

## Metáforas literarias: El escenario “intertextual” en *La Virgen Triste* y *Beijo*

Polly J. Hodge

El papel del teatro en la esfera de la literatura ha sido el punto de debate en numerosos estudios. Principalmente se ha enfocado en la problemática de la clasificación del teatro como género dentro del mundo literario. Algunos semióticos, como Anne Ubersfeld, han explorado el teatro como un arte paradójico: es un producto literario y una representación concreta, es eterna y efímera a la vez. Otros teóricos, Northrop Frye, Austin Quigly y Peter Szondi por ejemplo, tratan temas como la metáfora del mundo como teatro y el texto teatral como guión en su exploración del género dramático y su lugar en la literatura.<sup>1</sup> Benjamin Bennett, por su parte, cuestiona la relación entre drama y literatura en su estudio, *Theater as Problem: Modern Drama and its Place in Literature*: “¿Qué es lo que hace el drama para la literatura? ¿Cuál es el papel.... del drama en el universo literario?” (14).<sup>2</sup> Bennett afirma que no hay respuestas concretas a tales preguntas y admite que el debate puede ser infinito; en cuestiones de género las explicaciones a veces no llegan a conclusiones definitivas.

En el presente estudio nos interesa también considerar la conexión entre la literatura y el teatro. Desde otro ángulo, invirtiendo las preguntas principales en el trabajo de Bennett, nos concentraremos en la utilización del intertexto literario en la representación dramática e investigaremos: ¿Qué es lo que hace la literatura para el teatro? ¿Cuál es el papel de la literatura, de la intertextualidad literaria, en el universo teatral? Se postula que el intertexto literario se comunica con la representación teatral de una manera metafórica, dando lugar a la expresión de una metáfora “socio-literaria” que tiene la capacidad de revelar comentarios importantes sobre la esfera cultural de la obra.

La producción teatral de Elizabeth Mena (del grupo teatral “Galiano 108”) de Cuba y la obra de Tuca Pinheiro y Suely Machado (del grupo teatro-danza “1° ATO”) de Brasil sirven como la base práctica de este estudio al explorar estas propuestas teóricas. En *La Virgen Triste* de Mena, el enfoque principal es en la vida y las escrituras de Juana Borrero, artista/poeta del fin del siglo XIX en Cuba. En esta obra se ejemplifica un mundo “romántico” donde se mueven los personajes en un espacio ambigüo, ficticio, entre el aquí y el más allá, sin encontrar jamás un rumbo determinado. La pasión le lleva a Juana, protagonista de la obra, a perderse en un ambiente de tormenta eterna; se esconde en su propio purgatorio recorriendo el laberinto de sus deseos. Tal designación espacial sirve como metáfora para la Cuba actual: se encuentra como una isla suspendida entre el mundo democrático que le rodea y el mundo de sus antiguos y a la vez actuales ideales comunistas. En cambio, *Beijo* de Suely Machado, obra de teatro-danza basada en una multiplicidad de obras de Nelson Rodrigues, sirve como metáfora del mundo mítico, estereotípico de Brasil; es la tierra de fútbol, la samba, la sensualidad, el placer, el deseo y la belleza física. A la vez, la obra subvierte y parodia la representación de estos estereotipos, se juega con ellos, así reforzando la cosmovisión rodriguiana: el mundo es un espacio *desagradavel* donde “se besa” y se guiña a todas las facetas de la humanidad en su existencia cotidiana, desde las locuras, la coquetería y los devaneos hasta los prejuicios y los vicios.<sup>3</sup>

### **La intertextualidad y la metáfora “socio-literaria”**

Pocos son los estudios que tratan el tema de la intertextualidad desde el punto de vista específicamente teatral. Desde la concepción del término “intertextualidad” en los años cincuenta por Julia Kristeva, han surgido una multiplicidad de interpretaciones del concepto dentro de los estudios semióticos del texto literario.<sup>4</sup> En su estudio dedicado exclusivamente a la intertextualidad y al drama renacentista, Richard Hillman ve la puesta en escena como una experiencia única ya que todos los intertextos forman parte de la representación que por definición, pertenece al momento presente. Así, se experimenta una ruptura en la narratividad: el pasado (el intertexto) se contiene en el presente (la representación teatral). Hillman concibe la puesta en escena metafóricamente como un eje cósmico sobre el cual giran en órbita infinita los intertextos que a la vez se intersecan. Este modelo es semejante a la concepción del intertexto elaborada por Barthes en *The Pleasure of the Text* (*El placer del texto*): la *mandala* o la memoria circular. Para él, el intertexto es simplemente eso, “la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito:...el

texto crea el significado, el significado crea la vida” (36). La dinámica entre el intertexto literario y la obra teatral en la que se incorpora se puede visualizar de la misma manera: el texto literario sirve inicialmente como el impulso para la creación de la puesta en escena. La puesta resultante luego crea su propio significado dentro del contexto socio-cultural en el que se encuentra, “su texto infinito,” su “momento presente.” El intertexto y el texto teatral, de esta manera, dialogan pero a la vez mantienen identidades separadas. Se puede decir que a través de la obra teatral se produce un tipo de metáfora “socio-literaria”: una metáfora basada en el intertexto literario y que tiene claras resonancias en la sociedad actual.

Owen Miller, en su estudio sobre la identidad intertextual, conceptualiza el intertexto metafóricamente como una cita que se asimila a otro texto. Así, según él, el intertexto tiene dos identidades separadas: es un texto independiente a la vez que se concibe como un texto acomodado en otro texto. Sugiere Miller la utilidad en la consideración del “principio dialógico” de Bakhtin en la configuración de la identidad intertextual (concepto que inspiró a Kristeva en sus formulaciones originales de la intertextualidad). Aunque los estudios de Bakhtin se basan en la investigación de las voces novelescas, sus premisas básicas son pertinentes al estudio de la intertextualidad y el teatro. Según Bakhtin en su colección de ensayos, *The Dialogic Imagination*, la “heteroglosia” es “el discurso de uno en el lenguaje de otro... Tal discurso constituye un tipo especial de *discurso de dos voces*” (324). Las dos voces se relacionan dialógicamente; es como si tuvieran una conversación entre sí. El intertexto literario en el teatro trae consigo su propia voz y su propia carga histórica que influyen en la voz y la representación de la obra dramática. En este intercambio dialógico, sin embargo, el texto teatral encuentra su propia expresión verbal/visual y usa el discurso intertextual como trampolín para encontrar su propia voz, una voz creadora que tiene la capacidad de usar el pasado como punto de partida para comentar sobre el momento presente: esto en efecto, es la esencia de la metáfora “socio-literaria.”

Varios dramaturgos, directores y coreógrafos que incorporan textos literarios en sus producciones artísticas han comentado acerca del proceso de la creación teatral y su exploración de un texto literario. Han intentado explicar la delicada relación entre el intertexto literario y su manifestación en el escenario. Por ejemplo, Antonio Onetti, conocido dramaturgo español, habla de la relación entre su obra, *Madre Caballo* (1997) y el texto que sirve como su base, *Madre coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht: “*Madre Caballo*...es... una hipótesis, una analogía, una recreación absolutamente libre en la que, del

original, aparte de la metáfora profunda, sólo queda la carcasa” (*XI Festival* 49). Para Onetti, no es suficiente recrear la obra y las técnicas de Brecht; hay que utilizarlas, transformarlas y traicionarlas para crear un teatro “revelador de nuestro tiempo, que hable de lo que nos ocupa y nos preocupa de lo que amenaza nuestra felicidad ...” (49). Así, el texto de Brecht, el intertexto, se concibe como una carcasa en relación con la obra teatral de Onetti, pues sirve como modelo para su obra, le da su forma y tiene la capacidad de servir como una metáfora en el tiempo presente, “nuestro tiempo.” Para Onetti “nuestro tiempo” se refiere a la explosión del narcotráfico en la España contemporánea.

Jaime Lorca, actor y dramaturgo chileno del grupo La Troppa, también afirma la cualidad metafórica del intertexto literario en la representación teatral. Sobre la obra de su grupo, *Gemelos*, adaptación de la novela de Agota Kristof *El gran cuaderno*, explica, “La puesta en escena es una metáfora (de la novela) ...” La preocupación de Lorca y La Troppa es hacer una metáfora del texto de Kristof sin encerrar su producción teatral. Lo importante para él es crear otra metáfora a través de la puesta en escena. Por ejemplo, en 1995, La Troppa montó su obra, *Viaje al centro de la Tierra* configurando la puesta como una metáfora filosófica de la indagación al centro de uno mismo, reconfigurando la metáfora de la edad industrial creada por Julio Verne.

El teatro de Sara Molina, dramaturga española contemporánea, se conoce por su incorporación de textos literarios, filosóficos e intelectuales como base de la propuesta escénica. Los textos en el teatro de Molina sirven como pretextos para teatralizar, para hacer teatro y a la vez, según Molina, la intención es “exorcisar la confusión y poner en marcha el pensamiento” (*XI Festival* 65). Una de sus últimas obras, *Noús en perfecta harmonya* (1998), cuenta con textos de Kafka, Benjamin, María Zambrano y la Biblia. La producción, fragmentada y aparentemente ilógica, crea una metáfora de la humanidad frente al cambio del milenio. Para Molina, entonces, la función de los intertextos es inspirar la reflexión sobre el tiempo actual, sobre el ser humano en cierto momento designado.

Tuca Pinheiro, coreógrafo para 1º ATO, grupo de danza-teatro en Brasil, se inspiró al indagar en el mundo literario de Nelson Rodrigues. Su desafío fue traer al escenario los personajes de Rodrigues, captar su energía y hacer que se desplegara en los cuerpos de sus actores-bailarines. Su objetivo no fue hacer una coreografía de una de las obras literarias de Rodrigues sino crear un espectáculo único; así nació *Beijo*. Pinheiro visualiza la implementación de los intertextos rodriguesianos como un tipo de sombra que

acompaña a los danzantes en su expresión teatral. Su intención es pintar en el escenario los devaneos, angustias, y locuras de los personajes de Rodrigues y “hacer una radiografía de los sentimientos para así llegar al movimiento” (*XIV Festival* 31). El intertexto concebido metafóricamente como radiografía sugiere que la sombra de los personajes en la obra de Rodrigues está presente en la expresión corporal-teatral de los bailarines de 1° ATO, pero es simplemente eso, una sombra estática; lo que le da vida es la interpretación en un espacio dinámico, el teatro. Aunque Pinheiro indica que los personajes de Rodrigues conllevan cierto carácter universal, a la vez expresa que “todos ellos (son) hijos de la cultura más genuina brasilera” (*XIV Festival* 31) reconociendo así la naturaleza socio-cultural de la puesta en escena.

Al considerar la variedad de perspectivas envueltas en la concepción del intertexto literario y su función en el teatro, se hace evidente la necesidad de recurrir a la metáfora al hablar de la relación entre el intertexto y la obra teatral. Aunque son muchos los modelos propuestos para describir esta relación, tal como los ya mencionados eje cósmico, mandala, carcasa, y radiografía, una cosa queda constante: el teatro se sirve de la literatura, la enmascara vistiéndola de nuevo para traer al escenario una obra dramática única, pertinente a las circunstancias del momento de su creación. Así concebido, el intertexto literario en el teatro también se puede considerar metafóricamente como un personaje disfrazado: está presente de alguna manera en el espectáculo y la acción gira alrededor de él. A veces se encuentra tan enmascarado que no se reconoce; otras veces el vestuario es más ligero y tal “personaje” no puede esconder de su identidad original. En todo caso, su actuación se despliega en la construcción dramática y su papel es importante en el desdoblamiento de la cosmovisión teatral.

### ***La Virgen Triste: el intertexto literario y la metáfora de lo social***

El título de la obra cubana de Elizabeth Mena, *La Virgen Triste*, tiene su origen en un poema escrito por Julián del Casal, *Virgen triste*. En este poema del Casal pinta un retrato de Juana Borrero (1877-1896) destacando una figura triste y sola. La séptima estrofa del poema caracteriza a Borrero como un ser que quiere huir de las circunstancias materialistas de la realidad:

Y es que al probar un día del vino amargo  
De la vida de los sueños, tu alma de artista  
Huyendo de su siglo materialista  
Persigue entre las sombras de hondo letargo  
Ideales que surgen ante su vista. (Borrero 239)

Estos versos parecen introducir el ritmo dramático para la puesta en escena; a lo largo de la obra Juana huye de la vieja que la persigue y se esconde en sus “ideales,” es decir, en sus pasiones románticas, entre las sombras de su pasado. Si consideramos la terminología de Richard Hillman, este intertexto poético se ve como una entidad en órbita, girando alrededor del eje central: la obra teatral. A la vez, estos versos se pueden considerar como el eje de la pantalla para la proyección de la metáfora socio-literaria: en su momento finisecular (1893) se proyectaba una figura rebelde ante el materialismo de su época, la revolución industrial; una mujer enamorada apasionadamente de un sueño, el sueño del amor más allá del mundo material. Un poco más de un siglo después, en 1999, los versos poéticos metafóricamente hacen referencia a la figura principal en la cultura cubana: es un ser rebelde que huye del mundo capitalista para seguir persiguiendo sus ideales de la revolución comunista entre las sombras del mundo democrático. Desde esta perspectiva, el intertexto literario, en este caso poético, tiene la capacidad de hablar de las circunstancias y figuras particulares de su época, y adicionalmente adquiere una voz teatral capaz de hacer comentarios figurativamente sobre la sociedad actual en el momento de su producción.

*La Virgen Triste* es una obra unipersonal. Vivian Acosta interpreta el papel de Juana y de la anciana que la busca para acompañarle al otro mundo, pero Juana se niega a reconocer su condición de muerta; prefiere recorrer “el laberinto de sus pasiones” (XIV Festival 69). Este laberinto forma la base de la estructura dramática; hay cierta tensión creada entre las escenas de alto dramatismo de Juana y las de la voz “razonable” de la anciana cuya función es reestablecer el orden después de las explosiones de emoción descontrolada de Juana. Irónicamente las dos voces vienen del mismo personaje subrayando la representación de una personalidad verdaderamente esquizofrénica, al borde de la locura.

En la primera escena llega tranquilamente la vieja en tren llevando su baúl. Se presenta en el escenario tratando de convocar al espíritu de Juana: “Juana, ven, vine a ayudarte.” Al declarar que tiene poemas de Carlos para ella, capta la atención de Juana quien aparece de repente en un estado frenético gritando, “¡Mis cartas! ¡Qué fuego! Debe ser que tengo fiebre.... ¡Ayy, esta fiebre implacable!” La representación de la vieja que cojea y habla en voz baja choca con la de Juana que constantemente chilla y vuela de un lugar a otro hasta llegar a tener convulsiones; la imagen es la de una mujer al borde de la locura por amor. Su persona evoca la figura del trágico héroe romántico de principios del Siglo XIX: se deja llevar por sus pasiones y se pierde en el

espacio de sus propios pensamientos y sentimientos; el suicidio queda implícito como una de las opciones más atractivas para la resolución de sus problemas.

El espacio teatral en el que se mueven la vieja y Juana también conlleva la estética romántica del Siglo XIX. El escenario se encuentra iluminado principalmente por velas y candelabros; el baúl antiguo contiene una variedad de artículos anticuados como un busto fotográfico descolorido de Juana, joyería y las cartas escritas a su amado Carlos que le obsesionan constantemente. También, el vestido largo y blanco de la vieja/Juana y la pintura blanca en su cara remiten a la imagen del pálido romántico, de la novia rechazada, vagando sin rumbo por el espacio como un fantasma en un sueño. Es más, muchas de las declaraciones dramáticas en el barboteo emocional de Juana son citas de la colección epistolar y las prosas de Juana Borrero misma. Tales declaraciones como, “Vengo a llorar ante tu fosa... Vengo a llorar la tortura del consuelo...” (Borrero 127) y “¿Dónde está mi daga?” sugiriendo el deseo del suicidio, complementan el ambiente romántico establecido en la *mise en scène*.

La implementación de los intertextos literarios de la obra de Borrero dentro de la representación teatral recuerda el modelo propuesto por Miller respecto a la identidad intertextual: se ve el intertexto como una cita que, a la vez que mantiene su propia identidad, se asimila a otro texto. Los intertextos en sí promocionan la recreación del ambiente romántico del Siglo XIX, la época que inspira las escrituras de la joven. La pregunta es: al asimilarse estos intertextos al “otro texto,” en este caso, el texto teatral, ¿cómo se identifican y qué es lo que comunican en un espacio diferente y en otras circunstancias históricas?

Vivian Acosta ha afirmado que la obra se comunica con la sociedad actual en Cuba en su capacidad de representar una figura que sueña y que crea su propia realidad.<sup>5</sup> Según Acosta, los jóvenes cubanos de hoy día han sufrido una pérdida de valores espirituales; no saben seguir sus sueños. La obra para ella contribuye a la recuperación de un sentido de espiritualidad para la juventud ya que el personaje principal tiene dieciocho años e insiste en mirar más allá de la realidad para encontrar una perspectiva alternativa de concebir el mundo. Acosta encuentra sumamente interesante e importante la figura de Juana Borrero: en un momento histórico cuando la preocupación principal se centraba en “la patria,” Borrero puso el amor por encima de todo. Esto se hace evidente en la obra cuando Juana, en una de sus conversaciones imaginarias con Carlos, le dice al enterarse de que se va para la guerra: “La patria es mi rival, ¿por qué me sacrificas a ella? Nuestro amor

es más grande que la patria... Yo no tengo ni amigos ni arte ni patria... elige: tu Juana o tu patria.”

En un artículo titulado, “Anatomía del amor y la nostalgia,” *El Diario de Cádiz* caracteriza la obra como “un ritual de invocación al amor” (57). El director de la obra, José González, también confirma que el eje central de la obra es el amor, “pero no el de las telenovelas, sino el que se tiene por la naturaleza, por los animales y también por otros seres humanos. Eso es lo único que puede salvarnos en unas circunstancias difíciles como las que vivimos en la isla...” (Buitrago 33).<sup>6</sup> Entonces, según el análisis de González, el triunfo del amor, en todas sus facetas, sobre cualquier otro concepto abstracto tal como la patria, sería la solución para las dificultades contemporáneas en las que se encuentra la Cuba de fines del Siglo XX.

El diálogo que se crea entre los intertextos literarios (de Borrero y del Casal) del Siglo XIX y la puesta en escena de *La Virgen Triste* (de Mena) del Siglo XX resalta una metáfora de la condición socio-cultural en la Cuba actual: se destaca una figura que flota entre el mundo de sus antiguos ideales y el mundo democrático; no puede dejar su pasado atrás y busca su presente en el pasado. No deja cruzar la frontera entre el ayer y el hoy y no le pueden influir las opiniones de los que vienen de afuera. Se revela la necesidad de buscar realidades alternativas por parte de la nueva generación, pero el concepto de la patria en el sentido colectivo predomina sobre la importancia del individuo y el amor espiritual. Aunque ciertas facciones tratan de avisarle de su condición, “estamos muertos, convéncete”<sup>7</sup> la figura lucha contra la opinión popular y mundial para no desviarse de su proyecto inicial.

La obra teatral se cierra de la misma manera en que se abre: llega el tren, señalando el movimiento circular de la estructura dramática, y sube la anciana dejándole a Juana literalmente “en el aire.” Aquélla sabe que el rito se va a repetir hasta que haya un tipo de transformación en Juana. Así, se ejemplifica el intertexto poético de una figura del siglo XIX que “Persigue entre las sombras de hondo letargo/ Ideales que surgen ante su vista” (Borrero 239). Este intertexto literario dialoga con su representación teatral actual para manifestar una metáfora socio-literaria: la dinámica en la isla de Cuba a fines del siglo XX.

### ***Beijo: la arquitectura literaria en diálogo con la sociedad brasileña***

*Beijo*, de Tuca Pinheiro y Suely Machado, encuentra su origen en las cartas que le escribiera Nelson Rodrigues a su esposa cuando él padecía de tuberculosis; las firmaba “Beijo nos olhos, na alma, na carne.” La obra

teatral también lleva la firma de Rodrigues, vista tanto en el título, *Beijo*, como en los cuerpos de los bailarines/actores. Los intertextos de la obra narrativa y teatral de Rodrigues funcionan en *Beijo* como generadores de energía vital: la imagen de los personajes rodriguianos está esculpida en los bailarines. Los intertextos se pueden interpretar como personajes enmascarados, hasta atrapados en los cuerpos de los participantes que se mueven al ritmo de la creación de Rodrigues, pero a la vez, se moldea una identidad propia. Esta identidad gira alrededor de la manifestación de ciertos estereotipos asociados con Brasil: el país es pintado como la tierra de fútbol, belleza física, samba, alegría, erotismo, y placer. La representación en *Beijo*, sin embargo, también parodia y subvierte de alguna manera estos estereotipos para mirar a la sociedad brasileña de reojo: la producción danza-teatro se enfrenta con el mundo *desagradavel* de Nelson Rodrigues, lo besa y lo usa como punto de partida metafórico para dirigir una mirada hacia el mundo brasileño actual.

Es útil considerar otra vez el modelo propuesto por Barthes aquí; el intertexto es concebido como una *mandala* que entra en un juego de memoria circular. La obra de Rodrigues, escrita en los años 40 y 50, inspira la generación de una obra de danza-teatral al fin de los años 90 y la puesta en escena recuerda, homenajea y transfigura la obra de Rodrigues. Según Barthes, es imposible vivir fuera del “texto infinito.” Así, la época de los años de los escritos de Rodrigues se comunica con la época contemporánea, la de la producción danza-teatral y vice-versa, de una manera circular. Según Luciano Ramos, el espectáculo logra reconstruir el universo simbólico de Nelson Rodrigues, anclado en el Brasil de los años 40 y 50. Pero, también afirma que “Simultáneamente, sin embargo, el espectáculo, no deja un sólo minuto de discutir lo que aún somos en el día de hoy. La decepción proporcionada por Marta Rocha, que ‘por unas pulgadas’ perdió el trono de Miss Universo, por ejemplo, es asociada en el escenario con el reciente fracaso en la Copa del Mundo de Fútbol de cierta forma, una dolorida reedición de la derrota brasileña del 50.” Las reminiscencias son circulares; hay una confluencia metafórica entre una época y otra.

La secuencia de circunstancias mencionada por Ramos se encuentra en uno de los primeros números del espectáculo. El trasfondo sonoro se compone de la voz de un comentarista de fútbol que excitadamente relata el partido mientras se escuchan los aplausos y ruido de la muchedumbre. Ocho bailarines aplauden exageradamente y, con unos pasos que simulan posiciones de jugadores de fútbol en el campo, bailan con movimientos muy rápidos al

compás de la voz del comentarista. A la vez, se encuentra en el escenario una mujer vestida de traje de baño, llevando tacones y una corona, un ramo de rosas en los brazos, se reconoce como participante en un concurso de belleza. Ella anda frenéticamente entre los bailarines, quejándose de los resultados del concurso. En el escenario se produce caos, ruido y tensión en un ambiente muy cómico al punto que tanto los futbolistas como la concursante se dan por vencidos y, al bajarse el ruido y las luces, todos caen al suelo.

Según Suely Machado, los textos de Nelson Rodrigues en su conjunto sirven como fuente de inspiración para el espectáculo, pero a la vez, se pierden en la producción.<sup>8</sup> O sea, la carcasa de los personajes literarios de Rodrigues se transforma y se esculpe para encajarse en un espacio teatral cincuenta años después de su creación. Como apuntó Tuca Pinheiro, coreógrafo de la obra, la intención ha sido hacer una radiografía de los sentimientos de los personajes rodriguianos para luego transferir esa imagen al escenario, hacer que se bailara y se moviera de una manera única. Para Machado, la representación de futbolistas que pierden y de la concursante de belleza que por poco pierde el primer premio (el fútbol y la mujer son dos pasiones de Rodrigues) sirve como una metáfora del complejo de inferioridad que sufre Brasil hasta hoy día ante la elegancia y el supuesto progreso de los europeos. La metáfora tiene sus raíces en la obra literaria que se manifiesta intertextualmente en la producción danza-teatral y que entra en diálogo con la sociedad actual; este proceso es precisamente cómo funciona la intertextualidad en su capacidad de generar metáforas socio-literarias.

El fútbol y la belleza figuran como elementos constantes en la obra; se burla de la representación destacando cierta estereotipación de la cultura brasileña, pero, a la vez, como contrapunto, se escenifican paródicamente, el estereotipo de la cultura "europea." Por ejemplo, en una de las escenas más notables y cómicas del espectáculo, los actores/bailarines entran en el escenario uno por uno cargando platillos y tazas de té. Están vestidos formalmente y al llegar a su lugar posan con indicaciones de elegancia exagerada, el platillo alzado en la mano izquierda y la taza aguantada con el dedo meñique separado de los demás, estilo propio de los ingleses. Sigue el silencio de trasfondo y una mujer entra torpemente tratando de encontrar su lugar; se tambalea haciendo eses entre los otros actores hasta que por fin se posa finamente. Con movimientos sutiles de la cabeza y de los brazos hacen señas de interacción social como si estuvieran en una fiesta, y de repente la mujer empieza a revolver su té con una cucharita. El sonido de la cucharita contra la taza pronto crea un ritmo placentero mientras los otros actores también empiezan

a revolver su té; la escena se convierte en una sinfonía de tazas y cucharas que después abre paso a los ritmos de samba y salsa. Al oír la música, los actores lentamente rompen con sus posturas tiesas para bailar libremente al son del Caribe. La representación de los europeos como fríos, tiesos, e impersonales choca con la imagen viva, abierta, dinámica y alegre de los brasileños y deja al espectador con un claro mensaje: el proceso de la representación es un juego de estereotipos culturales que tiene la capacidad de inspirar la risa y mostrar la brecha que hay entre la caracterización de una cultura y otra, en este caso, los europeos y los brasileños. La parodia, la burla y la contraposición de las dos culturas abre el espacio para la reflexión sobre ciertos factores culturales: la reevaluación del “complejo de inferioridad” mencionado por Machado.

El juego de estereotipos y la parodia de “tipos” también conlleva referencias metafóricas sobre la sociedad, su orden y sus valores. La función de los estereotipos es uno de los temas incluidos en el estudio de Richard Dyer sobre las imágenes y la representación. Dyer apunta hacia las ideas de Walter Lippman, el que acuñó el término “estereotipo,” al intentar explicar cómo funcionan los estereotipos en la producción cultural. Según Lippman los estereotipos funcionan de varias maneras, entre ellas como una referencia ‘al mundo,’ proveen un proceso general por el cual se ponen en orden datos culturales, y tienen la capacidad de expresar los valores de una cultura. Al considerar las ideas de Lippman, Dyer deduce que la función más importante del estereotipo es mantener definiciones de comportamientos aceptables dentro de una cultura como una manera de mantener orden. Para Dyer, el papel del estereotipo es “hacer visible lo invisible” (16), es decir, manifestar lo “no-dicho,” o lo que se acepta como la norma sin definiciones formales previas; así se mantienen las fronteras entre comportamientos sociales legitimizados por la cultura dominante y los que se consideran fuera de la norma. En *Beijo* la representación de ciertos estereotipos y la subsiguiente parodia de ellos pone de relieve un sentido de cuestionamiento humorístico de tales imágenes y revela el deseo de buscar otros modos de representación en la producción cultural. El género de la obra, danza-teatro, es ya una forma alternativa dentro de las “normas” del teatro tradicional. Los creadores de *Beijo* no se complacen en producir obras dentro de las convenciones de la danza tradicional, ni del teatro más convencional. Su método les da la libertad de experimentar con formas de representación y en el proceso, cuestionar, reevaluar, romper y jugar con estereotipos para reconcebir y comentar metafóricamente ciertos aspectos de su sociedad.

Otro ejemplo notable de la producción que muestra estas propuestas se manifiesta en la parodia de las bailarinas de samba de los grandes “shows” del Brasil de los años 50. Cuatro mujeres aparecen en el escenario llevando trajes de baño de dos piezas y tacones bailando al son de la canción “Brasil.” Se bailan de una manera tosca, pasos de samba, moviendo las caderas rápidamente con un estilo hiper-exagerado con obvias intenciones de “imitar.” Danzan en fila, se toman por los brazos y lanzan las piernas, una tras otra, en el aire. Al hacer esto, fruncen las cejas y hacen muecas ejemplificando el dolor y el esfuerzo que les causa tal movimiento. Estas expresiones y gestos son inesperados, totalmente cómicos. Según Mikhail Bakhtin, “La naturaleza de cada parodia es transponer los valores del estilo parodiado...” (75) . La representación en esta escena desenmascara las bailarinas tradicionales; la norma se reevalúa abriendo el espacio para repensar “el estilo parodiado,” o sea, las formas de representación de la mujer en el escenario. Las mujeres en *Beijo* son capaces de desafiar las representaciones anteriores, estereotípicas de las mujeres bailarinas de samba.

Al final de la samba, la música cambia a música clásica, se bajan las luces y las bailarinas se quitan el sostén del traje de baño y lo tiran al suelo. Se mueven de una manera suave ahora, en fila, separadas. De pronto se ve solamente la imagen del torso de las mujeres producida por luces horizontales; ellas mueven sus brazos sobre su pecho y su torso moviéndose lentamente. Suely Machado relata que esta imagen muestra el cuerpo asexuado de la mujer. Según ella, antes, en los años 40 y 50, se mostraba todo, y ahora esta imagen revela como el cuerpo de la mujer se va reduciendo a un “pedazo de carne.” La mujer concebida a la luz de esta imagen tiene resonancias en el personaje de Virginia, de la obra *Anjo Negro* de Rodrigues. Su carácter desemboca en el tema de la mujer como víctima entrelazado con el racismo.

En *Anjo Negro*, Virginia, mujer blanca, es violada por Ishmael, hombre negro, con el permiso de la tía de ella quien tiene una cuenta que saldar con su sobrina. Ishmael renuncia a su trabajo y encierra a Virginia con la intención de crear un mundo nuevo donde él puede concebirse como “blanco” y “bueno.” Este intertexto literario/teatral también se sugiere en la última escena de la obra: un bailarín negro simula un acto sexual agresivo sobre el cuerpo de una de las bailarinas blancas; ella lo empuja y trata de escaparse de sus brazos. Entran en un vaivén de movimientos agresivos y sensuales a la vez; él la tira entre sus piernas, ella gatea vencida, mientras él se sostiene encima de su espalda. Las imágenes en esta escena metaforizan tales preocupaciones sociales como el racismo (la caracterización del negro como el “malo”)<sup>9</sup> y el

abuso de la mujer. Según Machado, muchos personajes de Rodrigues caminan hacia el abismo y encuentran su lugar en realidades crueles. Rodrigues mismo ha caracterizado unas obras suyas como “*teatro desagradavel*”; obras que tienen la capacidad de “produzir o tifo e a malaria na platéia” (Clark 99), pues, de despertar y producir una sensación de náusea en el espectador. *Beijo*, sin embargo, plantea una rendición estéticamente *agradavel* en su propuesta escénica: la música, las luces y el arte del cuerpo se fusionan para hacer que se despliegue en el escenario un abanico de situaciones humanas, estereotípicamente brasileñas. El conjunto de imágenes en *Beijo*, inspirado en el universo rodriguiano, retrata un mundo lleno de complejidades; se pinta una sociedad capaz de verse a sí misma desde la óptica literaria del pasado para representarse y reevaluarse bajo el microscopio danza-teatral del presente.

### Observaciones finales

Se puede concebir el funcionamiento de la metáfora socio-literaria en el teatro de esta manera: los intertextos literarios sirven como mediatizadores entre el mundo de su creación literaria y su expresión en el escenario. En el proceso de su desdoblamiento en el teatro, brotan metáforas sociales inevitables. Patrice Pavis, alude a este proceso en su artículo titulado, “From Text to Performance,” y propone que hay tres dimensiones o niveles de cualquier texto que coexisten en cualquier *mise en scène*: la dimensión autotextual, la ideotextual y la intertextual. El nivel autotextual tiene que ver con los factores contenidos únicamente dentro del texto; es una perspectiva estrecha, concentrada en factores intratextuales. Al hablar del nivel ideotextual (de ideología) relata que, “no es tanto el texto en sí lo que se escenifica como el subtexto político, social y especialmente psicológico...” (98). Para Pavis, la dimensión intertextual es responsable por el proceso de mediatización y comunicación necesario entre el nivel autotextual y el ideotextual. En el contexto de lo que hemos investigado en este estudio, el nivel intertextual es por definición, literario. Los intertextos literarios, tanto en *La Virgen Triste* como en *Beijo*, cumplen una función imprescindible: sirven como portadores de metáforas sociales entre universos literarios y mundos teatrales.

## Notas

<sup>1</sup> Ver Bennett para más información sobre las ideas de Ubersfeld, Frye, Quigly y Szondi.

Mi traducción. Todas las traducciones del inglés al español en este trabajo son más a menos que se indique de otra manera.

<sup>2</sup> Todos los comentarios sobre las obras, *La Virgen Triste* y *Beijo*, se basan en las puestas en escena llevadas a cabo en Cádiz en octubre de 1999. También se basan en los videos privados de las obras filmados por integrantes del Irvine Hispanic Theater Research Group.

<sup>3</sup> Jonathan Culler, Harold Bloom y Roland Barthes han explorado las diferentes facetas envueltas en el concepto de la intertextualidad. Ver mi artículo, "El teatro y la intertextualidad" para más información sobre los estudios semióticos, la intertextualidad literaria y el papel del intertexto en el despliegue de la representación teatral.

<sup>4</sup> Los comentarios de Acosta se expusieron en un foro de discusión sobre *La Virgen Triste* en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, España, octubre de 1999.

<sup>5</sup> Es interesante notar aquí que para Acosta la obra es atemporal, no tiene ni tiempo ni espacio debido al fuerte componente espiritual. Sin embargo, los elementos espirituales y místicos también se pueden interpretar concretamente como un rito afro-cubano: la limpieza de una mujer por una curandera que recuerda una ceremonia de santería. Así la representación en la obra apunta directamente a cierta región geográfica y a ciertos períodos históricos en particular.

<sup>6</sup> Esta es una de las últimas declaraciones de la anciana en la obra teatral.

<sup>7</sup> Los comentarios de Machado se expusieron en un foro de discusión sobre *Beijo* en Cádiz, España, octubre de 1999.

<sup>8</sup> La tensión racial se ejemplifica también en la escena del tango donde la bailarina blanca vacila en juntarse con su pareja negra.

## Obras citadas

- "Anatomía del amor y la nostalgia." *Diario de Cádiz* (18 oct. 1999): 57.
- Bakhtin, Mikail. *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. New York: Hill & Wang, 1975.
- Beijo*. De Suely Machado y Tuca Pinheiro. Gran Teatro Falla, Cádiz. (18 oct. 1999).
- Bennett, Benjamin. *Theater As Problem: Modern Drama and Its Place in Literature*. Ithaca: Cornell UP, 1990.
- Borrero, Juana. *Poesías y cartas*. Ed. José Tares. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1978.
- Buitrago, Rocío. "'Galiano 108' lleva la magia del teatro cubano a Cádiz." *El Correo de Andalucía* (18 oct. 1999), Espectáculos: 33.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs*. NY: Cornell UP, 1981.
- Dyer, Richard. *The Matter of Images*. Routledge: London and NY, 1993.

- Hillman, Richard. *Intertextuality and Romance in Renaissance Drama*. London: MacMillan Academic and Prof, Ltd., 1992.
- Hodge, Polly. "El teatro y la intertextualidad." *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*. Irvine: Ediciones de Gestos, 1998: 97-110.
- Kristeva, Julia. *Semiótica 2*. Trans. José Martín Arancibia. Madrid: Julián Benita, 1978.
- La Virgen Triste*. De Elizabeth Mena. Dir. José A. González. Perf. Vivian Acosta. Sala Central Lechera, Cádiz (20 oct. 1999).
- Lorca, Jaime. Personal Interview (23 October 1999).
- Miller, Owen. "Intertextual Identity." *Identity of the Literary Text*. Ed. Mario Valdés and Owen Miller. Toronto: U of Toronto Press, 1985.
- Pavis, Patrice. "From Text to Performance." In *Performing Texts*. Ed. Michael Issacharoff and Robin F. Jones. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988: 88-100.
- Ramos, Luciano. Introducción a *Beijo*. Programa de mano de la puesta en escena.
- Rodrigues, Nelson. *Teatro Completo*. Ed. Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, vol. 2, 1981.
- XI Festival Iberoamericano de Teatro*. Ed. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Educación y Cultura. Cádiz: Jiménez-Mena, 1996.
- XIV Festival Iberoamericano de Teatro*. Ed. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Educación y Cultura. Cádiz: Jiménez-Mena, 1999.