución de ideas.

El Ícaro de Madera es el subversivo. A él no le interesa la revolución o ser héroe. Quiere siempre contradecir a sus padres y a su profesora. Representación muy cercana a la de la parábola en que fue inspirado, el Pinocho. Pero, a la vez, distinto del personaje de los cuentos, al Ícaro de Madera le parece bien ser de madera, incluso critica a los hombres de carne y hueso: “Dicen, también, que en el centro del Laberinto vive un monstruo mitad humano y mitad bestia. Es decir, doblemente bestia.” Es un *clown* en términos artísticos, pues a todo momento a través de sus quiebres de narrativa y de la fuerte ironía que usa en sus parlamentos, nos hace reflexionar no

<sup>7</sup> Segundo acto, escena 22 – “Monólogo de Ícaro de la Lámpara”.



solamente sobre la condición del artista en el mundo, sino también la condición del ser humano frente a sí mismo.

Como ya fue señalado anteriormente, el Ícaro de Madera y el Ícaro del Bosque son los únicos que sobreviven al atentado provocado por el Ícaro de la Lámpara (en nuestra lectura una alusión clara del autor a los atentados del 11 de septiembre en Estados Unidos, Osama Bin Laden). El hecho de que ellos hayan sobrevivido es una gran ironía, pues los subversivos se mantuvieron ahí, es decir, el que no deseaba la concretización de ninguna revolución o cambio y el representante de la minoría, que sólo quería tener sus sueños preservados.

Otros personajes que surgen en la obra, que merecen la pena ser comentados son: la abuela, el Rey Minos y el Minotauro.

La abuela, que en la puesta es representada por uno de los Dédalos, es más una aparición de las minorías: las mujeres, los mayores y los niños. Trae la denuncia de la violencia doméstica a las mujeres y a los niños:

*Y creí que era feliz. Pero mi hija se casó con un hombre terrible, que se creía rey de una isla en un mar remoto. [...] Pero ya me vengaré, ya voy a darles un día el gran susto de aparecerme en la que fue y es aún mi casa para decirles quien soy, para evitar que ese desgraciado siga entrándole a golpes a mi hija, y manoseando a mi nieta en el baño.*

Otro personaje es el Rey Minos que lo leemos como una referencia al gobierno de Cuba, más específicamente a Fidel y su vejez: "Hace muchos años, fui joven y soberbio, y todos de entre ustedes me eligieron rey. Hace tanto ya, que apenas puedo recordarlo. Sé que temen por mi salud, y que preparan ya mantos de luto." Podemos leerlo igualmente como la representación de un viejo y decrepito ideal de comunismo.

Hay que mencionar también el Minotauro que, aunque no esté presente físicamente en el texto, es la herramienta de control del gobierno y, principalmente, la materialización del miedo del pueblo. El imaginario del Minotauro es lo que impide incluso a las personas de tener sus propios sueños, ya que ellas sueñan el sueño del

Minotauro. Pero, trágica e irónicamente, quien destruyó Creta y al pueblo, no fue el Minotauro, sino uno de sus hijos, que debería ser su salvador, el Ícaro de la Lámpara.

Para completar los comentarios acerca de los personajes, uno de que no se puede dejar de hablar es Ariadna, la maestra de los Ícaros e hija del Rey Minos. Ariadna en escena es el único personaje femenino, y como mujer es la que más desea los cambios en la Isla de Creta. Diferente de Dédalos, aunque sea por motivaciones personales (desea reencontrar a Teseo, el amante que la abandonó y nunca volvió para rescatarla), Ariadna sueña una revolución para el pueblo. Ella quiere la libertad para todos y afirma: "No hables de alas a tus hijos si después no vas a dejarlos volar libremente." Ariadna es rigurosa en sus enseñanzas y en la mayoría de las veces autoritaria. Es la manipuladora, la que enreda a los Dédalos y a los Ícaros de acuerdo a su deseo, pero no logra ver concretada su libertad; muere por las manos del Ícaro que despreció. Ariadna es una mujer en toda su complejidad, pero principalmente representa los deseos humanos en todas sus contradicciones.

## **Sobre literariedades**

### *Transculturación y contrapunteo*

Según Fernando Ortiz, Cuba es el resultado de "complejísimas transmisiones de cultura",<sup>8</sup> es decir, en cualquiera de las instancias de la herencia cubana, podemos vislumbrar una intermitencia de rasgos culturales de una cultura subyacente (intercalándose como principales las culturas negra y española, ya que veía los rasgos culturales heredados por los indios prácticamente nulos).<sup>9</sup> En ese sentido, una cultura generalmente tendrá, en su propia manifestación, el eco, el contrapunteo de otra. Observamos indicios de *transculturación* en dos momentos específicos de la obra *Ícaros*.

La primera junción de instancias culturales es cuando Ariadna se viste con una bata cubana, que en un modo de lectura bastante

<sup>8</sup> ORTIZ. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*.

<sup>9</sup> ORTIZ. *La africanía de la música folclórica cubana*, p. 21.

específico podemos entenderlo como una mezcla de culturas en una misma persona. Ella, la princesa griega, es también la ex esclava cubana.

También, la multiplicidad de Ícaros simbolizando diversas culturas conviviendo recíproca y “hermanamente”, con la misma fuerza y tiempo de enunciación frente al público (todos, en algún momento de la pieza, hablan directamente al público, explicitando razones y visiones).

En un aspecto más velado, también vislumbramos el efecto de la transculturación en el cambio del color amarillo por el rojo del Ícaro Caperucita (del Bosque) que remite a la fuerza del orisha Ochún, es decir, se adopta una postura universal de sensualidad, pero con matices exclusivamente cubanos.

Junto al concepto de transculturación, Ortiz formula también el concepto de *contrapunteo*, que se rige “en las confluencias de muy diversas culturas”,<sup>10</sup> es decir, en las voces que se responden y se nivelan en la enunciación identitaria cubana. El fenómeno se observa claramente en la obra si observamos los juegos de palabras y el reemplazo de las voces y otredad dadas entre los Ícaros y Dédalos.

Aún acerca la otredad, ésta se muestra clara en la multiplicación de Ícaros y Dédalos, siempre espejados pero siempre diversos, como en la forma de presentarse de Ariadna: ora mujer, ora monstruo, ora rey. Ella se pone en otras posiciones y más que ponerse, usa de la forma y la posibilidad de hacerse otro para conseguir sus fines. En la obra, no basta sólo reconocer la instancia del otro, sino que también hay que hacer parte de su identidad. Hay, igualmente, un aspecto sutil del peligro de hacerse otro, cuando este acto está más interesado en tener poder que experimentar la existencia ajena: Ariadna princesa, buscando revolución, es la misma Ariadna monstruo, buscando destrucción, aterrizando “Creta”. El otro puede ser espejo de posibilidades (Dédalos), pero también puede ser polaridad antagónica (Ariadna).

<sup>10</sup> ORTIZ. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, p. 18.

## Intertextualidades

Extremadamente imbricado, el texto teje una red de asociaciones que cose las diversas realidades paratáxicas con un hilo sutil de intensa variedad intertextual. El mundo griego-cubano toma prestado los mitos antiguos y modernos y los resignifica (o los revaloriza); de forma vertiginosa e incisiva toma referencias filosóficas para discutir el tema mayor de la obra: la libertad.

La Sagrada Escritura, la Biblia, da inicio al texto por la boca del creador y padre de los Ícaros, Dédalo. Es evidente la relación, pues Dédalo es uno pero, a la vez, es tres, así como en la tríada judío-cristiana. Los Ícaros son seis, como son seis los días de creación de Dios, siendo el sexto el día colmo de la creación, donde Dios hace el hombre. Ironía mayor es que el sexto Ícaro nacido es el más ambicioso, justo el que destruye Creta (Ícaro de la Lámpara). La estructuración del texto, su forma, también remite a los textos bíblicos. Haciendo una pequeña comparación, la afirmación se hace más evidente:

*En el principio de Creta era el Caos y nada era conforme a lo que hoy conocemos. Los Dioses, esos farsantes y enemigos no querían que hubiera un reino más que el de sus voluntades.*<sup>11</sup>

1. *No princípio criou Deus os céus e a Terra.*
2. *A Terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo, mas o espírito de Deus pairava sobre a face das águas.*<sup>12</sup>

Interesante también la subversión que provoca el texto, llamando a los dioses (Dios) de “farsantes y enemigos”, idea contraria a la respaldada en toda la escritura pentateútica.

Otra interesante figura importada de la Biblia es la mujer de Lot, transformada en sal por ignorar las órdenes de Dios en la destrucción de Sodoma y Gomorra. Acá, el autor la metaforiza con la distante mirada que se cristaliza en el tiempo y en la memoria de apego a tiempos relativamente felices pero que en realidad fueron penosos. Es la figura de los vestigios históricos, transformados al sabor del recuerdo:

<sup>11</sup> Primer acto, escena uno – “La ira de Dédalo”.

<sup>12</sup> BIBLIA. *Génesis*. cap. 1.

*Y no te abandonaré. Me quedaré contigo hasta que de tanto mirar al océano, acabe convirtiéndome en una estatua de sal.*<sup>13</sup>

26. *Mas a mulher de Ló olhou para trás e ficou convertida em uma estátua de sal.*<sup>14</sup>

Las diversas aportaciones de Norge Espinosa, siempre relacionadas a la cultura y al imaginario colectivo – es necesario recordar lo ya antedicho que la movida de *Ícaros* es necesariamente hecha de lo colectivo y plural a lo individual y singular –, presentan una visión político-filosófica muy crítica sobre la realidad, tanto de Cuba como del mundo. Para este cuestionamiento sobre los sistemas de poder y control social, Espinosa recurre a una asimilación de la teoría del *panóptico*, encontrada en el libro *Vigilar y castigar*, de Michel Foucault. Comparándolas, es evidente la relación y la mayor comprensión del sentido usado en el texto requiere un conocimiento acerca del tema.

*Había una vez una hermosa isla. Como toda isla, esta tenía un rey, siempre encerrado en las más altas torres. Y ese rey, una hija. Y muchas ambiciones. Había una vez un inventor que llegó a esa isla, huyendo no se sabe de qué. Nunca recibas a una persona que huye si vives en una isla y no hay de ella más salida que el propio mar. Pero el rey quiso que el inventor creara en su isla prodigios nunca vistos. Y el inventor abrió puentes, castillos, murallas. Si no tienes la certeza de que las murallas que levantas no se convertirán en tu propia cárcel, no construyas, córtate las manos.*

*Conocido es su principio: en la periferia, una construcción en forma de anillo; en el centro, una torre, ésta, con anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo. La construcción periférica está dividida en celdas, cada una de las cuales atraviesa toda la anchura de la construcción. Tienen dos ventanas, una que da al interior, correspondiente a las ventanas de la torre, y la otra, que da al exterior, permite que la luz atraviese la celda de una parte a otra. Basta entonces situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda a un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un escolar. Por el efecto de la contraluz, se pueden percibir desde la torre, recortándose perfectamente sobre la luz, las pequeñas siluetas cautivas en las celdas de la periferia.*<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Parlamento final del Ícaro de Madera en el segundo acto, escena 27 – “Adioses a Creta”.

<sup>14</sup> BÍBLIA. *Génesis*. cap. 19.

<sup>15</sup> FOUCAULT. *Vigilar y castigar*, p. 199.

Las mitologías diversas evocadas en toda la obra son de primordial importancia no sólo a lo que se refiere a su tema superficial, sino igualmente a sus detalles: la mención de la esclava madre de Ícaro, el encierro de Dédalo en su propia creación (el Laberinto) y el hecho de ser Dédalo un extranjero. La dinámica entre el tema central ser tradicional y helénico, posando al lado, en pie de igualdad, con las nuevas apropiaciones del mito en otros contextos, hace del texto, como ya mencionado, un texto característicamente post-moderno: no sólo los mitos son históricamente reconcretados, sino que conviven en igualdad de importancia. Así, el mito de Ícaro encuentra sus pares en la historia del imaginario popular repetido y reinventado: Caperucita y su bosque son la visión de un Ícaro curioso, ansiando por nuevos rumbos, el Ícaro cumplidor de los designios del padre (el que sabe que usará las alas y la Caperucita que obedece al visitar la abuela) y el Ícaro que no puede dejar su propia naturaleza curiosa (el Ícaro que sube más de lo que debe y la Caperucita que quiere conocer al lobo); el mito de Peter Pan y de Ícaro, ambos resueltos en placer de volar, pero sin mucha experiencia o responsabilidad suficiente para mantenerse en el vuelo y/o guiarse con seguridad; Superman e Ícaro son la gran promesa que al fin no consiguen salvar a todos y ni siquiera a ellos mismos; Aladino e Ícaro se ilusionan por el poder del vuelo, ambos enceguecidos por la ambición; Batman e Ícaro aunque intenten, no pueden ajustarse al sistema, aunque intenten hacer lo mejor, se reconocen como mitos y sienten en sus alas todo el peso de una misión echada, desde su creación, al fracaso; Pinocho e Ícaro se reconocen como desobedientes y subversivos, contestadores del orden, tienen finales distintos, marcando bien cada uno su época de referenciales ante la tradición. Y para resignificar es necesario también, de alguna forma, rebelarse contra la paternidad/tradición del texto. Para eso, nada mejor que la brillante evocación del mito de Faetón desafiando a su padre Apolo, expuesta de forma muy particularmente atrevida por la voz de Sor Juana Inés de la Cruz.

Tantos referenciales se multiplican cuando cada lector/espectador, sujeto también a su contemporaneidad, lee e interpreta estos

mitos y arquetipos, aumentando así esta red imbricada de la "realidad" de la obra.

### Consideraciones finales

Dice Norge Espinosa:

*la diversidad sea también la diversidad de un pensamiento libre de un peso en que la tradición de una moral no se convierta en una carga segregacionista ni discriminadora. En el camino a esas libertades de derechos también ilumina la cultura.*<sup>16</sup>

Es una tarea imposible pasar por el texto *Ícaros*, de Norge Espinosa, de forma pasiva. Atravesar los parlamentos es como intentar atravesar una circense sala de espejos: el *otro* puede ser siempre un yo escondido y camuflado. El hilo de Ariadna, ahí, no sirve para encontrar la salida, sino que lo dificulta más. ¿Cómo pensar linealmente una historia hecha de escombros? El cuerpo textual de *Ícaros* se impone al cuerpo intelectual y sensorial del lector/espectador, moviéndolo al sabor de sus delirantes alegorías, produciendo un nuevo tipo de saber: un saber modificador, de alcance social y personal, operando sobre valores morales y políticos.<sup>17</sup> Aunque en una idea colectiva de arquetipos, Norge Espinosa arranca al hombre de la "masa",<sup>18</sup> haciéndolo analizar(se), recortar(se) y seleccionar, críticamente, una forma de entender su mundo.

Cada Ícaro guarda dentro de sí su *anagnórisis*, bien como cada espectador/lector guarda dentro de sí su deseo de respuesta, de revelación. Revelar es mostrar la otra faz del monstruo. Y para quien vio el monstruo de cerca no resta mucho más que extrañar, que tirar flores al mar. ¿Mirar el océano y sentirse condenado a la cristalización de la sal o estrellarse en el agua en un vuelo desesperado? ¿Habrá salida del Laberinto? "El Laberinto es un estado de ánimo", nos contesta el Ícaro de Madera. Un eterno reinicio de "había una vez, había una vez, había una vez..."

<sup>16</sup> MENDOZA. *Otras maneras de entender: VIH/SIDA, cultura y nuevas relaciones*, p. 8.

<sup>17</sup> QUIROGA. Prefacio, p. 13.

<sup>18</sup> "El hombre masa", término que Irazábal toma de Gramsci en *El giro político*, p. 28.

### Referencias

BÍBLIA. *Génesis*. Traducción de João Ferreira de Almeida. Disponible en: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/biblia.html>>.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno: modos & versões*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Iluminuras, 2001.

EL MITO de Dédalo e Ícaro. Disponible en: <<http://gutogong.blogia.com/2008/diciembre.php>>. Acceso en: 31 oct. 2011.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

IRAZÁBAL, Federico. *El giro político: una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos, 2004.

MENDOZA, Norge Espinosa. *Ícaros*. [S.l. : s.n.], 2003. Fotocopiado.

MENDOZA, Norge Espinosa. *Otras maneras de entender: VIH/SIDA, cultura y nuevas relaciones*. La Habana: IPS, mayo 2007. (Enfoques, 10). Disponible en: <<http://www.cubaalamano.net/voces/images/debates/Sida/Norge%20Espinosa.pdf>>. Acceso en: 31 oct. 2011.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1983.

ORTIZ, Fernando. *La africanía de la música folklórica cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 2001.

PAVIS, Patrice. De la crítica teatral ante la puesta en escena. Traducción de María Teresa Ortega Sastrique. *Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano*, La Habana: Casa de las Américas, n. 144, p. 8-13, jul.-set. 2007.

QUIROGA, Oswaldo. Prefacio. In: IRAZÁBAL, Federico. *El giro político: una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos, 2004.

RICŒUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

## **“Sangre”, de Yunió García**

Luana Girundi Soares  
Rebeca Ribeiro Campos Teixeira  
Thalysan Eisemberg Gregório e Trajano

Este texto tiene como objetivo hacer un análisis crítico del texto dramático “Sangre”, de Yunió García Aguilera, estudiante de Dramaturgia del ISA – Instituto Superior de Arte –, a partir de las escenas y sus temáticas, los personajes, sus parlamentos y los signos presentes en la obra. La obra es reciente, formando parte del teatro cubano contemporáneo.

Yohayna Hernández, en el prólogo de la antología de textos dramáticos organizada por ella, *Teatro cubano actual: novísimos dramaturgos cubanos*, hace el siguiente comentario respecto al texto de Yunió García:

*“Sangre” [...] es la primera obra de una decalogía en proceso titulada Las diez plagas. Yunió desarrolla una atmósfera realista, con una espacialidad referencial: ambientes, trazado de personajes, conflictos, diálogos contruidos a partir de un referente localizable. El texto nos presenta cuatro historias con un grado de independencia en un primer momento que se entrecruzan por un crimen o padecimiento particular, por hechos de sangre. Personajes al límite (transfusión, aborto, leucemia, VIH) que se debaten en enfrentamientos religiosos, familiares, ideológicos, éticos, amorosos en un relato que incluye asesinato, violación, traiciones.*

*Estructurada en ocho escenas, con prólogo, intermedio y epílogo, el mérito de la obra de Yunió a mi juicio radica en el funcionamiento episódico de la trama, las cuatro historias paralelas conectadas de manera casual. Esquema que se debilita un tanto hacia el segundo momento de la pieza, cuando el autor cierra las historias a partir del entrecruzamiento de personajes, que intervienen de manera directa y como resultante fuerzan el curso de la acción dramática, que gozó de un primer instante de excelencia.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> HERNÁNDEZ. Prólogo.

## Estructura de la obra

La obra está dividida en ocho escenas y tres coros que, como podemos observar abajo, están intercalados con las historias.

- Coro de transeúntes
- Isaac y Saúl
- Sara y David
- Raquel y Débora
- Pablo y Judit
- Cántico a las aguas púrpuras
- Débora e Isaac
- Judit y Raquel
- David y Pablo
- Saúl y Sara
- Diáspora

## Personajes

En el total son ocho personajes que, por sugerencia del autor, deberán ser interpretados por solamente cuatro actores, quizás porque de todos ellos es posible hacer una doble lectura.

Todos son personajes fuertes y conflictivos, que representan los ciudadanos comunes del cotidiano de la sociedad. Sus historias se intercalan con el paso del texto, revelan hechos que cambian sus vidas.

- Isaac: hermano de Saúl, hace el tipo "religioso". Por motivos religiosos no deja que su madre reciba la sangre para poder curar su enfermedad. Por causa de eso, se vuelve asesino de su propia madre.
- Saúl: hermano de Isaac, que desapareció por algún tiempo. Vuelve para saber noticias de su madre. Es un hombre que no controla sus impulsos y deseos, convirtiéndose, por causa de eso, en una persona violenta. Después se sabe que él violó a otro personaje (Sara). Es también el asesino de su propio hermano.

- Sara: esposa dedicada y sumisa de David, que fue violada por Saúl. Se pone embarazada por causa de esta violación y entonces decide que quiere tener este hijo. Su esposo no acepta y ella acaba perdiendo su hijo después de una hemorragia. La violación y el deseo de ser madre hace que ella cambie su modo de ser y ver las cosas y la transforma en una mujer fuerte y decidida. Al final, consigue "vengarse" de su violador.
- Débora: revolucionaria, cuñada de Raquel y mujer de un revolucionario cubano, tiene fuerte ideología política. Muere de leucemia.
- Pablo: homosexual que, además de tener una relación íntima con David (esposo de Sara), se siente atraído por Judit. Debido a una enfermedad (el SIDA), pasa la mayor parte del tiempo aislado del mundo.
- David: militar, esposo de Sara. Lleva una vida doble intentado esconder su lado homosexual por los valores impuestos por la sociedad.
- Raquel: psicóloga de Judit y cuñada de Débora. Ahora cuida del hijo de su hermano que está preso y de Débora, personas con quienes antes tenía un conflicto debido a la posición política de ellos. En unas de las escenas revela su lado homosexual.
- Judit: una muchacha que, a pesar de tener una apariencia de niña dulce e inocente, le gusta provocar a otros personajes. Es una rebelde sin causa. Perturbada por no tener problemas en su casa, con su familia, intenta llamar la atención de todos utilizando herramientas crueles, sin preocuparse por afectar a los otros.

## Espacio y tiempo

Los espacios presentados en la obra pueden ser considerados como micro y macro. Las historias empiezan en ambientes pequeños situados en Cuba, pero pueden ser "amplificados": los problemas presentados en la obra son comunes a cualquier barrio, ciudad, país, como el autor pone en la última escena, "Diáspora", cuando dice que el Río Almendares (río cubano), "sangra como el Nilo, el Sena, el Orinoco,

el Mississippi, la sangre es roja desde el Amazonas, hasta el Plata, el Bravo y el Missouri”, o sea, que todo lo que pasa en Cuba, pasa en cualquier otro lugar.

Son espacios distintos que representan la diversidad de la sociedad que va de un lugar muy sencillo como un taller de carpintería, a un consultorio de una psicóloga. De la casa de un militar, a un salón de visitas de un centro penitenciario. El autor utiliza hasta “lugar ningún” para representar, quizás, el cielo, o el lugar a que las personas llegan cuando mueren, lo que dependerá de la creencia de cada una.

Con respecto al tiempo, se puede decir que no hay una linealidad en la obra. Las historias nos sugieren la idea de simultaneidad. Son relatos fragmentados y entremezclados, que al principio nos parecen independientes unos de los otros, pero que son retomados con el paso del texto y se revelan conectados.

Las escenas pasan en Cuba (o en cualquier lugar del mundo) en los tiempos actuales, lo que hace que la obra también sea actual.

## Temas

Son muchos los temas tratados en la obra. A cada escena podemos encontrar temas como: sociedad, religión, familia, homosexualidad, sexualidad, ideología, amor, política, ética, conflicto, violencia, traición, muerte, memoria *versus* olvido. Trataremos de analizarlos junto a los hechos que ocurren a lo largo de las escenas.

## Análisis crítico de las escenas

### *Coro de transeúntes*

La obra empieza con un trecho de la Biblia referente a las diez plagas. El pasaje es justo el de la plaga en que las aguas del Río Nilo se convierten en sangre, o sea, la primera de las diez.

Es interesante volver nuestra mirada para el contexto en el que sucedieron las diez plagas. En el libro bíblico *Éxodo*, es narrada la salida del pueblo de Israel del Egipto. Faraón no quería dejar salir el pueblo y por eso Dios envió las diez plagas. El río convertido en

sangre representa la maldición de Dios y resulta en la muerte de todo ser vivo que habitara el río: “El río Almendares amaneció lleno de sangre. La prensa no ha dicho una palabra.”<sup>2</sup>

En la obra, el río que tiene sus aguas convertidas en sangre es el Almendares, que es el principal de la ciudad de La Habana, siendo “uno de los símbolos de la ciudad y parte entrañable de su identidad”.<sup>3</sup> Nos parece que hay por detrás de ese parlamento – “La prensa no ha dicho una palabra” – una crítica a la política cubana con respecto a la manera como la prensa es controlada en Cuba.

El hecho de que el Almendares reciba esta plaga implica en una maldición para toda la ciudad de La Habana, que afectaría a todos los “cubanos de esta orilla y de las otras”.

*Dicen que es una plaga  
Una maldición  
Un augurio  
Un ajuste de cuentas*

La paradoja que se produce enseguida es que el río “maldito” se convierte en lugar de culto, de consagración, de penitencia. Las mujeres van al río ofrecer plegarias. Y los hombres sobre los que pesaban viejas culpas se van ahí para “lavarse las manos”. Este parlamento parece tener doble sentido: los hombres solamente lavan sus manos en el río; o en el sentido de quitarse la responsabilidad. Ahora llegan al río todo tipo de gente, varios tipos de cubanos, de variadas capas sociales y alzan su cántico a las aguas púrpuras. Así termina el coro de transeúntes, mencionando el cántico que vendrá más adelante en la pieza.

### *Isaac y Saúl*

En esa escena hay la representación de un conflicto familiar y, a la vez, religioso. Son las creencias de Isaac que desencadenan la acción. Se trata de un diálogo entre dos hermanos, donde Isaac es

<sup>2</sup> Como los textos están disponibles en forma de CD-ROM (*Tubo de ensayo – novísima dramaturgia y teatrología en Cuba*) no serán indicados los números de las páginas de los fragmentos seleccionados.

<sup>3</sup> AFONSO. El Río Almendares y la creación de la ciudad más importante de Cuba.

el religioso y Saúl “el hijo pródigo”, “el apóstata”. Algo le pasó a Saúl para que dejara su familia y sus creencias pero el texto no deja claro cuál sería el motivo.

Lo que pasa es que la madre de ellos se encuentra enferma, en el hospital, y depende de una transfusión de sangre para vivir. Saúl vuelve, al saber de eso, e intenta interferir para que su madre reciba la transfusión que ella necesita. Sin embargo, la religión de Isaac, y supuestamente también de su madre, no permite que una persona reciba sangre en ninguna hipótesis. Se trata de la religión conocida como “Los Testigos de Jehová”.

Los Testigos de Jehová sostienen que la prohibición de la utilización y consumo de la sangre está basada en la Biblia. Uno de los pasajes bíblicos que usan para fundamentar sus argumentos es *Levítico* 17:10-14, que dice:

10. Si cualquier varón de la casa de Israel, o de los extranjeros que moran entre ellos, comiere alguna sangre, yo pondré mi rostro contra la persona que comiere sangre, y la cortaré de entre su pueblo.

11. Porque la vida de la carne en la sangre está, y yo os la he dado para hacer expiación sobre el altar por vuestras almas; y la misma sangre hará expiación de la persona.

12. Por tanto, he dicho a los hijos de Israel: Ninguna persona de vosotros comerá sangre, ni el extranjero que mora entre vosotros comerá sangre.

13. Y cualquier varón de los hijos de Israel, o de los extranjeros que moran entre ellos, que cazare animal o ave que sea de comer, derramará su sangre y la cubrirá con tierra.

14. Porque la vida de toda carne es su sangre; por tanto, he dicho a los hijos de Israel: No comeréis la sangre de ninguna carne, porque la vida de toda carne es su sangre; cualquiera que la comiere será cortado.<sup>4</sup>

Según el entendimiento de los adeptos a esa religión, abstenerse de la sangre es una ley de Dios que no debe ser violada, ni siquiera en casos de emergencias. Ellos interpretan que abstenerse de la sangre es más que una cuestión “dietética”, sino que se trata de una cuestión de ética; conforme la decisión de los apóstolos en *Hechos* 15:28, 29.

<sup>4</sup> REINA-VALERA 1960. *Levítico*.

28. Porque ha parecido bien al Espíritu Santo, y a nosotros, no imponeros ninguna carga más que estas cosas necesarias:

29. que os abstengáis de lo sacrificado a ídolos, de sangre, de ahogado y de fornicación; de las cuales cosas si os guardaréis, bien haréis. Pasadlo bien.<sup>5</sup>

Basados en estos pasajes ellos creen que los apóstolos no estaban presentando un simple ritual, sino que establecían normas éticas fundamentales que los cristianos primitivos deberían acatar.

Cada Testigo de Jehová firma una declaración donde rechaza recibir cualquier tratamiento hecho con sangre:

*É norma que cada Testemunha de Jeová, desde que seja um membro batizado, adulto ou menor maduro, traga sempre consigo um documento de identificação onde está exposta a sua clara recusa em receber sangue total ou qualquer um dos seus quatro componentes principais, bem como a sua recusa em usar procedimentos clínicos que incluam o armazenamento de sangue para posterior infusão.*<sup>6</sup>

Ellos consideran excluidos o desasociados aquellos que, en el ejercicio de su libre albedrío, deciden aceptar tratamientos médicos con base en la hemoterapia.

Tras estas explicaciones elementales creemos que es posible comprender mejor la pelea entre Isaac y Saúl. Saúl quiere que su madre se salve de todas las maneras, pues a él no le interesan más las creencias de su familia. Saúl cree que la transfusión puede salvarla, o sea, cree en la ciencia mientras Isaac defiende que sólo la fe puede salvarla:

SAÚL. Mamá está muy enferma, Isaac. Eso puede salvarla. ¿No te das cuenta? ISAAC. No puede. Tú lo sabes.

SAÚL. ¿Por qué? ¿Por qué una estúpida religión lo dice?

Sabemos más adelante, en la parte VII, “Débora e Isaac”, que Isaac no permitió que su madre recibiera la transfusión. Él la saca del hospital y la esconde. Obviamente ella se muere, siendo Isaac el responsable de esto.

<sup>5</sup> REINA-VALERA 1960. *Hechos*.

<sup>6</sup> TESTEMUNHAS de Jeová e a questão do sangue.



En la pelea Saúl le pregunta dónde está su madre, pero Isaac finge no saber de nada. Al final Saúl lo golpea y lo mata. Si volvemos a hablar de intertextualidades con la Biblia, se puede asociar a la historia de los hermanos Caín y Abel. Caín era el hermano "malo" y Abel, el "bueno", es muerto por él.

Es interesante como el autor usa toda una polémica religiosa para crear su historia y configurar el conflicto familiar. Más que el conflicto, la tragedia. Tragedia esta que tiene como signo principal la sangre. Es la sangre que genera la acción dramática, así como en las demás partes de la pieza.

### *Sara y David*

La escena ocurre en el interior de una casa, donde una pareja dialoga. Se trata de David y Sara, que llevan once años casados. La discusión que se da es acerca del embarazo de Sara, causado por una violación. Sabemos por la escena X que Sara fue violada por Saúl. Lo que pasa es que David no puede tener hijos y Sara quiere al hijo, fruto de la violación:

*SARA. Quiero tenerlo, David.*

*DAVID. Estás loca.*

*SARA. Es mi hijo.*

*DAVID. ¡Pero no mío!*

*SARA. ¡Contigo nunca voy a poder!*

David se muestra muy violento y desea vengarse del tipo:

*DAVID. ¡Dime cómo era el tipo!*

*SARA. Te lo he dicho mil veces. La policía lo sabe todo y no ha hecho nada. ¿Qué puedes hacer tú?*

*DAVID. Buscarlo. Casa por casa, calle por calle, rincón por rincón hasta encontrarlo. Pienso en eso todo el tiempo, Sara. Sueño que corto su cuello con un cuchillo blanco. Una herida honda, profunda. Veo su sangre salir a chorros y me siento feliz. Once años casado contigo, Sara. Once años... ¡Cño!*

En ese parlamento vemos que David (que es un militar) se muestra muy "macho", muy valiente y aparentemente preocupado

por el valor de su casamiento. Sin embargo, él tiene un amante homosexual que es Pablo, que sólo aparece más adelante, en la escena IX. Podemos analizar a David como siendo un personaje contradictorio y preocupado por las apariencias. Además de eso, no puede aceptar al hijo porque no soporta la idea de que es de otro, que él no es capaz de generarlos. Su frustración lo ahoga y él le dice a Sara que no va a permitir que tenga el hijo. Sara es una mujer sometida a su marido, que teme la soledad. Cuando él la amenaza diciendo que va a dejarla, ella empieza a golpear su vientre y sufre el aborto. Otra vez aparece el signo de la sangre en la falda manchada de Sara. La sangre es representada en el embarazo como signo de la vida, y en el aborto como signo de la muerte.

### *Raquel y Débora*

Las dos mujeres están en el salón de visitas del centro penitenciario en que está el marido de Débora, hermano de Raquel.

Debido a las ideologías políticas de la pareja, Raquel (así como su familia) rechaza a los dos y no los quiere en su convivio familiar. Pero, debido a los problemas de salud de su madre, ella procura a su hermano en la cárcel.

Durante los parlamentos de Raquel es posible observar que ella toma una posición de defensa con relación a su cuñada. Es ríspida, irónica y llena de rabia. Para ella, Débora es una traidora que junto con su hermano avergüenza a la familia y, por eso, no forma parte del seno familiar.

Débora, por otro lado, se muestra gentil y amable en sus parlamentos. Intenta mostrar a Raquel que su pelea es contra el sistema y no contra ella. La considera parte de su familia, tanto que le pide que cuide a su hijo para que pueda hacer el tratamiento contra la leucemia.

Los conflictos en esa historia aparecen en diversos puntos: hay el conflicto entre ideologías políticas, que surge a partir de la posición política de Débora. La defensa de ideas de cambios políticos va contra las creencias políticas de la familia de su marido. Aunque no

participen efectivamente de la política, ellos creen que el sistema va bien como está y no hay que ser cambiado. Los que disputan con el gobierno son traidores. De ahí surge un conflicto familiar. Débora no es bienvenida en la familia de su marido pero sigue considerándolos como su familia. Raquel oye el pedido de la cuñada y tiene que decidir si va o no a hacerle el favor de cuidar a su hijo. Tiene que decidir si va o no a seguir con la riña que, según Débora, sólo existe en la cabeza de ella.

El signo de la sangre lo tenemos en esta historia en la enfermedad de Débora. Y una vez más la tenemos con la doble lectura, vida y muerte. La sangre que en general representa la vida puede causar la muerte de Débora. Curar la leucemia es vivir. Y además de eso, la sangre trae la posibilidad de reunir o apartar la familia. La enfermedad puede venir a unir a las dos ya que Raquel cuida al hijo de Débora.

Otro signo presente en esta historia es la ropa blanca de Débora, que, más adelante en el texto, descubrimos que es su "manera de gritar".

### *Pablo y Judit*

A Judit le gusta Pablo, lo espía desde la ventana y se mete en su casa para intentar conquistarlo. Pablo intenta resistir pues padece una enfermedad mortal y tiene miedo de contagiarla. Judit sabe los riesgos que corre, pero su "amor" por Pablo es más fuerte. Éste le pide que se retire, pero que no quiere dejar de verla.

Éste es el resumen de esta escena muy sensual y provocativa. Los dos personajes, Pablo y Judit se encuentran en un juego de seducción y misterio. Pablo, un hombre que siempre tuvo relaciones sexuales con hombres, empieza a tener ganas de relacionarse con esta muchacha, Judit, "mujer en cuerpo de niña", que puede ser comparada con Lolita<sup>7</sup>: "Tengo dieciséis años. Hace mucho tiempo que sé para qué sirve lo que tienes entre las piernas". El tema de la sexualidad es muy fuerte en esta escena y el lenguaje utilizado por Judit es el lenguaje de la calle, siempre utiliza palabras fuertes para describir sus experiencias.

<sup>7</sup> Protagonista de la novela homónima del escritor Vladimir Nabokov, publicada en 1955.

El miedo y el deseo son otros dos sentimientos que aparecen muy fuertes en esta escena. Pablo, a pesar de querer mucho estar con Judit, tiene miedo de pasar para ella su enfermedad (VIH) y así, intenta apartar a la muchacha: "No puedo. [...] Estoy enfermo". Además del miedo de pasar la enfermedad a Judit, Pablo también tiene miedo de no tenerla cerca y dice que no quiere dejar de verla, y ella contesta diciendo que esto no pasará, que estará siempre en la ventana de su habitación, observándolo.

El amor es otro tema tratado en esta escena. Amor entre comillas, porque no se sabe si en realidad Judit está realmente enamorada de Pablo o si es una más de sus "voluntades de adolescente rebelde". La escena tiene todo el tiempo un clima de provocación y sensualidad. Judit provoca a Pablo por gestos, historias, acciones etc., haciendo que Pablo tenga deseos por ella, como podemos ver en el siguiente fragmento:

*PABLO. Me estás acosando.*

*JUDIT. Acúsame.*

*PABLO. Puedo hacerlo.*

*JUDIT. No puedes. ¿Qué hombre, en este país, acusa a una mujer bonita por meterse en su baño?*

*PABLO. Me das lástima, ¿sabes? Joven, inteligente... ¿Qué necesidad tienes de hacer estas cosas? ¿Para qué quieres a un tipo como yo? ¿Te gustan las emociones fuertes o levanta tu estatus delante de tus amigas?*

*JUDIT. Yo no tengo amigas.*

*PABLO. Entonces qué quieres.*

*JUDIT. A ti. Te quiero a ti.*

Por fin se puede decir que es una escena que puede pasar en cualquier lugar del mundo, no solamente en Cuba, de una muchacha con problemas de personalidad que quiere a un hombre que tampoco está seguro de lo que quiere.

## Cántico a las aguas púrpuras

### cántico.

(Del lat. *cantĭcum*).

1. m. Cada una de las composiciones poéticas de los libros sagrados y los litúrgicos en que sublima o arrebatadamente se dan gracias o tributan alabanzas a Dios; p. ej., los Cánticos de Moisés, el Tedeum, el Magnificat, etc.

2. m. poét. Poesía profana. *Cántico de alegría, de amor, guerrero, nupcial*.<sup>8</sup>

Este es el cántico al que se refiere el final del "Coro de transeúntes". El autor trae en ese pasaje las dos definiciones de la palabra *cántico*, que encontramos en el diccionario, entremezcladas.

Una vez más el autor retoma la cuestión de la religión al llamar este coro de *cántico*. De hecho, el "Cántico a las aguas púrpuras" es muy semejante a una oración en su estructura y en la forma como fue escrito:

*Abre tus ojos negros, Almendares!  
Aparta la pereza de tus aguas  
Sálvanos de la culpa de los castos  
Del llanto mudo  
La mirada ciega  
Del mísero vaivén de los cordales  
Repitiendo consignas.*

Pero es posible notar que con el paso de la lectura él empieza a asumir un tono crítico e irónico, lo que transforma al cántico sagrado en algo profano.

*Que se lleve su mugre  
Sus deshechos  
Por las alcantarillas  
Con la mierda.*

Y hace con eso una dura crítica a la sociedad y sus "pactos de silencio/ Que enferman a la Patria de hemorragias".

<sup>8</sup> CÁNTICO.

Todo eso se hace a través del signo de la sangre y de la analogía a los seres humanos: así como nosotros, los seres humanos, la sociedad puede tener obstruidas sus arterias, tener hemorragias y quedarse enferma. Todos sufrimos de los mismos males dentro y afuera.

### Débora e Isaac

En esa escena hay el encuentro de Débora e Isaac, dos personajes que antes no tenían ninguna relación, pero lo que los une es la muerte: "Ningún lugar. Isaac busca a tuestas en el suelo. Le sangra la frente. Débora permanece estática."

Isaac fue muerto por su hermano Saúl y Débora murió a causa de la leucemia. Los dos se encuentran en un lugar indeterminado. Débora le pregunta a Isaac por qué le sangra la frente y él le contesta que debe ser por el golpe de Saúl. Débora dice que anoche tenía unos dolores insoportables pero ahora se siente mejor.

Isaac busca su martillo. Débora lleva un vestido blanco. Los dos están perdidos e Isaac empieza a mirar fijamente el vestido de Débora porque es blanco. Débora le dice que los ángeles llevan ropas blancas y entonces los dos empiezan a preguntarse si están en el cielo. Isaac, basado en sus creencias, afirma que no y que no están muertos.

Cuando Débora le pregunta acerca de su madre él se pone nervioso:

*ISAAC. (La toma por los hombros.) ¿Quién la envió?  
DÉBORA. ¿Qué dice?  
ISAAC. ¿Mi hermano? ¿Los del hospital? ¿La policía?  
DÉBORA. No sé nada de ningún asunto relacionado con la policía.  
ISAAC. (La sacude con violencia.) ¿Qué hace aquí? ¿Por qué lleva ese vestido blanco? ¡Contésteme!  
DÉBORA. ¡Porque esta es mi manera de gritar! ¿No tiene usted la suya?*

Es interesante notar que en la escena IV, "Raquel y Débora", Débora llevaba un vestido blanco. Parece que vestirse de blanco era una forma de manifiesto, ya que es mujer de un preso político,

y Raquel menciona un grupo de mujeres que se visten de blanco. Posiblemente este grupo sería el de las mujeres de los presos políticos. Al final Isaac comienza a considerar que tal vez estén muertos y la duda le toma. Es el momento en que él repiensa sus creencias. Ahogado por la culpa, le confiesa que es el responsable de la muerte de su madre. Él esperaba un milagro, pero desilusionado dice que "ya no son tiempos de milagros".

*DÉBORA. ¿Qué pasó con su fe?*

*ISAAC. Está llena de dudas.*

*DÉBORA. Es por las dudas que buscamos la fe.*

*ISAAC. Yo maté a mi madre. (Silencio.) Querían ponerle sangre. Les exigí que buscaran otras alternativas. Que nuestros principios no nos permitían aceptar una transfusión; pero ellos no escucharon. La saqué del hospital y la escondí en un pequeño taller cerca del río Almendares. Al mediodía ya estaba muerta. La dejé allí, tirada sobre un mueble roto, con los ojos semiabiertos y la boca reseca. Y me fui a esperar un milagro. Pero ya no son tiempos de milagros.*

La escena termina con Isaac buscando nuevamente su martillo. El martillo es muy importante para él, ya que es un signo de su identidad – es carpintero. Además de eso, el martillo tiene un cabo con sus iniciales.

*DÉBORA. ¿A dónde va?*

*ISAAC. A buscar mi martillo.*

*DÉBORA. ¿Para qué sirve un martillo en lugar como este?*

*ISAAC. Tiene un cabo plateado con mis iniciales. Debo encontrarlo antes de que empiece a olvidar... quien soy.*

Se puede notar que el martillo está relacionado al tema de la memoria y el del olvido. Él necesita el martillo para no olvidarse de quién es, puesto que la pérdida de la memoria conlleva en la pérdida de la identidad. Eso también tiene que ver con la cuestión de la muerte y el olvido. La muerte deshace el vínculo que el personaje tenía con la conciencia del pasado, del presente y de sí mismo. Por eso él se aferra a algo que le permita recordar quién es. Se puede decir que morir, entre otras definiciones, significa olvidarse, o que el olvido es un tipo de muerte.

### *Judit y Raquel*

Es otra escena muy fuerte y provocativa. Trata de temas como familia, homosexualidad, sexualidad, amor, juventud etc. Pasa en el consultorio de Raquel (psicóloga). Judit está haciendo una consulta, pues corta sus muñecas con cuchillos. Judit dice que no quería matarse, solamente estaba "probando si las cuchillas tenían filo".

Judit es una chica llena de problemas, no confía en sus padres, sufre mala influencia de amigos que utilizan drogas, fuma, a los 16 años lleva una vida promiscua etc. En ese momento, también está provocando a otro personaje, que en el caso es Raquel.

Hay un juego de preguntas entre las dos que acaba revelando el lado homosexual de Raquel y el lado malicioso de Judit, como podemos ver en la siguiente parte del texto:

*RAQUEL. Te gusta jugar con fuego, ¿verdad?*

*JUDIT. ¿A usted no? El fuego siempre es excitante.*

*RAQUEL. (Acalorada.) ¿Cuándo puedo verte?*

*JUDIT. ¿Para qué?*

*RAQUEL. Para hablar. Quiero que me cuentes alguna de tus historias con el fuego.*

*JUDIT. Antes tengo que decirle algo.*

*RAQUEL. Te escucho.*

*Judit se le acerca provocativamente.*

*JUDIT. Resulta que (apaga el cigarro sobre la libreta de notas) usted no me gusta. Ni siquiera un poco.*

Una vez más, la ironía es un elemento que se hace presente, cuando van a tratar de asunto de familia. Raquel intenta saber el motivo por que Judit cortó sus muñecas y – a partir de la respuesta de Judit, que dice que no confía en sus padres para decir lo que pasó y tampoco en las personas con las que convive; por lo tanto, no iba a confiar en Raquel, que no conocía bien – le dice a Judit que ella padece de un terrible síndrome de crisis de confianza. Ésta, a su vez, contesta: "¿Ha leído sobre el síndrome de los hijos de padres no divorciados? Debería hacerlo. No sabe el daño que puede causarle a alguien de mi generación." O sea, que por tener una familia unida, en que los padres viven en la misma casa y se preocupan de ella, Judit acaba sufriendo por eso. Sufre sin tener un motivo aparente.

En esta escena el autor da su visión sobre la juventud de nuestra época, el comportamiento, el uso de drogas etc., como podemos ver en este fragmento del texto.

*JUDIT. ¿Qué fumo? (Arroja el humo sobre la cara de Raquel.) ¿Quiere que le cuente lo que hacemos mis amigos y yo cuando no tenemos dinero para comprar nieve? (Confidencialmente.) Raspamos la cinta de los casetes de video. Es mucho más barato y produce casi el mismo efecto. Claro, ¿a quién no le gusta el color blanco? Pero para conseguirlo hacen falta trabajos que reporten ganancias.*

En esta parte del texto hay también una inversión de papeles. Raquel, que es la psicóloga y que debería hacer que Judit confesara lo que había pasado con ella, acaba revelando su lado que estaba escondido.

#### *David y Pablo*

Esta escena pasa en el cuarto de baño de Pablo, en que al comienzo no se sabe exactamente quién es el otro personaje, pero después se revela que es David (marido de Sara).

En esta escena, los dos acabaron de tener relación sexual y empiezan a hablar sobre las cosas que están viviendo. Uno de los temas tratados es el de la homosexualidad. Es aquí que el personaje David, militar y esposo "celoso" de Sara, revela el lado escondido. Se quita la barba, que es un signo utilizado para hablar sobre las máscaras que las personas usan para seguir los valores que la sociedad impone.

*DAVID. Me gusta el sonido que produce la cuchilla cuando raspa la piel. Afeitarse es como un ritual purificador. Eliminar el pecado, la doble moral, la hipocresía... Si pudiera me raparía las cejas y el cráneo. Adoro la piel lisa, desnuda. No entiendo cómo puede haber hombres que se pasen la vida escondidos detrás de una máscara de pelos. (Pausa.) Me estoy divorciando, Pablo.*

*Silencio.*

*PABLO. ¿Por qué?*

*DAVID. Porque ya no soporto mi barba.*

Otra cosa que pasa es que Pablo aquí se revela bisexual, pues confiesa que le gusta una muchacha (Judit) y que tiene deseo de estar con ella y no tiene miedo de este amor. Aquí el amor es puesto como sin sexo, o sea, no importa el sexo de la otra persona, lo importante es tener cerca a alguien que lo haga feliz y tranquilo consigo mismo. Pablo, que por mucho tiempo no salió de casa debido a la enfermedad que tiene (SIDA), después de saber del sentimiento de Judit, empieza a vivir.

*DAVID. [...] Claro que no quisiera estar aquí cuando comiences a revolcarte con otro tipo. ¿Puedo saber quién es?*

*PABLO. (Pausa.) Es una muchacha.*

*DAVID. ¿Una muchacha? (Empieza a reír.)*

*PABLO. Sí, una muchacha. Y me gusta mucho.*

En esta escena notamos dos lados de un hombre. Uno que quiere seguir adelante en busca de sí propio, y el lado que él escondía por causa de los valores impuestos por una sociedad. Otra cosa importante es que se deja claro que no importa el sexo de la persona que ama, sino como uno es amado por el otro. Lo que importa es seguir las cosas que nos dejan felices.

#### *Saúl y Sara*

Ese pasaje ocurre en la casa de Sara. Es en ese momento que las historias de Saúl y Sara se entremezclan y surgen nuevos conflictos.

Saúl fue el hombre que violó a Sara y va a la casa de ella en el intento de obtener perdón. Se siente culpable de lo que les hizo a ella y a su hermano y quiere quitarse esa culpa.

*SAÚL. Había venido a pedirle perdón.*

*SARA. Yo no soy Dios.*

*SAÚL. Necesito el suyo, no el de Dios.*

*SARA. ¿Para qué?*

*SAÚL. Para irme en paz.*

Por no ser un hombre religioso, el perdón de Sara y no de Dios le traería la paz. Tiene las manos sucias de sangre. Y la culpa lo persigue por eso.

SARA. *¿Quiere lavarse las manos?*

SAÚL. *(Deja de reír.) Ya lo he hecho. No es en la piel. Es más adentro. He intentado lavármelas más de cien veces y por más que froto no quedan limpias.*

SARA. *Entonces no lo siga intentando.*

SAÚL. *Debería deshacerme de ellas. Un sólo corte rápido, preciso.*

SARA. *¿A eso ha venido? ¿Quiere que yo le corte las manos?*

Sara, a su vez, desea ser madre, y ese deseo la convierte en una mujer fuerte y determinada, muy distinta de lo que era en la primera parte de su historia. Ella quiere quedarse embarazada y Saúl es la única oportunidad que tiene. El deseo de ser madre hace que ella adquiera esa nueva postura.

SARA. *Necesitaba verlo.*

SAÚL. *¿Precisamente a mí?*

SARA. *A nadie más que usted. Los primeros días no era capaz de pensar en nada. No me producía ninguna sensación en específico. Luego vino la rabia. Una rabia inmensa que se me aculaba en el estómago y se convertía en asco. Vomité mi hígado. Estaba podrido. Vomité mi insignificancia, mi falta de ego, mis inseguridades, mi sumisión, mi ausencia. Ya nunca más podré sentir asco por nada. Agoté mis reservas. Y todo eso se lo debo a usted.*

La posición de Sara sorprende a Saúl, le parece raro que una mujer quiera tener relaciones con el hombre que la violó. Ella tal vez pueda perdonarle si logra quedarse embarazada. Sin embargo, por causa de su culpa, Saúl no logra hacer lo que le pidió Sara.

Hay dos signos importantes en ese pasaje: la sangre – Saúl necesita limpiarla de sus manos, necesita quitarse la culpa de lo que hizo, pues cree que así vivirá en paz – y el cuchillo, que representa la posibilidad de libertad de Saúl, ya que es el chuchillo que puede cortar la corda y cortar sus manos. Y representa también la venganza de Sara.

*Sara se levanta y se cubre. Toma el cuchillo y lo deja caer sobre Saúl.*

SARA. *Tome. Córtese las manos.*

## Diáspora

*Diáspora* tiene como significado 'dispersión de un conjunto de personas',<sup>9</sup> y en el texto se puede pensar en esta escena como la dispersión del pueblo cubano, pero también, por ser la última escena del texto, la finalización, el término.

En esta escena el autor trata muchos asuntos, como por ejemplo, el de las personas que a pesar de saber como está la situación de Cuba, optan por continuar en el país, sin hacer nada. Para esto él utiliza mucha ironía, como se observa en el fragmento abajo:

*Quedarse en un oscuro rincón del mundo*

*No es cosa de cobardes*

*Hay que tener coraje para ver los veleros alejarse*

*Y morder la arena desierta de la playa*

El autor también dice que pensar que en otros lugares la situación estará mejor, tampoco es algo cierto de pensar. Las cosas malas que pasan en Cuba, también van a pasar en otros lugares: "Vislumbro los confines no tan luminosos/ De los otros rincones".

En esta escena también es que el autor explica que las historias que él retrata en el texto no pasan solamente en Cuba, sino también en cualquier lugar del mundo. Pasa del micro para el macro. De lo específico para lo general. "El Almendares sangra como el Nilo/ El Sena, el Orinoco, el Mississippi// La sangre es roja desde el Amazonas/ Hasta el Plata, el Bravo y el Missouri".

Es aquí también que Aguilera nos enseña que las situaciones pueden pasar a cualquier persona, no importa la clase, el color, las ideologías que sigue, incluso con el propio autor del texto, como se puede ver en este fragmento: "Sangre azul/ sangre de horchata/ sangre que te quiero sangre/ [...] Mi sangre".

## Signos

Los signos presentados en el texto por Yunió García permiten al lector y/o espectador hacer la lectura e interpretación de la obra. A

<sup>9</sup>

pesar de que ya hemos comentado, a lo largo del texto, acerca de los signos, juzgamos pertinente retomar cada uno para corroborar nuestra lectura:

- **Sangre:** La sangre es la que conecta las historias en el texto y representa la vida, y a la vez, la muerte. Aparece en la transfusión, que representaría la vida; en la muerte de Saúl; en el aborto de Sara; en la enfermedad de Débora (leucemia); en la enfermedad de Pablo (el SIDA); en el intento de Judit de matarse; etc.
- **Barba:** El signo de la barba aparece en la historia de Pablo y David. En el texto ella representa todas las máscaras que las personas utilizan para seguir el valor impuesto por la sociedad.
- **Cuchillos:** aparece en las historias de Judit y Raquel y Sara y Saúl. En las dos historias se puede decir que representa la libertad. Judit quiere libertarse de la vida que lleva por no estar satisfecha con las cosas que le pasan, y Saúl quiere que le corten las manos para libertarse de la culpa que siente por haber matado a su hermano.
- **Ropa blanca de Débora:** Representa algún tipo de manifiesto, ya que Débora es esposa de un preso político. Raquel hace mención a una "sarta de señoras ilustres que ocultan su churre detrás de unos vestidos blancos." Probablemente se trata de un grupo de mujeres relacionado a los presos políticos.
- **Martillo:** Está relacionado a la identidad de Isaac. Es carpintero y su martillo contiene sus iniciales; por eso aparece en el texto como signo de la memoria. En la escena en que Isaac está muerto, él dice que tiene que encontrarlo antes de que empiece a olvidarse de quién es.

### Consideraciones finales

La pieza "Sangre", de Yunió García Aguilera, es un texto dramático en el que aparecen tragedias vividas por personas que podrían estar en cualquier lugar del mundo. Inspirada en las diez plagas de Egipto, recrea situaciones que son entrelazadas por un elemento clave: la sangre.

Es una trama fragmentada, presentando en cada escena las historias de los personajes que de alguna manera se interrelacionan. La lectura del texto se hace posible a través del recurso de la parataxis, lo que la caracteriza como siendo una obra de la postmodernidad.

### La parataxis

*É um processo que consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une. Não se trata apenas de não dar, de não explicitar, essa relação: ela freqüentemente não é conhecida, como ponto de partida, por quem está nesse processo de análise e construção. Existe uma intuição de que a presença de um certo bloco é compatível com a presença de outro, por mais aparentemente diversos que possam ser suas naturezas e autonomias. [...] A parataxe não admite a figura do receptor passivo: ou ele mergulha no vazio e preenche esse espaço com sua própria trama ou não haverá significação para ele.<sup>10</sup>*

O sea, para que el lector entienda la pieza él debe tener un papel activo, rellenando los huecos que unen las historias y así producir un sentido común entre ellas.

Por fin, el autor trata problemáticas contemporáneas partiendo del mito bíblico. Al usar los coros – "Coro de transeúntes", "Cántico a las aguas púrpuras" y "Diáspora" –, él rompe con el lenguaje "realista" de las historias, introduciendo así lo mítico, lo lírico y lo simbólico en la pieza. La metáfora del Río Almendares actualiza el discurso de la pieza en la Cuba actual. Más que eso, el autor parte del micro al macro al tratar de tragedias del mundo contemporáneo que pueden pasar en cualquier parte, lo que es reflejado en el último coro, titulado "Diáspora":

*El Almendares sangra como el Nilo  
El Sena, el Orinoco, el Mississippi  
La sangre es roja desde el Amazonas  
Hasta el Plata, el Bravo y el Missouri*

*Todas llevan su corona de espinas  
Clavada en la cabeza.*

<sup>10</sup> COELHO. *Moderno pós moderno*, p. 96-97.

Al final, el autor muestra que estas tragedias representadas en las escenas ocurren en cualquier lugar del mundo, formando parte de los conflictos del hombre contemporáneo.

## Referencias

AFONSO, Carlos Pildain. El Río Almendares y la creación de la ciudad más importante de Cuba. Disponible en: <<http://www.monografias.com/trabajos64/rio-almendares-creacion-habana-cuba/rio-almendares-creacion-habana-cuba.shtml>>. Acceso en: 12 jun. 2009.

AGUILERA, Yunió García. Sangre. In: GONZÁLEZ, Yohayna Hernández; MORALES, William Ruiz (Coord.). *Tabo de ensayo* – novísima dramaturgia y teatrología en Cuba. La Habana: Tablas Alarcos, 2008. 1 CD-ROM.

CÁNTICO. Disponible en: <[http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=cantico](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=cantico)>. Acceso en: 12 jun. 2009.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno: modos & versões*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Iluminuras, 2001.

DIÁSPORA. Disponible en: <[http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=diaspora](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=diaspora)>. Acceso en: 12 jun. 2009.

HERNÁNDEZ, Yohayna. Prólogo. In: \_\_\_\_\_. *Teatro cubano actual: novísimos dramaturgos cubanos*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2008. Disponible en: <[http://www.cniae.cult.cu/novisimos\\_dramaturgos\\_prologo.htm](http://www.cniae.cult.cu/novisimos_dramaturgos_prologo.htm)>. Acceso en: 12 jun. 2009.

REINA-VALERA 1960. *Hechos*. cap. 15. Disponible en: <<http://www.biblegateway.com/passage/?search=Hechos%2015&version=RVR1960>>. Acceso en: 12 jun. 2009.

REINA-VALERA 1960. *Levítico*. cap. 17. Disponible en: <<http://www.biblegateway.com/passage/?search=Lev%C3%ADtico+17&version=RVR1960>>. Acceso en: 12 jun. 2009.

TESTEMUNHAS de Jeová e a questão do sangue. Disponible en: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Testemunhas\\_de\\_Jeov%C3%A1\\_e\\_a\\_quest%C3%A3o\\_do\\_sangue](http://pt.wikipedia.org/wiki/Testemunhas_de_Jeov%C3%A1_e_a_quest%C3%A3o_do_sangue)>. Acceso en: 12 jun. 2009.

## “Vacas”, de Rogelio Orizondo

Flávia Almeida de Castro Leite  
Mariana Licéia Campos de Oliveira  
Mayla Santos Pereira

### El autor y la obra

En la introducción a una entrevista, hecha por Yinett Polanco, aparecen las siguientes informaciones sobre el autor de la pieza que analizamos brevemente en este trabajo.

*Un joven estudiante del Instituto Superior de Arte (ISA), Rogelio Orizondo, fue el ganador del Premio David de Teatro este 2007. La obra laureada lleva por título Vacas. Cuando apenas va a comenzar el cuarto año de dramaturgia, ya Rogelio ha visto aparecer sus críticas teatrales en Tablas, La Jiribilla, boletines de festivales de teatro y otras publicaciones. [...] el nombre de Rogelio comienza a ser ya conocido en el mundo teatral cubano. Recibir el Premio David a pesar de su juventud, es, por lo menos, un buen augurio.<sup>1</sup>*

El texto dramático de Rogelio Orizondo habla de tres mujeres homosexuales, pero el conflicto del triángulo amoroso no es la temática principal de la pieza, que trata de temas más profundos, del interior de cada uno de los personajes.

La pieza empieza con Betina, en una escena degradante delante de un cabaret. Desde el principio se nota la presencia de la violencia, cuando el portero la empuja y ella pierde uno de los dientes, acompañado de mucha sangre.

La escena siguiente es en la casa de Eva y Liuba, y el lector ya empieza a tener las informaciones que aclaran un poco el ambiente: Liuba está hablando de maletas, de vestidos, se supone que va a viajar.

<sup>1</sup> ORIZONDO. Ser, ante todo, alguien del teatro.



Los tres personajes tienen un sueño y la pieza muestra a estos seres fragmentados, de cierta manera infelices, en búsqueda de lo que quieren.

## Las temáticas

### *Violencia y mujeres*

El texto está dividido en trece escenas en que interactúan tres personajes femeninos: Liuba, que trabaja limpiando un hospital; Eva, administradora de un matadero y Betina, que quiere ser artista de cabaret. Son personajes fragmentados, rotos, desesperados, incompletos, pero que buscan cambios. Alberto Sarraín, prologador de "Vacas", afirma que:

*Cada una de ellas tiene circunstancias distintas, objetivos distintos, luchas distintas. Cada una de ellas vive en los márgenes de un mundo del que no participan. El arte, la maternidad y la emigración, son terrenos lejanos que devienen en obsesiones. Asediadas por la muerte, la vida, con su olor a sangre, fluye entre los personajes y les da un terreno común desde donde se alza el súper objetivo de la obra: el cambio.<sup>2</sup>*

El espacio interior de estas mujeres es alegorizado por un espacio físico con signos que despiertan el olor a sangre, la sensación de dolor físico y otras sensaciones que incomodan porque, aunque sean imágenes del cotidiano, no son presentadas de manera común, sino de manera violenta. Personajes y textos son fragmentados, los diálogos entre las mujeres no siguen una lógica racional, porque a veces un personaje pregunta algo y el otro, en vez de responder a la pregunta, empieza a decir cosas que parecen no tener relación; las ideas parecen desordenadas, como si fueran *flashes* de pensamientos, pero a la vez se relacionan, pues una imagen, un olor del cotidiano rescata un momento del pasado y otro, y otro... Las ideas del texto, completamente fragmentadas, rompen con las referencias comunes de orden y de linealidad y permiten que los lectores entren en el mundo de estas mujeres y que cada uno lo explore de una manera distinta.

<sup>2</sup> SARRAÍN. Novísima dramaturgia cubana.

Liuba, Eva y Betina son seres marginados, violentados por la sociedad y que viven situaciones que llegan al límite de lo que pueden soportar.

Betina es una negra que tiene un apartamento en un edificio parcialmente derrumbado, pero no puede entrar porque el portero le da escobazos. También tiene ganas de estar en el cabaret, donde quiere cantar, pero el portero la agrede, empujándola. Tiene una vida destruida, rechazó la vida que tenía antes, de publicista, trabajo en que hacía campañas para una organización que luchaba contra la masacre de las mujeres en África, vive mendigando cigarrillos y, aunque está en una situación de extrema degradación física, social y profesional, desea ser artista del cabaret. Su deseo de cambio también se expresa en la búsqueda de una familia.

Liuba trabaja haciendo limpieza en un hospital oncológico, actividad degradante y que remite también a su desesperación interior. En la escena dos, Liuba describe su día de trabajo:

*[...] mujeres calvas, con los huesos de la cara pegados a la piel, maldita sala de oncología, cuatro habitaciones llenas de mujeres enfermas que te miran fijamente como si tú fueras la culpable de que la muerte se les caiga encima, y yo pasando la bayeta como quiera, mirando las lozas mojadas por tal de no sentir la muerte así tan cerca y me da un dolor aquí, aquí, y me caigo, maldita sangre, me había desmayado por la sangre de una mujer calva a la que se le había salido el suero, es curioso lo ligada que está una mujer como yo a la palabra sangre.*

La enfermedad, la muerte, la sangre son signos que construyen una atmósfera de violencia exterior y, a la vez, interior.

Eva, la pareja de Liuba, trabaja como administradora del matadero de vacas, donde la sangre de la mujer también está presente, mezclándose a la sangre de las vacas. En este espacio se mezclan también los sufrimientos del animal humano y del animal que no es humano – mujer y vaca. Se rompen las fronteras, podemos ver las mujeres en las vacas y las vacas en las mujeres, a través de un lenguaje que también choca, porque es una escena a la vez común y grotesca:

*El único lugar que realmente conozco en la vida es ese matadero de vacas. Es un local más bien pequeño con una sala principal de descuartizamiento, donde al final hay una escalera que da a mi oficina. Puedo ver a cada trabajadora con sus delantales rojos decapitando a las vacas y colgando sus cabezas en los ganchos de la pared. Hileras de cabezas de vacas, con los ojos abiertos y las lenguas afuera, mirando directamente a mi oficina. Hoy en el matadero ocurrió un acontecimiento completamente inusual: un asalto. Veinte mujeres encapuchadas irrumpieron en el pacífico local con enormes machetes en la mano. [...] eran mujeres hambrientas. [...] Llenaron sacos y sacos de trozos de vacas y se montaron en sus motos y se fueron por todo el camino chorreando sangre. Antes de irse, la mujer que me amenazaba, se quitó la capucha y me dio una mordida en la cara. [...] Esa mujer que me mordió la cara tenía el mismo rostro de mi hermana. Idéntico a como está aquí, a punto de cumplir dieciséis y quedar embarazada. Mi hermana, que hace exactamente dos años y dos meses que murió.<sup>3</sup>*

Los delantales rojos, el chorro de sangre, la mordida en la cara, son elementos externos que forman parte de un cotidiano cruel, donde mujeres y vacas viven una condición miserable, de dolor físico, hambre y muerte, y el recuerdo de este cotidiano acciona, en la memoria de Eva, otros elementos de dolor: el embarazo y la muerte de la hermana.

El discurso fragmentado de los personajes señala también sus soledades. Muchas respuestas no corresponden a las preguntas, como en la segunda escena, en que Eva pregunta a Liuba: "Hoy. ¿Te dice algo esa palabra?", y Liuba contesta narrando su terrible día de trabajo. Eva no dice absolutamente nada sobre el comentario de Liuba y repite la misma pregunta. Liuba dice entonces que suele pensar en el mañana, de la rutina de todos los días y de las ganas de partir. Los personajes están encerrados en sus soledades, cada uno con diferentes recuerdos, sufrimientos y deseos. Liuba quiere huir, mientras Eva quiere quedarse y realizar el deseo de ser madre.

En la escena 12 están Liuba y Eva en el aeropuerto, sentadas de frente, pero sin mirarse. Betina también está presente y narra el diálogo de las tres en tercera persona: "Nunca más volveré a fumar, Betina se lo asegura a Eva y a Liuba [...] Eva, como siempre, lo más callada posible."

<sup>3</sup> Escena tres. GÓMEZ. Vacas.

Ante el silencio de Eva, Betina intenta mantener la comunicación entre ellas, dice que siempre quiso tener una familia, que la tiene gracias a Liuba, y que le escribirán a Liuba, pero, al despedirse, no tienen mucho qué decir, Eva no dice nada y Betina dice que no sabe qué pensar, subsistiendo en la incomunicación.

### *Homosexualidad*

En el mundo de la obra la mayoría de los habitantes son mujeres, y la homosexualidad aparece, desde otro punto de vista, distinto de los tradicionales, porque es un rasgo común de esa sociedad. Hay presencia de hombres en el texto; está representada por el portero del cabaret, así como por el semen para inseminación artificial. Entretanto los personajes activos, definidores de los caminos de la trama, son femeninos.

En esa sociedad imaginaria, no percibimos una división de actividades, ambientes, actitudes entre los géneros masculino y femenino, como ocurre muchas veces en nuestra sociedad real. El femenino y el masculino son traducidos por la personalidad y las actitudes de los personajes. Practicamente toda la población es compuesta por mujeres, por lo tanto, ellas actúan en varios espacios, realizan actividades que en nuestra sociedad son consideradas como pertenecientes al mundo de los hombres; se involucran sexualmente y forman parejas entre si. De manera que no hay espacio allí para prejuicio delante de la homosexualidad. El prejuicio no es algo que marca el drama de los personajes, una vez que la homosexualidad no es retratada en el texto como es vista por nuestra sociedad real, o sea, con prejuicio, polemicas, discriminaciones, que generan luchas por derechos, sufrimiento, actos violentos, desrepuestos etc. Pero esa manera de construir el texto plantea reflexiones acerca de nuestra sociedad real, nuestras divisiones, construcciones, prejuicios, ideas.

No parece que sea intención del autor escribir como una voz femenina, siguiendo características y estilos de una supuesta escrita femenina; a la vez, no parece ser una voz feminista. Parece que más allá de eso el autor trata de conflictos internos de las individualidades, como seres humanos, independiente de la opción sexual

elegida. Por ejemplo, la pareja Eva y Liuba no está en crisis, tampoco se separa por problemas externos como el prejuicio: lo que pasa son los problemas existenciales interiores y particulares de cada una. Buscan nuevas alternativas para realizarse como seres humanos más felices.

### *Emigración*

El personaje Liuba ve la emigración como fuente de esperanza, oportunidad de cambio para mejorar su existencia. Parece alejarse de su vida en Cuba poco a poco, desde el principio de la historia. No se acuerda de la fecha para celebrar dos años de relacionamiento con Eva, lleva a Betina para vivir con ellas, y justifica a Eva con parlamentos que señalan su voluntad de transformar la realidad de ellas: "Por eso pensé que debí traerla, a fin de cuentas hay espacio de sobra. [...] Betina puede ayudar, con ella puedes ver alguna película, comer rositas de maíz."<sup>4</sup> Incluso, estos pasajes son un prenuncio del cambio de compañeras: Eva y Betina son la pareja final, mientras Liuba termina sola para empezar nueva fase de vida.

La madre de Liuba era rusa, hecho que hace que ella busque en Rusia un encuentro consigo misma, con sus orígenes, con su "identidad" más esencial. A lo largo del texto, Liuba mezcla recuerdos de su madre con ilusiones, sueños, expectativas acerca del viaje que hará. Así como ocurre en Cuba, Liuba sale para no volver, tiene consciencia de eso, pero acepta los riesgos de un destino diferente, dibujado y planeado por ella misma.

### *El arte como posibilidad de cambios*

Según el crítico Giovanni Fernández<sup>5</sup> la gran temática de "Vacaciones" es el cambio. Todos los personajes están, de alguna manera, insatisfechos con la situación en que viven y esperan, buscan, desesperadamente un cambio. Para Eva, la maternidad, para Liuba, la emigración y para Betina, el arte.

<sup>4</sup> Escena 4. GÓMEZ. Vacas.

<sup>5</sup> Licenciado en Periodismo por la Universidad de La Habana. Miembro de la Asociación Hermanos Saíz. Perteneció al Taller de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso y a los Grupos de Creación Literaria Fundación Nicolás Guillén y Dulce María Loynaz, de la UNEAC.

Betina antes de conocer la pareja, pasa sus días delante del cabaret donde desea cantar. Este es su sueño, su única manera de salir de esta posición mendiga y marginal. El arte, sobre todo hoy día, es una de las mejores formas de inclusión social y lo que pasa con Betina es un buen ejemplo de lo que pasa a miles de personas en el mundo, la búsqueda de reconocimiento y mejoría a través de la realización del arte.

### **Los signos**

#### *Sangre – leche*

La sangre es un signo esencial de representación de las mujeres en la obra, como ya ha sido comentado en las colocaciones anteriores sobre la temática de la violencia. Además, la sangre en realidad está orgánicamente conectada a la existencia de la mujer, puesto que está todos los meses en la menstruación, durante el momento del parto, es símbolo de la pérdida de la virginidad, es responsable por la alimentación del bebé de la mujer embarazada, y sostiene, de esa manera, la vida.

Así como la sangre se relaciona con la maternidad, la leche también, pues representa la alimentación de los bebés por las madres, y la alimentación de la población a través de las vacas. De esa forma, también se relaciona con las cuestiones del progreso económico, que están a lo largo de todo el texto en los parlamentos de Eva principalmente.

#### *Luna*

El signo de la Luna puede ser leído, por las fases por que ella pasa, como los cambios que ocurren en la obra, las transformaciones que el tiempo realiza y las que uno inserta en su vida, a través de las escojas, acciones, convivencias y sus consecuencias inolvidables, sus efectos inevitables.

Esa lectura es posible, por ejemplo, en la escena diez, en la que Liuba intenta borrar las manchas de su vestido y, al final, concluye:

“pero no puedo quitar estas malditas manchas, cómo pueden caerse, qué puedo hacer, o será que, claro, soy burra como una gallina, claro, no son manchas, Liuba tonta, no son manchas, son lunas, son lunas”. Lunas que la seguirán en todos los lugares donde esté, marcan las experiencias de las fases vividas en Cuba, que ella no puede abandonar porque ya están en su interior.

Otro pasaje en que podemos leer *luna* como ‘fase’ y ‘cambio’ está en la escena 12. Betina justifica por que había hecho una torta blanca para celebrar un año de su relación con Eva:

*Cuando mis antepasadas quedaron solas en África porque los esclavistas se llevaron a todos los negros fuertes, formaron La Tribu de la Luna. Se tatuaban una luna en la frente y las noches de luna llena se amaban soltando todo el fuego interior hasta que se encendían las hogueras del campamento. Y también prohibían la salida de la tribu a cualquiera de sus integrantes, a no ser que buscaran otra mujer, de otra tribu, la tomaran como prisionera, y que esta ocupara su lugar. Las noches de luna llena mis antepasadas eran las más felices de la tierra porque se convertían todas en diosas pues podían dar lugar al fuego y al amor.*

Así, la escoja de las dos de vivir juntas es una fase de felicidad en la vida de ellas, el momento de luna llena para ellas. Y durante este momento, Liuba, que buscaba otra tribu con su viaje a Rusia, también estaría feliz, en fase de luna llena como las de la tribu, incluso porque ya había tomado a Betina para ocupar su lugar al lado de Eva.

### Carne

En la escena cuatro, Liuba y Betina sostienen el siguiente diálogo:

BETINA. *Carne de vacas.*

LIUBA. *¿Por qué, no te gusta?*

BETINA. *Hace tantos años que no como carne de vacas.*

LIUBA. *Ya te aburrirás, de todo se aburre uno en la vida, Betina, no hay nada que no llegue al estado en que definitivamente deba ser reemplazado, no crees, fíjate [...].*

Antes de ese pasaje, hablan del matadero, de la manera que Eva se involucra con su administración, de los números de las vacas

y de la distribución de la carne, de que Eva habla incluso mientras duerme. Betina representa, en ese momento, una gran parte de la sociedad cubana que no come carne de vacas con frecuencia, ya que es un producto caro, de difícil acceso. A su vez, Liuba, cuando habla de reemplazamiento, hace un pronuncio del final, en el cual ella es reemplazada por Betina.

La carne es un signo que podemos leer en la obra como representante del deseo sexual, carnal, de la violencia a los animales y al propio ser humano, de la muerte y, por eso, también de los cambios que el fin de etapas genera. Otra relación con la carne es el materialismo, ya que trae los números conectados con el dinero, la ganancia económica de la población, la profesión de Eva.

### Vacas

Las “vacas”, como título de la obra, pueden representar a los personajes centrales que revelan el eje de la trama. También sugieren la aproximación o la ruptura de fronteras entre las mujeres y esos animales, interpretación reforzada por la actitud de Betina, que orina al pie del portero del cabaret, como si señalara ese lugar como su propiedad, a la vez su miedo y su rabia. La escena de sexo (escena ocho), también retrata una actitud en la que el instinto es más fuerte que la razón, que el sentimiento; hay incluso violencia, por ejemplo, durante el acto sexual, ellas se muerden y se pegan. Además, las vacas cargan otros signos como carne y leche, lo que amplía aún más las posibilidades de lectura de la obra.

### Números

Eva es un personaje de cierta manera ambiguo. Es ella quien trae el principal sustento de la casa. Es administradora de un matadero que, como ya fue dicho, es un lugar de violencia extremada. Es dura, seca. Muchas veces no quiere conversar y manda a Liuba callarse. Tiene la mente direccionada todo el tiempo al trabajo y por eso pasa el día (y algunas veces la noche, mientras sueña) calculando la cantidad de vacas que irá a cada sitio:

EVA. *En el matadero entraron la semana pasada ochocientas treinta y cinco vacas. De las cuales quinientos veintisiete se destinaron a la exportación y trescientos ocho al consumo nacional. Este se distribuyó en: doscientos veinticuatro para las cadenas hoteleras, cincuenta y cinco para las escuelas públicas y sólo veintinueve para las carnicerías.*<sup>6</sup>

Además del universo del matadero, Eva piensa en números también cuando se acuerda del cementerio donde está enterrada su hermana:

*En el cementerio hay dos mil quinientas tumbas, entre panteones, bóvedas y fosas en la tierra. Sólo el que tiene dinero como para malgastar se compra una tumba decente para la familia. Los pobres tienen que conformarse con un trozo de tierra en usufructo por un periodo de dos años. Si vence el plazo y perdura la necesidad de seguir disfrutando de ese trozo de tierra, dan un año adicional, no más. [...]*

*Dieciocho años, tres meses y dos días tenía yo cuando mi madre murió en el parto precipitado de mi hermana. [...]*

*Esta semana entraron en el matadero novecientas cuarenta y ocho vacas. De las cuales trescientas treinta y dos la destiné a la exportación [...].<sup>7</sup>*

Los números del destino de las carnes del matadero cambian a lo largo de la obra. Esto sugiere el cambio en la personalidad de Eva, que después del asalto en el matadero y de tener la sensación de que la mujer que mordió su cara era igual a su hermana muerta, deja que su lado subjetivo y materno gane espacio.

### *Maleta y vestidos*

Aunque aparezcan juntos en ese título y conectados en el texto, estos dos símbolos presentan temáticas distintas en "Vacas".

Liuba, en su obsesión de irse a Rusia, pasa parte de su vida ahorrando dinero para comprar vestidos nuevos. Eso porque quiere marcharse totalmente sin rasgos de su vida antigua (como el olor de Eva, por ejemplo) hacia su nueva patria. Los compra y no los usa. Los pone en la maleta. Después de cierto tiempo acumulando vestidos, Liuba nota unas manchas color blanco en el último que había

comprado, el negro, y de ahí supone que todos los otros estarán con el mismo problema por la humedad.

La maleta aparece con gran destaque en la pieza. Es la misma con la que la madre de Liuba había huido de Rusia, la misma que llevaba sus ropas para ir a vivir con Eva y es la misma con que se marchará para seguir sus sueños.

En los momentos finales de la pieza aparecen miradas importantes en dirección a esta maleta: "Llaman para el vuelo sin escala directo a Rusia y Liuba se para, coge su maleta. Eva mira la maleta. Se dan un beso en la cara. Ambas intentan sonreír."<sup>8</sup>

Un vestido negro con manchas blancas. Una maleta vieja, llena de importantes historias de vida. Uno aproxima de nuevo lo humano a lo animal, las mujeres a las vacas. Otro aparece como un símbolo máximo de cambio, de fuga, de los deseos de quien no está satisfecho con la situación actual. Los animales no se marchan por sueños, sino por comida, pero los hombres, estos sí.

### **Consideraciones finales**

La obra analizada forma parte del teatro cubano contemporáneo, cuyos algunos autores, como Orizondo, son muy jóvenes. Como no hay estudios teóricos relativos a la obra de Orizondo, en este trabajo se buscó construir sentidos para la obra utilizándose, principalmente, elementos que componen la postmodernidad.

El recurso de la *parataxis* nos pareció fundamental para construir nuestra propia lectura de la obra. Sigue el concepto que nos aclaró sobre esta forma de escritura característica de la postmodernidad:

*É um processo que consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une. Não se trata apenas de não dar, de não explicitar, essa relação: ela freqüentemente não é conhecida, como ponto de partida, por quem está nesse processo de análise e construção. Existe uma intuição de que a presença de um certo bloco é compatível com a presença de outro, por mais aparentemente diversos que possam ser suas naturezas e autonomias [...]. A parataxe não admite a figura do receptor passivo: ou ele mergulha no vazio e preenche esse espaço com sua própria trama ou não haverá significação para ele.<sup>9</sup>*

<sup>6</sup> Escena 7. GÓMEZ. Vacas.

<sup>7</sup> Escena 7, continuación del parlamento anterior.

<sup>8</sup> Escena 12. GÓMEZ. Vacas.

<sup>9</sup> COELHO. *Moderno pós-moderno*, p. 96-97.

Así, percibimos “Vacas” como un texto postmoderno que parece buscar organizar el caos interior de los personajes, discursivamente construyendo aquel mundo virtual. Pero, a la vez, tanto esta sociedad creada por él como los conflictos existenciales de las mujeres de esta obra, discuten las cuestiones del ser en el mundo contemporáneo, traen temáticas que pertenecen a lo colectivo y que son vistas a través de puntos de vista individuales, puesto que dependen de los referenciales de cada lector. Por lo tanto, no hay totalidad en la escritura, tampoco unicidad de interpretaciones de las temáticas y de los signos. No hay verdad absoluta, el autor no plantea críticas explícitas. Su texto es intenso, complejo, contempla la pluralidad de interpretaciones.

El intento de este análisis no fue cerrar la lectura, sino, más bien, señalar que, a partir de las sensaciones que los signos del texto nos comunican, es posible rellenar los huecos con gran libertad, construyendo múltiples y enriquecedoras significaciones.

## Referencias

COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno: modos & versões*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Iluminuras, 2001.

GÓMEZ, Rogelio Orizondo. Vacas. In: GONZÁLEZ, Yohayna Hernández; MORALES, William Ruiz (Coords.). *Tubo de ensayo – novísima dramaturgia y teatrología en Cuba*. La Habana: Tablas Alarcos, 2008. 1 CD-ROM.

ORIZONDO, Rogelio. Ser, ante todo, alguien del teatro. *La Jiribilla – Revista de Cultura Cubana*, La Habana, n. 326, ago. 2007. Dossier. Entrevista concedida a Yinett Polanco. Disponible en: <[http://www.lajiribilla.co.cu/2007/n326\\_08/326\\_13.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2007/n326_08/326_13.html)>. Acceso en: 20 jun. 2009.

SARRAÍN, Alberto. Novísima dramaturgia cubana. *La Jiribilla – Revista de Cultura Cubana*, La Habana, n. 442, oct. 2009. Dossier. Disponible en: <[http://www.lajiribilla.co.cu/2009/n442\\_10/442\\_21.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2009/n442_10/442_21.html)>. Acceso en: 20 jun. 2009.

## Afrodescendencia en el teatro de Fuleda León

Mariana Licéia Campos de Oliveira

La temática racial, muy presente en las manifestaciones culturales cubanas, fue y sigue siendo llevada al teatro por diversos dramaturgos que rescatan las herencias afrodescendientes del pueblo cubano, como es el caso de Gerardo Fuleda León. Nacido en Santiago de Cuba, el 12 de febrero de 1942, Fuleda León es dramaturgo, investigador y director teatral y ganó varios premios con sus obras, muchas de las cuales llevadas al cine, a la televisión y a la radio. En este ensayo serán analizadas dos piezas del autor, "Ruandi", escrita en 1977, considerada una de las más importantes obras del teatro para niños y premiada en inúmeros concursos y festivales; y "Chago de Guisa", escrita en 1989, Premio Casa de las Américas en el mismo año. Las dos obras, además de tener un personaje en común – Ruandi –, dialogan mucho en lo que se refiere a la temática racial.

En "Ruandi" y "Chago de Guisa" la ascendencia africana de los esclavos se vivifica en los ritos, vocablos y creencias, que se configuran como elementos de resistencia de los negros al dominio de los opresores. Aún con respecto a la temática racial es importante señalar que el autor asume su afrodescendencia y declara el intuito de problematizarla:

*Desde muy joven comencé a sentir el peso de ser un hombre negro en un país con determinados prejuicios raciales y me di a la tarea de explicarme por qué. Y sobre todo de aprender a cómo eliminar ese mal. Y a ayudar a reflexionar sobre ese asunto. Probablemente de no existir la revolución yo hubiera sido un hombre asimilado por la cultura imperante y no hubiera sido quien soy.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> LEÓN citado por ALEXANDRE. O negro e a cultura afrodescendente na dramaturgia cubana, p. 143.

En las dos obras hay, así, un vínculo tanto textual como autoral con la etnicidad africana y con las condiciones de vida de los afrocubanos.

La mirada predominante en los textos de Fullea León nunca es la mirada esclavista, sino la del negro. Al comienzo de "Ruandi" habla un poeta, que dice que su muchacho es un esclavo que nos va a presentar su propia historia a través "de sus sueños, sus dudas y sus ansias en la sinrazón de su tiempo".<sup>2</sup> Este parlamento anuncia lo que se observará en toda la obra: que en la historia de "Ruandi" no hay una mirada desde afuera hacia la realidad de los esclavos, sino más bien una o varias voces que salen de dentro del ingenio, enseñando al lector/espectador el mundo de los negros desde su propio lugar y tiempo. Ruandi es un niño que decide huir del ingenio donde vive, tras saber que su amo quiere enviarlo a La Habana, separándolo de su abuela Minga, de la convivencia con los otros esclavos y de la amiga Belina, hija del señor.

El padre de Belina, señor del ingenio, utiliza un discurso opresor que contrasta con las palabras de sus interlocutoras:

*BELINA. ¿Qué malo hay en soñar?*

*MINGA. ¡Sí señor, sí señor!*

*PADRE. Silencio. ¡Mucho, mucho! Un esclavo narigoneo no puede soñar, no señor. [...]*

*PADRE. [...] pues debe llamarse el esclavo narigoneo Pascual. [...]*

*BELINA. ¿Pero no es más lindo Ruandi? ¿No? Viene de Ruanda, que es un lugar más allá, según dicen, casi al centro del África. De donde vinieron sus padres. [...]*

*PADRE. [...] ¿Quién ha visto que una niña bien educada sea amiga de un esclavo?*<sup>3</sup>

Belina es la niña blanca que, al defender al esclavo y amigo Ruandi, desconstruye el discurso esclavista prejuicioso del padre que, pese a la ayuda de Belina, mantiene su decisión de enviar a Ruandi a La Habana y éste decide huir.

Ante la queja de Ruandi, la abuela Minga le dice que "todos tenemos que despedirnos de lo que amamos" y que incluso ella un día

emprenderá un viaje "hacia un mar donde nadie llega despierto".<sup>4</sup> El parlamento de la abuela señala la presencia de creencias del pasado que siguen vivas en la colonia.

La voz del pequeño Ruandi es, así, signo de la resistencia de un niño que se niega a obedecer al señor, y que inicia un viaje solitario hacia el palenque, un lugar alejado y de difícil acceso en el que se refugiaban los esclavos negros fugitivos. El viaje hacia el palenque representa para Ruandi el camino hacia la libertad.

La acción dramática de "Chago de Guisa" pasa en la época colonial, de 1865 a 1868, en el territorio de Guisa, en la región oriental de Cuba. Hay ahí un palenque donde viven Chago – el "muchacho soñador" –, sus amigos, sus familias y Ruandi, que aparece en esta obra como el capitán del palenque de Guisa. Las voces que resuenan en la obra salen de dentro del palenque – lugar que representa el fortalecimiento de la resistencia de los negros – y la presencia de Ruandi en esta comunidad remite a la posibilidad concreta de cambios, ya que Ruandi fue un niño que logró conquistar su sueño y que sigue buscando la libertad. La organización del palenque es un avance en la lucha de los negros contra la opresión, pues en este lugar ellos se organizan con leyes propias, realizan ritos y ahí están presentes valores y lenguaje propios, que les permite rescatar su identidad africana y fortalecer la lucha por libertad. Como Ruandi, Chago también tiene sueños y sale del palenque para un viaje que puede durar de uno a tres años y del cual tiene que regresar hecho hombre, con algo que sirva para la alegría de todos. El capitán Ruandi, que cuando niño había huido solo del ingenio, enfrentando todo en el camino en búsqueda del sueño de llegar al palenque, ve en Chago, y en los otros tres muchachos también convocados para el viaje, la posibilidad de más cambios en la vida de los negros. El capitán, sin embargo, no quiere que los sueños de los muchachos sean los mismos suyos, sino que los jóvenes tengan sus propios sueños, que descubran qué quieren, entonces estarán preparados para luchar por cambios.

<sup>2</sup> LEÓN. Ruandi, p. 17-18.

<sup>3</sup> LEÓN. Ruandi, p. 19-20.

<sup>4</sup> LEÓN. Ruandi, p. 24.



Chago sueña conquistar la verdad, la riqueza y el poder, pues imaginaba que existiría un camino para concretar cada uno de estos sueños. Atocha, niño de los caminos, es la entidad que apunta, a pedido de Chago, un camino distinto cada vez que se encuentran en una encrucijada, primero el camino de la sabiduría, luego el de la riqueza y, finalmente, el del poder. Aparece cantando, saludando con vocablos de origen africano y pidiéndole algo en trueque de ayuda:

*ATOCHA. ¡Sala Malekun!*

*CHAGO. ¡Malekun Sala!*

*ATOCHA. Dame una fuma.*

*CHAGO. No traigo.*

*ATOCHA. ¿Y un buchito de aguardiente?*

*CHAGO. Tampoco.<sup>5</sup>*

Chago también conversa con los Eggunes,<sup>6</sup> que aparecen silbando y danzando en los montes, con la sirena que lo arrastra a las profundidades del río, donde hay oro y piedras preciosas, con seres de distintas dimensiones, sean humanos o no, estén vivos o muertos, que conviven e interactúan todo el tiempo y que revelan muchas cosas a Chago:

*ATOCHA. Tienes la corta visión de los de tu especie, Chago de Guisa. Adoran lo que suelen llamar ¡Belleza! ¡Mancos ciegos! Qué lejos están de la verdad.<sup>7</sup>*

Al concluir el viaje, Chago vuelve al palenque sin lo que buscaba, pero fortalecido con todas las experiencias vividas y con el aprendizaje de que el camino que cada uno tiene en la vida es lo que se hace andando y lo que se va a encontrar "depende de la suerte" y sobre todo de uno mismo.<sup>8</sup>

También en "Ruandi" diversos seres de la naturaleza aparecen como personajes e interactúan con el niño a lo largo de su viaje: el perro Duque Maldice, la Ceiba monstruosa, la Lechuza con sus

<sup>5</sup> LEÓN. Chago de Guisa, p. 109-110.

<sup>6</sup> Según la religión yoruba, son "espíritus que nos rodean" y que "deben ser tratados y respetados, tanto como los dioses (orishas). La reverencia a los ancestros es uno de los pilares de las religiones africanas". GOMEZ. Atencão dada aos mortos. Mi traducción.

<sup>7</sup> LEÓN. Chago de Guisa, p. 163.

<sup>8</sup> LEÓN. Chago de Guisa, p. 207.

moralejas, las Auras que roban la comida de Ruandi. En el camino Ruandi también enfrenta sus miedos y con esto se queda cada vez más fuerte y más determinado a llegar al palenque.

Son observadas, así, en las obras de Fullea León, varias herencias africanas, como ritos, vocablos, comunicación con los muertos e interacción entre humanos y otros seres de la naturaleza, elementos insertados en un proceso de transculturación y de construcción de la identidad afrocubana, que se configura como resistencia de los negros a la asimilación colonial. Según Ortiz, el vocablo *transcultura* expresa

*[...] los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas trasmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida. La verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones.<sup>9</sup>*

Tal concepto no es aquí utilizado en el sentido de una mezcla armoniosa entre distintas razas, capaz de borrar las huellas africanas en la construcción de la identidad cubana, sino más bien para pensar cómo se dan las herencias africanas en la colonia, considerando que sí, existen especificidades raciales y desconsiderar las herencias africanas en las manifestaciones cubanas significaría silenciar voces históricamente discriminadas.

Al hablar de la vida de esclavos del siglo XIX en la colonia, principalmente niños que reaccionan a la opresión, Fullea León trae a la actualidad la africanidad en Cuba, hecho que confiere a su teatro un carácter de resistencia a la violencia sufrida a lo largo de la historia por la población negra. En las dos obras predominan personajes negros, con destaque para niños y muchachos, los negros como personajes centrales, sujetos que hablan, contestan, sueñan y luchan, manteniendo o reconstruyendo rituales y costumbres de origen africano.

<sup>9</sup> ORTIZ. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, p. 86.

El universo de los negros es revelado sin los estereotipos muy recurrentes en la literatura, que se basan en la mirada prejuiciosa del negro por el blanco. Hay, así, el rescate de la herencia africana con una mirada no blanqueadora y que permite la reflexión sobre las manifestaciones afrocubanas actuales.

Los rasgos de africanidad presentes en las obras se relacionan al ideal de una libertad todavía no alcanzada, señalando una crítica social y la necesidad de que se siga la lucha por la libertad del pueblo negro.

## Referencias

ALEXANDRE, Marcos Antônio. O negro e a cultura afrodescendente na dramaturgia cubana. *Aletria* – Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 17, p. 141-153, ene.-jun. 2008.

GOMEZ, Mario Ortiz. Atensão dada aos mortos. Disponible en: <<http://www.centroanastacia.com/news/santaria-egguns-rituais.htm>>. Acceso en: 31 ago. 2009.

LEÓN, Gerardo Fullea. Chago de Guisa. In: \_\_\_\_\_. *Resistencia y cimarronaje*. Teatro de Gerardo Fullea León. Selección de Inés María Martiatu. La Habana: Ediciones UNION, 2006. p. 83-208.

LEÓN, Gerardo Fullea. Ruandi. In: \_\_\_\_\_. *Resistencia y cimarronaje*. Teatro de Gerardo Fullea León. Selección de Inés María Martiatu. La Habana: Unión, 2006. p. 13-82.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1983.

## La campana: la voz de los marginados de Cuba en “Un repique para Mafifa”

Veronica Cabral de Oliveira

*El estudio de canto tiene tanto valor, o más valor, que el de ángulo facial, las mudanzas de un baile no significan menos que la branquicefalia, el ritmo del tambor importa como pigmento de un rostro, la hampesca “oración de Justo Juez” dice mucho más que la foseta occipital mediana.*

Fernando Ortiz

*Yo tengo los miedos de mi ciudad [...] yo sé cuando mi ciudad está molesta, cuando está triste... yo creo entender, yo que cuando mi ciudad está alegre... yo siento la violencia de mi ciudad, y siento a la paz de mi ciudad. Y lo escucho, lo escucho, lo escucho y me asusta. Eso me asusta. Demasiado.*

Fátima Patterson

Así como la Conga de Los Hoyos de Santiago suena de forma singular en el reconocido movimiento carnavalesco de Cuba, también la voz de Fátima Patterson garantiza su singular enunciación en tratar de temas sociales en su obra “Un repique para Mafifa o La última campanera”. Poseedora de oídos sensibles a las voces de su pueblo, Patterson evoca en la obra los cantos venidos desde dentro de lo más íntimo del ser humano, y su posición frente al más eterno de sus miedos: la muerte. La obra funciona como una corneta china, único instrumento de viento en la Conga de Los Hoyos, retumbando un grito repetido y fuerte de los menores y marginados de la sociedad

cubana. Pero es la campana, el antiguo cencerro usado para tocar el ganado que se movía bajo a repiques del instrumento y golpes de palo duro, que da el ritmo de la conga. Es también alrededor de la campana que se construye el discurso de "La última campanera".

El texto de Patterson, hecho en memoria de una figura célebre en la ciudad de Santiago de Cuba, Gladys Armiñán, la única mujer que logra ser campanera en la comparsa del Barrio de Los Hoyos,<sup>1</sup> trasciende la persona Gladys y se reporta a Mafifa, o La Niña, personaje público. Claustrofóbica al inicio de la pieza, Gladys intenta salir de sí misma, ya que es clara la aportación de que el espacio no debe ser nunca un escenario tradicional, "a la italiana", es decir, nunca un escenario que imponga límites. Falla en su intento, pues es siempre Mafifa que tiene la voz. Una voz que habla de un punto muy delicado de la enunciación (aunque no se reconozca enteramente en él): el reino de la innombrable Ikú (la muerte).

Mafifa conlleva en su monólogo la voz actuante de su gente. Negra, pobre, "marimacha" (lesbiana), su discurso es una especie de modelo personificado de las inquietudes de su comunidad. Gladys, en su discurso personal, abre campo a la voz de Mafifa, personaje público que hace sonar el espacio social de la enunciación. En su primer parlamento la idea de la despersonificación se hace clara cuando Mafifa, tocándose, no se reconoce en su propio cuerpo y afirma "¡No me siento!", y en esta afirmación, aun en el mismo parlamento, deja hablar la sabiduría de su pueblo a través de un dicho popular "barco parado no gana puerto".<sup>2</sup>

Su lenguaje, extremadamente informal, nos ubica con seguridad en un espacio popular y público, porque usa un lenguaje popular sin afectación, y que muchas veces se ríe de las vueltas que dan los dichos "hombres cultos" con "palabrotas", intentando definir su "caché y aché" como "algo estético", lo que ella sentencia de "palabras finas".<sup>3</sup> Mayor dimensión social tenemos del discurso de Mafifa si nos acordamos de que su discurso es diluido entre los géneros: siendo

ella homosexual y retratada "marimacha" participa, de cierto modo, de los dos géneros a la vez. Esto nos da la dimensión que en la realidad, las inquietaciones de un pueblo son, o deberían ser, de todos los seres que lo forman, y no se restringen a las particularidades de sexo.

Las inquietaciones de Mafifa y la ocupación de su discurso parten de diversas direcciones y siempre tienen su norte en la preocupación de definir la variedad y la diversidad como punto principal de su lugar de enunciación, afirmando sus afinidades –mujer, negra, pobre, libre en sus elecciones, íntegra en sus valores – y definiendo sus preocupaciones: la importancia del trabajo, la importancia de la firmeza y fuerza de postura (ella rechaza a un pretendiente apenas curioso de su condición femenina), el hecho de no poder hablar o de ser impedida de hacerlo ("Quiero despertarme y no puedo... Quiero moverme y no puedo... ¡Trato de gritar y nadie me oye!"<sup>4</sup>) y la importancia de mantener las relaciones con la tradición ("porque la conga es la libertad, que pa'eso la inventaron los esclavos y hoy día hasta los blancos se arrollan en ella."<sup>5</sup>).

Y el símbolo máximo en la obra, por el cual Patterson hará pasar las preocupaciones (y ocupaciones reflexivo-discursivas) de Mafifa y de su pueblo, es la campana. Ella es la voz de Mafifa. Comparándola con el cencerro del ganado, es la voz de Mafifa que guía la gente a un mundo de forma más feliz y ofrece consuelo a los que reciben palos duros al caminar. Es la campana que anuncia la presencia del "muerto" (en la figura de la tradición), pues ella no suena bien si no hay un muerto por detrás a guiarla.<sup>6</sup>

Es por la campana que Mafifa se impone frente a los hombres, haciéndose oída. Es la campana que marca el compás de la conga, así como Mafifa y su gente marcan el compás de la vida por su carácter recto en sus relaciones. Es la campana el instrumento que habla al otro mundo, el de los orishas, que habla de la religiosidad de la espiritualidad negra por excelencia, afirmándose como descendiente de África. En especial, la campana habla al mundo de Ikú, que es el

<sup>1</sup> TERRY. Teatro de dioses y hombres, p. 30.

<sup>2</sup> PATTERSON. Un repique para Mafifa o La última campanera, p. 322.

<sup>3</sup> PATTERSON. Un repique para Mafifa o La última campanera, p. 327.

<sup>4</sup> PATTERSON. Un repique para Mafifa o La última campanera, p. 328.

<sup>5</sup> PATTERSON. Un repique para Mafifa o La última campanera, p. 327.

<sup>6</sup> PATTERSON. Un repique para Mafifa o La última campanera, p. 322.

mundo de las travesías, bien como está Mafifa haciendo su propia travesía. La travesía entre lo antiguo y lo nuevo, su contacto, su punto de intersección, su cruce. Los muertos y el mundo de Ikú nos remiten a la memoria (o su falta): el silencio en que la memoria de la historia de los vencidos y marginados es quebrado cada vez que repica la campana y habla el muerto; la tradición se hace oír en el compás que lleva a la gente a una vivencia trascendente de experimentación de la cultura. El sueño de Mafifa revela el miedo de que la campana no vuelva a sonar y de su muerte que puede ser leída como la falta de memoria, el olvido. Una ciudad vacía, como en el sueño, este espacio que es “el medio de la inscripción de las más lentas oscilaciones que conozca la historia”,<sup>7</sup> desaparece y pierde el sentido sin la voz de su cultura.

Mafifa muerta, reconociéndose muerta, puede llorar lo que no lloró en vida, pues en la muerte su consuelo es histórico, ya que en la historia el llanto no tiene lugar para que no se ablande la gente.<sup>8</sup> Mafifa muerta es la seguridad que la tradición va a seguir, es la formación de la propia historia. Ella ahora comandará las manos de otro campanero, que no será uno cualquiera, será un campanero guiado por “la mejor”.<sup>9</sup>

El próximo campanero, cuando integre en su repique la voz de los marginados, preteridos de la comunidad, tendrá entonces efectivamente una voz legitimada, expresiva, por contener la voz de la totalidad diversa de Mafifa.

Una vez José Martí afirmó que “!Dice mucho, y cosas muy traviesas, un sombrero que ha estado una hora en cabeza de una señorita!”<sup>10</sup> A lo que Fátima Patterson parece contestar rotundamente en su obra: que más dice una campana en las manos de una Niña del pueblo, pues ésta nunca ha “sido floja ni fácil y eso jode... ¡Que si jode!”<sup>11</sup>

<sup>7</sup> RICŒUR. *La memoria, la historia, el olvido*, p. 197.

<sup>8</sup> PATTERSON. Un repique para Mafifa o La última campanera, p. 332.

<sup>9</sup> PATTERSON. Un repique para Mafifa o La última campanera, p. 332.

<sup>10</sup> MARTÍ. *Amistad funesta*, p. 7.

<sup>11</sup> PATTERSON. Un repique para Mafifa o La última campanera, p. 325.

## Referencias

INSTRUMENTOS musicales en la salsa y en la conga. Disponible en: <<http://kultusalsa.com/index.php/la-salsa/671-instrumentos-musicales-en-la-salsa>>. Acceso en: 27 set. 2009.

MARTÍ, José. *Amistad funesta*. Disponible en: <[http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital/libros/M/Marti,%20Jose%20-%20Amistad%20funesta.pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/M/Marti,%20Jose%20-%20Amistad%20funesta.pdf)>. Acceso en: 25 set. 2009.

ORTIZ, Fernando. *Africanía de la música folklórica cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 2001.

PATTERSON, Fátima. El festival y su ciudad en la palabra de una actriz: Fátima Patterson. Archivo audio visual. Entrevista concedida a Roberto Román y Bernardo García. Disponible en: <<http://vimeo.com/5155563>>. Acceso en: 25 set. 2009.

PATTERSON, Fátima. Un repique para Mafifa o la última campanera. In: MARTIATU, Inés María. *Wanilere teatro*. Prólogo y notas bibliográficas de Inés María Martiatu. La Habana: Letras Cubanas, 2005. p. 317-334.

RICŒUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

TERRY, Inés María Martiatu. Teatro de dioses y de hombres. Disponible en: <<http://inesmartiatu.blogspot.com/2007/03/teatro-de-dioses-y-hombres.html>>. Acceso en: 31 ago. 2009.

VALENZULEA, Lídice. La Conga de los Hoyos. Disponible en: <[http://www.cmbfjazz.cu/cmbf/identidad/identidad\\_00161.html](http://www.cmbfjazz.cu/cmbf/identidad/identidad_00161.html)>. Acceso en: 27 set. 2009.

## “María Antonia” – mito y representación

Flávia Almeida de Castro Leite

El teatro cubano ha ganado mucho respeto y es admirado por un gran número de críticos por su creatividad, por las adaptaciones de clásicos a la realidad cubana y por estar relleno de tradición y cultura afroamericana. De esta última característica, el conocido teatro negro tiene la participación más activa, con escritores como Fátima Patterson y el escritor del cual este ensayo se ocupa: Eugenio Hernández Espinosa.

Con el texto dramático “María Antonia”, el autor obtuvo un éxito increíble, llenando durante varios años el Teatro Mella, en La Habana. Tal éxito fue documentado por Inés María Martiatu, en el texto “‘María Antonia’: wa-ni-ilé-ere de la violencia”: En medio de este clima de expectación, “María Antonia” subió a escena el 29 de septiembre de 1967 y en sus dieciocho primeras representaciones logró reunir a 20 mil espectadores, un verdadero triunfo artístico y popular sin precedentes.<sup>1</sup> Uno de los secretos de aprobación y público de la pieza fue la proximidad que el autor logró encontrar con su público. Fue una oportunidad del pueblo verse en el teatro, hasta entonces hecho por la élite cubana, sobre todo por actores blancos.

El gran mérito de la pieza fue llevar por primera vez al teatro el negro lumpen, la mulata sandunguera y el gallego bruto, sin los tan comunes choteos y burlas. En “María Antonia” es posible conocer sus problemáticas y las causas económicas de su situación.<sup>2</sup>

Hasta entonces, el negro no tenía una participación activa en las piezas cubanas, su función era, generalmente, el chiste, la burla.

<sup>1</sup> TERRY. *María Antonia: wa-ni-ilé-ere de la violencia*, p. 12.

<sup>2</sup> TERRY. *María Antonia: wa-ni-ilé-ere de la violencia*.

Era como si el negro no tuviese cuestionamientos profundos, dudas e incertidumbres del alma. O peor, como si no tuviese la conciencia propiamente dicha. En "María Antonia" este concepto cambia y el negro gana el espacio que necesitaba en escena. La protagonista, que lleva el nombre del título de la pieza, es una negra, con una personalidad extremadamente compleja. Las causas de sus traumas, problemas y contradicciones son explicitadas a lo largo de la acción dramática, y, más que eso, son el propio enredo de la tragedia.

Sobre la representación del pueblo en escena, Martiatu destaca la recepción del público para esta nueva forma de teatro en Cuba: "En enero de 1968, todavía en el Mella y a teatro lleno, continúa hasta la última función recibiendo el favor del público que agradece la oportunidad de verse reflejado fielmente en escena."<sup>3</sup>

"María Antonia" siguió con su gran éxito de público por algunos años y, ya en 1990, el cineasta Sergio Giral estrenó una versión cinematográfica, filmada por la televisión española. Por lo expuesto, es posible decir que María Antonia, la protagonista, se convirtió en un símbolo, en un mito cubano. Y probar eso es uno de los objetivos de este ensayo.

Desde de los tiempos clásicos hasta hoy fueron varios los personajes considerados mitos a lo largo de la historia. Por ejemplo, se puede decir que Edipo, Antígona y Ulises son mitos clásicos y D. Juan, Romeo, Quijote son considerados mitos modernos. La relación común entre estos seres citados es muy sencilla: todos ellos presentan todas las funciones básicas a que se propone un mito: instruir, pero, sobre todo, nortear, guiar al pueblo para el "camino correcto", para el "bien", para la manutención del *status quo*.

Con Edipo, la gente aprendió lo cuan peligroso y trágico puede ser el destino de quien decide mantener relaciones amorosas con alguien de su familia. Ya con D. Juan Tenorio, los hombres aprendieron a no burlarse de lo divino y las mujeres a ni siquiera mirar a un tipo como aquél. La consecuencia para hombres y mujeres en el caso de que eso pase es también muy trágica.

"María Antonia" es sin duda una tragedia, pero la veo también con rasgos de comedia, pues cuenta al espectador el trágico fin de una mujer cubana que no siguió las principales reglas del candomble (su religión), pero lo hace con preciosos momentos cómicos, sobre todo cuando representan el cotidiano de la población pobre de Cuba. Uno de los principales momentos en que se puede ver eso es en la compleja, bella y rica escena del mercado, donde el espectador tiene la oportunidad de ver en varios cuadros, como si fueran *flashes* del cine, el cotidiano del centro de La Habana. Muchas de las escenas son cómicas, otras muestran rasgos tristes de la realidad, pero lo que sí importa es que el humor con Espinosa nunca está vacío, humor por humor, pero sí con el principal objetivo de hacer el público reflexionar sobre la realidad de ellos mismos:

#### CUADRO PRIMERO

##### MERCADO

*Las imágenes del mercado y la ciudad estallan simultáneamente.*

##### IMAGEN 1

*Un grupo de jóvenes fuma maribuana.*

*JOVEN I. Dele rápido, que ahorita viene la fianza.*

*JOVEN II. El cabito, dame el cabito, anda.*

*JOVEN III. Toma, negra, pa'que te inspires.*

[...]

##### IMAGEN 3

*VOZ DE UNA MUJER. (Encerrada en su cuarto.) ¡Sáquenme de aquí, que esto se hunde! ¡Ay, esto se hunde!*<sup>4</sup>

##### IMAGEN 8

*MADRE. (A la hija, planchando.) Yo planchando y tú sateando por ahí, ¿Dónde estabas?*

*HIJA. Donde no te importa.*

*MADRE. ¡Soy tu madre!*

*HIJA. No me fastidies más y déjame en paz. Fui a buscar marido, ¿me oyes?, marido.*

*MADRE. (Pegándole la plancha en el hombro) ¡Degenerá!*<sup>5</sup>

<sup>3</sup> TERRY. *María Antonia*: wa-ni-ilé-ere de la violencia, p. 13.

<sup>4</sup> ESPINOSA. *María Antonia*, p. 270-271.

<sup>5</sup> ESPINOSA. *María Antonia*, p. 273.

Como una tragedia, posee un final infeliz, pero didáctico. Como comedia, presenta las clases bajas, las clases desde siempre consideradas cómicas, pero mezclado con todo eso está la profundidad psicológica, los conflictos existenciales y varias de las problemáticas negras.

“María Antonia” cuenta la vida de una cubana, hija de Ochún, que tiene como su gran amor a un boxeador llamado Julián. Creada por su madrina, María Antonia tenía una infancia feliz, pero sólo hasta el momento en que su madrina la tiene que sacar de la escuela pues necesita que María la ayude a conseguir dinero. Ambas son, por lo tanto, de la clase pobre de La Habana.

La religión es el hilo de sus vidas y de la pieza de una manera general. A través de un lenguaje lleno de términos relacionados con la santería, el autor logra pasar al lector del texto dramático el cotidiano de los cubanos que siguen la religión venida de África. Es decir, es importante destacar que el trabajo con el lenguaje fue hecho de forma que el público que tiene experiencia previa en la práctica – y/o que, de alguna manera conoce los elementos que forman parte – de la santería entienda lo que está pasando, pues está todo el tiempo mezclado con el lenguaje:

*Elegguá, rompe esta encrucijada del destino, ábrenos siquiera un paso más. Truena, Changó, y amárranos a tu pecho. Changó moforibale, obá, osó, moforibale. Babá de mi ibá orisa ma wo moforibale, Babá temí... Olokun ayaó koto aganarí akag Puerú.*<sup>6</sup>

El español hablado en las calles y en los rituales religiosos son incorporados al texto dramático dando más verosimilitud a los conflictos dramáticos.

El problema principal que generó la tragedia en la vida de María Antonia es que ella no acepta ser cabeza de Ochún, su madre, su Orisha, y por eso va a sufrir el castigo. Las hijas de Ochún tienen la sensualidad “aguzada” y no hay medios de escapar de eso. La sensualidad es la principal característica de este personaje y hay muchas escenas que tratan de los problemas que esto genera, como

<sup>6</sup> ESPINOSA. María Antonia, p. 264.

la de abajo, donde hay un conflicto con un hombre casado (Yuyo) que está enamorado de María Antonia:

*MARÍA ANTONIA. ¿Qué dijo ella? Contesta.*

*YUYO. (a la ofensiva) Se echó a reír y me dijo... que una cualquiera no puede ser mujer de nadie. Tú no puedes dejarme; no puedes burlarte de los hombres así como así.*

*MARÍA ANTONIA. Vete con tu mujer al toque y diviértete. Ella tiene razón: una puta no sabe ser mujer aunque quiera. No sabemos construir nada.*<sup>7</sup>

Además de los problemas que la sensualidad dada por Ochún le causan, su amor con Julián es lleno de controversias, con momentos de felicidad y de peleas. Es como si el amor entre ellos ya estuviera predestinado a la ruina.

Al final de la pieza, María Antonia conoce a Carlos, y este revela ser su gran admirador desde la infancia. Carlos también describe los problemas personales que sufrió cuando pequeño, pero sus traumas no tienen nada de único. Así como fue problemático para María Antonia dejar de ir a la escuela para trabajar, para Carlos el problema estaba con su familia que no aceptaba su deseo de estudiar. Para una familia cubana, sobre todo en este contexto social, el mucho estudiar acaba por confundir el juicio del hombre, y peor, lo transforma en un maricas. Un hombre tiene que ser valiente, saber defenderse, aunque para eso necesite sacar la vida de alguien.

*CARLOS. Una vez alguien trató de burlarse de mí, allá en el barrio. Todos los días se metían conmigo. Me esperaban a la salida del colegio, me quitaban los libros, me pisoteaban, me ensuciaban la ropa. Cuando llegaba a la casa, mi madre me caía a golpes. Un día me puso un cuchillo en las manos: “Pa’ que te defiendas. Pa’ que te hagas respetar.” [...] Los hombres se han hecho pa’ la cárcel, me decía mi padre. [...] “No estudies tanto que te vas a volver loco. Sé hombre y déjate de tanta guanajería.”<sup>8</sup>*

Los problemas enfrentados por Carlos y María Antonia son traumas de gran parte de la sociedad cubana que no está encuadrada en los valores de la mayoría. En esta pieza está la representación de un

<sup>7</sup> ESPINOSA. María Antonia, p. 302.

<sup>8</sup> ESPINOSA. María Antonia, p. 322-323.

macro en un micro, de una parcela enorme de la población en dos personajes. Tal representación es uno de los motivos que hacen que María Antonia sea una especie de mito, alguien que de alguna forma es un modelo de una sociedad y que sufre las consecuencias de escapar de la norma, en este caso, la norma religiosa.

Es posible analizar un mito a partir de sus características. A partir de lo que después va a ser nombrado de acuerdo con sus particularidades. La gran mayoría de las personas reconoce cuando alguien está enamorado como Romeo, cuando presenta características quijotescas o sufre del complejo de Edipo. Pero tales características no siempre son universales y accesibles a todos. Está claro que cada país y cada microrregión posee sus propios mitos y a partir de ellos hacen todo tipo de generalizaciones para comportamientos distintos de la normalidad. Tales mitos forman parte del folklore, del imaginario social o de la cultura de cada pueblo, pero explicar lo que hace que un personaje, o una historia, se vuelva mitología sólo el tiempo y las características de cada sitio podrán decir.

Con relación a María Antonia, lo que sí se puede decir es que este personaje posee las características necesarias para que se vuelva un mito. Y por qué no decir que a partir del momento en que su historia se torne aún más conocida, las hijas de Ochún podrán ser nombradas "Marías Antonias". Otra posibilidad es que los que no aceptan sus santos o los que no frenan su capacidad de amar a parte de cualquier consecuencia puedan ser nuevas "Marías Antonias", y de ahí parte el gran valor de esta pieza.

## Referencias

ESPINOSA, Eugenio Hernández. María Antonia. In: TERRY, Inés María Martiatu. *Teatro escogido*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007. tomo I. p. 261-368.

TERRY, Inés María Martiatu. "María Antonia": wa-ni-ilé-ere de la violencia. In: \_\_\_\_\_. *El rito como representación: teatro ritual caribeño*. La Habana: Unión, 2000. p. 11-27.

## El eterno retorno y el tiempo circular borgeano en la Isla de Cuba

Victoria Eusebia Cabezas Lopes Santiago

*En un desierto lugar del Irán hay una no muy alta torre de piedra, sin puerta ni ventana. En la única habitación (cuyo piso es de tierra y que tiene la forma del círculo) hay una mesa de madera y un banco. En esa celda circular, un hombre que se parece a mí escribe en caracteres que no comprendo un largo poema sobre un hombre que en otra celda circular escribe un poema sobre un hombre que en otra celda circular... El proceso no tiene fin y nadie podrá leer lo que los prisioneros escriben.*

Jorge Luis Borges

*Yo suelo regresar eternamente al eterno regreso.*

Jorge Luis Borges

La teoría del eterno retorno que ha sido estudiada por la física "desde un punto de vista físico-filosófico"<sup>1</sup> describe el tiempo como circular, es decir, siempre se está pasando por el mismo punto. Concebida por Heráclito de Éfeso y por los estoicos, fue recogida por Nietzsche en el siglo XIX y un siglo después por Abel Rey cuando afirma:

*El Universo es una máquina ciega, de tal modo construida, que puede reparar una infinidad de veces por los mismos estados. La evolución es cíclica y la orientación de esta evolución en un momento dado, o durante un periodo dado, debe repetirse igualmente de manera indefinida. Dicho de otro modo: la máquina-universo es susceptible de restaurar su estado inicial. Mejor dicho; no hay estado inicial, salvo aquel que tomamos arbitrariamente por origen, sobre la evolución de un ciclo. Hay ciclo y eterno retorno.<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> BLUM. El mito del Eterno Retorno en seis textos de Borges, p. 2.

<sup>2</sup> REY citado por BLUM. El mito del Eterno Retorno en seis textos de Borges, p. 2.



Luego afirma:

*La idea del eterno retorno no es, en definitiva, más que la afirmación de que toda evolución es relativa. Considerada en un tiempo suficientemente largo, se efectúa como si pudiese siempre recomenzarse: serpiente que se muerde la cola. Si nada se pierde y nada se crea no hay una evolución, hay una serie de revoluciones (en el sentido astrológico de la palabra), revoluciones que vuelven aproximadamente por los mismos puntos.<sup>3</sup>*

Esa forma de pensar es muy antigua y todo indica que tuvo su origen en el oriente; sin embargo, también la encontramos en la escuela pitagórica, en la Grecia Clásica. Durante el siglo XVII, comienza el linealismo (que conlleva en su bojo la idea de progreso y de evolución). No obstante, como apunta Blum, "este punto es cuestionable, puesto que basta leer un poco de historia y actualidad para ver que la barbarie del pasado está en el presente."<sup>4</sup>

La doctrina de los ciclos – que afirma que el número de todos los átomos que componen el mundo, aunque desmesurado, es finito, y de esa forma hay (aunque desmesurado) un número finito de permutaciones posibles, que dentro de un tiempo infinito tienden a repetirse – apasionó a Borges, que reformuló la teoría del eterno retorno y pasó a constituir la línea temática para sus cuentos, ensayos y poemas.

El presente texto tiene como objetivo, aunque de forma muy superficial, comparar el concepto de tiempo circular vigente en la obra de Borges y algunas obras de autores cubanos estudiadas durante el curso Teatro Cubano – Memoria, Historia y Afrodescendencia, ministrado por Marcos Antônio Alexandre.

Cuba, por ser una isla, es decir, un pedazo de tierra atrapado en el mar, es el reino de la espuma y de las olas que van y vienen en un eterno movimiento que se repite y que resisten al tiempo marcado por el calendario o por el reloj. El Caribe es el reino impredecible de las corrientes marítimas, de las olas sinuosas que redundan y que se eternizan. También eternizada en la historia está la voz unísona de un pueblo que protesta en contra del discurso del poder

<sup>3</sup> REY citado por BLUM. El mito del Eterno Retorno en seis textos de Borges, p. 2.

<sup>4</sup> BLUM. El mito del Eterno Retorno en seis textos de Borges, p. 2.

presente desde la época de la conquista española, como un discurso que elabora una resistencia.

En muchas culturas la palabra escrita ha tenido la función de establecer un vínculo con la tradición, la literatura y la historia, siendo reconocida como un instrumento de autoridad y de poder. En estas culturas

*[...] la palabra escrita tiene una relevancia extraordinaria. Los grandes textos religiosos como la Biblia y el Corán y los documentos, contratos y otros textos jurídicos, comerciales, históricos o literarios le confieren un carácter fetichista a la escritura, convirtiéndola en un instrumento todopoderoso y divino. Tal es el caso de las culturas de las potencias que perpetraron la trata y colonización en el Caribe. El colonizador impuso esta concepción fetichista de la escritura. El texto escrito fue esgrimido como fuente de autoridad y tiene connotaciones no sólo jurídicas sino divinas. En él se centra el discurso del poder.<sup>5</sup>*

La cultura yoruba, de origen africano, que siempre tuvo como condición fundamental la transmisión oral, forma parte de la cultura cubana. Religión, tradiciones, costumbres han sido contadas y recontadas, por esclavos que no tenían otros medios más que su propia voz, mente y corazón para transmitir sus conocimientos e historia. Todo un acervo cultural que transmite un concepto de mundo de una masa marginada ha llegado a la actualidad, a pesar de las instituciones que detienen el poder y el discurso hegemónico, gracias a la circularidad y la repetitividad, características muy reincidentes en la literatura cubana.

*En Cuba las importantes fuentes de la literatura oral que como hemos visto se mantuvieron vivas en el seno de las religiones de origen africano y en las tradiciones del pueblo, son las que van a nutrir nuestro teatro. Muchos de estos elementos llamaron la atención de los creadores ya a principios del siglo XX con el surgimiento de la vanguardia artística y literaria de los años 20' y 30'. Aparece el movimiento llamado Negrista. Así, estas tradiciones entraron tempranamente en el canon de la literatura escrita, pero casi siempre referidos al campo de lo folklórico o como resultado de investigaciones antropológicas. Esta vanguardia tuvo connotaciones políticas y nacionalistas. La incorporación de la cultura popular y especialmente la de los negros, fue una forma de asumir el nacionalismo, en lo racial. En lo político se inclinaron a la izquierda.<sup>6</sup>*

<sup>5</sup> TERRY. Teatro de dioses y de hombres.

<sup>6</sup> TERRY. Teatro de dioses y de hombres.

La poesía (cubana) ha sido concebida como algo estático que se manifiesta y conecta a base de repeticiones con los primeros textos cubanos y con "El teatro de los negros", ceremonia y ritual que aún en los días de hoy tiene "múltiples implicaciones históricas y sociológicas" ya que en el teatro "hay una correspondencia mito-rito (el rito es el mito escenificado)."<sup>7</sup>

En "Ruandi", de Gerardo Fullea León, entramos en el universo de los mitos. La naturaleza y los animales tienen voz y salen del universo real para el onírico de donde los personajes proponen aspectos que entran en discusión. En este texto aparece el narrador en la voz de un poeta que remite a los cuentos de hada. El poeta usa la palabra que enuncia (para criticar, hablar de sentimientos o para expresar un hecho) de manera que el lector/espectador despierte para sí mismo y para el mundo, es decir, para la realidad. Aquí nos damos cuenta de que el poeta juega con la poesía y con las palabras, y por detrás del discurso, con propiedad poética, hay un discurso político de mucha eficacia dramática y conceptual que se acopla a la historicidad.

La abuela Minga representa la oralidad que se transmite de una generación a otra, siempre repitiendo los hechos de los antepasados en un eterno retorno para salvaguardar esa memoria. El propio Ruandi, al fugarse y verse solo y perdido en una noche oscura, se pone a repetir un sinfín de refranes que escuchó de por vida en la voz de los mayores y que en realidad mantienen viva la tradición oral. Durante el conflicto dramático, Ruandi tiene una experiencia de casi muerte, pero trasciende y regresa porque necesita mantener vivo el sueño de libertad.

Al final el poeta menciona:

[...] y un día, cuando esos tambores que suenan allá lejos, toquen entre nosotros y su música no luzca misteriosa y lejana, sino clara y luminosa como tus ojos, él regresará. [...] y todos sabrán que no fue inútil su viaje. Pues Ruandi ha regresado, y entre nosotros... ¡vive libre!<sup>8</sup>

<sup>7</sup> TERRY. Teatro de dioses y de hombres.

<sup>8</sup> LEÓN. Ruandi, p. 82.

Aquí se rescata la idea de los tambores de África y es fácil comprender que se espera el eterno retorno de la voz del anciano que se renueva en la voz del niño llevando un mensaje que contiene el anhelo de toda una raza, vivido, revivido y soñado por uno y por todos, en África, en Cuba y en cualquier parte donde haya opresión, pues la historia de dominación se ha repetido sin cesar y la voz utópica que reclama libertad también.

También podemos observar que hay un punto de vista diferente entre la mirada del dominador y la del dominado, pues los narradores negros otorgan a la obra un enfoque poético cargado de fábulas y prodigios, así que historia y poesía andan de la mano. Esas fuentes orales han nutrido la dramaturgia cubana de manera muy distinta a la de los blancos, incluso cuando relatan la misma historia.

En la obra *Ícaros*, de Norge Espinosa, Cuba se transforma en Creta y el escenario en el laberinto, poniendo de manifiesto la idea de repetición, retorno (varios Ícaros) y de la circularidad que existe en el propio laberinto, además se repite el mito de la leyenda griega, pero en otro espacio y otro momento, en el que se revela la discontinuidad del laberinto postmoderno.

Así también en Borges tenemos "El jardín de los senderos que se bifurcan", que contiene la idea de laberinto y de un personaje que a la vez es otro.

*El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos. Algo entiendo de laberintos: no en vano soy bisnieto de aquel Ts'ui Pên, que fue gobernador de Yunnan y que renunció al poder temporal para escribir una novela que fuera todavía más populosa que el Hung Lu Meng y para edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres. [...] Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. Aborto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo.<sup>9</sup>*

En "Electra Garrigó", de Virgilio Piñera, tenemos un texto griego retomado y reescrito en otro momento. El autor respeta la idiosincrasia cultural que lo define como heredero de varias tradiciones. El

<sup>9</sup> BORGES. *El jardín de los senderos que se bifurcan*, p. 136-137.

universo cubano se mezcla y comparte espacio con el universo griego, la tragedia se repite retomando en la modernidad otro momento del pasado. Se trata de la reinterpretación de un texto clásico, *Electra* – el cuento sustraído del tiempo circular del ritual religioso y trasladado a otro espacio y tiempo social. El metateatro se convierte en el paradigma anunciado por Borges, pues hay una polifonía de voces que toma como punto de partida el drama de la clase media cubana. Limitada por la falta de perspectivas, una familia se niega a proletarizarse y los personajes son atraídos por la incomprensión y la deshumanización de los propios valores como sujetos sociales, evidenciando así un espíritu de lucha interna. Encontramos la idea de circularidad cuando Electra somete a Orestes a una prueba y él le dice: “Si presumes que soy el Orestes que buscas, ¿qué esperas para someterme a esa prueba?” y Electra le responde: “ya he matado a tantos Orestes...”<sup>10</sup>

Un poco más adelante Clitemnestra Pla, madre de Electra, reaviva la intolerable idea griega de la eterna repetición cuando dice:

[...] Veo Electras por todas partes. Electras que me asaltan como esos copos de nieve cruel que nunca he visto. Si veo una silla es Electra. Si un peine, Electra, un espejo, el sol que se pone, estas losas, aquellas columnas. [...] Una infinita multiplicación de Electras... Eso es: una infinita multiplicación de Electras [...]<sup>11</sup>

Hay la idea recurrente de la teoría en que los astros y los hombres describen una parábola que vuelve a pasar por los mismos puntos, la metafísica de la voluntad, la futilidad de la muerte, el eterno retorno y el tiempo circular que extrapola en el espacio, una especie de laberinto. Electra posee la fuerza del héroe trágico y se mueve en un círculo cerrado que le da como única opción el mundo adverso que se ha formado a su alrededor poniendo de manifiesto el laberinto en que se encuentra:

([...] *Electra vuelve a cerrar la puerta. Se enfrenta a la otra puerta.*)  
*He ahí mi puerta, la puerta de no-partir [...].*<sup>12</sup>

<sup>10</sup> PIÑERA. *Electra Garrigó*, p. 30.

<sup>11</sup> PIÑERA. *Electra Garrigó*, p. 32.

<sup>12</sup> PIÑERA. *Electra Garrigó*, p. 34.

“Antígona”, de Yerandy Fleites Pérez, trata de un texto que parte de la mitología griega, pero tiene que ver con el contexto social de Cuba y aporta una mirada desacralizadora e irónica al mito, proponiendo un laberinto de confluencias múltiples que nos acerca al conflicto de los personajes por intermedio de una reescritura que rebaza la consciencia mítica para instaurar el debate sobre el individuo y la conciencia histórica. La existencia de un irrevocable destino prefijado a través de los siglos dialoga con una Cuba contemporánea y con los individuos de la actualidad para problematizar la sociedad como un todo. Es justo ese filo de la teatralidad, por su propia naturaleza constante y cíclica, lo que invita al lector/espectador a participar y a (re)construir lo que se considera intemporal, es decir, lo que se repite y es común independiente de espacio o tiempo.

Antón Arrufat, al escribir *Los siete contra Tebas*, mantiene una relación textual con Esquilo y Sófocles. Aunque en un primer momento parezca fiel al original, la obra mezcla fidelidad y libertad, pues sin miedo de manipular, Arrufat combina el genio de Esquilo con su propia inventiva regalando al lector/espectador una tragedia griega en los albores del siglo XXI. En un giro dramático el autor se desplaza del enfrentamiento fratricida movido por la obstinación del dictador Etéocles, a la cuestión de la dictadura castrista, motivo por lo que la obra fue censurada y prohibida durante el régimen político de Fidel Castro.

A través de “Caballos”, Fabián Suárez Ávila crea personajes que tienen referencias reales, mezclando ficción y realidad en una búsqueda de un pasado que se adapta al tiempo. La obra aclara que miedos y amenazas son atemporales y actualizables. “Delirio Habanero”, de Alberto Pedro Torriente, presenta la cuestión de identidades cambiadas que hacen que el lector/espectador entre en un juego que entreteje un campo de visiones que niegan y reafirman una estructura discontinua. Aparecen ante sus ojos entidades que evocan la perdida y nocturna Habana o personajes que quedaron más allá en el tiempo, pero que siguen presentes como espíritus que retornan porque no se pueden enterrar, pues se relacionan a un sentimiento de cubanismo e identidad. Es decir, son cadenas en

un movimiento circular de reincidencias que se vuelven a hacerse presentes.

### Consideraciones finales

Empecinadamente Cronos y Cosmos siguen gravitando sobre la filosofía, la literatura y el teatro, la ciencia y la física. El retorno es un tema complejo que ha estado presente en todas las culturas a lo largo del tiempo. Los mitos del pasado se portan como una entidad imposible de ignorar, pues nunca han dejado de rondar nuestros pensamientos. Hay una tendencia en la naturaleza humana a repetir pensamientos, acciones y la propia historia, así como un sentimiento de fascinación hacia la noción de actualidad y antigüedad que coincide con el mito del eterno retorno y del tiempo circular borgeano.

Problemas, como el prejuicio, la crueldad, la marginación causada por una minoría considerada de élite, son demonios que siempre han atormentado la humanidad y que en Cuba, por su situación geográfica, por su política e historia, han permanecido como que parados en el tiempo. El teatro y la literatura son la magia que brinda una puerta para que ese pasado pueda fluir y seguir adelante.

Así como los tambores africanos fueron las voces del pasado que se levantaron y alcanzaron la modernidad fundando un espacio colectivo de crecimiento e investigación que está abierto y en transformación, el teatro es la serpiente que muerde la propia cola, reduplicando el mundo y constituyéndose en la acción que pone en entredicho el desarrollo de los acontecimientos de un mundo que no es monolítico. Eso permite la superposición de planos que subrayan aristas y puntos de vista diversos y que a la vez hace que un texto distante mantenga un diálogo con las nuevas generaciones, es decir, a través de la puesta en escena se mantiene ese eterno diálogo, aunque sea "una puerta de no-partir", a la que estaremos siempre llamando una y otra vez.

### Referencias

ARREAZA, Dionizio Márquez. Cinco telas y cuatro hilos: el minicuento cubano de los 90. Disponible en: <<http://www.scribd.com/doc/6698397/07CER-02-Marquez>>. Acceso en: 31 ago. 2009.

ARRUFAT, Antón. *Los siete contra Tebas*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2007.

ÁVILA, Fabián Suárez. Caballos. In: GONZÁLEZ, Yohayna Hernández; MORALES, William Ruiz (Coord.). *Tube de ensayo* – novísima dramaturgia y teatrología en Cuba. La Habana: Tablas Alarcos, 2008. 1 CD-ROM.

BLUM, Andrea. El mito del Eterno Retorno en seis textos de Borges. Disponible en: <[http://issuu.com/fasci\\_nacion/docs/eterno\\_retorno\\_por\\_borges](http://issuu.com/fasci_nacion/docs/eterno_retorno_por_borges)>. Acceso en: 21 ago. 2009.

BORGES, Jorge Luis. El jardín de los senderos que se bifurcan. In: \_\_\_\_\_. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1996. p. 127-149.

BORGES, Jorge Luis. *Historia de la eternidad*. Disponible en: <[www.sololiteratura.com/bor/borhistoriadelaeter.htm](http://www.sololiteratura.com/bor/borhistoriadelaeter.htm)>. Acceso en: 31 ago. 2009.

LEÓN, Gerardo Fullea. Ruandi. In: \_\_\_\_\_. *Resistencia y cimarronaje*. Teatro de Gerardo Fullea León. Selección de Inés Maria Martiatu. La Habana: Unión, 2006. p. 13-82.

MELO, Abel González. *Chamaco*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2006.

MENDONZA, Jorge Espinosa. Otra metáfora para hablar del teatro cubano. Disponible en: <<http://www.teatroenmiami.net/2003/agosto/2/cu-metáfora.htm>>. Acceso en: 31 ago. 2009.

MENDOZA, Norge Espinosa. *Ícaros*. [S.l. : s.n.], 2003. Fotocopiado.

OBRA – "Electra Garrigó". Disponible en: <[www.teatrodela luna.cult.cu/works/electra.html](http://www.teatrodela luna.cult.cu/works/electra.html)>. Acceso en: 31 ago. 2009.

OJEDA, Yucelyn Rabana. Literatura cubana y trata de esclavos. Disponible en: <<http://www.cultstgo.cult.cu>>. Acceso en: 31 ago. 2009.

ORTIZ, Fernando. *La africanía de la música folklórica cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 2001.

PÉREZ, Yerandy Fleites. Antígona. *Tablas* – Revista de Artes Escénicas. La Habana, v. 87, n. 3-4, p. 21-32, jul.-dic. 2007.

PIÑERA, Virgilio. Electra Garrigó. In: \_\_\_\_\_. *Teatro completo*. Compilación, ordenamiento y prólogo de Rine Leal. La Habana: Letras Cubanas, 2006.

PRIETO, Rodrigo Espina; RUIZ, Pablo Rodríguez. Raza y desigualdad en la Cuba actual. Disponible en: <[http://www.afrocubaweb.com/news/cuba/RazaDesigualdad\\_Rodrigo.pdf](http://www.afrocubaweb.com/news/cuba/RazaDesigualdad_Rodrigo.pdf)>. Acceso en: 31 ago. 2009.

SOFOCLES. *Electra*. Tradução de Mário da Gana Kury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958. (Obras imortais, 21).

TERRY, Inés María Martiatu. Teatro de dioses y de hombres. Disponible en: <<http://inesmartiatu.blogspot.com/2007/03/teatro-de-dioses-y-hombres.html>>. Acceso en: 31 ago. 2009.

TORRIENTE, Pedro Alberto. Delirio Habanero. In: *Tablas* – Revista de Artes Escénicas. La Habana, v. 49, n. 1, p. 1-20, ene.-mar. 2002. (Libreto, 37).

Esta publicação reúne trabalhos produzidos pelos alunos da disciplina Estudos Temáticos de Literaturas Hispânicas: Teatro Cubano – Memoria, Historia y Afrodescendencia, ministrada pelo Prof. Marcos Antônio Alexandre no primeiro semestre de 2009. Miolo composto em caracteres Verdana e impresso a *laser* em papel sulfite 75 g/m<sup>2</sup>.

## **Publicações de interesse para a área de tradução**

### **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**

Walter Benjamin

Trad. Fernando Camacho *et al.*,

Susana Kampff Lages e João Barrento

### **Poética do traduzir, não tradutologia**

Henry Meschonnic

Trad. Márcio Werberde Faria,

Levi F. Araújo e Eduardo Domingues

### **Tradução, literatura e literalidade**

Octavio Paz

Trad. Doralice Alves de Queiroz

### **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**

Haroldo de Campos

As edições Viva Voz estão disponíveis em versão eletrônica no *site* [www.lettras.ufmg.br/vivavoz](http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz)



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos orientados e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras – bolsistas e voluntários – supervisionados por docentes da área de edição.