

# Una lectura bíblica de la dramaturgia cubana a partir de 1959

Por GELSYS M. GARCÍA LORENZO

En la dramaturgia del período revolucionario es posible delinear algunos tópicos que retornan una y otra vez. De los clásicos han sido traídos a escena sus heroínas y otros argumentos por Antón Arrufat (*Los siete contra Tebas*), Abelardo Estorino (*El tiempo de la plaga*, que toma como referente *Edipo rey*), José Triana (*Medea en el espejo*), Reinaldo Montero (*Medea*), Norge Espinosa (*Ícaros*), Flora Lauten y Raquel Carrió (*Bacantes*), hasta llegar a los novísimos dramaturgos Yerandy Fleites (*Antígona*, *Un bello sino*, *Electra*, *Retrato de Ifigenia triste*, *Jardín de héroes*) y Maikel Rodríguez de la Cruz (*Medea reloaded*).

Otra línea apreciable en el teatro cubano es la que se ocupa de las divinidades del panteón yoruba y reflexiona en torno a la práctica de la Regla de Ocha-Ifá. Concernientes a dicho tema se destacan obras como *Obá y Shangó*, *Obedí el cazador*, *Oshún y las cotorras* y *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa, así como *Santa Camila de La Habana Vieja* de José R. Brene.

Los telones descubren a personajes de obras literarias y escritores convertidos en entes de ficción. De Cecilia Valdés afirma Abelardo Estorino que *Parece blanca*, mientras que Norge Espinosa la confunde con *La virgencita de bronce*. Abelardo Estorino cuenta *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés*, mientras Tomás González Pérez prefiere los *Delirios y visiones de José Jacinto Milanés*; Abilio Estévez devela *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* y Salvador Lemis, la *Mascarada Casal*.

La influencia de la tradición cristiana salta a la vista desde títulos como *Los siete pecados capitales* (1968), de Héctor Quintero, *Fray Sabino* (1970), de José R. Brene, *Juana de Belciel*,

más conocida por su nombre de religión como madre Juana de los Ángeles (1970), de José Milián, *El agitado pleito de un autor y un ángel* (1971) de Nicolás Dorr. Dentro de este universo que comprende lo relativo a la fe, los santos, ángeles y presencias demoníacas, en ese macrotema que es la tradición cristiana, hay un sustrato apenas estudiado pero no por ello menos importante: la Biblia como motivo.

De los diversos tópicos recurrentes en la escena del período revolucionario, es destacable uno que desde el siglo XIX sigue un itinerario rastreable hasta hoy. La Biblia como fuente a la que acuden los dramaturgos para lograr esa imbricación entre tradición y actualidad es un hecho constatable desde 1835. Tanto los mitos clásicos como los bíblicos sustentan muchos espectáculos ofrecidos en la Isla. Ninguna mirada crítica ha reparado en estos últimos, quizás porque las Medea y las Electra han acaparado las tablas y no se resisten a abandonarlas; una y otra vez regresan con distintos conflictos y con la huella de variados autores. Pero, también vuelven Adán y Eva, Abel y Caín, Daniel en el foso con los leones, Sodoma y Jesús.

Una mirada rápida a la dramaturgia en Cuba muestra el intertexto bíblico como una presencia constatable desde el siglo XIX y bastante frecuente pese a solo localizarse seis títulos entre 1838 y 1958, pues si se piensa para un movimiento teatral de poca magnitud y autores (poquísima magnitud comparado con el auge teatral que suscita 1959) seis títulos es un número relevante. Entonces cabe afirmar que el teatro que “eclosiona” —como ha catalogado la crítica— en los 60 y que con apenas tres años de diferencia entrega dos obras que se sirven del intertexto bíblico (*Los*

*mangos de Caín* (1964), de Abelardo Estorino y *Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma* (1967), de José Milián), sufre repentinamente un vuelco, una lógica inversa: lejos de proliferar con el consiguiente aumento de dramaturgos y de títulos, desaparece, se anula por casi dos décadas. Desde 1973 en que Albio Paz estrena *El paraíso recobra* [sic] hasta 1994, en que Abilio Estévez escribe *La noche* (publicada en 1998), la Biblia es una ausencia en la escena cubana. Mas, volvería a mediar nuevamente un largo período (casi diez años) para que retornara en 2006 el tema a la dramaturgia y a las tablas cubanas, esta vez de la mano de los novísimos dramaturgos.

El intertexto bíblico en el teatro cubano de los primeros diez años del siglo XXI llama la atención por la recurrencia y la profundidad del conocimiento del referente que acusan *Sangre*<sup>2</sup>, de Yúnior García Aguilera, y *Daniel y los leones*, de Maikel Rodríguez de la Cruz e incluso por el dominio de la tradición precedente que se ha valido del mismo intertexto. Este es el caso de *Anestesia*, de Agnieszka Hernández, donde la propia obra explicita la relación con el Jesús de Virgilio Piñera. El lapso de apenas dos años (2006 y 2007) en que aparecen cuatro piezas estructuradas sobre la base del relato bíblico, llama la atención no solo sobre ellas mismas, sino también sobre el espacio de silencio que le precede.

El teatro cubano a partir de 1959 recurrirá a la Biblia para “actualizar” sus historias en el contexto social de transformaciones que tenían lugar con el triunfo revolucionario. Por ello, es comprensible que en *Los mangos de Caín*, Abelardo Estorino tome como pre-texto a la familia genésica para desde allí discursar sobre la doble moral y

las apariencias que lastraban a la familia pequeñoburguesa. En aras de desenmascarar a sus personajes, los motivos del fratricidio se revierten: Caín asesina a su hermano porque este representa todo lo que debe ser cambiado en la nueva sociedad revolucionaria. Sobre otro asunto álgido y de actualidad versaba *Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma*, pieza que recurría a los pasajes de la destrucción de Sodoma y a las imágenes de devastación del Apocalipsis para discursar sobre la guerra de Vietnam. Los dos protagonistas, Abraham y Jehová, personajes-símbolos –tan del gusto de Milián–, acaparaban un escenario en el que sus roles proliferaban con cada bocadillo. La ambivalencia divinidad-humanidad (Él no es un hombre, pero es *como* los hombres) que ha destacado más de un estudio, en torno a la figura del Dios del Antiguo Testamento –que es una divinidad antropomórfica, individualizada, un carácter que según Bloom es el de “la más inconmensurable de todas las personalidades, capaz de combinar en una abrumadora atmósfera las complejas naturalezas de un Lear, un Hamlet, un Próspero y hasta un Falstaff”<sup>3</sup> es la que despliega Milián en un Jehová que, teatralmente, pasa a ser la divinidad que discute la suerte de Sodoma, el soldado que yace en un hospital de campaña, el Ser que descarga su cólera sobre la ciudad de Lot o sobre la humanidad entera, el hombre que teme, el sobreviviente de la explosión del vapor La Cobre y el Dios ciego del final, que ya no es una presencia, sino solo una voz.

En los años 60, las dos antedichas obras ponen en escena las historias bíblicas para tratar tópicos como la falsa moralidad burguesa y la posición antiimperialista ante la guerra de Vietnam. Esta línea también la continúa Albino Paz, quien desde el teatro de creación colectiva y desde la experiencia del Escambray deja una pieza plagada de intertextos bíblicos. La motivación del dramaturgo será, al igual que la de Estorino y Milián, reflexionar sobre un asunto inmediato y de urgente solución: la actitud de los Testigos de

Jehová ante las tareas revolucionarias. Los pasajes bíblicos que una y otra vez emplean sus personajes permiten destacar la ignorancia del ambiente rural y la interpretación falseada y literal que hacen de la Biblia algunas sectas. La Biblia es el arma de doble filo que desenmascara a los Testigos que embaucan y captan a sus adeptos gracias a la repetición de pasajes bíblicos aprendidos de memoria –que no interiorizados, como nos revela Paz–; pasajes que, por demás, usan como justificación o como base para construir falsas promesas: por ejemplo, los Testigos prometen a Noemí y a Juancho que su hijo muerto resucitará, como mismo narra el pasaje de Lucas que le sucedió al hijo de la viuda de Naín.

Dentro de la experiencia del teatro de creación colectiva, otras obras abordaron la problemática del comportamiento de los Testigos de Jehová, pero ninguna tuvo como piedra angular la Biblia. En *Las provisiones* (1973), Sergio González regresaba a la historia de la familia que ha perdido a un hijo y en la que uno de sus miembros

se convierte a la secta de los Testigos para lograr la resurrección. Sin embargo, el centro de la pieza se hallaba en la relación amorosa entre la hermana del difunto y un joven revolucionario, la pugna entre los ideales del pasado que pervivían y los nuevos que comenzaban a instaurarse. En el caso del Teatro La Yaya, Flora Lauten en *De cómo algunos hombres perdieron el paraíso* y en *Los hermanos*, volvía al tema de los Testigos, pero no recurría a la Biblia, sino a la Historia de Cuba, para reconstruir la tradición tabacalera del país ante el sabotaje de los miembros de la secta que se oponían a la recogida de la hoja, y en *Los hermanos* el interés era desenmascarar los engaños y los nada limpios métodos de captación.

En la década del 80 ninguna obra publicada y escrita en Cuba tomaba como centro, y como base sobre la cual estructurar la trama, una historia bíblica. No es hasta los noventa que aparecen *El lance de David* (1991), de Joel Saéz, y *La noche* (1994), de Abilio Estévez. La primera de ellas recurría no directamente al Antiguo Testamento



El intertexto bíblico en la dramaturgia cubana a partir de 1959 sigue un itinerario de altibajos. Tal comportamiento responde a coyunturas históricas, a derroteros del proceso revolucionario, a un sistema educacional ateo, al papel peyorativo que cobró en el país la creencia religiosa, en fin, al silencio que sufrió todo lo concerniente a la religión.



sino al relato bíblico de David y Goliat que ya había pasado sobre el tamiz martiano y por su metáfora política: Cuba-David y Estados Unidos-Goliat. En el caso del drama de Estévez, más de una decena de personajes bíblicos y varias historias le permitían construir una visión particularísima sobre la divinidad, en la que subyacían varias ideas: el poder de Foucault, las contraposiciones filosóficas entre Eros y Tántatos, conceptos del psicoanálisis como la represión. Su lectura provenía desde la minoría, acorde con los presupuestos de los estudios poscoloniales.

En los primeros años del siglo XXI han aparecido varios jóvenes dramaturgos que desde el intertexto bíblico estructuran su trama. Las metáforas y los símbolos proliferan en sus libretos. Agnieszka Hernández recibe el Premio de Dramaturgia de la Embajada de España en Cuba en 2006 por *Anestesia*: historia de una ciudad llamada La Habana en la que sus habitantes esperan la venida del Salvador, la parusía. Jesúsín, un adolescente venido de un pequeño pueblo del interior –alusión al nimio Belén–, es quien asume el papel del Mesías: al igual que Cristo, es vitoreado y seguido por la multitud, y traicionado por ella, muere. Su mensaje desesperanzador es una alerta, insta a subvertir el estado de cosas.

Otros noveles creadores vuelven al Antiguo Testamento: Yúnior García Aguilera y Maikel Rodríguez de la Cruz. El primero de ellos ha emprendido, en sendas piezas teatrales, una reescritura de las 10 plagas del Éxodo. Hasta ahora el autor ha escrito tres obras, pero solo la primera bebe de las Sagradas Escrituras. *Sangre* (2007) resemantiza el enrojecimiento de las aguas del Nilo, coloca en escena a David, Sara, Judit, Débora, Isaac, Pablo, Raquel y Saúl, pero los contextualiza en la realidad cubana. La sangre es lo que une las historias de los ocho protagonistas: una transfusión, la leucemia, el SIDA, el aborto. Las aguas que han de purificarse ya no son las de un país remoto, sino las del Almendares.

Maikel Rodríguez de la Cruz acusa desde el título de su drama la inter-

textualidad como estrategia discursiva: *Daniel y los leones* (2006). El foso del profeta se desdobra, es polisémico. Del foso bíblico, al coma en que está sumido Daniel, que es también profundo y oscuro, al mar que es el agujero donde moran los ahogados, a la ventana a la que se asoma John (otro de los protagonistas) que alude al abismo que lo separa de su familia, al foso que hay en los ojos de la mujer-unicornio y en los de Pedro (padre de Daniel): este es el tránsito explícito de la imagen. Mas, la gran metáfora es la que sugiere la acotación inicial de la obra: «Cuba, el cuarto oscuro y sucio de un hospital de provincia».<sup>4</sup> El verdadero foso en que se halla Daniel es su país, un foso donde lo acosan los leones que no son más que su propia familia, las mismas personas que lo han querido: Pedro, Silvia, John; los leones también son los tabúes, el machismo insular, la muerte que ronda a Daniel y que se posesiona en altamar del cuerpo de Jim (tío de John), el recuerdo de su tío muerto en la guerra.

El multipremiado Yerandy Fleites recurre al intertexto bíblico, a pesar de su predilección por los mitos clásicos, en *Partagás* (2007). Aquí las referencias son menores, pues el único personaje que procede del Nuevo Testamento es Judas, quien además de ser uno de los protagonistas, es un perro. La pieza es lúdica, muy del gusto de las vanguardias europeas de principios del siglo pasado. El perro Judas es un personaje que toma Yerandy Fleites de la noveleta *Los cachorros*, de Mario Vargas Llosa.

El intertexto bíblico en la dramaturgia cubana a partir de 1959 sigue un itinerario de altibajos. Tal comportamiento responde a coyunturas históricas, a derroteros del proceso revolucionario, a un sistema educacional ateo, al papel peyorativo que cobró en el país la creencia religiosa, en fin, al silencio que sufrió todo lo concerniente a la religión. Además, por una parte se hallan las prescripciones ideológicas del Poder en torno al tema, pero, al mismo tiempo, no ha de olvidarse que gran parte de los artistas identificaron la Biblia y

la religión con la realidad capitalista y prerrevolucionaria, las emparentaron con un pasado de connotación negativa, lo que sin dudas es otro de los factores coadyuvantes en el hecho de que los dramaturgos anulen y obvien el legado bíblico. 1959 desterraba no solo el poder del latifundista, del empresario, del capital, sino también el poder social de la Iglesia, con lo que se desplazaba la Biblia de cualquier punto de mira.

Tal situación varía en los años 90 no solo por la lejanía de ese pasado prerrevolucionario y por la admisión de temas hasta entonces tabúes (como los balseros, la prostitución, la homosexualidad) que generan una realidad sujeta a cambios, convulsa, que se resiste a ser silenciada, sino también –en materia eclesial– por la visita del papa Juan Pablo II, que impulsa el diálogo entre gobierno e Iglesia. Esto justifica el retorno del tema bíblico a la dramaturgia nacional en los noventa, del que se valen en el siglo XXI, ya sin ningún tipo de trabas, los novísimos dramaturgos, como reflejo del status actual de la religión en el país.



Notas:

1- Esta obra obtuvo el Premio Calendario y fue publicada por la Editora Abril en 2009.

2- *Sangre* ha sido puesta en escena bajo la dirección de su propio autor.

3- Harold Bloom, *Jesús y Yahvé. Los nombres divinos*, Taurus, Madrid, 2006, p. 302.

4- Maikel Rodríguez de la Cruz: «Daniel y los leones», en *Teatro cubano actual. Novísimos dramaturgos cubanos*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2008, p. 45.