



VIVIAN MARTÍNEZ T.
Investigadora teatral

13

LECTURAS
LATINOAMERICANAS
DE LOS **CLÁSICOS**

El sentido que las obras clásicas tienen hoy para nosotros se afirma, en primer lugar, en la eficacia alcanzada por ellas, en su momento, en el diálogo con su respectiva realidad, por la contemporaneidad que supieron defender en relación con su público. Porque, sin duda, los textos que han perdurado hasta nosotros y que reviven en sucesivas aproximaciones creadoras —no museables ni meramente reconstructivas—, abordan contradicciones humanas de una profundidad tal que en las circunstancias de los nuevos tiempos las hacen seguir siendo materia dramática útil, en tanto viva, esencial, proble-matizadora, y a la vez comportan estructuras de una solidez que siguen sirviendo para hablar, con métodos eficaces, capaces de despertar el interés de los espectadores, acerca de los problemas del hombre y del mundo.

Concuerdo con Juan Antonio Hormigón cuando, al intentar responderse por qué volvemos a los clásicos, afirma que más que la pertenencia al “legado cultural de los pueblos” —lo que reduce el análisis a una perspectiva arqueológica—, o al “patrimonio cultural” entendido como experiencia lingüística, visión de costumbres y tipologías sociales —limitadamente descriptivos—, o su cualidad como reveladoras de un período determinado de la historia —virtud más cognoscitiva que artística—, lo que realmente nos importa es la potencialidad de los textos clásicos para demostrar su “sello de marca” contemporáneo, en términos de posibilidades de intercambio social, ético, estético, cultural e ideológico con nuestro contexto, más allá de correlaciones simplistas. El director, investigador y editor al enfocar el problema desde la perspectiva de la puesta en escena, propone así calificar de contemporáneas aquellas escenificaciones de los clásicos “en las que los elementos de significación teatral, se conciben y articulan en un discurso estético que incita, empuja o provoca en un cierto número de espectadores, a partir del cotejo con sus propios referentes, anhelos e

intereses, a la concreción significativa individual y específica”.¹

El teatro latinoamericano se ha alimentado sistemáticamente de las fuentes clásicas y siguen siendo hoy una base efectiva y provocadora para el espacio de reflexión y cuestionamiento, quizás más de preguntas que de certezas, sobre la condición humana y su rol en el mundo, que es la escena. A las virtudes enunciadas antes, se añade en esta parte de la tierra el espíritu de creatividad e innovación que ha marchado parejo a la asimilación cultural que signa nuestra condición de mestizos y transculturados, de modo que, en general, el acto de leer los clásicos ha sido el de construir una espesa urdimbre de analogías que les acercan al presente, a los problemas contemporáneos, a las más raigales —y por eso no pasajeras— contradicciones de aquí y ahora. Como ha afirmado Santiago García:

“Lo que podría caracterizar al movimiento teatral latinoamericano actual es ese rasgo fundamental de arte criollo del siglo XVIII, su asombrosa capacidad de asimilación de otros elementos culturales para transformarlos hasta romper con los moldes matrices y encontrar el propio vuelo espontáneo y vital. Es difícil encontrar ese camino y la historia de nuestro teatro reciente está lleno de amargas equivocaciones pero también de excelentes aciertos.”²

Me aproximaré a cuatro acertadas experiencias latinoamericanas de reapropiación de los clásicos, leídas y/o vistas por mí en los últimos tiempos, las cuales se constituyen en verdaderas creaciones, si no por la originalidad del tema o la fábula, por la voluntad imaginativa de enriquecerlos para dotarlos de significados nuevos, por la confrontación dinámica con la vida que son capaces de establecer.

Cuando el Teatro Yuyachkani, de Perú, decidió acercarse a la Antígona de Sófocles, una de las tragedias griegas

más conocidas y representadas y la obra por excelencia acerca del enfrentamiento entre el individuo y el Estado,³ lo hizo para aludir a la memoria de su propio pasado reciente, a la etapa de violencia vivida por el Perú, que dejó más de sesenta y nueve mil muertos o desaparecidos a manos de las organizaciones subversivas o por obra de agentes del Estado, develados por la Comisión de la Verdad. La propuesta teatral, con textos del poeta José Watanabe, quien a solicitud del grupo adaptó la obra de Sófocles, e interpretada por Teresa Ralli, que alterna seis personajes de la tragedia, alude a heridas abiertas que el pueblo peruano trata de cerrar, y a sus propias acciones y omisiones tanto individuales como de la sociedad en su conjunto. Al final descubrimos que es Ismene, la que no hizo nada para enfrentar al tirano, la que puede contar la historia como única sobreviviente.

Antígona procesa diversas fuentes: la situación de guerra y violencia que vivió el Perú, el trabajo del grupo por mantener viva la memoria, el valor sagrado que tiene en la tradición andina el acto de velar y enterrar el cuerpo, el hecho concreto de la toma de la embajada de Japón por el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru y la masacre que tuvo como desenlace, y hasta la calidad de energía del Teatro Noh. El texto griego original fue una fuente fundamental que “cotejaron” con el testimonio de mujeres que habían vivido el proceso de violencia, madres y hermanas de desaparecidos que siguen buscándolos y que han transformado su pérdida en acciones de denuncia y activismo político. Las coincidencias entre la historia de Antígona y sus propias historias abrían un campo a la creatividad, al incorporar sus testimonios y su gestualidad, y dotarlos de una dimensión histórica.

La versión del clásico es también una propuesta introspectiva del camino seguido por el grupo, que ha transitado desde un estilo de realismo social; ha explorado la creación de un nuevo tipo

de teatro que investigara el imaginario andino y sus expresiones culturales; se ha insertado en el debate sobre la identidad nacional (con referentes como Arguedas y Mariátegui), para entender al Perú como un país multinacional, heterogéneo, pluricultural y como una nación en formación; ha procesado las implicaciones de la irrupción de la violencia en la escena política nacional, e indagado en la conciencia mítica andina. Y que, en los 90, cuando nada parecía cierto, decidieron mostrar el universo de caos e inmovilidad, construir su propio imaginario y saldar cuentas con sus compromisos ideológicos.⁴

Cito en extenso un testimonio de Teresa Ralli, actriz, y Miguel Rubio, director, sobre la base conceptual de Antígona:

“Leímos Antígona muy jóvenes, como parte de la cultura de cualquier persona que decide dedicar su vida al teatro. Quedó, en el fondo de nosotros, una persona que lleva hasta las últimas consecuencias un pensamiento que considera justo.

“Años después, a comienzos de los ochenta, vimos una exposición fotográfica. Eran fotos en blanco y negro. Había captado imágenes impresionantes de la violencia de esos años. La que más nos conmovió fue la de una mujer cruzando los arcos de la Plaza de Armas de Ayacucho, parecía una figura en fuga, una exhalación bajo la sombra que creaba un sol cenital. Vestía de luto. En ese momento, espontáneamente, esa mujer formó para nosotros una sola frase con Antígona.

“De este modo el texto clásico nos mostraba su poder: cruzar siglos para encajar en una situación y tiempo cercanos. Desde ese entonces empezamos a pensar en la puesta en escena de Antígona. Y el desarrollo de la violencia que vivió nuestro país fue haciéndonos más conscientes de la necesidad del proyecto: ¿Quién no recuerda a las mujeres buscando familiares desaparecidos, las tumbas NN, la soledad de los desplazados? [...] “Recurrir a Antígona es una manera de

apelar a la memoria histórica universal para buscar en ella señales que nos ayuden a entender nuestra propia tragedia. El objetivo del personaje Antígona es enterrar a su hermano muerto, pese a un decreto que prohíbe hacerlo. Para nosotros enterrar no es una metáfora del olvido. El enterramiento de un suceso o una persona implica evaluarlo, conocer su significado y ponerle un nombre para no olvidarlo, es ubicarlo como un hecho vivo y ejemplar en nuestra memoria. Allí debe estar como quien ocupa un espacio, dispuesto para el diálogo con nosotros, ahora o en el futuro.

“Recurrir a Antígona es también pensar en las consecuencias del poder ejercido sin controles. Antígona, como imagen, no existiría sin su contraparte, Creonte, el rey que en su soberbia se atreve a retar a los cielos al querer extender su dominio sobre los cadáveres. ‘Recuerda que solo los dioses tienen mandato sobre los muertos’, le increpa Antígona. Ella, al margen de las facciones en pugna, quiere cumplir con su hermano, desea ardientemente que la tierra lo acoja. Su gesto sólo está motivado por el amor: ‘Yo he nacido para amar, no para compartir odios’, dice, con voz al mismo tiempo antigua y contemporánea.”⁵

Así, Teresa, Miguel y Watanabe construyeron un discurso de la escena en el que literatura y dramaturgia dialogaron como parte del propio proceso de escritura,⁶ y dieron vida a un espectáculo unipersonal que estremece por el universo de ideas y hechos cercanos que remueve, a la vez que por la perfección artística que alcanza. Con extrema precisión, la actriz narra e interpreta, transita de un papel a otro, de la estoica convicción de la heroína al ciego autoritarismo del gobernante, y desarmada, nos desarma desde el dominio total de la organicidad con que asume al final a Ismene, “la hermana maniatada por el miedo”.⁷ Con austeridad y extrema economía de medios, con un vestuario modular crudo y neutro que se adapta con mínimos cambios a las alternancias de roles, con una silla como

único elemento escenográfico y una pequeña caja desde la cual lloverán las cenizas del hermano en un cierre insuperable, Yuyachkani revisa su propia historia y la de su país y valida la efectividad de un clásico que sigue dialogando y hablando de las tensiones entre los derechos de los hombres y las leyes arbitrarias del poder.

En una cuerda diferente, también transgresora pero irreverente e irónica, la actriz, dramaturga y directora brasileña Denise Stoklos lee la Medea de Eurípides y la convierte en su Des-Medea. El montaje se construye como un todo, según los principios del teatro esencial que defiende la Stoklos, término que designa una forma de expresión pausada en la “presencia viva del actor” y que tiene como principios el uso del movimiento, de la voz y de la dramaturgia, sin parafernalias escénicas. Ella misma es el coro y el personaje central de Medea, que aquí, de heroína trágica culpable y culposa pasa a mujer que revisa la historia, con abierta vocación política desde una perspectiva de género. La acción se ubica según la acotación inicial en Grecia o Brasil, y aunque el nuevo texto conserva los motivos espaciales que ubican o refieren pasajes en Yolcos, la Cólquida o Corinto, también hay una referencia permanente al contexto inmediato de la actriz y de su público.

Desde allí se revisa el personaje Medea, que no es un ser de carne y hueso sino un mito, creado como símbolo y reflejo de ese lado oscuro de la naturaleza humana, para que podamos reflexionar y transformarlo. Pero en sentido inverso, el mito también es desmontado y acercado a la cotidianidad: Jasón, “el hombre amado por Medea”, “tiene un nombre que rima justo con su personaje: Jasón-templón, Jasón-cagón, Jasón-nalgón.”⁸ Y la realidad brasileña, con sus conflictos sociopolíticos, la pobreza, el hambre, la corrupción, son puestos en tela de juicio, pero también el espíritu, el “alma brasileña” que necesita enmendarse en una utopía reivindicadora.

He aquí elocuentes fragmentos:

CORO

El autor griego Eurípides escribió la primera obra sobre Medea hace muchos años.

Medea nació para el teatro en el año 431 antes de Cristo.

Hace mucho tiempo que asistimos a tragedias sobre traiciones, mientras traicionamos incansablemente a través de los siglos todas las causas humanas.

En esta cuna del vientre de Medea que es este Brasil, nuestras aspiraciones son plañideras cesarianas que lloran la posible reafirmación de la muerte.

En los ganchos de carnicería de Brasil se balancean nuestros sueños traicionados.

Las pasiones están colgadas de un hilo de acero.

En el ladrillo blanco del piso de la carnicería se diseñan los coágulos de amor con la sangre que quiere volver a las carnes.

Que surjan en simientes de vida, que broten en revolución.

Sin embargo, en este momento interrumpimos nuestra transmisión.

Nuestra transmisión del mito será deconstruida. [...]

Subversiva y creyente perenne en la justicia, creo en un sistema político comprensible la vocación, dinámica, del ser en evolución iluminaría las elecciones.

Es duro el destino de esos tantos brasileños que asolan nuestro país.

Duro en la caída, no libre, en su para siempre perdido vuelo de Ícaro, envuelto en inútiles paracaídas hechos con cédulas huecas, vacías, falsas.

Nuestra Medea brasileña ha de encontrar otro destino.

Pues nosotros, los brasileños, queremos una nueva Medea, una que se deshaga del odio destructor en pro de una reflexión positiva sobre el momento en que también estamos, como ella, sin ningún vínculo.

Sin vínculo con el sentido de patria, sin vínculo con hermanos, con nuestros vecinos, sin vínculo con nuestros hijos: nuestro futuro, nuestros rasgos, nuestra herencia.

Entonces, como hemos repetido destrucciones, nunca está de más abordar el tema, pero subvirtiéndolo esta vez. Que en nuestro Brasil no se vuelvan a repetir las Medeas. No volvamos a asesinar a nuestros hijos diariamente, a nuestros sueños, nuestros frutos, (nuestra originalidad).

Ni a nuestra patria –la casa de la ética (la convivencia dentro de la justicia).

Ni a nuestros hermanos (todo coterráneo, todo contemporáneo).

Ni a nuestros rivales (la competencia es siempre la base del capitalismo criminal).

Ni a los reyes traidores (la afirmación ha de ser sin intrigas, pero definitivamente sin contemporización, sino con cambios a favor de la paz).

En esta lectura de Medea que hace Denise Stoklos, como en las de otros clásicos de la antigüedad, la protagonista no mata a sus hijos y burla así los designios de la tragedia,⁹ como una de sus más radicales transgresiones. Y la partitura física, gestual de la actriz, con movimientos ralentizados y deconstruidos por medio de técnicas como las de la pantomima, o subrayados hasta el grotesco, provocan también una profusión de planos de lectura que subvierten límites genéricos y estilísticos.

Desde La Habana, el Teatro Buendía reescribe Bacantes –versión de Raquel Carrió y Flora Lauten sobre Las bacantes de Eurípides– y focaliza un tema recurrente: “La tierra está seca, la tierra está muerta”. Entre las pequeñas representaciones que rescatan las tradiciones del culto agrario y revelan los orígenes del mito, la nueva versión afianza y subraya el vínculo, la pertenencia con la tierra, con el lugar de origen, para reflexionar desde aquí en torno al tema del exilio y

las migraciones, caro desde siempre para estas tierras caribeñas fruto de cruces y migraciones, ligado al mito insular y particularmente sensible en los últimos tiempos para Cuba, ligado a razones que tienen que ver con la política, la supervivencia y las aspiraciones de carácter económico, como para el mundo todo.

La ciudad es otro gran tema, la ciudad devastada –la que Dionisos destruye al regresar del destierro para conquistar su merecido culto y la ciudad que habitamos, con su precariedad y su fascinante belleza–, afanada en emerger desde la utopía, el espacio humano para sembrar, para reconstruir y rectificar lo errado.

El lenguaje de la representación emplea elementos naturales: agua, fuego, piedras y madera en sus texturas vírgenes, lo que alude una vocación fundacional, regenerativa, de hacer nacer algo nuevo de lo que debe morir. Es curioso cómo esta perspectiva se entronca con el momento difícil que atravesaba el propio Teatro Buendía, parcialmente desmembrado luego de una gira –en que sufrieron los efectos de algunas elecciones migratorias individuales. Flora Lauten, la directora del colectivo, cuenta cómo frente a su casa, a orillas del mar, en la costa norte de La Habana, en medio de un huracán, Yemayá le lanzó un árbol seco, lo que le hizo preguntarse si aquello era una analogía de lo que ya ella era, o un mensaje para que empezara, de nuevo, a trabajar. Y así quiso interpretarlo: abrió una convocatoria para jóvenes actores y empezó por lo más elemental que fortaleciera en ellos el sentido de lo artesanal en el teatro.

Acerca de esta dimensión metadiscursiva de Bacantes, en otro plano, Raquel Carrió ha apuntado:

“En cierta forma por eso en Bacantes es el juego representacional lo que estructura el relato. Está claro que donde termina el texto de Eurípides comienza el de nosotros (Cf. Notas al programa).

Pero aún más preciso: el contrapunto continuo aspira no sólo al juego intertextual (básico en la estructura de Otra tempestad) sino a convertir la subversión, la transgresión temática, en la propia naturaleza del relato. Entonces aquí la fragmentación opera no sólo por yuxtaposición e interacción de los contrarios, sino porque una naturaleza se vuelve dual en el límite de su integración y se reproduce, en realidad se multiplica, en el sentido del calidoscopio.

“Este es el juego que propone Bacantes al espectador. Una dramaturgia definitivamente contaminada por su experiencia y proyectada en planos distintos pero convergentes. En este sentido, el primo que regresa es un contrario. Pero tiene la misma sangre. Ese hilo de sangre nos enfrenta al ESPEJO. Uno sabe qué es: en el espejo se acerca lo lejano y lo cercano se aleja para dejarse definir.”¹⁰

Por último, desde San Germán, Puerto Rico, en uno de los escasos espacios independientes que existen en la Isla, el Teatro Cruz de la Luna, Aravind Adyantaya crea Prometeo encadenado, singular versión textual-virtual y escénica del original de Esquilo. La propuesta, en la cual la palabra dicha y la acción representada son inseparables, constituye una talentosa conjunción que toma en cuenta el peso de la tradición y el interés por la experimentación, que nos hace releer el texto clásico desde la cyberespacialidad.

El autor-actor-director, otra suerte de performer integral, solo en la escena y sentado de perfil al público, frente a una laptop encendida cuya pantalla líquida se reproduce en otra mayor, de tela, colocada tras él, ejecuta un extraño ejercicio desde el teclado, mientras dice el texto híbrido de su versión. En la pantalla descubrimos letras que forman líneas y líneas de un aparente non sense, palabras que se repiten, a la manera de claves de sentido de un discurso que, sin apartarse del todo de la idea central del original, está permeado además de fantasmas de la cultura local, de referentes

cultos y populares que forman parte de la herencia del artista, de hitos sociales e históricos que le sacuden –alusivos a la condición colonial de la Isla, al tan llevado y traído tema del estatus–, que perverten su discurso, que desplazan la asepsia de la virtualidad por el sabor variopinto de la memoria colectiva.

Este Prometeo caribeño no está atado a la piedra, sino a las trampas de la tecnología y de la palabra, a los fantasmas de su contexto, a las tensiones español-inglés, progreso-subdesarrollo, premodernidad-postmodernidad. Y también a los iconos del teatro clásico, a sus mitos y a sus héroes, atados a la vez a sus culpas trágicas.

He aquí dos muestras –insuficientes e incompletas en tanto son sólo texto transcrito de algunos “pasajes”:

(II. TEORÍA)

Gracias por estar con nosotros esta noche. El teatro de la escritura es una modalidad de poética teatral en la que el acto de escribir mediado por tecnología se escenifica en vivo. La escritura de esta pieza es la del “Prometeo encadenado” de Esquilo. Y antes de continuar me gustaría repasar algunos datos sobre la tragedia. “Prometeo encadenado” es un texto muy viejo. Se piensa que se estrenó en el siglo quinto antes de la era cristiana en el Teatro de Dionisio en la ciudad de Atenas. En aquel momento Atenas se consideraba la democracia perfecta, pero era también un sutil poder hegemónico cuyo dominio se extendía a territorios vecinos y hacia el Oriente. “Prometeo encadenado” es parte de una trilogía cuyos otros dos componentes, “Prometeo el portador de fuego” y “Prometeo desencadenado”, se han perdido. La tragedia ha sido vista de distintas formas a través de la historia. Los críticos neoclásicos (siglos XVII y XVIII) pensaban, por ejemplo, que esta pieza no era buen teatro. Sus personajes era fantásticos, inverosímiles; su dicción excesiva, disonante. ¿La trama? “Prometeo encadenado” realmente no tiene trama. A comienzo de la tragedia, Pro-

meteo es encadenado, y al final, continúa encadenado. Lo que tenemos entonces es una serie de visitas. Prometeo es visitado, como hemos visto, por poder y violencia, demonios, y más tarde será visitado por criaturas divinas y por un monstruo. En este próximo episodio, Prometeo es visitado por Hermes, el mensajero de los dioses.

Ahora bien, vamos a suponer en teoría que todo el mundo aquí en algún momento ha

teoría

visto a Hermes. Que lo hemos visto en el campo, en los campos, en los campos de

ver

corderos de esta isla, en los campos de corderos de Arcadia donde él fue engendrado por

observar

ser un

Zeus en Maya, tímida ninfa y nació. En esa tierra del cordero donde él inventó la lira de

espectador

en un teatro

un caparazón de Carey prohibido y tripas y gandinga de cordero. Vamos a especular que

especular

hemos visto a Hermes.

(Cierro los ojos)

Yo vi a Hermes en el campo y en los campos y en las sínsoras. En una balanza de un

teoría ver observar ser un espectador en un teatro

chavo por tu peso en una farmacia de pueblo que estaba mala. Yo vi a Hermes en la

especular ...

(La secuencia escrita continúa repitiéndose y deformándose mientras se habla...)

calle, en las calles, en la brea, en la que

se sube, en la que se suda, en la que arde. En las bocas de celulares ilimitados márcame ma, a boca de jarro, a boca de copa, triple D. Yo vi a Hermes en los condones Maybelline, en los pestillos Matel, en el polvo empresas Frito Lay, en calzoncillos Goya y en los panties también Goya porque si es, tienen que ser. He visto a Hermes en el ojo de vidrio de Toño, en la bicicleta de Lydia, en la guaguita del enanito de la Holsum. Antes del cable y el satélite. Antes de que el enano chocara la guagua y se comiera las donitas y se comiera el cable, cuando el enano era el enano porque Pacheco no se nos había muerto. He visto a Hermes en talonarios, en biopsias, en hemiciclos. Lo he visto en bibliotecas. Letras analfabetas, alfabetos iletrados. En la biblioteca de Iris Chacón. Cuando la Chacón entra en su biblioteca, cuando la Chacón entra en su amplia biblioteca, cuando la Chacón entra con sus tacos, sus tiritas, sus ochenta años cumplidos a su tremenda- el cuero de las encuadernaciones respira y le dice: "Doña Iris". Y aquí tal vez nos confundimos y pensamos que el cuero le está hablando a Doña Iris Martínez o peor aún a Johanna Rosaly haciendo de Iris Martínez, haciendo de Iris Cha- y le cuenta noticias del tiempo. Un terremoto en la India, una guerra en la China, un presidente en el Perú. Una escritura completamente fuera del fuero y a la misma vez dentro de. He visto a Hermes en Antonio Pereira. E Iris Chacón supo que estas noticias del mundo eran en realidad noticias menores. Porque en su biblioteca. No en la del Macho Camacho, ni en la de Alejandría, ni en la del Congreso de los Estados Unidos de Norteamérica, estaba el libro sobre el cual yació en cordero. E Iris Chacón supo que al fin había llegado la hora de despertar a Papote y reemplazar al resto de los bailarines.

He visto a Hermes en las banderas y en la bandera.

En la caja de 64 crayolas a la que ya sólo le faltaba un color. En las votivas pasionarias que delimitan los confines

inalienables de los bordes de esta ínsula. En los nombres.

entra Hermes el mensajero de los dioses

(El font se transforma en las siguientes líneas.)

He visto a Hermes en Enrique Laguerre. He visto a Hermes en René Marqués.

He visto a Hermes en Rosarito (no en Rosario) Ferré.

En Palés Matos y Palés Anés.

Hermes en Lloréns.

He visto a Hermes, vistísimo, vistisísimo en Luis Rafael Sánchez.

He visto a Hermes en la profesora Ana Lydia Vega.

En la maestra Julia de Burgos.

He visto a Hermes en Clara Lair.

He visto a Hermes en Manuel Ramos Otero.

He visto a Hermes, Hermes en Aarón.

He visto a Hermes en...

[...]

(IV. TRADUCCIÓN)

OK

Oooooo Nos vamos. Listos. Ahora es. C'mon. Ooye. Oyei. U. U.U. Mamita. C'mon. C'mon. C'mon. C'mon. ¿Coooooowooooo?

Como en los viejos tiempos. C'mon. Like in the carnivals. Como en los carnavales banales de Ponce. Como en los cardinales cabales de Hatillo. Como en los carna cañaverales de Arroyo. You see. Como en los carnivals caníbales de Loíza-ida donde el sol no se setea y si se setea... [Gesto con dedos de contar: 1, 2]

This is the story of Prometheus, Prometeo, who was bound, I said bound mamita, bound as in... [cantando] Vamos muchachos pa' la marina, a comer pan con sardina. Vamos muchachos a comer lechón, pa' jartarnos en el balcón. A las nenas lindas qué se les da. Pan con leche y mucha sal. Tucutá, tucutá y bueno que está, tucutá, tucutá y bueno que está, tucutá y tucutá y bueno que... Rumba, macumba, candombe, Bound as in jorobao y chavao, until he

discovery-channel an ACT. Un acto oficial, papá. Tonight you are going to see that acto. Oyeih. Oye. Oye. Listen to the music... Promethues... After more than 2 Oh, Oh, Oh years of being bound to a rock, a la piedra, mano, an eagle devouring his liver... Tucutá y tucutá y bueno que...

Ladiescaballeros and damasgentlemen. This is the ACT. (1,2... Gesto mágico repentino hacia la audiencia. Cambio de luz.)

(Como en un trance, manos extendidas, camino hacia la computadora. Me paro frente a ella.)

Translation.

T

According to the Webster's Dictionary, 19th edition to translate is to be capable of and engaged in the act of

R

translation, to turn from one language to another, from one medium to another, to

A

move. But not to move in any way you want. In translation you can not turn around, you can not turn back, you can not turn unto yourself.

N

That would not be a translation, that would be a... rotation. In translation you travel to another. Place. So too is called the

S

process by which mRNA directs amino acid sequences in protein synthesis. Other

L

meanings of the word are: to appoint a bishop to a different see (Webster's dictionary); to transfer the

A

remains or relics of a saint (Funk and Wagnalls); to convert data following an algorithm

(Encarta online Encyclopedia); to say something in terms that, contra,

T

you can understand (ibid.), to go to heaven without dying first. Oh, yeah. Translation, whenever you think that this

language, any language is universal, it is nothing but

I

Translation. And traducción, como las cosas, finds its true meaning in the un-, non, in- translatable. Oye. In the verse 772 of Aeschylus' Prometheus Bound, Prometheus foresees the future.

O

In the future he is liberated, that is, he is moved from his piedra, he is translated. Let us, too, like Prometeo, take some brief moments to see the future. Now...

N

Listen to the música.

[Gesto lento: 1,2...cantando:]

OYE

OJ

Oye, oye, Oh, yeah, Oh "j." Not the man, but the juice. As in Oye, Listen. Listen to the music.

[Secuencia vocal, de gesto y movimientos de baile tropical en el que hago que la audiencia repita distintos sonidos que escribo. Culminando en crescendo de Oyes "OJ" que me llevan al piso. De rodillas escribo en la computadora mientras mantengo y varío ritmos de respiración...]

& a.s.a.p.

UR@DC IC GGG I4CU¹¹

Deliberadamente políticas, implicadas con las problemáticas de sus contextos, estas apropiaciones, libres o libérrimas, más o menos respetuosas, devuelven a los clásicos el sentido de la libertad y la vocación transgresora que ellos mismos representaron en su momento.

¹ Cf. Juan Antonio Hormigón: "La contemporaneidad de los clásicos", Tablas n. 4/88, La Habana, octubre-diciembre, 1988, pp. 53-56.

² Santiago García: "La urgencia de una nueva dramaturgia", Escenario de dos mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica, t. 1, Centro de Documentación Teatral INAEM, Madrid, 1989, p. 56.

³ Acoto, como dato curioso, un inventario preliminar e incompleto de Antígonas en Latinoamérica, además de la que refiero aquí: *Antígona Vélez*

(1952), del argentino Leopoldo Marechal, *Antígona en el infierno* (1958) del nicaragüense Rolando Steiner, *La fiesta de los moribundos* (1966) del venezolano César Rengifo, *La pasión según Antígona Pérez* (1968) de Rafael Sánchez, *La joven Antígona se va a la guerra* (1968) de José Fuentes Marel, de México, *Antígona humor* del dominicano Franklin Domínguez (1968), *Pedreira dos almas* (1979) de Jorge Andrade, de Brasil y *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro. Cf. Rómulo Pianacci: *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Tesis de Maestría en Letras Hispánicas, diciembre 2002 (inédita). En Cuba, también el Estudio Teatral de Santa Clara concibió una versión unipersonal a partir de la vida del personaje descrita en las leyendas tebanas, para las que usaron textos de *Edipo en Colona* y de *Antígona* de Sófocles. Y Marianela Boán creó para DanzAbierta un guión que bailaron dos hombres. Ambas en los 90.

⁴ Cf. Santiago Soberón: "Treinta años de Yuyachkani" www.babab.com/no10/yuyachkani.htm

⁵ Teresa Ralli y Miguel Rubio: "Notas sobre nuestra Antígona", www.geocities.com/antigona_yuyachkani/

⁶ Cf. Vivian Martínez Tabares: "Antígona: disolverse en la luz. Entrevista a José Watanabe", *La Gaceta de Cuba* n. 5, La Habana, septiembre-octubre 2002, pp. 36-39.

⁷ Cf. Vivian Martínez Tabares: Yuyachkani: "Despertar la memoria y el gesto de Ismene", *Conjunto* n. 121, La Habana, abril-junio 2001, pp. 10-15.

⁸ Todas las citas de la obra son de Denise Stoklos: *Des-Medea*, *Conjunto* n. 121, La Habana, abril-junio, 2001, pp. 27-40 (trad. del portugués Miryam López Suárez).

⁹ El cubano Reinaldo Montero es también autor de una *Medea* (1996) en la que el personaje central tampoco da muerte a sus hijos. Desde el texto y particularmente en la puesta que de ella hiciera Abelardo Estorino con la Compañía Hubert de Blanck, se enfatiza en la condición de migrante de Medea, en analogía de cubanos que han viajado a los Estados Unidos, en busca de mejorar su estatus, y se propone una reflexión sobre el sentido de pertenencia, el arraigo y el desarraigo. Significativamente, en la edición de Unión, 1997, el autor ubica como exergo una cita de la ensayista Graziella Pogolotti que dice: "La isla, incapaz de reconocer fronteras precisas, se apropia del mundo. (...) La isla es un puerto". Muchos años antes, también en Cuba, José Triana había escrito *Medea en el espejo* (1961), en la que lo clásico contrapuntea con el ambiente del solar, con el choteo y el chisme, los mitos afrocubanos y la poltiquería en la etapa prerrevolucionaria.

¹⁰ Raquel Carrió: "La casa del Alibi: notas sobre la escritura de Bacantes", *Tablas* n. 1 /02, tercera época, v. LXVII, enero-abril 2002, pp. III-VI.

¹¹ Aravind Adyantaya: *Prometeo encadenado* (2003), copia del autor.