

Memoria y ancestros: el teatro de Tomás González y el arte performativo de Galiano 108



Beatriz J. Rizk

Miami-Dade College - CIELA

Bajo el nombre de *Elektra, la danza de los muertos* subió a la escena en la ciudad de Miami, la obra *Ancestros clásicos*, del dramaturgo, director, poeta y pintor cubano Tomás González Pérez (1938-2008), en adaptación y bajo la dirección de José González, el 12 de agosto de 2011. La producción es de Galiano 108 con Vivian Acosta interpretando los diferentes personajes de la familia primigenia griega que sigue llenando el imaginario colectivo e individual social de no pocos artistas, escritores y teatristas en el mundo entero. Ayudada por las originales vestimentas y tocados, diseñados por Jorge Noa y Pedro Balmaceda, la música original del compositor Enrique González y bajo las luces magistrales de Carlos Repilado, Acosta se desplaza por la escena transformándose en Agamenón, Clitemnestra y Electra, sin dejar a un lado a Caronte, con quien empieza y termina la obra como marco eterno del guardián de la vida que nos conduce a nuestro destino final.

La unión de lo arquetípico colectivo en dos vertientes se da cita aquí; a saber, la griega, con sus pretensiones universalistas, en la que se inserta la saga de la familia del mencionado Agamenón, el general griego que lideró la guerra contra Troya, en tiempos pre-históricos y la yoruba, ese sistema de creencias, ritos, ceremonias y costumbres que llegó a América, traído por los hombres y mujeres esclavos a partir del siglo XVI, del que se deriva la metodología de aproximación al quehacer teatral del mismo autor González Pérez, asumido por Acosta, González y su equipo. Ahora, es importante señalar que aunque la primera vertiente fue oral en sus inicios bien pronto se reinscribió en la órbita de la cultura letrada, o sea de lo fijo e inmutable en el tiempo, con el acervo cultural africano sucedió otra cosa muy diferente pues fue y sigue siendo memoria viva que trasciende, a la vez que sus intérpretes (ya sea en el ámbito religioso o de las artes escénicas) son trascendidos, como parte de una identidad que se forja en lo temporal. De ahí que entren a jugar, en la formación de esta identidad, por ende en estado de fluidez, un rol esencial de cohesión cultural tanto la tradición como los diferentes sistemas mágico-religiosos que la fundamentan sobre todo en los aspectos rituales cuyas re-presentaciones (encarnaciones en algunos casos) acercan el individuo a lo sagrado.

El regreso a los "ancestros," en más de un sentido, apunta hacia diferentes áreas referenciales, que trataremos de elucidar aquí, tales como la autoreferen-

cial en cuanto a "los mecanismos de producción del universo referencial," "la referencialidad del mundo representado en sí" y la "referencialidad del mundo externo al ente poético (sociedad, historia, ideas, discursos, textos)" (Dubatti 97), aunque no necesariamente en este orden, a medida que nos concentraremos, siguiendo con las premisas expuestas por Jorge Dubatti en su *Introducción a los estudios teatrales*, en el arte teatral de Acosta singularizado en su presencia corporal. Esta "presencia," el estar en el escenario con o sin acciones pero siempre en un equilibrio balanceado que le permite explorar una serie de gestualidades que provienen de diversas culturas, a veces al mismo tiempo, nos lleva a reconocer los diferentes "estadios," por llamarlos de alguna manera, que el "cuerpo" de la intérprete evoca, a saber,

el cuerpo natural-social del actor (material anterior a la nueva forma), el cuerpo afectado del actor (cuerpo material-social en su entidad original pero tensionado por la nueva forma y la afectación del convivio), [y] el cuerpo poético o la de-subjetivización del cuerpo natural-social en un campo otro, el campo de la nueva forma. (Dubatti 91)

Por medio del riguroso entrenamiento al que nos tiene ya acostumbrados, basado sobre todo en la danza del oráculo de Ifá del que hablaremos más adelante,¹ y alejándose de la visión cotidiana aunque sin perderla de vista, Acosta nos remonta a los orígenes ontológicos y sagrados en donde habitan los dioses y los antepasados, aun esos que se han convertido en el símbolo del mandato supremo hasta el punto de identificarse plenamente con la hegemonía en el poder (Agamenón: "¡Quien atenta contra mí, atenta contra la patria! ¡La patria soy yo!" (3). Este reencuentro con el "tiempo de origen" da lugar a que se instale sobre el escenario el espacio sagrado en el que, como pretendía González Pérez, los dioses y los humanos se den la mano (2003). Según el estudioso de las religiones antiguas, Mircea Eliade (1907-1986) el tiempo cíclico de los hombres/mujeres tradicionales se divide en tres etapas, siendo la primera el tiempo en el que los dioses residían en la tierra; la segunda, el tiempo de los héroes, en el que los individuos todavía hablaban con los dioses directamente; y la tercera y última, el tiempo presente en el que los dioses ya se han apartado y los individuos no hablan más con ellos (1954). Bajo esta perspectiva, no hace falta cavilar mucho para darnos cuenta que los descendientes de los esclavos, debido a la abrupta ruptura con sus respectivas civilizaciones, no alcanzaron a llegar a la tercera etapa quedando congelados en el tiempo de los héroes en el que, como en la

¹ Ver Rizk, "Sobre la actuación trascendental y la posesión / trance como método de trabajo en Cuba" (2006). En este ensayo analizo una obra anterior de Galiano 108, *La virgen triste*, de Elizabeth Mena, dirigida por José González, sobre la poeta modernista Juana Borrero (1878-1896) y su nodriza negra, en la que Acosta a su vez asume/incorpora todos los personajes de la pieza.

obra que nos interesa aquí, se codeaban con los dioses habitando un mismo espacio anímico.

Por otra parte, Acosta está también representando con su arte ese "eterno presente" del que no podemos escapar, tal parece mientras exista un Agamenón que "lo inmole todo en aras de su gloria personal," con cuanto exilio a costas se pueda sobrellevar. Ante esta ambivalencia que sacude toda la obra vamos a detenemos en cada uno de los estadios corporales que se dan cita en la misma, a partir de la ceremonia ritual heredada que estamos presenciando, pero que es también ocasión social de un encuentro, inscribiéndose, como hemos venido sugiriendo, en un presente insoslayable: el del exilio cubano.² Si bien es cierto que la obra por su tema y forma nos remite al origen ontológico de más de un sistema de creencias / civilizaciones (el griego/ occidental y el yoruba / africano, por mencionar los más obvios), la sociedad a la que este *performance* / representación teatral se conecta es la cubana, ya sea de dentro o de fuera de la isla. Esta aserción nos lleva, en primera instancia, al área de la "autoreferencialidad" que se inscribe en el "cuerpo-natural social" del actor que es el nivel en el que se sitúa el de la comunicación, primordialmente por medio del lenguaje, con el que se está haciendo comunidad de acuerdo al horizonte de expectativas de un público en particular, el de Miami en el tiempo presente.

Si hay algo que llama la atención desde un principio es el tratamiento singular que recibe el lenguaje utilizado en la obra por González Pérez al resignificar todo un bagaje cultural que se hunde en lo mítico otorgándole índices domésticos con los que rompe las estructuras arquetípicas para convertirlas en resonancias cotidianas. De esta manera, se hace evidente el hábil uso de los diferentes registros del lenguaje que fluctúan entre lo poético, lo prosódico, lo sublime y lo absolutamente coloquial, a veces en un mismo plano, poniendo en relieve la riqueza de los diversos contextos de los que se nutre y a los que se refiere el autor. No hay duda, por tanto, que a la par con sus primeras épocas cuando quería ser cantante y estaba a la zaga de "una voz," —como bien dice su personaje Yago, en *Yago tiene feeling* (1962)— nuestro autor reincide en su búsqueda de una voz pero que sea, por encima de todo, "de estos tiempos" (Martiatu Terry, "El bello arte..." 7). No es otra la sensación que nos deja este aparte de Electra:

[...] De cuánto no es capaz el alma en un instante de gloria. Qué bello cuento es la gloria de los héroes, como se pasa de boca en boca y como después se

² De hecho, se debe al esfuerzo por mantener viva la obra del maestro González Pérez que este estreno de *Galiano 108* tiene lugar veinte años después de su frustrado intento en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional de La Habana. La noche anterior al mismo, una vez presenciado el ensayo final, Raquel Revueltas decidió vetarlo y se canceló la función. Al año siguiente, en 1992, se lograron presentar los cuatro monólogos por separado en el Festival del Monólogo, obteniendo Vivian Acosta el premio Segismundo por actuación femenina. Entrevista con José González y Vivian Acosta, 3 de octubre de 2011.

modifica a tenor de las circunstancias ¿Y qué soy yo en todo esto? Una heroína doméstica a tenor de las circunstancias. Toda la vida luchando por limpiar la sangre del piso donde cayera mi padre, todo el tiempo tratando de lavar el tálamo real de las excrecencias de un adulterio criminoso de una hecatombe lujuriosa. Con esta misión de mucama. ¿Quién podría alcanzar la gloria? [...] ¡Tú Agamenón el vencedor de Troya eres mi padecimiento! Sí, porque en el fondo detesto la epopeyas me importan un carajo la guerra con todas sus hazañas. [...] Agamenón tomaba el más nimio pretexto para declarar una guerra. Es que aún después de tantos años, cuesta trabajo creer que la guerra de Troya, tuviera como único móvil, el rapto de una puta, llamada Elena.³ (6-7)

No hubiera podido encontrar González Pérez una intérprete más adiestrada para articular los diferentes matices que presenta el diálogo que quien, de hecho, fuera una de sus alumnas más esmeradas. La potencialidad y proyección de la voz de Acosta fluctúa entre unos y otros personajes con una naturalidad poco común, ayudada por una gama de expresiones faciales que intensifican el caudal de resonancias. Estamos ante una labor casi artesanal que a cada incorporación de un nuevo elemento – a cada personaje le corresponde uno en particular: Clitemnestra lleva una corona, Electra un tocado, Caronte un velo y Agamenón una capa - la emisión de su voz se modifica con matices altos y/o bajos manejando el volumen de acuerdo a la intensidad de la acción. Imposible saber, desde afuera, en esta instancia como en otras concernientes al montaje, hasta donde llega la intérprete y en donde comienza o termina la labor del director; lo que sí sabemos es que este trabajo conjunto lleva décadas de entrenamiento y espectáculos cromáticos que dan cuenta del entendimiento cabal del material con que elaboran sus obras y las técnicas que emplean para expresarlo.

Regresando al texto de la obra, igual que en el melodrama, ese género que tanto éxito y acogida ha tenido en América Latina (incluyendo en Cuba de donde realmente despegó con la radionovela *El derecho de nacer*, escrita por Félix B. Caignet, transmitida en 1948), la trama se relaciona con la vida emocional de los personajes y sus excesos, de ahí también el énfasis en lo gestual y en un len-

³ De paso, es interesante señalar aquí que el uso de un lenguaje salpicado de palabras consideradas "groseras" parece haberse convertido en una constante de la dramaturgia cubana pos-revolucionaria. Según el dramaturgo e investigador Matías Montes Huidobro, "el reiterado uso del 'coño' como expresión natural del lenguaje coloquial cubano, constituye, por cierto, una muestra caracterizadora de la evolución 'de las dos orillas' forma 'aceptada' de comunicación que hubiera sido inaceptable en ciertos contextos antes de 1959. Esta transformación de las modalidades léxicas representa en Cuba una reacción contra las normas del buen decir de la antigua burguesía y, en el exilio, una degeneración de ese propio canon" (308).

guaje apropiado que pueda registrar desde la intensidad hasta la simplificación de los diferentes estados de ánimo en que caen los miembros de esta peculiar familia. Como sabemos, de paso, la historia de intriga y de crímenes de la que parte González Pérez, se centra alrededor del sentido de "justicia," convertido en venganza, de dos adolescentes (Electra y Orestes) que de común acuerdo ultimán a la madre (Clitemnestra) por haber ésta asesinado al padre (Agamenón) teniendo como cómplice a su amante (Egisto), hermano del finado. Qué duda cabe que estamos ante un tremendo melodrama que hasta aún hoy en día haría las delicias de un enlatado televisivo y hasta sería capaz de empalidecer el enmarañado conflicto de Caignet y su Albertico Limonta. Tampoco olvidemos que como en los mejores ejemplos del género, no solamente la trama sucede en el seno de la familia sino también, a la postre, los "malos" son castigados y los "buenos" supuestamente recompensados. Como para acentuar el efecto deseado, se incluye el bolero "Encadenados," de Carlos Arturo Briz, y una canción de La Lupe ("Qué te pedí"), situándonos en un aquí y un ahora insoslayable dada la popularidad de que todavía gozan en el medio ambas melodías.

Por otra parte, el cruce entre lo divino, lo culto y lo popular es una corriente que recorre los mejores momentos de la escena cubana del siglo pasado. Los obvios de siempre nos vienen a la mente comenzando con Virgilio Piñera (1912-79) y su seminal *Electra Garrigó* (1941), seguido de cerca por Rolando Ferrer (1925-76) (*Lila, la mariposa*, 1954), Carlos Felipe (1914-75) (*Réquiem por Yarini*, 1960), José Brene (1927-90) (*Santa Camila de La Habana Vieja*, 1962), Eugenio Hernández Espinosa (*María Antonia*, 1967), y Gerardo Fullea (*Chago de Guisa*, 1989), entre otros. Ya se ha intentado un acercamiento analítico a algunas de estas obras, por parte de uno de sus forjadores, Fullea, que bien vale la pena traer aquí, por compartir con nuestra obra, con sus más y sus menos de rigor, las cinco categorías que señala el dramaturgo, o sea:

- 1) El sentido lúdico del diálogo y las situaciones.
- 2) El carácter eminentemente sensual de los conflictos y los caracteres.
- 3) El humor como recurso, propósito y componente fundamental de las situaciones dramáticas.
- 4) La presencia de nuestros ritmos, en expresión musical o danzaria, o ambos inclusive.
- 5) La particularidad propiciatoria de incidir en la problemática de los personajes y la solución de sus acciones [...] con la cual la apropiación de la realidad, por parte de los protagonistas de las obras, adquiere una relevancia *sui generis*. (23)

Es evidente que estamos pasando ya al "cuerpo afectado," e informado, de la intérprete, que se sumerge en la referencialidad del mundo externo al ente poético en cuanto estamos apelando a la herencia dejada por la tragedia griega en general y su relación con Cuba en particular. No hay duda, como afirma el citado investigador Montes Huidobro, entre otros, que "en el ámbito del teatro mo-

derno en la República caemos inevitablemente en *Electra Garrigó* (1941) con todo su significado de reconstrucción paródica de un discurso trágico" (260). De hecho, se ha establecido en el campo de la investigación teatral cubana que es con esta obra que se asoma el país al ámbito de la susodicha modernidad y de la mano del director Francisco Morín, cuyo aporte a la misma devino inseparable, en su memorable montaje en 1948 (Carrió 131) Es inevitable, entonces, ante esta referencia mayor, que la obra de nuestro autor, unas décadas más tarde, no entre en diálogo con la anterior pues no solamente se trata aquí de la "apropiación de lo universal" mediante la cubanización de la tragedia griega —lo que, de paso, como indica el investigador Carlos Espinosa Domínguez se remonta al origen de la literatura cubana con el poema épico *Espejo de paciencia* del siglo XVII (1992)⁴— como lo hizo Piñera, sino de la entrada asimismo de arquetipos populares más cercanos al vernacular bufo por su manera de expresarse y comportarse que a la familia "ejemplar" del primer mandatario, desacralizando cualquier intento de heroicidad modélica.

Se ha señalado a Sófocles como la fuente de la *Electra* de Piñera (Pèrez Cotterillo), y no sin razón, como podemos constatar, por su apego a la generalidad en el desarrollo de los personajes: Agamenón es el tirano que impone su voluntad en razón de su poderío; Clitemnestra es la madre dominante (aunque más cercana a la línea matriarcal que recorre la dramaturgia cubana, unida paradójica y simbióticamente al patriarcado que la fomenta); los hijos, Electra y Orestes, aunque se atreven a contradecir el mandato del poderoso, como cuando Electra rechaza al pretendiente que le tienen asignado, no pueden sustraerse al "destino" que les han trazado los dioses. De hecho, la frase "¡Destino, Oh, destino!" a fuerza de repetirse deviene una parodia / estribillo terminando propiamente en chacota.

Fuera de la obvia burla al modelo griego, que el mismo Piñera admite, para mofarse "de todos los escritores" de su generación con su "gusto marcado por los modelos extranjeros" (R. Leal 40), el meollo del conflicto en *Electra Garrigó* es la búsqueda de la libertad, ya sea la de Electra de elegir libremente su destino, o la de Orestes de poder salir de la encerrona a la que su madre lo ha sometido toda su vida y aun la de Clitemnestra de actuar libremente aunque le toque saltar por encima de todas las convenciones y recurrir al crimen de ser necesario. En este sentido, la obra se acerca al existencialismo, tipo Sartre, anticipando sus futuras obras *A puerta cerrada* (*Huis clos*, 1944) y *Las moscas* (*Les mouches*, 1943), basada también en la tragedia de Sófocles, en cuanto la libertad del ser humano siempre se ve coartada por los otros, quienes representan el infierno en la primera y el sentimiento de culpa en la segunda, encarnada aquí en

⁴ *Espejo de paciencia* fue escrito en 1608 por Silvestre de Balboa y Troya de Quesada, natural de la isla de la Gran Canaria, y radicado en Puerto Príncipe (ahora Camagüey), Cuba.

las "Erinnias" (Electra: "[...] No, no hay Erinias, no hay remordimientos" (*Electra* 186)). En el caso del dramaturgo cubano se agudiza también la situación por "la maldita circunstancia del agua por todas partes" (de su poema "La isla en peso" 33), ese "océano" que hay más allá de las puertas / columnas que obsesivamente quiere trascender Orestes, recordándonos que la insularidad no es tanto un problema de geografía sino un estado mental que termina por reducir al individuo a una inmovilización considerada como inevitable del orden social establecido.⁵

Según el investigador David Greene, para Sófocles el tema, "la parte genérica de la tragedia," era lo más importante. De ahí el énfasis en el mismo y "el mito era el tratamiento que le daba al aspecto genérico de los dilemas humanos. Lo que hacía de los mitos en sus obras no era historia ni creación dramática como en *Hamlet* o *Macbeth*" (7, la traducción es mía). Es evidente, como hemos visto, que Piñera sigue esta línea apartándose de otras *Electras* que nos dejara la tragedia griega, como la de Eurípides, que es la que servirá de base a González Pérez para sus *Ancestros clásicos*.

Como bien nos recuerda José Monleón "La tragedia, en fin, no es un accidente, un acontecimiento excepcional sino, y esa es la razón de su grandeza, una revelación extrema de la condición humana, puesta de manifiesto en términos alegóricos y reconocibles" (62). No otro es el derrotero que sigue nuestro autor para a su vez "hablar de libertad." Ahora, haciendo nuestras las palabras del citado crítico español, para justamente tocar ese tema, "hay que hablar de quien más carece de ella, las mujeres," sobre todo teniendo en cuenta que en el contexto político y social del mundo griego (como en el transplantado solar cubano), las mujeres "protagónicas" tienen una "carga fuertemente utópica" (66). La mujer en el mundo griego antiguo, como en el cubano hasta la década de los ochenta del siglo XX, época de gestión de la obra, fuera de ejercer influencia sobre ciertos personajes envueltos en la política no participaron en la cúpula del poder, ni su aportación a las altas esferas fue compatible con su presencia protagónica en la literatura ni por supuesto en el teatro.⁶ De manera que puesto el énfasis en los personajes femeninos de la historia, Electra y Clitemnestra, lo que tenemos aquí es un mano a mano que va a ir revelándonos la "condición humana" escueta y descarnadamente debajo de cualquier postura ideosincrática. De paso, es la labor del director el haberle dado forma dialogada y cierta linealidad a los

⁵ Ver O'Neil.

⁶ En Cuba se identificó el "feminismo" con la lucha por la igualdad de las "mujeres burguesas," convirtiéndose el término en un estigma dentro del proceso revolucionario, lo que sin duda obstaculizó la creación de instancias de lucha dentro de parámetros similares a lo que estaba ocurriendo en el resto del continente con respecto a los derechos de la mujer (Benítez Jiménez).

monólogos originales, escritos por separado por el dramaturgo, quien, de paso, opinaba que "todo lo que hablamos es monólogo y sólo nos comunicamos cuando los monólogos coinciden" (cit. por Martiatu Terry, *El rito...*135).

Lejos quedó el "destino," aquí como ya en los tiempos de Eurípides, "el individuo será el medidor de todas las cosas" (de ahí que sus enemigos pasaran a considerarlo ateo); los dioses ya no son responsables por las motivaciones ni comportamientos de los humanos. Así que mientras Electra clama venganza, tomando la posición del padre asesinado y su visión del mundo; Clitemnestra se defiende como puede. En la tragedia griega original, no deja de sorprendernos parlamentos como el siguiente en el que si acaso, por primera vez, se ventila un asomo de feminismo:

Clitemnestra: Women are silly, of course, I do not deny it. That being the case, when the husband strays and neglects his bed at home, the wife is apt to imitate her husband, and to acquire another friend. Then people fairly glow with indignation at *our* conduct; but the husbands, who are really responsible, are not criticized at all. (Eurípides 232, el énfasis es del texto original)

En *Ancestros*, la carga va mucho más allá, tomando este personaje el relevo protagonista al argüir primero en su defensa, como en la tragedia griega, el motivo de la venganza por haber Agamenón sacrificado a su hija Ifigenia, "para calmar las furias del viento y las olas" y llevar a buen fin "su empresa de gloria":

Clitemnestra: ¡Raza maldita la tuya Agamenón! ¡Raza nefasta! Por la que se deba ordenar el sacrificio de sus propios hijos! ¡Ay, Agamenón! Ella no quería morir. ¿Era acaso ésta su guerra? ¿Qué sabía ella de deudas envenenadas como indomables abuelas? (3)

Pero llevada contra la pared, por las exigencias de Electra, Clitemnestra salta al tiempo presente y apela a su satisfacción sexual y su deseo por Egisto, quien, como en la sitiada Troya, "derrumbó muros de contención," declarando enfáticamente: "He matado por amor."

Clitemnestra: [...] (*creo oír voces que la llaman*) ¡Egisto! ¡Egisto.. sí, sí..! Egisto, me llama. ¿Será que me desea otra vez? Seguro que ya se le borró el olor de la última posesión! Sí, Electra, tienes que saberlo. El hombre que substituyó a tu padre, es un amante de ley. ¡Sí! ¡Él sabe cómo borrarlo todo! (5)

Aquí, por supuesto, estamos entrando de nuevo en el ámbito del melodrama, sin parodia como en Piñera, aunque sí con una fuerte carga erótica que ya es moneda corriente en la escena cubana contemporánea y está presente también en casi todas las obras mencionadas antes. Por otra parte, dentro del esquema del melodrama hay un modelo que nunca falla desde el principio hasta el fin, y es el de la mujer transgresora (escrita y castigada desde luego por el hombre), por haberse salido del patrón cultural, moral o ético establecido. Su vida se con-

vierte en un melodrama con visos trágicos que encumbra el amor sobre todo una vez que los personajes están situados en un plano después de la muerte, como sabemos aquí por anticipado que es el desenlace que se avecina. A estas mujeres las marcan las acciones trágicas, las palabras más fuertes caen sobre ellas y su defensa radica simplemente en estar enamoradas. Por otra parte, son víctimas siempre de amores imposibles. Por demás está decir, que Acosta saca virtuoso provecho de la situación en que se encuentra Clitemnestra, uniendo acción a la palabra, llegando al rapto voluptuoso hasta el punto de sugerir una masturbación en escena.

En cuanto a Agamenón, hay un intento de restarle heroicidad al líder, aunque sin apartarnos del eterno conflicto de todos los tiempos, el del individuo en frente al poder, en el que de todas maneras se inscriben tanto la obra de Piñera como la de González Pérez (y sus antepasados griegos). Quizás en la de este último, se exagera ese sentido crítico de la realidad, al lado de lo grotesco distorsionador de un mundo utópico, liderado por este Agamenón (que dado el contexto irremisiblemente nos sugiere a Fidel Castro), jefe en el poder de un reino próspero y por tanto no muy compatible con el país en deterioro que ya para la década de los ochenta del siglo XX se definía por sus carencias.

Tocante a la presencia afrodescendientes, ya estaba incluida en la obra de Piñera como contraste y en tanto que el/ la subordinado/a de siempre como parte imprescindible del paisaje del país-nación-plantación, como se hace constar en las didascalias, y como se respetó en el montaje de Morín:

Entran cuatro actores negros en el siguiente orden: los tres primeros – mensajeros de la muerte de Electra se sitúan junto a las columnas de la derecha. Les sigue el que hará las veces Agamenón. Los mensajeros visten de sirvientes. El que hace de Agamenón viste como este. Los mensajeros llevan largos rollos de papel. Agamenón hace sucesivamente las cuatro voces. Los actores negros la mímica. (*Electra* 154)

Más adelante, el autor indica que los cuatro actores negros deben permanecer "completamente rígidos, con las manos hacia abajo y los puños cerrados" hasta el final del primer acto. Esta actitud de los puños tensionados aunque hacia abajo, lo que no deja de ser un gesto de desafío e impotencia a la vez, nos trae a la mente las llamadas "prácticas de erosión" con las que se buscaba reivindicaciones sin cuestionar o socavar la autoridad de los funcionarios coloniales, ni el orden establecido. Estas manifestaciones incluían, entre otras, el sabotaje en el trabajo, el fingimiento de enfermedades y, como en la obra, la "utilización de ciertas acciones simbólicas" (B. Leal 333-34).

En el tercer acto regresan aunque ya en su papel de criados/as como soporte de la acción de los protagonistas. De este modo, los "mensajeros / criados" colocados enfrente de cada personaje "hacían la mímica" de sus parlamentos devi-

niendo en sombra de los mismos.⁷ Es importante este elemento por cuanto ya estamos entrando en el sistema de las creencias religiosas afrodescendientes, consciente o inconscientemente, en la que se enmarcará la obra de González Pérez. En los sistemas religiosos africanos se han distinguido tres niveles de "almas," siendo la ancestral que protege la más importante, después viene el "soplo" / aché (o energía vital) y, por último, la sombra que no tiene una función específica durante la existencia humana (Bascom), pero que de manera inevitable está evocada aquí.

En el ámbito cubano, de hecho, se ha arraigado de manera general el culto a los ancestros y por ende a cualquier "espíritu descarnado" que tenga la posibilidad de comunicación trascendental con un humano. Ya habíamos anotado, en otra parte (Rizk 2006), que la actitud espiritual del pueblo descendiente de africanos se materializa en esta aptitud a trascender en la vida terrenal "la perpetuación de la especie" al mantener una comunicación activa con los muertos. Por otro lado, al equipararse la sobrevivencia del espíritu, después de romper con su forma material, con la de los orichas (las divinidades pertenecientes al sistema de la Regla de Ocha, o Santería, derivada del culto de los Yorubas), se estimula en el individuo la necesidad vital de promover diferentes formas de relacionamiento comunicacional con ellos. Este relacionamiento se puede establecer también con otros muertos, con los ausentes, por medio del trance, y aun con los personajes históricos, rayando en la ficción, como es el caso aquí, a través del fenómeno de la posesión en la actuación. En este sentido, el actor se convierte en un "oficiante," en tanto que todo personaje, para empezar, es un "muerto" al que se va a "danzar," apelando a los recursos del actor "oraculista" para cristalizar la esencia del mismo, produciendo otra clase de teatralidad posible, más cercana a la ceremonia cultural. Es evidente que estamos refiriéndonos al "cuerpo-poético" del actor (Acosta) que está llevando a cabo una "des-subjetivización," siguiendo las técnicas empleadas por el método sistematizado de González Pérez, en el que se utiliza el trance para llegar al estado de "conciencia acrecentada" para encarnar estos personajes y lograr nítidas transiciones

⁷ La tentación es grande de entrar aquí en los vericuetos del poscolonialismo vigente, a través del concepto de la "mímica pos-colonial como práctica performativa reflexiva" trabajada por Homi Bhabha, refiriéndose a una posición de subalternidad desde el sitio del enunciado (1990), para darle un sentido teórico a la actitud de estos personajes en escena y quizás contestar a la pregunta retórica de G. Spivak de si "¿puede hablar el subalterno?" Por razones obvias de espacio y porque nos desvía un tanto del tema central de este ensayo, nos conformamos con sugerir este camino para una próxima oportunidad o para que alguien más lo explore.

entre ellos.⁸ Según el maestro, "El cosmos de personajes y de roles está dentro de uno" (Martiatu Terry, *El rito...* 33), por eso hay que ir en busca de su propia esencia para salir a su encuentro y reconocerlos, "memorizándolos," y pasar al estado de la creatividad.

Cuando se llega a este estado, que es el de la "conciencia acrecentada," el oficiante hace las veces de los dioses. Citando a Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, González Pérez resume este proceso de la siguiente manera: "despiértanse aquellas emociones dionisíacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí, para dar paso a la encarnación de los dioses, es decir, al trance":

El trance abre la puerta no para actuar un rol establecido, sino para la creación de "*un otro Dios*," ya que este crear no es una repetición del modelo sino, por el contrario, realizar el mismo proceso que Dios. Si Dios ha creado a los hombres, ahora son los hombres los que, por medio del trance, crean a Dios o a los dioses, realizando variaciones o, como se dice en la "*santería*" afrocubana, "*caminos*" de esos dioses. Los roles de un ritual son algo más que la "*posesión*" de arquetipos, son encarnaciones recreadas, reinterpretadas. ("la moda de la ritualidad")

La "encarnación" de sus dioses a través del trance ha sido clave para la preservación de su propia cultura, amenazada de exterminio total por la ignominiosa esclavitud a la que estuvieron sujetos, logrando hacer visible lo invisible; ahora, aplicado al teatro ritual está dirigido a reactivar niveles profundos de la conciencia / memoria que le permita a los intérpretes expresar formas rituales en términos representacionales. Es en este punto en que efectivamente, como señala Paul Ricouer en su estudio sobre la memoria, "conciencia y memoria son la misma cosa, sin que importe el soporte sustancial" (127). No hay duda que la experiencia preformativa de estos rituales / ceremonias deviene también la expresión de una imagen poética concientizada de un mundo (aquí no estamos lejos de "la referencialidad del mundo representado en sí," del que hablaba Dubatti), que ha llegado, por decirlo de alguna manera, al reconocimiento estético de su propia existencia histórica.

⁸ González Pérez no es el único director afrodescendiente en acercarse al quehacer teatral a través de las técnicas de los posesos y de los médium espiritistas, otros lo han hecho durante las últimas décadas como Rogelio Meneses con el Cabildo Teatral de Santiago, Mario Morales con Teatros de Orilé y Eugenio Hernández Espinosa con su Teatro Caribeño, para nombrar tan sólo los más conocidos. De hecho, no sólo en Cuba se están utilizando en el teatro las tradiciones afrodescendientes; en Brasil, Paulo Atto con su grupo Compañía Avatar de Bahía las emplea así como el Grupo Teatro Negro de Barlovento, en Venezuela, entre otros. Hasta donde nuestros conocimientos alcanzan, González Pérez sí es el único en haber sistematizado un método que difundió en talleres, seminarios y conferencias, y a través de su trabajo con su grupo Teatro 5.

Regresando a *Elektra*, es lícito señalar que aquí se trata de dos ceremonias que tienen lugar al otro lado del umbral que tenemos que atravesar los espectadores / participantes, como tuvo a bien reiterarnos el director González:⁹ la del calentamiento inicial en la que Acosta se prepara a través de la danza oráculo para entrar en contacto con su esencia y acceder al fluir de la actuación, y la que tiene lugar, una vez su conciencia se ha acrecentado, ante el público con el que va a compartir en el espacio teatral que deviene asimismo el sitio consagrado de la ceremonia. Esta danza-calentamiento consiste en ejercicios de concentración corporal, de gestualidad y de voz para activar la "memoria emotiva." En primer lugar, se busca la energía con los pausados golpes en el piso; con los pies descalzos se bate el suelo para "despertar la serpiente" y que ella suba hasta el área del plexo solar para irradiarla de energía y de allí expandirse a todo el cuerpo.¹⁰ En este sentido, se puede ver en el movimiento de las manos de la intérprete que a veces parecen moverse como si tuvieran vida propia, apoyadas por las acertadas mangas amplísimas de su vestuario en el caso de Clitemnestra, un resultado eficaz de esta energía desbordante. Los movimientos en realidad no son regulados, se llegan a ellos por libre asociación, como una especie de "escritura automática" del cuerpo, no muy lejos de la utilizada por los surrealistas a través de los sueños, aunque conservando el poder evocador del ritmo. La voz, como señalamos antes, es fundamental para hacer que el personaje tome vuelo y para ello durante el calentamiento muchas veces se utilizan registros de voces discordantes para "hacerla saltar," o lenguajes ininteligibles para alcanzar un estado primitivo. La respiración es esencial para llegar al trance y se mantiene a un nivel de concentración esmerada durante toda la representación. Aquí se está encaminando hacia el encuentro de lo sagrado del primer hombre/ mujer poseoso, de paso, el ancestro común de toda la humanidad.¹¹ Como para reafirmar lo di-

⁹ Conversación telefónica con José González, octubre 26, 2011.

¹⁰ Es de notar que hay otros maestros del arte teatral contemporáneo que han desarrollado sus teorías a partir de este contacto inicial de los pies con el suelo. Sin ir muy lejos el director oriental, Tadashi Suzuki lo llama "The Grammar of the Feet" ("la gramática de los pies)" pues según él: "The way in which the feet are used is the basis of a stage performance. Even the movement of the arms and hands can only augment the feeling inherent in the body positions established by the feet" (6).

¹¹ Ya se han cotejado estos aspectos del entrenamiento siguiendo la danza-oráculo con los propuestos por Antonin Artaud, hasta por el mismo González Pérez (2004), especialmente los concernientes con el "soufflé" (la respiración). Y no sin razón, teniendo en cuenta que el director / teórico francés proponía "el regreso del teatro a una idea del conocimiento físico de las imágenes y del modo

cho, en los arreglos musicales de E. González se inserta la voz de Lázaro Ross, del Conjunto Folklórico Nacional, acompañado de los tambores batá, elemento imprescindible para las ceremonias culturales de la Santería, por lo que se lo denomina como "sagrados."

Es evidente que quedó atrás el melodrama con su inclinación a esquematizar los personajes haciendo a un lado cualquier profundidad psicológica que pueda complicar la trama, para dar paso al componente simbólico de los mismos, su esencia metafísica que es la que al fin y al cabo trasciende aquí y la que ha venido explorándose dentro de la dramaturgia cubana que se inscribe en esta corriente.¹² Hay una danza, gestualidad y simbología propia para cada uno de los personajes que se está encarnando, a las que los diseñadores sacaron provecho en las indumentarias propuestas. Se podría decir que paralelo al lenguaje hablado, visitado antes, se está desarrollando un lenguaje teatral externo al mismo que se remonta más bien al prelenguaje codificado en los gestos, el movimiento de los músculos y la modulación del cuerpo. La comunicación entre los personajes fluye de esencia e esencia no de manera natural sino trascendental, de acuerdo al material "divino" que se está invocando.

El legado del pasado, en este caso el caudal de la cultura afrodescendiente unido a la saga de la familia fundacional griega de Agamenón, y el presente temporal están relacionados a través del método dramático expresivo que ha elaborado González Pérez, encontrando un vehículo excepcional en el arte performativo de Vivian Acosta, su director José González y todos los que colaboraron para que *Elektra, la danza de los muertos* haya sido un suceso digno de recordarse, como esperamos haber dejado constancia aquí.

de provocar el trance" (125) y abogaba por un "atletismo afectivo" de parte del actor para lograrlo (199).

¹² No hace mucho tiempo el investigador cubano José Escarpanter (1933-2011) afirmaba: "Aunque el elemento negro aparece desde muy temprano en la escena cubana, no sucede lo mismo con las creencias que sustentan sus diversas tendencias religiosas. Durante el siglo XIX se asiste a un florecimiento de la tendencia negra tanto en la narrativa, como en la poesía y en el teatro, en este último, especialmente en el ámbito del teatro popular, llamado vernáculo o bufo. Pero en todas estas manifestaciones artísticas no se plantea, por evidentes presiones de índole religiosa y política, el trasfondo metafísico del negro cubano" (2006:151). Escarpanter, de paso, le da el crédito a Carlos Felipe, con la mencionada obra *Réquiem por Yarini*, de ser el iniciador de esta nueva tendencia al subir a la escena elementos de la santería bajo sus propios méritos.



Vivian Acosta como Electra. Foto: Asela Torres



Vivian Acosta como Electra. Foto: Asela Torres

Bibliografía

- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1973.
- Bascom, William. *Ifa Divination: Communication between God and Men in West Africa*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1991.
- Benítez Jiménez, Iliana. "La estigmatización del término feminismo en Cuba," *Santiago* 98 (2002).
<http://www.uo.edu.cu/ojs/index.php/stgo/article/viewFile/14502411/630>.
- Bhabha, Homi K. "The Other Question, Difference, Discrimination, and the Discourse of Colonialism," *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha y Cornel West, eds. Cambridge: MIT Press, 1990.
- Brugal, Yana Elsa y Beatriz J. Rizk, eds. *Rito y representación: los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana, 2003.
- Carrió, Raquel. "Una brillante entrada en la modernidad," en *Teatro cubano contemporáneo: Antología*. Carlos Espinosa Domínguez, ed. Madrid: Fondo de Cultura Económica. 131-37.
- Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot, 1992. 2011.
- Eliade, Mircea. *Cosmos And History The Myth Of The Eternal Return*. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- Escarpanter, José A. "Mito, tragedia y sincretismo religioso en *Réquiem por Yarini* de Carlos Felipe," *Revista del CESLA* 9 (2006): 151-57.
<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/2433/243316413011.pdf>
- Espinosa Domínguez, Carlos. "Una dramaturgia escindida," *Teatro cubano contemporáneo: Antología*. Carlos Espinosa Domínguez, ed. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992. 13-77.
- Eurípides, *Electra. Ten plays by Euripides*. Moses Hadas y John McLeon, trad. Toronto: Bantam Books, 1960.
- Fullea, Gerardo. "Lo ritual cauce de lo popular," *Tablas* 4 (1996): 21-3.
- González Pérez, Tomás. *Electra*, Manuscrito no publicado, sin fecha.
- _____. "La posesión (privilegio de la teatralidad)," en *Rito y representación: los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*. Yana Elsa Brugal y Beatriz J. Rizk, eds. Madrid: Iberoamericana, 2003. 199-210.
- _____. "La moda de la ritualidad" en *Enfocarte* 25, enviado por correo electrónico en 2004, <http://www.enfocarte.com/5.25/teatro.html>
- _____. *El bello arte de ser y otras obras*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2005.
- Green, David. "The Theban Plays by Sophocles," *Sophocles I: Oedipus the King, Oedipus at Colonus, Antigone*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1991. 1-8
- Leal, Bernardo. 2003. "Los esclavos en el Chocó vistos a través de documentos judiciales del siglo XVIII," *150 años de abolición de la esclavización en Colombia: Desde la marginalidad a la construcción de la nación*. VI Cátedra de Historia Ernesto Restrepo Tirado. Bogotá: Ministerio de Cultura / Aguilar. 331-89.

- Leal, Rine. "Piñera, todo teatral," Prólogo, *Teatro Completo*, de Virgilio Piñera. La Habana: Letras Cubanas, 2007.
- Martiatu Terry, Inés María. *El rito como representación*. La Habana: Ediciones Unión, 2000.
- _____. "El bello arte de ser de Tomás González," en *El bello arte de ser y otras obras*, de Tomás González. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2005. 5-25.
- Monleón, José. "Tragedia griega: Arqueología y contemporaneidad," *Teatros*, Una publicación del sector teatral de Bogotá (abril/ junio 2007): 60-68.
- Montes Huidobro, Matias. *Cuba detrás del telón IV: Insularidad y exilio (1969-1979)*. Miami: Ediciones Universal, 2010.
- O'Neil, Haley. "Insularismo, *Negrismo* and the Revision of *Cubanidad* in Virgilio Piñera's *La isla en peso*." *Divergencias. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios* 5.1 (2007). 25-36.
www.coh.arizona.edu/divergencias/archives/verano2007/virgiliopinera.pdf.
- Pérez Coterillo, Moisés. "Presentación," *Teatro cubano contemporáneo*. Carlos Espinoza Domínguez, ed. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992. 9
- Rizk, Beatriz J. "Sobre la actuación trascendental y la posesión / trance como método de trabajo en Cuba," *Boletín del Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño* 6 (julio a diciembre 2006): 72-77.
- Piñera, Virgilio. "La isla en peso," *Obra poética*. Antón Arrufat, ed. La Habana: Unión, 1998.
- _____. *Electra Garrigó*, en *Teatro cubano contemporáneo: Antología*. Carlos Espinoza Domínguez, ed. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Le Seuil, 2000.
- Sophocles, *Electra, Antigone, Philoctetes*. Kenneth McLeish, Trad. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Sartre, Jean-Paul. *Huis clos*. Paris: Gallimard, 1947.
- Spivak, Gayatri. *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. Donna Landry y Gerald Maclean, eds. New York & London: Routledge, 1996.
- Suzuki, Tadashi. *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*. New York: Theatre Communications Group, 1993.