

***Persecución*, de Reinaldo Arenas: dispositivos escénicos al servicio de una denuncia social**

Carmen Calleja Mateos
Claudio Castro Filho
Gabriel Pico Blanco
Verónica Jiménez Jiménez

Escuela Superior de Arte Dramáticos de Castilla y León

carmen.calmat@educa.jcyl.es
claudio.casfil@educa.jcyl.es
gabriel.picbla@educa.jcyl.es
veronica.jimjim.1@educa.jcyl.es

Palabras clave:

Reinaldo Arenas. *Persecución*. Dispositivo escénico. Autoridad textual. Denuncia social.

Resumen:

El artículo propone una lectura analítica de *Persecución* –conjunto de cinco piezas teatrales de Reinaldo Arenas (1943-1990)– que tiene en cuenta, sobre todo, el dispositivo escénico plasmado en el tejido dramático. En este sentido, el estudio pretende señalar el rol de la teatralidad en un autor cuya trayectoria sobresale por el corte autobiográfico de su producción narrativa. *Persecución* se confirma, por lo tanto, como una obra anclada en la escritura escénica, que echa mano de recursos teatrales en pro de la construcción de un relato personal. Al desdoblarse en una polifonía de voces y en la materialidad escénica, las cinco piezas experimentales de Arenas concretan un discurso teatral que es, a la vez, un dispositivo de denuncia social.

***Persecución*, by Reinaldo Arenas: Scenic Devices at the Service of a Social Complaint**

Keywords:

Reinaldo Arenas. *Persecución*. Stage Device. Textual Authority. Social Complaint.

Abstract:

The article proposes an analytical reading of *Persecución* –five theatrical pieces by Reinaldo Arenas (1943-1990)– which considers, above all, the stage device embodied in the dramaturgical process. In this sense, the study aims to point out the role of theatricality in an author whose career stands out for the autobiographical cut of his narrative production. Therefore, *Persecución* confirms a poetics anchored in stage writing, which these five pieces reveals the power of theatrical resources for the construction of a personal testimony. Unfolding in a polyphony of voices and stage materiality, Arenas' five experimental pieces concrete a theatrical discourse that is, at the same time, a device of social complaint.

Introducción

Aunque en la totalidad de la obra de Reinaldo Arenas (1943-1990) la narrativa predomina como medio de expresión, su breve incursión a la escritura teatral se afirma como una vuelta de tuerca en su lenguaje que nos permite comprender ciertos rasgos de su autoridad textual, sobre todo en lo que respecta al particular sentido que asume lo autobiográfico en la escritura del disidente cubano. En Arenas, la dimensión autobiográfica o autoficcional está profundamente involucrada con el relato de una experiencia vivida colectivamente. En su teatro, que se circunscribe a las cinco piezas breves (escritas 1973 y 1985) que conforman la obra *Persecución*, la denuncia social cobrará medios expresivos que singularizan lo documental con respecto al resto de su producción. Cuando la palabra literaria agota sus posibilidades de comunicar lo inenarrable, la imagen escénica surge como un instrumento que abre nuevas ventanas sintácticas y el teatro se afirma como un espacio que destrona la primacía del discurso, al apostar por la materialidad y la inmediatez.

El propósito del presente estudio radica en analizar las cinco piezas (o cinco actos) de *Persecución* desde el punto de vista de los dispositivos escénicos que el texto de Arenas pone en movimiento. Recogiendo la reflexión de Marta Contreras Bustamante [2005] sobre tal concepto, el dispositivo escénico se caracteriza por el predominio de la presencia como índice que delimita el campo teatral. Así pues, la relación entre cuerpo y sujeto que dicha definición supone alarga la noción de dispositivo más allá de los elementos paratextuales –las acotaciones implícitas o explícitas– que atraviesan la dramaturgia, implicando en el texto y en la escena una tela de relaciones entre medios expresivos que deriva, por doquier, en una multiplicidad de agentes en la construcción del discurso teatral. Según la autora:

La interrogación al cuerpo del sujeto de la escena puede traernos a presencia materiales reales de unas condiciones a las que de otro modo no tendríamos acceso. Esto permite iluminar una historia personal y colectiva



la que estamos en vías de decodificar para que los movimientos en los diferentes escenarios estén llenos de sentido, estén despiertos. [Contreras Bustamante, 2005: 152]

Partiremos de dicha premisa para buscar comprender cómo el dispositivo escénico, en *Persecución*, reitera la voz autoral en pro de una denuncia social que es, a la vez, relato biográfico.

Del testimonio autoral al paraíso como distopía

El dolor del exilio, tema recurrente en la tragedia clásica, está patente en todo el conjunto dramático de *Persecución*, pero en su primera pieza, «Traidor», es donde el tema se revela con más claridad. Al igual que en la última pieza, «El poeta», aquí la forma del monólogo permite al autor concretar un ejercicio narrativo que esclarece puntos de vista y, al tiempo, acentúa la dimensión literaria y documental del relato. «Traidor», además, es la raíz del proyecto: nace como un cuento que, a lo largo de la escritura, acaba por cobrar cuerpo y proyectarse en la inmediatez de las tablas. El dispositivo escénico –que recalca aquí la necesidad de la protagonista, «Una mujer de unos 70 años», tener como intérprete a «un hombre caracterizado como anciana o mujer de edad» [Arenas, 2001: 15]– acaba por reiterar la dimensión trágica de la pieza, al hacer de esta voz una especie de Tiresias.

Si, por un lado, la ambigüedad de género se presenta como un juego de travestismo que a Arenas le interesa en tanto que deconstruye la normatividad sexual (el testimonio que nos ofrece el autor es el relato de la opresión que sufrió un homosexual en el contexto cubano), por otro lado es cierto que en la tragedia ática Tiresias asumía ambos géneros, a veces hombre, otras veces mujer. La dimensión profética de este yo se revela, además, en su compromiso con la verdad y las múltiples temporalidades que frecuenta. Si Tiresias, en la tragedia, miraba hacia el porvenir, previendo el futuro, la anciana de Arenas hace presente el pasado; desentierra una memoria de la opresión que se hallaba sepultada.



Hay que convenir en que el recurso al travestismo reitera la artificialidad teatral. Por un lado, este personaje es hombre y mujer a la vez porque la historia que tiene que contar es la de su marido, miembro del Partido Comunista que, durante el régimen, acaba por traicionar sus creencias ideológicas cuando este deriva en un mecanismo opresor: habla él a través de ella. El personaje se convierte en una voz colectiva cuya polifonía recalca las diversas capas de la opresión que el texto trata de denunciar. No obstante, el juego entre esencia y apariencia, verdad y simulacro, será constante en todas las piezas de *Persecución*. La vida en el espacio público (marcada por la impersonalidad de un contrato social determinado por el sistema) contrasta con el desahogo en el ambiente doméstico: la Historia oficial del régimen contrasta con el relato individual de los que vivieron la dictadura en primera persona. En esta segunda vertiente se halla, claro está, el punto de vista del autor y el sentido de denuncia que atraviesa *Persecución*. Entre el papel que se representa en el *theatrum mundi* y las múltiples traiciones ideológicas que de ahí derivan, la verdad es la que cobra cuerpo en el relato:

Pero antes hablaré. Antes diré al fin lo que siento. La verdad. ¿Crees que puedo pasarme la vida representando? ¿Es que no te das cuenta de que a fuerza de tanto traicionarme voy a dejar de ser yo mismo? ¿Es que no ves que ya soy una sombra, un fantoche, un actor que no desciende nunca del escenario donde representaba además un papel sucio? [Arenas, 2001: 28].

Arenas considera que un núcleo de verdad auténtica es el sentimiento, el hablar lo que uno siente. La necesidad del lenguaje y del discurso, como mecanismos que ponen de manifiesto la verdad, asume en este monólogo la expresión de un dolor que hace crujir las costillas del cuerpo. Y quizás ahí se explique por qué «Traidor» saltó del cuento a la dramaturgia. El teatro se afirma, aquí, como un instrumento político que redimensiona el relato, al darle cuerpo y voz, así como echando mano de un dispositivo escénico preciso y cerrado: pantallas en las que se proyectan



imágenes o colores atmosféricos, que contrastan con el discurso del actor a la manera de las pancartas o del *gestus* de Brecht [2004].

Si el origen literario del acto primero, cuyo borrador consistía en un cuento, acentuaba el corte documental de un relato marcadamente narrativo, el acto dos parece introducirnos, inequívocamente, a un lenguaje teatral. En lugar de una voz monologal predominante surge un coro de cuatro personajes, un viejo y tres soldados. La precaria interdependencia entre las cinco piezas –que, según Arenas [2001: 11], «se enlazan unas con otras como un todo que se puede armar o desarmar»– revela, aquí, un hilo conductor: a la lista de *dramatis personae* se añade la recomendación de que al viejo le interprete el mismo actor del primer acto. Este viejo es, tal cual Arenas, escritor. Se va dibujando un sujeto enunciador, una autoridad textual u observador de primer grado que acentúa la función testimonial del texto, a la vez que se incorpora un lenguaje absurdo, cercano al estilo de Beckett. Esta especie de dialéctica entre el relato y la teatralidad –un artificio de denuncia de la absurdez de la realidad que quiere ponerse en liza– se concreta en múltiples dispositivos: el lirismo del *Estudio Número 1*, *Opus 10*, de Chopin (que escucharemos en otros momentos de *Persecución*) contrasta con la dureza de las imágenes, sobre todo con la presencia material de la soga, que va asumiendo un cariz alegórico con respecto a la privación de la libertad. Lo que en el primer acto era un símbolo recurrente e inmóvil en el proscenio, en este segundo acto lo llevará el viejo, amarrado al cuello. Esto intensifica la sensación de claustrofobia, de control, de castración. La artificialidad del paraíso que aquí se escenifica reverbera la ambigüedad del Edén bíblico: la aparente libertad sexual puede que sea una ilusoria tentación, un sistema de control. Se trata, al fin y al cabo, de un paraíso artificial, cuyos juegos de simulación se expresan en las acotaciones y cuya veracidad se halla permanentemente bajo sospecha, en una dialógica que se enfrenta a los conceptos de verdad y artificio.

Este paraíso, que así se denomina en clave irónica, refuerza la elocución autoral al caracterizarse como una especie de Parnaso



despóticamente convertido en campo de concentración, una especie de cárcel en donde los autores ya no tienen voz. La libertad discursiva plasmada en la escritura literaria equivale, para Arenas, a la libertad de amar, de ahí que en este paraíso parnasiano o parnaso paradisíaco se haga presente la manzana, incorporando la simbología bíblica como elemento discursivo que crea un símil entre la ficción y la experiencia vital que el dramaturgo trata de documentar y denunciar en *Persecución*.

La retórica puesta en marcha en las conversaciones entre los tres soldados, al configurar una especie de proyección psíquica de lo que narra el Viejo, frecuenta un lugar metateatral con tintes alegóricos. Quizás sean estos tres soldados un mismo personaje con sus diferentes caras, con sus diferentes vertientes, como el perro Cerbero del inframundo con sus tres cabezas y fiel a su amo Hades. Al igual que dicho perro, estos también son los encargados de conducir a sus prisioneros a este paraíso del cual no saldrán. Porque realmente dicho paraíso lo parece en forma, sin embargo en fondo parece más un infierno como tal, de ahí el refuerzo de la idea de Cerbero y su custodia de los prisioneros en el inframundo. Como dice el tercer soldado, «No olvides que nosotros somos los dueños del paraíso» [Arenas, 2001: 39]. Dueños ficticios o más bien inquilinos, puesto que en todo momento la idea de ‘felices siervos’ de un ente mayor está presente. Aun así, el primer soldado, el más socrático del triángulo –a fin de cuentas, el que cuestiona la imposibilidad de escribir–, intenta contestar las verdades absolutas, muy involucradas, en el texto, con la utopía del castrismo. Como contradicción, el tercer soldado se vuelve un autómatas, solo sabe contar hasta uno.

La denuncia social se concreta, aquí, en una visión trágica de la realidad, convertida en una encrucijada o callejón sin salida: dentro del paraíso se sufre la opresión castrista; fuera de él, la opresión capitalista. Si dentro del paraíso se plantea un socialismo controlado y fuera del mismo un capitalismo extremo, ambos sistemas se presentan como realidades controladas, tanto la de fuera como la de dentro, potenciando la sensación



de claustrofobia constante. La voluntad suprema –el poder absoluto que en Arenas se pone de manifiesto en lo político y en lo religioso como arrolladores mecanismos de opresión– sobrepasa las inteligencias individuales y asume un rol filosófico y existencialista a lo largo del diálogo, cuya consciencia soberana, el derecho a tan solo expresar una consciencia de la realidad, emana de la voz del Viejo, la que aparentemente revela la autoridad textual. La escritura se afirma, entonces, como un movimiento de dejarse expulsar del paraíso y en la libertad de expresión se halla la revolución individual, el derecho a relatar la verdad.

Teniendo en cuenta la circunstancia de Reinaldo Arenas como expulsado del paraíso, la condición de exiliado, es interesante la proposición que hace el primer soldado: «¿No sería mejor a que los dejaran por ahí?». Enseguida, el tercer soldado responde: «¡Un escritor fuera del paraíso! ¡A saber qué dirían de nosotros!» [Arenas, 2001: 41]. En la visión de Arenas, solo desde fuera podemos ver que en realidad lo que nos venden sistemáticamente como paraíso es realmente un infierno consentido: quizás estemos ante Cerbero, ante Hades y ante la esencia de un escritor que cuestiona la herencia aprendida durante siglos acerca de lo que está bien y lo que está mal, de la bondad de Dios y de la maldad de la serpiente, del paraíso y del infierno. Inevitablemente el existencialismo de Arenas (patente en esta espacialidad claustrofóbica, como las puertas cerradas de Sartre), nos conduce a Dante y a los diferentes niveles del inframundo, que a Arenas le sirven como peldaños de cuestionamiento moral.

La tercera pieza del conjunto agudiza la imagen distorsionada del paraíso (la redentora promesa de utopía, irónicamente convertida en distopía), a la vez que apuesta por un lenguaje aún más simbólico y mitológico con respecto a la pieza anterior. Las rupturas sintácticas que se verifican a lo largo del texto –y que plasman cierta nostalgia vanguardista en la escritura de Arenas, con tintes surrealistas que, al tiempo, concuerdan con la inacción del teatro del absurdo– materializan un proceso de abstracción filosófica en torno a la temática bíblica. Ella y Yo, simulacros



de Adán y Eva, llevan como taparrabos las hojas que, en la pieza anterior, se esparcían en la escena, desperdigadas alrededor del Viejo. El conflicto entre opresor y oprimido, así como la dialéctica entre barbarie y civilización, se plasma en una voz coral cuya mirada lancinante juzga la amoral desnudez de Eva y Adán. El Coro encarna, así pues, una civilización que, ante todo, conforma un engranaje castrador. En lugar del cuerpo expuesto de Ella y Yo, el Coro se presenta adornado con brazaletes, insignias y pañoletas rojas al cuello.

Una vez más, el dispositivo escénico de Arenas recalca los contrastes, ofreciéndonos una especie de espectáculo barroco que caricaturiza el régimen y se desenvuelve en un espacio abstracto que sugiere un vacío desértico, aspecto que se concreta en los colores atmosféricos que se proyectan en las pantallas: una iluminación desértica para apoyar la idea de una isla infértil, una tierra por la cual ya no se puede abonar, que ya no vuelve a florecer. La espacialidad nos conduce a la nostalgia del paraíso perdido, del pasado disuelto en una realidad carente de ilusión.

No obstante, en este desierto no tienen lugar los tonos de grises, solo claros y oscuros intensos. Los personajes oscilan entre la asepsia etérea y el desenfreno sexual. Al fin y al cabo, el maniqueísmo que el dispositivo de Arenas denuncia se concreta en el automatismo del lenguaje, un lenguaje que o bien expresa lo inaudito (las ya aludidas rupturas sintácticas), o bien repite los lemas de la revolución: «¡Patria o Muerte!», evoca el Coro casi al final del acto [Arenas, 2001: 61]. El episodio «Ella y Yo», para Arenas, termina como un punto de inflexión en la economía escénica de *Persecución*, de ahí que su acotación final proponga insertar, justo allí, el intervalo de descanso: «En caso de que se quiera conceder un intermedio, se recomienda que el mismo tenga lugar inmediatamente después del acto III» [Arenas, 2001: 65].



La aniquilación del yo y la voz del autor

«El reprimero», cuarta pieza de *Persecución*, profundiza en la temática distópica propuesta por Reinaldo Arenas en sus experimentos de escritura teatral en torno a la represión del régimen cubano, incidiendo, en esta ocasión, en la denuncia de una aniquilación de las subjetividades. En la lista de personajes nos topamos en concreto con dos figuras, los perros, que funcionan como alegorías de la condición social (que podríamos comparar con el *Coloquio de los perros* de Cervantes o *Perro muerto en tintorería*, de Angélica Liddell, entre otras obras) y representan a seres humanos despojados de su dignidad por un sistema que aniquila las subjetividades: «Inmediatamente los perros se incorporan, como soldados» [Arenas, 2001: 72], dice la acotación. La aniquilación de la subjetividad se representa sobre todo por la ironía que enmarca, en el campo del lenguaje, el uso de la palabra ‘yo’. Nos hallamos en un tribunal que juzga a los disidentes del régimen, de ahí la siguiente intervención del Fiscal:

¿Cómo, olvidado que le hemos dado plenos derechos para el ejercicio de su defensa, osa injuriar a nuestro pueblo con esa actitud, con esa frase absolutamente egoísta, individualista, egocéntrica, contrarrevolucionaria y criminal: «yo». ¿Así que «yo»? ¿eh? No piensa en los demás. [Arenas, 2001: 82]

Es, por tanto, un punto fundamental la aniquilación de lo subjetivo. Todo poder que promueva la represión no puede permitir dentro del sistema que hablen subjetividad e individualidad. Así pues, resulta interesante la manera con la que Arenas aborda en el texto ese ‘yo’. En primer lugar, lo hace mediante la indignación del Fiscal: la simple utilización del lenguaje en primera persona conlleva la acusación de no pensar en los demás. En segundo lugar se halla la contradicción en cómo el juez se utiliza de ese ‘yo’, parlamentos más tarde, para hablar de sí mismo y de la importancia del poder que ostenta, lo cual reafirma la hipocresía inherente al sistema político que el autor denuncia.



Podemos observar una interesante relación entre los acusados y los personajes de la pieza anterior, Él y Ella. Si consideramos la posibilidad de que Él y Ella son Adán y Eva, nos hacemos a la idea de que la represión política de que nos habla Arenas tiene como base una justificación religiosa. Nos encontramos con que el Fiscal sería Dios y Arenas nos estaría presentando a un Dios cruel, hipócrita, represor y despiadado. Se trata, en la pieza de Arenas, de un Dios que está absolutamente caricaturizado y se asemeja a un bufón de la tradición latina. La idea de la muerte de Dios conduce a cierto nihilismo nietzscheano o crisis de los fundamentos, a la pérdida de referencia en los valores. Este Fiscal intenta buscar referentes sólidos, pero todo es contradicción y desorientación. Los demás personajes, incapaces de asumir dicha desorientación, están en una constante búsqueda de afirmación. Se contradicen pero se apoyan en lo que creen, por absurdo que sea: una necesidad ciega por creer. Arenas plantea con absoluta delicadeza una sociedad nihilista y las incongruencias que generan las sociedades totalitarias, apoyadas en la pérdida de la subjetividad.

Esta aniquilación de lo subjetivo también se expresa en la problematización del deseo, lo cual se representa de una manera dialéctica y ambigua. O bien el deseo es reprimido o bien se experimenta desde un absoluto desenfreno: la represión es, por tanto, un esfuerzo de contención de lo irrefrenable. Con respecto a la represión, la Secretaria del Tribunal anuncia: «aquel que mirase a otra persona de su sexo fijamente será condenado a...» [Arenas, 2001: 76]. En cambio, poco después la acotación sugiere que «La acusada y el Fiscal se trincan en un desaforado acto sexual» [Arenas, 2001: 94]. La escena se desarrolla mientras se baila la música de Chopin, un paisaje sonoro que contrasta con la dureza de la acción (ahogar con la soga a los acusados) y con el resultado de esta danza: llegar al deseo desacerbado, a la culminación de un acto sexual entre la acusada y el juez.

Si leemos *Persecución* por el prisma documental y autobiográfico, llama la atención el despliegue de la condición sexual en la obra. El castigo al que se asiste en «El reprimero» por mirar a otro del mismo sexo podría



indicar un reflejo de lo que le pasó en la realidad al propio Arenas por su condición de homosexual, pero al final de la obra igualmente se castiga a una mujer después de mantener relaciones sexuales con el Fiscal. Al fin y al cabo, la represión va en contra de toda y cualquier manifestación del deseo, en tanto que rasgo de lo subjetivo.

Quizás es «El reprimero» el más literario de los cinco ejercicios escénicos de Arenas. Hay un fuerte acento en el trabajo con el lenguaje: onomatopeyas, neologismos, metáforas, alegorías e ironías abundan a lo largo del texto, reiterando la experiencia del autor en el campo de la literatura, más que en el campo teatral. Resulta destacable el barroquismo de una dramaturgia que incide, con tintes contemporáneos, en la noción de *theatrum mundi*, un barroquismo grotesco, caricaturizado, violento, empleado en el lenguaje explotado en imágenes. Una estética aparentemente caótica que, sin embargo, se ordena en los engranajes de la metateatralidad que Arenas propone, una delicada confusión entre la realidad y la ficción, el actor y el personaje, el estatus, la moralidad, etc. En definitiva, se trata de un barroquismo que invita la puesta en escena, en un marco contemporáneo, a clarificar códigos que favorezcan lo metateatral.

Al fin y al cabo, sabemos que la dramaturgia es de por sí un arte que se nutre de ambos ‘hemisferios’, la literatura y el teatro. En este sentido, interesa observar cómo los dispositivos escénicos siguen vivos en este ejercicio de escritura poniendo el acento en una radicalidad del discurso que, según el autor, es imprescindible mantener en la escena, de ahí el carácter inmersivo de sus acotaciones. En los dispositivos que se proponen en «El reprimero» nos enteramos de que «la puerta de entrada del teatro es cerrada con violencia» y que, por lo tanto, «nadie va a escapar» [Arenas, 2001: 70]. Se trata de la misma radicalidad estética que se observa en su novela *El color del verano*, cuyo marco de teatralidad fue anteriormente estudiado por Castro Filho [2020] y Mateo del Pino [2002]:



Antes de que comience la acción, nos vemos en la necesidad legal de aclarar que, de acuerdo con las reglas dramáticas de esta pieza, una persona del público debe morir de un tiro durante la representación. Ni la empresa ni el autor asumen la responsabilidad de esa muerte voluntaria. El espectador, al entrar en el teatro, debe estar consciente de que puede perder la vida. [Arenas, 2001: 20]

Así pues, hay una especie de equivalencia entre la forma y el contenido: hablar de la violencia supone exponer al espectador a una tensión teatral que problematiza el campo de la representación. La ruptura de la cuarta pared se realiza mediante la construcción de una atmósfera emocional: el espectáculo rechaza la representación en pro de una experiencia compartida de simulacro. Importa percibir que los dispositivos escénicos y los juegos del lenguaje propuestos por el autor se constituyen como artificios ficcionales que favorecen la construcción de una estética ‘documental’, la cual le sirve como mecanismo de denuncia: el barroquismo del lenguaje (literario y escénico) es, por lo tanto, una máscara bajo la cual se expresa una vivencia en primera persona.

No obstante, la temática represiva del texto también se hace patente en la relación de poder que el dispositivo escénico de Arenas establece con la puesta en escena y el público. La multiplicidad de voces que expresan un relato de corte subjetivo e intrahistórico no deja de reiterar que los distintos personajes conforman un mismo campo semántico, aunque matizado de manera polisémica en los dispositivos teatrales puestos en juego. La arquitectura pentagonal no deja de ser, asimismo, un rasgo de autoridad textual: *Persecución* se reparte en cinco piezas, así como en el terreno narrativo Arenas ordenó parte de sus novelas en lo que llamó ‘pentagonía’, modelo estructural de su escritura que, según el estudio de Panichelli Teysen [2005], obedece a códigos testimoniales y autobiográficos.

La última pieza del conjunto pentagonal del teatro de Arenas sobresale por recuperar la voz de un personaje que ya circulaba por allí, pero que ahora asume un rol protagonista: el poeta. Otra vez se pone sobre la mesa la frontera entre lo literario y lo teatral. Ya en las piezas anteriores la



figura del poeta se presentaba acompañada de acotaciones en primera persona. Al corte de personaje teatral se iban añadiendo características típicas del narrador literario, narrador que, al ser omnisciente al tiempo que portavoz de un relato subjetivo, podríamos señalar como un alter ego del autor, puesto que este yo habla desde el lugar de «las locas más bravas, esas que además son poetas» [Arenas, 2001: 108]. Se reitera, por lo tanto, la dimensión documental y autobiográfica del conjunto de cinco piezas. Así pues, dicha dimensión asume un rasgo confesional, íntimo, con menos recursos a la ironía con respecto a las piezas anteriores. La pieza, reinada por una sola voz, adquiere un ritmo veloz y fluido, con mayor número de imágenes elevadas del plano de la ficción y del mundo terrenal. También es cierto que el texto de Arenas asume, aquí, una función dialéctica que se compagina con el rasgo político de un teatro de denuncia: «El poeta» concluye *Persecución* no propiamente desde el punto de vista de un encadenamiento de la acción, sino también desde un punto de vista filosófico (o sea, la “conclusión” como colmo de una tesis).

A modo de conclusión: fragmentación y circularidad

Resulta interesante confrontar «El poeta» con la primera pieza, «Traidor», y pensar sobre cómo se construye el relato escénico del régimen desde distintos prismas, voces y figuras. Al plantear esta quinta pieza o acto como clausura, pero apuntando la transformación de vejez a juventud que sufrirá el personaje, parece como si *Persecución* fuera a comenzar de nuevo, quizás proponiendo una estructura circular. El propio personaje del anciano que sea el poeta y que a la vez vaya leyendo la propia obra que se ha visto representada, al mismo tiempo que rejuvenece, escenifica una especie de vuelta a la luz, tras toda oscuridad. La pantalla, que estuvo presente en la primera pieza, cambia de la oscuridad a la claridad (acompaña al actor, al personaje a ir rejuveneciendo), sin emitir proyecciones que hagan avanzar la acción, pero adquiriendo un corte simbólico, de clarificación de la memoria.



La búsqueda o la afirmación de la veracidad del relato, patente desde el comienzo de *Persecución*, adquiere tintes de una búsqueda metateatral de los orígenes, lo cual se pone de manifiesto en distintas referencias en esta y en las piezas anteriores: la figura de la anciana, el anciano que se transforma, las referencias al mito de Adán, Eva y la expulsión del Paraíso, las variadas referencias mitológicas provenientes del mundo antiguo. Volver a los orígenes se convierte, entonces, en un juego dramático que poetiza la autenticidad de la denuncia: el teatro se afirma, también, como poema, como recuperación del verso y de la figura del coro. Una característica dramática particular de *Persecución*, entre las piezas uno y cuatro, es el supuesto carácter cerrado de muchas de sus acotaciones y dispositivos escénicos. No deja de ser interesante que, en esta última pieza, nos surja la siguiente nota del autor:

En general no he querido apuntar los momentos exactos en que el personaje realice estas u otras acciones, a fin de dejarle un margen de libertad e interpretación a su actuación. Queda también al criterio y a la imaginación del actor y del director la posibilidad de escenificar de varias formas el texto. [Arenas, 2001: 103]

¿Podemos considerar estas palabras como un índice de apertura de los paratextos de todos los cinco actos de *Persecución* o es que «El poeta», en concreto, presupone una apertura del texto hacia una dinámica escénica de la que los textos anteriores no participan? ¿Está aquí Arenas abriendo la puerta a que cada uno de nosotros nos pongamos en la piel del poeta? Importa reseñar que, en esta última parte, *Persecución* se clausura mediante una voz personalizada, que busca liberar la acotación en función de quien se asome escénicamente a las capas dramáticas. Se trata de una liberación del dispositivo que puede ser extensible a toda la obra o, mejor dicho, que se pone de manifiesto en la generación de un contraste: endurecer la falta de libertad en las cuatro primeras piezas y colmar en la liberación escénica en esta última.



Hay, en el trascurso de la obra, una especie de contigüidad entre forma y fondo: el dramaturgo asume un rol demiúrgico con respecto a sus indicaciones escénicas, ejerciendo, ante la puesta en escena y el público, la autoridad 'totalitaria' que trata de denunciar. A fin de cuentas, en «El poeta» se agudiza la afrenta a toda clase de poder establecido, aspecto que, como hemos visto en las piezas anteriores, se manifiesta tanto a un nivel político como a un nivel religioso. En esta última pieza, el carácter demiúrgico del personaje (una especie de yo automitificado) otra vez incorpora a la voz escénica un corte profético (cercano a la figura nietzscheana de Zaratustra) u oracular: él se dirige a los dioses, incorporando referentes míticos que albergan un largo espectro intertextual. Pero también sabemos que lo divino, aquí, es un divino muy entre comillas, ya que la obra contesta cualquier autoridad establecida. Dios puede ser cualquiera, porque al fin y al cabo la obra lo destronará, de ahí que los ruegos corales en «El poeta» puedan dirigirse a «Zeus Amante,/ Júpiter Olímpico,/ Saturno,/ Divinas Parcas» [Arenas, 2001: 105], al «Turrón de Alicante» [Arenas, 2001: 106], a las «Croquetas al Plato,/ Puré de Lentejas...» [Arenas, 2001: 107].

Las grandes preguntas sobre el más allá y la condición humana se hacen presentes al tiempo que se manifiesta una desenfadada derrisión ante lo divino, aspecto que podemos contextualizar dentro de la poética mestiza y del sincretismo del teatro cubano, marcado por una heterogeneidad, como sugiere García-Canclini [2009], en la que las estéticas europeas (el teatro épico, el teatro de la crueldad y el teatro del absurdo, en el caso de Arenas) se ven confrontadas con códigos culturales autóctonos. Los nombres que, entre los años 40 y 60, renovaron la dramaturgia en Cuba, como Virgilio Piñera y José Triana, construyeron una escritura teatral marcada precisamente por una actitud de derrisión y poco respeto por lo sagrado y por la tradición europea. Quizás podemos situar dicha actitud dentro de la misma perspectiva decolonial que propone García-Canclini con respecto a las vanguardias latinoamericanas.



Interesa observar que en «El poeta» la autoridad textual se disuelve en una polifonía coral. La antes aludida dimensión demiúrgica del personaje conlleva la búsqueda de un teatro de los orígenes. La esfera mítica de la obra cobra un arreglo textual y escénico que recuerda el teatro griego y nos hace identificar la figura del poeta con Tespis o con los héroes de Esquilo –Prometeo, el que porta la verdad–. Pero dicha verdad es asimismo una verdad histórica, de ahí la irrupción final del Coro: «Esparcirás/ Sobre la tierra tu canto/ y él llevará el sabor de la derrota» [Arenas, 2001: 111].

Dentro del abanico intertextual de la pieza, importa observar que repite dos veces una estructura semejante al monólogo de Hamlet, «ser o no ser»: «Seguir. No seguir... He aquí el dilema...» [Arenas, 2001: 103] y, después, «¿Cómo pues soportar (...)?» [Arenas, 2001: 105]. Arenas, aquí, parece anticiparse a Heiner Müller, en *Máquina Hamlet*, en tanto que hace uso del hipotexto de Shakespeare como dispositivo crítico del mundo contemporáneo. Como clásico elevado ya al nivel de un arquetipo, si seguimos la línea de análisis de los mitos modernos propuesta por Bernadette Bricout [2002], Hamlet es un perfecto espejo del poeta, en tanto que se estableció como una de las figuras teatrales que más sufre el peso del cambio de poder. La mitificación, en este sentido, sigue el sendero de la denuncia social y de la radicalidad histórica.

El poeta se traviste de Hamlet al sentirse un hombre que se ve envuelto entre el horror del mundo y el instinto: hay que decidir si sirve de algo intentar cambiar el rumbo distópico de la realidad. Tanto a Hamlet como a este poeta que nos presenta Arenas les obsesiona reconstituir la verdad de los hechos. Lo testimonial, en *Persecución*, se concreta como un relato de los derrotados del régimen; el concepto de historia que está en juego es de corte intrahistórico o benjaminiano, asumiendo un punto de vista no oficial, el de la denuncia, del relato censurado.

En esta dinámica, literaria y escénica, que plantea una escritura fragmentada y, al tiempo, circular, el dispositivo teatral de Arenas incide en la necesidad de lo teatral como dispositivo del discurso. Los códigos



testimoniales y autobiográficos advenidos de su narrativa se chocan, en *Persecución*, con una insuficiencia de la palabra que convierte en urgente la escena. La metateatralidad y los contrastes barrocos de su dispositivo teatral materializan una mirada escéptica ante lo real, revelando en el espacio capas míticas e intertextuales que solo el lenguaje teatral es capaz de abarcar. El rasgo confesional de la escritura de Arenas se halla, en las cinco piezas de su teatro, impreso en la materia –el dispositivo escénico– que sirve a la denuncia social y a la libertad de expresión elevada a su máxima potencia: la concreción inmediata de las tablas.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENAS, Reinaldo, *Persecución (Cinco piezas de teatro experimental)*, Miami, Universal, 2001.
- BRECHT, Bertold, *Escritos sobre teatro*, trad. Genoveva Dieterich, Barcelona, Alba, 2004.
- BRICOUT, Bernadette, *La mirada de Orfeo: los mitos literarios de Occidente*, trad. Gemma Andújar, Barcelona, Paidós, 2002.
- CASTRO FILHO, Claudio, «Antes diré al fin lo que siento: mito, verdad y simulacro en la dramaturgia de Reinaldo Arenas», en Stefano Tedeschi (ed.), *El largo viaje de los mitos: mitos clásicos y mitos prehispánicos en las literaturas latinoamericanas*, Roma, Sapienza Università, 2020, pp. 207-217.
- CONTRERAS BUSTAMANTE, Marta, «La escena teatral como dispositivo de pensar la realidad. Los estudios literarios y teatrales en el marco del pensar postmoderno», en *Acta literaria*, 2005, núm. 30, pp. 151-168.
- DEL PINO, Ángeles Mateo, «De cuando la vida imita al teatro. La dramaturgia de Reinaldo Arenas», en Fabio Murrieta Rodríguez (ed.), *Creación y exilio. Memorias del I Encuentro con Cuba en la distancia*, Madrid, Hispano Cubana, 2002, pp. 279-287.



GARCÍA-CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Barcelona, Random House Mondadori, 2009.

PANICHELLI TEYSSEN, Stéphanie, *La pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas*, Granada, Universidad de Granada, 2005.

SÁNCHEZ-GREY ALBA, Esther, «El teatro documento de Reinaldo Arenas» en *Estudios Históricos*, 2010, año II, núm. 4, pp. 1-11.

