

Pedro Páramo y la obra teatral de Juan José Jordán *Cuando los muertos hablan*

————• Por Marivel Hernández Suárez •————

Primera Mención en el Concurso de Ensayo Breve *Espacio Laical* 2017
en la categoría Arte y Literatura.



En este año 2017, el célebre novelista Juan Rulfo cumpliría sus cien años de vida, lo cual nos hace evocar su perdurable novela *Pedro Páramo*, paradigma de la narrativa latinoamericana y universal. En Cuba, su impronta ha sido significativa, por lo cual no es de extrañar que se haya tomado como referente dentro del quehacer dramático, entre otros géneros artísticos. Abelardo Estorino, Premio Nacional de Literatura y Premio Nacional de Teatro, por ejemplo, realizó una versión dramática de este libro, titulada *Ecos y murmullos en Comala*, la cual se estrenó en 2012 y un año después las directoras teatrales Flora Lauten y Raquel Carrió, junto al cubano-americano Henry Godínez, concibieron una representación espectacular, también inspirada en la célebre novela, la cual tuvo entre sus motivos temáticos el de la migración, si bien Raquel Carrió, como parte de sus hacedores expresara:

El Pedro Páramo que nosotros íbamos a hacer hace unos años tenía como tema prioritario el caudillismo y el tema del amor, porque yo creo que en la novela el tema del amor es esencial. Y por muy seductor desde el punto de vista político y social que pueda ser el caudillismo, nunca va a ser más seductor que el tema de la pasión, y ya se sabe que ese hombre arruina al pueblo por amor, por pasión. Sin embargo, ahora nos pareció que era fundamental el tema del desarraigo. Desde luego, está también el tema del caudillismo, el tema de la muerte y toda esa galería enorme de personajes...que es muy difícil porque uno no puede tomarlos a todos aunque todos son hermosos...¹

No por casualidad estos teatristas tuvieron sobre la mira, además de la pasión, el tema migratorio a la hora de versionar a *Pedro Páramo* porque ese tema, en sus distintas variantes, ha sido recurrente dentro del quehacer dramático cubano, sobre todo a partir de finales de la década del 80 del siglo xx.² El tomar a *Pedro Páramo* como punto de partida para tratar el tema del exilio de manera enfática, por encima de los otros tantos motivos temáticos propiciatorios, no fue una idea sin antecedentes porque para la fecha en que se estrenara *Pedro Páramo*, en el Goodman Theatre de Chicago, en coproducción con el teatro Buendía, bajo la dirección de Flora Lauten y Henry Godínez, el dramaturgo Juan José Jordán, prácticamente desconocido en los escenarios cubanos, había dado a conocer su pieza *Cuando los muertos hablan*,³ la cual tiene como personaje central a un arquitecto cubano, especie de *alter ego* del autor, quien desencantado de su entorno patrio desea llegar a Estados Unidos, «la tierra prometida», como culminación de su periplo por Comala. El personaje Juan Diego⁴ se nos revela a lo largo de la pieza como un avezado conocedor de la obra del escritor mexicano y es el encargado de conducir la acción dramática que tiene entre uno de sus objetivos sostener un diálogo con el presente donde lo estético y lo sociopolítico están ineluctablemente conectados. Si en la novela de Rulfo, Juan Preciado llega a Comala en busca de su padre, en esta pieza es Juan Diego, único personaje producto de la inventiva del dramaturgo, quien indaga por Pedro Páramo, no específicamente para saldar cuentas con el pasado sino para establecer un puente entre el universo telúrico y fabuloso del mexicano con la surrealista y compleja cotidianidad cubana. De tal manera Juan Diego es mucho más que

un extranjero en Comala, es la reafirmación de que metafóricamente los «muertos-vivos» pueden coexistir en cualquier lugar de nuestro continente, inclusive en países que, como Cuba, han intentado desembarazarse de su funesto pasado colonial y neocolonial.

De tal manera esa pieza recrea en un interesante juego intertextual el mundo mítico y lírico de la paradigmática novela de Rulfo, convirtiéndose en una suerte de palimpsesto, donde convive lo real y lo mágico, el pasado y el presente, la mismidad y la otredad, la vida y la muerte, la memoria y el olvido, el mar y la tierra, la afirmación y la negación, el amor y el odio, entre otras antinomias posibles, las cuales —como sucede en la novela— no se niegan unas a otras sino que coexisten por el curso alucinador del absurdo. Partir de esta obra canónica de la literatura latinoamericana y universal empleando algunos recursos de la escena posmoderna le permite al autor realizar una lectura subjetiva y actualizada de ella, dialogar imaginariamente con el escritor mexicano y especular sobre lo que opinaría Rulfo de esta «versión» dramática que, de forma tácita, crea una conexión con el quehacer artístico-literario de la región.



Juan José Jordán.

De esta pieza escrita especialmente como homenaje a *Pedro Páramo*, el crítico Osvaldo Cano ha señalado:

Cuando los muertos hablan juega con un grupo de claves tanto en su estructura, lenguaje o resolución que me recuerda insistentemente a autores como Maeterlinck, Wedekind o el Strindberg de *El ensueño* o *Sonata de espectros*. Es una pieza que incursiona en el universo poético, onírico, en el mundo de las pesadillas...y lo hace con una mezcla de poesía y coherencia poco común. Precisión, medida, diálogos cortados, cual si hubieran sido medidos, sopesados y vueltos a escribir, buscan la exactitud y consiguen invitar al lector cómplice, a retar al espectador futuro. En otras palabras, creo que este es un texto realmente infrecuente entre nosotros, salpicado de un sentido lírico y poseedor de una enjundia filosófica que le otorgan un condimento extra, un interés especial.⁵

Numerosos enunciados dan fe del conocimiento de la novela que posee el personaje central. Así, en el intercambio verbal con Susana San Juan, cuando ella le cuenta por qué se volvió loca en su vida anterior, este le contesta: «Lo sé. No me lo recuerdes. Conozco la novela de cabo a rabo» (p. 147). De igual modo, cuando le pregunta al personaje de Damiana Cisneros si vio morir a Pedro Páramo ella le dice: «No preguntes de más. Conoces muy bien que soy Damiana Cisneros: Sé que te has leído la novela más de doscientas veces ¿No es así?» (p. 151). Asimismo, el dramaturgo mediante el metatexto pone a dialogar al autor con sus personajes, quienes hacen comentarios sobre él, lo cual le otorga a esas partes un sentido esencialmente paródico.

Pedro Páramo: Comala fue un espejismo.

Damiana: Lo sé. Lo sé, patrón.

Pedro Páramo: Una locura en la mente de Juan Rulfo. Él estaba loco.

Damiana: Hay tantos locos en el mundo.

Pedro Páramo: Y luego me achacan a mí la culpa de haber vuelto loca a la gente de aquí. Y Rulfo no era de Comala (Reflexionando) Aunque yo le di mi golpe de estado.

Damiana: ¿Y de dónde era, patrón?

Pedro Páramo: De Sayula.

Damiana: (Para sí) Para el caso es lo mismo. Rulfo y Pedro Páramo. Sayula y Comala. Un golpe encima de otro golpe (p. 153)

La actualidad de la novela rulfiana se debe en gran medida a esos personajes que siguen viviendo sitiados por «los murmullos», delirando y urdiendo sus vidas

en la espera perenne de la salvación. Se ha dicho que las coordenadas donde se asienta la ficción narrativa, en primera instancia, son la Historia y el ciclo ritual católico —de ahí que las dos grandes fiestas cristianas, El Día de Todos los Santos y El Día de los Muertos, tengan una connotación especial en la obra— pero que luego el autor encubrió este montaje y lo convirtió en un fiesta carnavalesca, donde el realismo resulta el pretexto de su propia subversión e irrisión. Juan José Jordán, también desde una mirada subversiva, ha conformado su propio Comala, donde ese Virgilio dantesco que es su personaje protagónico —emblema metonímico desencantado de su entorno, pero anhelante de encontrar la luz—, nos conduce por los laberintos del alma humana para desentrañar cómo las redes del poder y el caciquismo pueden convertir a los individuos en muertos-vivos e impedirles conocer el verdadero placer de la existencia.

La pieza aparece estructurada en nueve estancias (según la denominación del dramaturgo) o cuadros, y en cada uno de ellos se ofrece un breve relato, ya sea dialogado o en forma de monólogo, donde se hallan los diferentes personajes, la mayoría de las veces interactuando con Juan Diego, quien en no pocas ocasiones confunde o superpone su voz con las de Juan Preciado o el propio Pedro Páramo, u otro personaje. En la «estancia primera», por ejemplo, aparece soñando y se introduce como si fuera Juan Preciado con palabras textuales de la novela: «Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo...», pero de inmediato nos percatamos que es solo un sueño y que él es un forastero que despierta y toma conciencia de su identidad. Al encontrarse con Abundio, quien le sale al paso, indagando sobre su procedencia, le dice: «En mi tierra estamos tan ocupados que no tenemos tiempo que dedicarle a los sueños. Perdimos esa facultad» (p. 134) o «... Yo no vengo del paraíso. El infierno puede estar en cualquier espacio y tiempo» (p. 135).

Asimismo, en la «estancia tercera» Juan Diego, en un momento determinado, se superpone a Pedro Páramo, y se revela como una remembranza del caudillo en su temprana juventud, cuando todavía no pensaba serlo, pero —como es sabido— desde esos cándidos años empezó a sentir una pasión obsesiva por Susana San Juan, quien luego cree escucharlo en su agónico deambular por el cementerio de Comala. Esa imprecisión remite a la superposición de identidades o al juego de espejos, tan caro al teatro posmoderno. De ahí que se haya señalado:

...Los protagonistas evocan un mundo en el que se ven atrapados entre espectros y destinos inevitables, en el cual intentan, sin complacencias o

heroicos ideales, alcanzar a toda costa su autenticidad y el sentido último de sus vidas.⁶

El espacio de Comala y la concentración de dos tiempos distantes es percibido por los lectores mediante una variedad de cronotopos de la enunciación —«Voy al Día de los muertos»; «Son tantos los que hoy se quejan...»; «El pueblo no lo acompañó en su pena el día que se le murió la mujer»; «¿Vivió usted en tiempos de Pedro Páramo?»— que van marcando el desarrollo de la acción dramática y poseen un ineludible valor semántico y pragmático. Ellos dan la medida de la coexistencia temporal del pasado y el presente, y de dos espacios geográficamente distantes: Comala y la isla caribeña, que aquí se conjugan por el microespacio de la memoria. La fragmentación del tiempo-espacio en no pocos momentos se hace a partir de diálogos superpuestos donde intervienen las voces del «más acá» o «más allá». Esos cronotopos de la enunciación, en definitiva, tienen la misión de ir descomponiendo y rearticulando el tiempo, el espacio y la acción, en consonancia con la fragmentación de la fábula que aparece estructurada en esos cuadros para contar desde la muerte o desde la remota memoria segmentos de vida de los personajes. Como bien expresara el crítico Alberto Curbelo:

Al igual que Juan Rulfo, gracias al diálogo entre muertos y vivos, instaura un espacio sin límites, sin tiempo, en que los personajes aparecen y se desvanecen como almas en pena.⁷

El aquí y el ahora, es decir, la contemporaneidad y el diálogo con el contexto se expresa en numerosos momentos, como este:

Abundio: Dicen que a la entrada del pueblo hay un hombre que grita desesperado.

Juan Diego: Son tantos los que hoy se quejan: por la escasez, por la falta de dinero. Por todo (p. 135)

La obra recuerda en numerosos instantes a pasajes de los monólogos y las piezas escritas en la década del 90 por el reconocido dramaturgo cubano Abilio Estévez, tanto en el sustrato filosófico como psicológico. Esas reminiscencias se perciben a través de palabras, frases, sentencias filosóficas y cierta atmósfera psicológica donde prima la desesperanza y la nostalgia, además del estatismo y la sensación de pérdida. En *Santa Cecilia*, por ejemplo, la protagonista interpela al público y provocativamente lo hace compartir su destino, en este caso, el de estar muerto, al decir: «Aquí todos estamos muertos. Ustedes y yo. Pensaron confundirme, que no me diera cuenta ¡Hace tanto

que lidio con muertos!»,⁸ o cuando en *Perla Marina*, Casandra la ciega, con los versos de Virgilio Piñera, exclama:

¿Qué hora es? Las doce del día.
Pero ¿Qué puede el sol en un pueblo tan triste?⁹

De igual forma, en la pieza de Jordán, Juan Diego distingue y al mismo tiempo se hace eco de la desolación que se respira en el entorno, cuando dice: «A mí nada me asusta. A estas alturas muchos viven como si estuvieran muertos (transición). Y dime ¿por qué se ve esto tan triste?» (p. 136).

Y el personaje Bartolomé ratifica:
Tienes razón. Todos aquí estamos muertos. No podrás quedarte. Hay pueblos que saben a desdicha. Se les conoce con sorber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo. Este es uno de esos pueblos (p. 144).

Externamente y en el diseño de los personajes también se percibe un enlace con la obra esteviana, y es curioso que Eduviges,¹⁰ como Santa Cecilia y Josefina,¹¹ hayan sido concebidas por sus autores como mujeres centenarias, las cuales a su condición femenina suman la sabiduría que por lo general otorga una larga existencia.

Resulta significativo además que los personajes, aún cuando son los mismos que los de la novela, aparezcan diseñados con características físicas o mentales que acusan algún defecto, tal como hiciera Valle Inclán en sus *Esperpentos*. Abundio Martínez (sordo), Eduviges (ciega), Susana San Juan (loca), Bartolomé San Juan (paralítico facial), Justina Díaz (coja), Fulgor Sedano (tartamudo), Damiana Cisneros (tic nervioso). Seres imperfectos y víctimas que de alguna manera remiten a los traumas, dificultades y desolación del ser latinoamericano contemporáneo. Precisamente la fragmentación de la pieza y esa sensación de que en algunos momentos los personajes hablan de sus sueños y preocupaciones sin oír o prestar atención a lo que dice el otro conlleva a dar una idea de esa soledad de los personajes y de la incomunicación que los embarga.

Los avatares del protagonista giran en torno a las problemáticas del exilio y del poder, expuestas de manera explícita. Por un lado, Juan Diego pretende irse a Estados Unidos luego de su visita a Comala, en plan de huída porque —según dice— «Mi fin es llegar a una decisión. Y si no llego perderé la imaginación y hasta el sentimiento» (p. 147), a lo cual responde Susana: «Por eso huyen todos, buscando una nueva imaginación y un nuevo sentimiento. Otro sentido de pertenencia para sus vidas.» (p. 147)

Por otro lado se expone el «castigo» moral que en casos semejantes reciben los que abandonan su comarca en busca de una vida mejor, desobedeciendo al Poder. De ahí que en la ficción dramática esa Dolores Preciado que en un momento de la pieza sentencia «Ser forastero es como vivir con una cruz a cuestas», sea considerada «una extranjera indeseable» (p.138) por el hecho de haber abandonado Comala durante el señorío de Pedro Páramo. Entre estos dos personajes se establece una especie de comunión sentimental debido a que los dos son emigrantes, y se sienten expulsados de sus respectivos terruños, los cuales pese a todo añoran. En ese sentido resulta elocuente el siguiente dialogo:

Juan Diego: (Refiriéndose a Dolores) No fue culpa suya. Además, siempre vivió y murió suspirando por Comala.

Eduviges: Lo sé. Muchos de lo que dejan su tierra viven llorando después por ella. ¡Pedro Páramo alejó a tanta gente!

(...)

Eduviges: nunca volvió a Comala. Ni siquiera a reclamar lo suyo.

Juan Diego: ¡Las cosas de Pedro Páramo! Si te ibas lo perdías todo... (p. 139)

Eduviges, de la misma forma que las protagonistas de los monólogos de Abilio Estévez,¹² evoca el pasado republicano, pero con una mirada foránea, por ser mexicana, y como esos personajes también enfatiza el izamiento de la bandera, acontecimiento histórico que simbólicamente marcó el comienzo de la República en Cuba, además de las noches habaneras, también una constante en la dramaturgia de Estévez. Así, en diálogo con Juan Diego, le dice.

Eduviges: ...Tu ciudad es tan linda. La conocí a principios del siglo pasado. Cuando izó por primera vez la bandera.

Juan Diego: Por entonces yo ni soñaba nacer.

Eduviges: De la ocasión guardo los buenos momentos, a fin de cuentas es eso lo que importa. Había muchas luces y tranvías y fuegos artificiales. Y la banda municipal. Era una ciudad con una vida nocturna envidiable (p. 139).

Asimismo, el mar, recurrente en las dramaturgias de numerosos autores cubanos, es un elemento que adquiere una connotación especial en la obra. El mar aparece simbólicamente como una vía de escape hacia un lugar más magnánimo. De tal manera funciona como mediatización de los personajes y de sus respectivas acciones, lo cual constituye uno de los



Puesta en escena de *Cuando los muertos hablan*.

núcleos generadores de la creación dramática de este autor, como se advierte también en otras obras de su autoría. Así, a lo telúrico mexicano el dramaturgo añade esa fuerza de la naturaleza que es el mar y que para los cubanos posee una especial significación. En la «estancia cuarta», en un momento muy teatral, el autor acota que se escucharán los sonidos del mar y de gaviotas, telón de fondo de uno de los parlamentos alucinantes de Susana San Juan, pletórico de lirismo:

Susana: Era temprano. El mar corría y bajaba en olas. Eran olas serenas. Las hormigas improvisaban botes y partían. Me gusta bañarme en el mar, le dije; pero él no lo comprende. Y monta en celos cuando me ve zambullirme desnuda y contemplar el adiós de las hormigas, que van y vienen histéricas. Es un adiós triste y alegre a la vez. Sin embargo, cuando estoy sola él ni siquiera tiene ojos para verme, a mí, a la mujer más hermosa que según otros, se ha dado sobre la tierra, y ver que estoy otra vez en el mar, purificándome, entregándome a sus olas. Pero yo estoy loca, hoy no tengo mar, ni siquiera un pedazo de tierra buena que ofrecer a esas hormigas y a ti tampoco Juan Diego. Sólo tengo la tierra decente que me gané con la llegada al infierno de la vida... (p. 149)

Pedro Páramo, el cacique de Comala, quien en la novela hace prevalecer sus intereses personales por encima de las necesidades e ideales de su pueblo, impidiendo su avance y sumiéndolo en un estatismo asfixiante, lógicamente resulta también en esta pieza el personaje alegórico del poder, del cual los otros personajes ofrecen una multiplicidad de puntos de vista para caracterizarlo —Eduviges dice en una de sus intervenciones: «Fueron años muy duros y muy largos. A todos nos parecía que Pedro Páramo iba a ser eterno. Pero no fue así. Hasta él se creía que iba a ser eterno»—, (p. 137) solo que aquí se inmiscuye también Juan Diego, quien desde otra geografía y otro tiempo cuestiona de forma penetrante y actualizada su despotismo y arbitrariedad: «¡Las cosas de Pedro Pára-

mo! Si te ibas lo perdías todo...» (p.139) Esos mismos personajes rulfianos serán los que al final del drama intervendrán desde su pasado literario para tratar de impedir la muerte de Juan Diego, quien pese a ello sucumbe de la misma manera que Pedro Páramo en la novela. Es de señalarse que un personaje como Susana San Juan, que en la obra de Rulfo resulta ambiguo y aparece tardíamente en la acción, en esta pieza de Jordán adquiere mayor dinamismo al convertirse en personaje ayudante del protagonista.

De tal suerte, en un momento de la obra Susana intercede por Juan Diego para que Pedro Páramo le facilite llegar a Estados Unidos, apelando a ese antiguo amor que sintió por ella cuando pertenecían al mundo de «los vivos», pero este, implacable, le dice:

¿Y quieres pecado más grande que ese? ¿Es que no sabes que la fuga es propia de traidores? (p. 154)

El despotismo, el Poder del Padre, y la necesidad de la rebeldía son expuestos también en un breve, pero revelador soliloquio de Juan Diego:

Juan Diego: (Para sí) ¿Si yo fuera hijo de Pedro Páramo tendría también la necesidad de partir? Claro. Eso es notable, porque en esta tierra todos somos hijos de Pedro Páramo. Todos tenemos siempre a alguien que nos pone obstáculos para movernos. Todos tenemos un padre rígido, egoísta, que se cree nuestro dueño absoluto al pretender gobernarnos. Y es que siempre cree que somos muchachos, y quiere dominar hasta nuestra manera de pensar, y conspira contra nuestra libertad de acción. Padres así debieran ser borrados o nunca haber nacido. Y aunque yo tenga la edad que tengo debo tomar conciencia de mi protector allá en mi tierra. Vengo de un hogar infeliz. Demasiado infeliz, donde siempre hubo gritos, discordias. Por eso no le daré el gusto a mi padre de regresar. Las oportunidades rara vez se dan, no están escritas. Y si yo uno el problema económico con la sobreprotección del autor de mis días, no me queda otro

remedio que este. Ahora el mundo se abre para mí. Entonces, estoy decidido. ¡Dolores Preciado! (pp. 160-161)

Como se puede apreciar en los parlamentos que se han tomado para ilustrar este análisis, el dramaturgo trata de mantener en el trabajo que realiza con el lenguaje la intensidad lírica de la novela original, si bien también hace coexistir el habla popular, tanto mexicana como cubana, sin asomo de palabras soeces ni vulgaridades, que sí frecuentemente aparecen en numerosas obras cubanas actuales. Esto también hace que la pieza sea un *rara avis* dentro de nuestra producción dramática.

La historia como núcleo conceptual de la obra aparece en su carácter cíclico, repetitivo, al igual que en parte del quehacer dramático de Reinaldo Montero, otro de los dramaturgos más significativos de la contemporaneidad cubana, como se plantea en el intercambio verbal entre Damiana y Juan Diego:

Damiana: La historia se repite en otros pueblos.

Juan Diego: Es como si nuestra existencia fuera redonda, tan redonda como la tierra. Caminas y caminas ilusionado y siempre vuelves al punto de origen (p. 151).

La repetición de la historia también está presente en otro plano, tal vez menos visible y más restringido, en ese tornar a la novela para aludir a la reproducción de Comala en un país diferente y en un tiempo posterior. De ahí que Juan Diego, sujeto de estos tiempos, le diga al personaje novelesco: «Vuelve. Susana. Vuelve. Ya no podré esperarte treinta años más...» (p. 141), en un guiño intertextual alusivo a los épicos treinta años que Pedro Páramo tuvo que esperar para reencontrarse con su eterno amor.

Es de notarse que a lo largo de toda la pieza además de establecerse un enjundioso juego intertextual con la novela —«¿Quién es Pedro Páramo?, Un rencor vivo»—, implícitamente están presentes también otros textos de autores de la dramaturgia nacional, entre ellos Virgilio Piñera, Abelardo Estorino y los ya mencionados Abilio Estévez y Reinaldo Montero, por citar solo algunos, que hablan de la consciente aprehensión creadora realizada por Jordán de toda una tradición dentro de nuestro quehacer teatral y literario. Aunque recicla filosofías diversas, la que prima aquí es la filosofía existencialista.

En la obra narrativa confluyen numerosos motivos temáticos, algunos de ellos inscritos desde tiempos inmemoriales dentro de la tradición literaria universal, como el amor fiel y apasionado pero imposible (el que Pedro Páramo experimenta por Susana San

Juan) o el peregrinar de un hijo abandonado en busca de un padre que lo desconoce (Juan Preciado en busca de Pedro Páramo). En la pieza del cubano hallamos otros motivos que nos conectan con el aquí y ahora de la realidad cubana, habida cuenta de que la mexicana a la que hace referencia es la que se transparenta en la novela, el mundo estático de Comala en los tiempos posteriores a la Revolución en México, con sus campesinos subyugados y empobrecidos. El desamor —«La gente perdió el don de querer. Por eso vengo a verte, para que me ayudes a huir»— (p. 141), la crisis de valores, la violencia, el miedo. «Todos temen. Es inevitable. El respeto al patrón siempre se trocará en miedo» (p. 150). La inseguridad, la precariedad económica, la falta de horizontes, el papel del artista en la sociedad, son expuestos desde la perspectiva cubana y mediante enunciados puntuales, en aras de hacer reflexionar a los espectadores sobre esa realidad.

El final de la obra resulta trágico porque Juan Diego muere simbólicamente a manos de Pedro Páramo en el momento en que ya había logrado llegar a la frontera entre México y Estados Unidos. El Poder siempre persiguiendo y frustrando la libertad individual, según parece decir este final, y tratando de encubrir su actuación. Por eso es Pedro Páramo quien cierra la pieza con las siguientes palabras:

Recójnalo: Y vístanlo con las mejores mortajas, para que tenga un funeral digno ¡Y que nadie diga nada! Lo mataron los murmullos. Avisen que al amanecer den dos clamores las campanas... ¡Silencio! ¡Cállense! Y recuerden: lo mataron los murmullos. ¿Me han oído, cuates? Lo mataron los murmullos. ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Malditos murmullos! ¡Silencio! (p. 166)

Sin dudas, esta pieza no solo muestra el conocimiento del dramaturgo acerca del quehacer rulfiano y la emotiva correspondencia que con él establece sino la sutileza intrínseca de los mecanismos teatrales que lo hace utilizar —además de la palabra— otros códigos y signos expresivos con gran eficacia teatral. De tal manera, en aras de «visualizar» la puesta en escena, en cada una de las estancias o cuadros se ofrece mediante las didascalias o acotaciones precisas una amplia gama de sugerencias acerca de la escenografía, el sonido, la música, el vestuario, no como mera ambientación, sino como elementos imprescindibles para ofrecer pistas comunicativas, evocadoras de ese mundo fabuloso de la obra original. La utilización de velas y flores en alusión al Día de los Muertos, en México, las canastas de provisiones que utilizan los personajes en forma de ritual, los cantos tradicionales mexicanos, los toques de campanas, los sonidos de la

naturaleza (lluvia, mar, tormentas, vientos), fragmentos del tango «Volver», de Carlos Gardel, los rezos de plegarias ininteligibles, los cánticos de alabanza, los ecos, los gritos y quejidos, las tumbas, y los alegóricos murmullos, entre otros elementos de la parafernalia, coadyuvan a dar plasticidad a la virtual puesta, a defender el sustrato folklórico y ontológico de Rulfo, pero sobre todo a recrear un imaginario popular de estirpe latinoamericana.

La habilidad del dramaturgo también se evidencia en haber sabido intuir desde su aguda sensibilidad lo propiamente teatral que tiene en sí misma la enigmática narración del escritor mexicano, tal como ha señalado Emil Volek:

La lluvia, el folklore y el genio de Rulfo metamorfosean el camposanto de Comala en un tablado peculiar en el cual un elenco colectivo de los difuntos según les llega la humedad y los recuerdos, crea siempre una nueva producción de la comedia de su vida centrada en torno a la máscara de Pedro Páramo. La cultura tradicional está llevada *ad absurdum*; los reinos de los muertos y de los vivos no sólo están íntimamente compenetrados, sino que el ciclo anual, aparentemente, marca el comienzo de la temporada teatral.

El escenario de ese teatro es casi moderno, porque cada «actor» habla exclusivamente desde su nicho, tal como en un buen teatro dadaísta o existencialista; el elenco no podría ser más absurdo, pero la comedia, si se consideran las condiciones, es bien realista...¹³

Juan José Jordán ha hecho una válida recreación cubana y contemporánea de *Pedro Páramo*, a partir de presupuestos estéticos y conceptuales significativos que lo ponen al nivel de las figuras más relevantes de nuestra escena actual. La acertada fusión de lo histórico y lo mítico, el respeto de las voces rulfianas en lo esencial, la plasmación de aspectos del imaginario latinoamericano y del folklore mexicano, la introducción de elementos y referentes focalizados que apuntan al aquí y ahora cubanos, la reivindicación de la memoria, marcada por la nostalgia y observaciones acerca del destino, la patria, el poder, la tradición, la libertad, entre otras, le ofrece a la pieza «un indiscutible espesor semántico» que incita a profundas reflexiones ideológicas. Sin dudas, el depurado trabajo con el lenguaje es uno de los elementos que le da mérito a este texto, susceptible de ser analizado no solo desde el punto de vista de la representación —efímera e irrepetible, por demás— sino desde lo literario y lingüístico, que en definitiva es lo verdaderamente perdurable.

Acerca de *Cuando los muertos hablan*, no sin razón el dramaturgo y crítico teatral Gerardo Fullea León ha expresado:

Sale airoso este autor en su empeño de lograr convertir en teatro un texto que, pese a lo dramático de las situaciones que lo colman, es ante todo un monumento de la narrativa contemporánea. Ese es un saldo que denota oficio y rigor en la versión de su creador.¹⁴

La obra de Rulfo motiva numerosas lecturas todavía hoy, y la pieza *Cuando los muertos hablan*, de Juan José Jordán es una de esas posibles asimilaciones. Su sorprendente actualidad está dada porque supo captar como pocos el alma de los seres más desfavorecidos del pueblo mexicano y por extensión latinoamericano, mediante una sólida estructura semántica y un original manejo de los códigos narrativos, y así alcanzar lo que no muchos escritores logran: el virtuosismo artístico. José Juan Jordán en esta pieza de atractiva factura ha homenajeado a ese imprescindible escritor de nuestras letras y de alguna manera hacer perdurar aún más su legado. Aunque no es el único, ha sido de los primeros dramaturgos en Cuba que ha culminado un proyecto que parte substancialmente de esa impecable novela.

Notas:

1 Ver. «Espacio para el riesgo con Pedro Páramo» (Panel con Raquel Carrió, Flora Lauten e Ivanesa Cabrera) en *Conjunto*, No. 168, p. 51. En este panel Raquel Carrió señaló que Flora Lauten y ella tuvieron la idea de hacer Pedro Páramo desde hacía alrededor de diez años, pero que por diversas causas no se pudo materializar ese proyecto.

2 En esta adaptación de la novela se señala que Don Lucas Páramo mandó a estudiar a su hijo Pedro a los Estados Unidos pensando que no iba a regresar y él lo hace para convertirse en cacique.

3 Pieza escrita como homenaje al cincuenta aniversario de la publicación de la novela *Pedro Páramo*. Fue finalista del Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera (2006) y publicada por la colección Aire Frío de la Casa Editorial Tablas-Alarcos (2008). El autor la considera una tragicomedia, la cual aparece estructurada en nueve estancias. La pieza tuvo su estreno mundial el 28 de marzo de 2012, bajo la dirección de Oliver de Jesús, en el teatro Principal de Ciego de Ávila.

4 Según ha dicho el autor, Juan Diego proviene de una familia cubana «mexicanizada» y su nombre se debe al indio de igual nombre que descubrió a la Virgen de Guadalupe, de acuerdo con la creencia mexicana.

Bibliografía

- 5 Osvaldo Cano: *Cuando los muertos hablan*. Editorial Unicornio, La Habana, 2006.
- 6 Ver. Prólogo «Nueva luz de la dramaturgia cubana» en *Diásporas de la luz*, Editorial Unicornio, 2009, p 1.
- 7 Curbelo, Alberto. Idem., s/p.
- 8 *Santa Cecilia*, de Abilio Estévez, en *Unión*, No. 18, La Habana, ene-mar, 1995, p. 61.
- 9 *Perla Marina*, de Abilio Estévez, en *Tablas*, La Habana, 1993, p.13.
- 10 Este personaje con un solo enunciado: «Comala es un pueblo de obsesiones» (p. 137) puede sintetizar la interioridad de ese lugar.
- 11 De la pieza *Josefina la viajera*, de Abilio Estévez.
- 12 *Santa Cecilia y Josefina*.
- 13 Volek, Emil. «Pedro Páramo de Juan Rulfo: una obra aleatoria en busca de su texto y del género literario». El primer bosquejo de este texto ganó el premio al mejor ensayo crítico sobre el escritor mexicano. En forma más desarrollada fue presentado en el Primer Coloquio Internacional de Literatura Iberoamericana, patrocinado por la Universidad de Buenos Aires en julio de 1987. (tomado de Internet).
- 14 Fullea León, Gerardo. «Una escena diversa y polémica» en *Teatro cubano actual (Obra premiada y finalistas)*. Colección Aire Frío, Ediciones Alarcos. La Habana, 2008, p. VIII.
- Cano, O. (2006). *Cuando los muertos hablan* (Prólogo). Editorial Unicornio, La Habana, 35 pp.
- Curbelo, A. (2009). «Una nueva voz de la dramaturgia cubana» (Prólogo) en *Diásporas de la luz*, Editorial Unicornio, La Habana, 91 pp.
- Estévez, A. (1993). *Perla Marina* en *Tablas*, La Habana, abril-jun, pp. 13-17
- (1995). *Santa Cecilia* en *Unión*, La Habana, No. 18, ene-mar, pp. 61-67
- Fullea León, Gerardo (2008). «Una escena diversa y polémica» en *Teatro cubano actual (Obra premiada y finalistas)*. Colección Aire Frío, Ediciones Alarcos. La Habana, 225 pp.
- Jordán, J. (2008). *Cuando los muertos hablan (tragicomedia en nueve estancias)* en *Teatro cubano actual (Obra premiada y finalistas)*. Colección Aire Frío, Ediciones Alarcos. La Habana, pp. 133-167.
- Volek, E. (1987) «Pedro Páramo de Juan Rulfo: una obra aleatoria en busca de su texto y del género literario». (Texto tomado de Internet)

