

El teatro cubano y su relación con la afrodescendencia

Marcos Antônio Alexandre (UFMG)¹

Cuando me propuse a estudiar y analizar las posibles lecturas de obras dramáticas cubanas me llamaron la atención los argumentos de Eberto García Abreu:

Los rasgos distintivos del teatro cubano actual en sus áreas de creación más intensa, se fundamentan en la imprescindible herencia indagatoria, investigativa, reflexiva y pedagógica que ha encauzado el ejercicio teatral hacia las posiciones de vanguardia cultural y social en distintos períodos de nuestra historia. De igual modo que muchos caminos se han abierto por los creadores para sus innumerables producciones y propuestas estilísticas, con el paso del tiempo, y tal vez como un proceso paralelo, se han despejado también disímiles espacios para el surgimiento y desarrollo práctico de la reflexión, la crítica y la investigación teatral, constatables de múltiples maneras (GARCÍA ABREU, 2005/ 2006, p. 22-23).

Sus palabras me hacen reflexionar sobre los textos dramáticos y espectaculares que son producidos por los cubanos. Sin margen para dudas las obras desarrolladas en Cuba permiten que establezcamos distintas reflexiones, principalmente por el hecho de que se trabajan a partir de distintos lenguajes escénicos haciendo dialogar elementos del teatro convencional (o moderno) con lo performático (o postmoderno).

Partiendo de esa reflexión, me pareció relevante traer para discusión piezas cubanas contemporáneas, observando la relación con la cultura afrodescendiente y la cuestión de las identidades. Por ello, en ese trabajo, me detengo específicamente en el montaje *Visiones de la cubanosofía* del grupo El Ciervo Encantado y en las piezas *María Antonia* y *La balsa* del dramaturgo Eugenio Hernández Espinosa. Investigar la dramaturgia y el texto espectacular cubano contemporáneo abre nuevos caminos para que se conozca el arte teatral que se desarrolla en otro país de habla hispánica, que

es poco estudiado en la academia brasileña y que por su historia política y cultural se acerca a la realidad de las naciones latinoamericanas.

***Visiones de la cubanosofía* del grupo El Ciervo Encantado**

La puesta en escena *Visiones de la cubanosofía* fue presentada en la 8ª Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño — Mayo Teatral 2008². Si tuviera que definirlo en una categoría escénica, lo diría que se trata de un teatro postmoderno o, quizás, un teatro (postmoderno) de imágenes:

- un escenario peculiar: una estructura con tres ambientes, con escaleras en las laterales, con una gran imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre colgada del techo en el centro — imagen que de repente empieza a moverse y decir textos que al principio parecen disparatados (sonidos guturales, gritos) y que van tomando cuerpo y acción (gestual, el rostro de la Virgen gana vida), en una de las laterales una mesita con una máquina de escribir. Se puede decir que hubo una búsqueda para trabajar con la dramaturgia del espacio. En definitiva, el lugar de presentación interfiere en su lectura, pues el acercamiento del espectador lo hace co-partícipe de lo representado. Desde mi punto de vista, la propuesta perdería mucho si fuera trasladada a otro espacio muy distinto del que fue concebido y/o presentado;
- una música de viola: los cuerpos de dos actores inertes en el escenario van ganando “vida” (forma, movimientos), a los pocos, en la representación;

- sonido de tambor: un cuerpo de mujer gana vida y de espaldas para la platea, con el culo desnudo empieza a menearse las caderas — ¿una exaltación del cuerpo negro que baila?, ¿la danza de la negra de caderas grandes que hipnotiza? —, es el cuerpo en *performance*, movimiento ritual y primitivo, la música de los tambores se convierte en algo lírico (sacro-profano-religioso). Este cuerpo se pone erecto, asume la postura de un trabajador que lleva una guataca en las espaldas. Luego surgirá la “Reina de la Fritanga”, una especie de ancestro o quizás una entidad del candomble o de la *umbanda* — para hacer un acercamiento a la cultura brasileña — o de la santería, que con el cuerpo y el rostro pintados de negro se mueve por el escenario para después en posición de cócoras emitir sonidos también guturales desde donde después se entenderán algunos parlamentos como “la reina de la rumba” o “la reina de la rumba cubana”. Al fin sale de escena arrastrándose en el palco, aún emitiendo sonidos guturales y con el dedo apuntado hacia arriba (¿quizás una alusión al líder de los cubanos?);
- el cuerpo del hombre empieza a moverse, es un rito de movimientos leves, de pequeñas partituras corporales, en este momento el cuerpo habla más que las palabras (una referencia al poeta José Martí);
- la máquina de escribir es utilizada, hay un sujeto que la teclea mientras fuma un puro. Nombres de calles y de lugares cubanos son nombrados: “el Malecón”, “el Prado con sus leones”, el ritmo del tecleo se acelera, se hace alusión a disparos y el cuerpo del actor los recibe reaccionado con movimientos precisos de sincronía de acuerdo con los estímulos recibidos.

La directora de la pieza Nelda Castillo argumenta:

Para mí, es un error que en una obra teatral se tenga que recurrir a otro medio expresivo, como si lo teatral resultase insuficiente. La obra de teatro tiene su centro en el cuerpo vivo del actor. Ese aquí de la obra parte del cuerpo. La esencia está en que yo vengo todos los días a ver la obra y veo a alguien ahí que está vivo; y como está vivo, es distinto todos los días (Cf. CABRERA, 2005, p. 9).

A pesar de no coincidir con la directora acerca de la utilización de otros medios en la obra teatral, pues yo sí creo en el teatro que se apropia de otros lenguajes — por ejemplo, el uso de la intermedialidad y otras *medias*: cine, video, artes plásticas etc. — para concretizar el texto espectacular, no puedo dejar de observar que en la opción de lenguaje estético-teatral desarrollada por El Ciervo Encantado en *Visiones de la cubanosofía* “el cuerpo vivo del actor” es el centro de la representación.

Como un espectador que viene de otro lugar de enunciación, al principio, me costó mucho rellenar los huecos semánticos propuestos por el espectáculo, hecho que no le quita el mérito de la excelente construcción escénica. Por suerte, el Programa Mayo Teatral explicita algunos intertextos por los cuales el grupo ha interaccionado:

La Virgen de la Caridad del Cobre — Patrona de Cuba —, la Reina y el Rey — rostillo español y larga barba como signos de poder —, los esclavos, el extranjero colonizador, el Apóstol — José Martí, imagen y metáfora —, la mulata criolla, el patriota “loco”, el pescador, el intelectual, el “alma de la ciudad” y los Juanes de la Caridad, son aquí visiones disímiles y cambiantes que singularizan dentro del entramado de la puesta un particular sentido de dramaturgia.

Tras leer esas informaciones, muchas cosas se aclaran y una vez más salta a la vista los contextos históricos comunes que nos unen. No hay como no dejar de observar la imagen del colonizador sea ése Colón, Cabral (para remitirme a la colonización brasileña) o Cortés, o no se da cuenta de la crítica social que se evidencia en los parlamentos y en los sonidos disparatados producidos por la actriz al

representar la figura del colonizador, del pescador o de la mulata criolla. Estas imágenes son capaces de llevarnos al universo de la memoria, de la representación y a partir de ahí regresamos más aptos para reflexionarnos sobre nuestra contemporaneidad.

La dramaturgia de Eugenio Hernández Espinosa

Eugenio Hernández Espinosa (1936) es considerado uno de los dramaturgos más relevantes del teatro cubano, principalmente por escribir obras que tienen que ver con la realidad del pueblo y que han roto con los enfoques prejuiciados en torno al negro y sus problemáticas. Así las dos piezas *María Antonia* y *La balsa* ponen en evidencia las identidades que forman parte del cubano.

María Antonia — pieza llevada al público en 1967 —, es el texto más conocido y publicado del autor, siendo reconocido como la mayor tragedia cubana.

MADRINA. ¡Ay, Babá Orúmila, Babá pririní wala ni kofiedeno Babá Babá emí kafín aetie omi tutu, ana tutu, sosí aro, kosí oyé, kosí efó, kosí iña, kosí achelú, ire owó, ilé mi Babá. Babá re re, ¡siempre camino blanco! Babá, vengo a ti amanecida de dolor, vengo a tus puertas. Sin fuerzas para vencer lo malo que se le ha metido adentro a mi niña hermosa. ¡Ay, padre, desbarata con tu misericordia todas las llagas que le impiden avanzar hacia tu luz! Ochún shekesheke, afigueremo, Ochúm Sumí, Ochún yeyé moró, Ochúm Yumú, Ochún yalodde, ¡ay, virgencita de oro, tú que le guardas la voz y la sonrisa a María Antonia, tú conoces el vientre, sus ojos los conoces! [...] ¡No la dejes sola! ¡Ven, reina, mira que el dolor es tan grande que casi no puedo hablarte suave! ¡Misericordia, santos míos, misericordia! [...] Elegguá, guardián de las puertas y caminos [...] Elegguá, rompe esta encrucijada del destino, ábrenos siquiera un paso más. Truena, Changó, y amárranos a tu pecho. [...] ¡Ay, Yemayá bendita, que mi mano encuentre abiertas las puertas de tu templo! ¡Ay! (HERNÁNDEZ ESPINOSA, 2007, p. 263-264).

Desde su inicio, a través del primer parlamento, el lector/ espectador percibe que la religión afrocubana se convierte en uno de hilos conductores del enredo cuando aparece el personaje Madrina de rodillas y de pie, detrás de ella, se encuentra María Antonia. Madrina pide a los orishas que abran los caminos de su ahijada, que es

hija de Ochún, pero no quiere aceptarlo, no quiere seguir sometida a las obligaciones de la religión. Todos los santos son invocados para intervenir en el caso que es considerado grave entre los practicantes, pues rehusar el llamado del orisha trae consecuencias. Este es el punto clave de la obra y el hecho que no aceptar la misión que le confiere el santo ya es un prenuncio de la tragedia que le tocará vivir el personaje central.

En el personaje María Antonia — y a su vez, también en la obra como un macroorganismo social — se configura una profusión de sentimientos, emociones, actitudes que le da un carácter muy fuerte y contradictorio. Ella, como hija de Ochún³, tiene todos los hombres sometidos a sus encantos, hace lo que quiere con ellos, pero no logra quedarse con su amor verdadero, Julián. Todas las acciones dramáticas del texto van siendo construidas en un creciendo que conlleva distintos momentos de conflictos y situaciones desde donde se pueden observar la fuerza del personaje y su constante explosión de sentimientos. Seduce a Yuyo — que además de emborracharse, deja a su mujer, Matilde — y después lo abandona: “!Obatalá, desbarata a esta mala mujer! Hazla arder en llanto; tuércele los caminos y que no tenga tranquilidad ni sosiego” (p. 305). El deseo de Matilde será cumplido, asomado al hecho de no seguir los preceptos de la religión, se desencadena las acciones trágicas.

Todo eso es encaminado hasta que se dé el encuentro del triángulo amoroso que llevará al final trágico, es decir, la relación Julián, María Antonia y Carlos. Julián es campeón de boxeo y conquistador. Le gusta María Antonia pero no consigue dejar de involucrarse con otras mujeres por gusto como un buen macho y malandrín. La relación de ellos es más carnal, un encuentro de piel, como si fueran hecho uno para el otro. Por otro lado, Carlos, un estudiante, se enamora de María Antonia cuando la ve: “He visto tu cara en el fondo del río. Te he hablado, te he visto en flor. En un árbol seco una vez escribí tu nombre: María Antonia” (p. 321). El encuentro de los dos

es especial. Es como si se conocieran hace mucho tiempo. Ellos se desvelan uno para el otro:

[...] Madrina me crió. Arañé las paredes mientras ella desde afuera rezaba por mí a la Caridad del Cobre. Me despojaron, pero el mal se escondió muy dentro. Un babalao le dijo que Ochún era dueña de mi cabeza, que tuviera cuidado si no quería perderme. [...] Fui hija de Ochún, pero la gente empezó a mirarme atravesado. Mi alegría molestaba. Me denunciaba. Los bares cerraban sus puertas; las mujeres tiraban agua a la calle y hacían limpieza a sus maridos (p. 324-325).

Los dos hacen el amor, sin embargo, su destino está en Julián que, a su vez, pretende ir a luchar en otro país y no quiere llevarla. La idea de perderlo hace que María Antonia lo envenene, poniendo unos polvos en un jarro de chequeté, que él lo bebe y muere. Con la muerte del hombre que ama, vuelve Carlos queriéndola de todas las maneras, diciéndole que vino a buscarla. Ochún toma pose de su cabeza y ella juega con los sentimientos del estudiante: “No me robes, muchacho. Vete y vive. María Antonia no es mujer para ti” (p. 367). Ella se burla de él, ríe, baila retadoramente y eso hace que él la mate: “Carlos, con violencia, le hunde el cuchillo en su sexo. María Antonia contiene un grito. Se besan. Se desprende de él. Gira dando un grito. Ochún la ha poseído. Cae muerta” (p. 367). Carlos se da cuenta de lo que hizo.

La balsa, otra pieza de Hernández Espinosa traída para discusión en este trabajo, fue escrita en el año 1994 y todavía no ha sido escenificada, quizás porque la obra discute un momento histórico difícil para los cubanos, los años 90, cuando muchos decidieron dejar el país para intentar una nueva vida en los Estados Unidos.

Nueve personajes toman una balsa para escapar del país, pero la embarcación se estropea y ellos se quedan a la deriva en el mar, pasando por grandes dificultades: la falta de comida, la sed, las inseguridades personales, los prejuicios, las diferencias raciales y sociales que se agrandan y, lo peor, la presencia constante de los tiburones que los van atacando, cambiando el sueño de cada uno en un encuentro

con la muerte. Estos personajes que, al principio no se conocen, van a conocerse en este viaje hacia lo inesperado, una búsqueda por la utopía de una nueva vida desde donde, quizá, solamente un personaje llegará al lugar planeado, la Base de Guantánamo. Según Inés María Martiatu Terry (cf. HERNÁNDEZ ESPINOSA, 2007, p. 20), “en la balsa de Eugenio no todos son iguales y las diferencias de clases y raza afloran en discusiones infructuosas entre los tripulantes, así como son diversos los motivos que los llevan a abandonar el país, no sin pesar en casi todos ellos”.

A través de cada personaje se discute una temática. Son ellos: el Capitán — cree que va ganar mucho dinero con su embarcación, pero se dará cuenta de que nada es tan fácil como pueda parecer —; el negro Polito, 32 años, ingeniero que sin trabajo vivía en Cuba como “maceta” — un vendedor y negociante que se enriquece vendiendo todo tipo de mercancía — y tiene sus bienes confiscados; El Señor Anónimo — de quién no se sabrá la identidad —, un hombre embrutecido por la situación del país, un tanto loco y que se convertirá en líder contradictorio en el viaje; Gertrudis, 65 años, una señora burguesa, que se hace de inválida, es prejuiciosa y se dice muy católica; Andrés, 52 años, El Doctor, médico homosexual que ha sido segregado por su condición, intentó en el pasado hacer la travesía y perdió su compañero que fue atacado por un tiburón; Sadkiel, 25 años, blanco, ex profesor y filósofo, que se enamora de Diudi, 25 años, una negra filóloga, que siente orgullo por su raza; Isabel, 32 años y su hija Ocneria, de 7 años, supuestamente muda, la única que sobrevivirá al viaje: “hay sol bueno/ y mar de espuma/ y arena fina/ y Pilar quiere salir...” (p. 420), recita como un rezo Ocneria después que El señor Anónimo se lanza al mar. Los versos de “Zapaticos de rosa” de Martí son evocados por el dramaturgo y eso nos permite vislumbrar la hipótesis de que la esperanza será restituida en la voz de la niña.

Consideración final

A partir de este breve análisis presentado, me gustaría enfatizar que las obras cubanas aquí discutidas brevemente nos revelan varios aspectos del imaginario cubano, es decir: la religión afrocubana que aparece directa o indirectamente en los textos, principalmente en la pieza *María Antonia*, donde es la temática central y, a su vez, las identidades del cubano que son retomadas en *Visiones de la cubanosofía* y, a la vez, a través de las referencias de lo popular, que merecen un estudio a parte y que son recuperadas en los dichos y canciones de las obras de Hernández Espinosa.

Referencias

CABRERA, Ramón. Palabra abierta. La frontera borrosa entre las artes. *Cúpulas*, La Habana, ISA, n. 17-18, p. 4-18, 2005.

GARCÍA ABREU, Eberto. Paradojas, oficios y profesiones (un encuentro entre un director y dos críticos). *Indagación*, La Habana, Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas, n. 12-13, p. 22-23, dic. 2005/ jun. 2006.

GLEAN RIVERO, Manuel; CHÁVEZ SPÍNOLA, Geraldo. *Catauro de seres míticos y legendarios en Cuba*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2005.

HERNÁNDEZ ESPINOSA, Eugenio. *Teatro escogido*. Selección y prólogo de Inés María Martiatu Ferry. La Habana: Editorial Letras Cubana, 2007. tomos 1-2.

PROGRAMA Mayo Teatral 2008. La Habana: Casa de las Américas, 2008.

Notas

¹ Este trabajo surge de mi investigación de post doctorado desarrollada en La Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte — ISA, Cuba, a través de una beca de la CAPES.

² Evento bienal organizado por Casa de las Américas en La Habana, Cuba. Un ensayo sobre este evento, titulado “Mayo Teatral 2008: perspectivas acerca de las obras contemporáneas presentadas en Cuba”, será publicado en la *E-misférica* — revista electrónica del Instituto Hemisférico de *Performance* y Política de la NYU.

³ “La sensual, despreocupada y presumida Afrodita yoruba, deidad de las aguas y del amor en la Santería cubana. [...] En el panteón cristiano se sincretiza con la popular Virgen de la Caridad del Cobre patrona de Cuba” (RIVERO GLEAN; CHÁVEZ SPÍNOLA, 2005, p. 415-416).