



N° 45 · 2020 · ISSN 1853-6379
 DOI 10.14409/argos.2020.45.e0029
 (AADEC) Asociación Argentina de Estudios Clásicos
 Facultad de Humanidades y Ciencias / Universidad Nacional del Litoral

Elina Miranda Cancela. *Dioniso en las Antillas*. La Habana, Editorial UH, (prólogo de Montes Huidobro, Serie Biblioteca Cubana), 2019, 223 pp. ISBN: 9788413370941.

MANON ERTOLA ÚRTUBEY

Universidad Nacional de La Plata - Centro de Estudios Helénicos
 manitas@gmail.com

El estudio, concienzudo y riguroso, de las obras teatrales latinoamericanas que se han nutrido de los mitos o cánones trágicos grecolatinos –un campo ignorado por mucho tiempo que sin embargo la autora supo visibilizar y jerarquizar con sus trabajos– ha ocupado un lugar central en las investigaciones de Elina Miranda Cancela. Ganador por unanimidad del Premio Anual de la Crítica Literaria 2020 por la Academia Cubana de la Lengua, el presente libro ofrece una mirada de conjunto sobre el tema de la recepción clásica en Latinoamérica. No obstante, como manifiesta Montes Huidobro, novelista y dramaturgo cubano a cargo del prólogo, el libro desborda en sus alcances este propósito. Afirma que es una obra que ilumina el desarrollo de la dramaturgia caribeña, aportando información y puntos de vista que no habían sido expuestos antes con esta precisión, coherencia y documentación (p. 7).

El libro transita un amplio rango de obras teatrales –de Cuba, Puerto Rico y República Dominicana– deudoras del mundo clásico, en tanto actualizan sus mitos asumiéndolos como propios, en un período que va desde comienzos del s. XX hasta la actualidad, atendiendo muy especialmente a las circunstancias históricas, sociales y culturales en que fueron creadas. En tal sentido, *Dioniso en las Antillas* puede considerarse una continuación, actualización y ampliación de *Calzar el coturno americano, mito, tragedia griega y teatro cubano* (La Habana, Ediciones Alarcos, 2006).

Los alcances y pretensiones de este estudio se traslucen en la cuidadosa selección del corpus –obviamente no exhaustivo, pero más que suficiente– y la estructuración del libro. Consta de once capítulos que tratan, en su mayoría, sobre personajes y sagas míticas, cuyas versiones antillanas son analizadas en un orden cronológico, que se impone por el acertado afán de señalar influencias y vinculaciones, y tejer un entramado de autores que no se comprenden los unos sin los otros. Ellos



dejan ver la recurrencia de ciertos mitos, preferidos por sobre otros: hay dos capítulos dedicados a Antígona, y uno dedicado exclusivamente a *Electra Garrigó*. La trilogía dominicana de Incháustegui Cabral también cuenta con su espacio propio.

Las bases de la investigación y los elementos clave que definen el devenir analítico se tratan en el primero de los capítulos. Indica la autora los propósitos de su estudio, esto es, indagar acerca de cómo los mitos y los cánones trágicos han servido o han sido tomados explícitamente, cómo han dialogado con el mundo antiguo y entre sí, y cuáles han sido sus intereses y los momentos específicos en que fueron tomados y recreados. La integración de la puesta en escena en el análisis teórico, en muchos casos, han enriquecido las aportaciones del libro.

El segundo capítulo –“Dioniso: un antecedente y un giro en el inicio de los siglos”– está dedicado en su primera parte a la figura de Pedro Henríquez Ureña, el primer autor en traer al panorama latinoamericano la tradición clásica. Miranda llama la atención sobre cómo el autor en *El nacimiento de Dionisos* (1909) logra apropiarse del mito para, sin traicionar el espíritu griego, usarlo para exponer sus inquietudes y reflexiones. Pero no se ocupa solo de autores renombrados o reconocidos, sino que repara también en autores noveles y por conocer. En esa dirección, en el mismo capítulo analiza *Bacantes* (2001) de Flora Lauten y Raquel Carri, obra que revaloriza la herencia mítica griega –dionisiaca y eurípidea– al tiempo que la subvierte. El objetivo es demostrar que en ambos casos el mito se transforma en vehículo para verter las concepciones propias y dar una respuesta a las circunstancias del momento social que se está viviendo.

El título del tercer capítulo –“Recepción crítica y resonancia teatral de *Electra Garrigó*”– sintetiza el tema que aborda. La obra de Virgilio Piñera (1948) es, sin duda y como reconoce Miranda, el texto teatral que anticipa la presencia de los mitos en el teatro latinoamericano, que serán cada vez más recurrentes a mediados del siglo XX. Obra inaugural y polémica para parte de la crítica, proyecta un teatro nacional alejado de los modelos costumbristas arraigados en la época. La *Electra Garrigó*, que ha dado lugar a tantos estudios específicos, se hace con moldes clásicos y consagrados para llamar la atención sobre los problemas e inquietudes de su momento. Le sigue “Incháustegui Cabral y su trilogía dominicana”, que conforma el cuarto de los capítulos. *Miedo en un puñado de polvo* (1964), como se sabe, agrupa tres versiones de tragedias áticas: *Prometeo*, *Filoctetes* e *Hipólito*. Si bien los dilemas de esta trilogía son análogos a los planteados por los mitos y tragedias griegas que retoma y recrea, el interés de reversionarlos va a estar en poner el foco en los hombres actuales que se enfrentan a sus circunstancias, una nueva especie de héroes modernos.

Antígona es sin duda la figura del teatro clásico preferida en América Latina. Tanto el quinto como el sexto capítulo giran alrededor de su mito y su figura en las Antillas. En el primero –“Antígona en las Antillas”–, la autora comenta en detalle las puestas en escena de: *Antígona-Humor* (1968) de Franklin Domínguez, *Llanto de lluvia* (1989) de Roberto Ramos-Perea y *La pasión según Antígona Pérez* (1968) del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, entre otras. La elección de este corpus tan

variado le permite a la autora demostrar la gama de posibilidades de resonancia de la Antígona sofoclea, tanto en República Dominicana como en Puerto Rico. La recepción del texto de Sófocles presenta un rango amplio de posibilidades, desde obras apegadas al modelo original, donde el personaje encarna la resistencia latinoamericana a la tiranía, como es el caso de *La pasión según Antígona Pérez*, hasta alguna versión moderna que se propone ofrecer, mediante la confrontación de textos, una interpretación diferente de los hechos, como es el caso de *Antígona-Humor*.

El capítulo sexto –“Antígona en la encrucijada de una nueva centuria”– se concentra en obras más contemporáneas, principalmente en *Antígona* de Joel Sáez y Roxana Pineda (2002), *Antígona* de Reinaldo Montero (2009) y la *Antígona* de Yerandy Fleites (2007). A manos de estos autores, y con variantes, los personajes son conscientes de su pertenencia a una tradición dramática, y juegan de ese modo con el recurso de la metateatralidad, tan recurrente hoy en día. El interés de sus creadores no radica en la presentación de los sucesos, sino en desentrañar causas y extraer conclusiones en torno a los problemas candentes y las preocupaciones propias del momento.

El séptimo capítulo se centra en las “Relecturas de Medea”. A diferencia de Antígona, la figura y el mito de Medea no suscitaron una gran acogida en Latinoamérica hasta pasada la década de los años cincuenta. En casi todos los casos el mito es escogido para ilustrar el tópico del encuentro entre dos culturas, una local y una extranjera, que la bárbara Medea tan bien expone en su propio destino. Forman parte del análisis de este capítulo: *Medea en el espejo* (1962), de José Triana, que actualiza el mito, cambiando la condición de extranjera de la protagonista por la de marginada social; y *María Antonia* (1979), de Eugenio Hernández Espinosa, que les confiere a sus personajes un aura especial de vínculo con una deidad, con el objetivo de no mostrarlos en su condición de seres marginales, inmersos en la cotidianidad, y asimilarlos a los héroes de la antigua tragedia. La amplitud del corpus tratado devela que la figura de Medea ha sido un apoyo para revelar la situación del otro, tanto en términos de raza como de estatus social, en las obras de los años sesenta en Cuba y ochenta en Puerto Rico. La autora se preocupa por demostrar la existencia de un proceso cambiante que se explica por motivos varios, entre ellos sin duda los avatares políticos de estas naciones.

El octavo capítulo se titula “Mitos griegos como asuntos teatrales antillanos” y allí se tratan las obras que, si bien no siguieron modelos de tragedias áticas particulares, de todos modos abrevaron en los mitos clásicos según sus versiones más tradicionales. Por ejemplo, *El carnaval de Orfeo* del cubano José Milián (1980), *Sísifo* del dominicano Carlos Acevedo (1981), *La mueca de Pandora* de Roberto Ramos-Perea (1982) e *Ícaros* de Norge Espinosa (2003). Solo alguien conocedor en profundidad de la tradición clásica en Latinoamérica como Miranda Cancela podría haber trazado paralelismos o reconocer ecos y guiños entre autores tan variados, que coinciden en este volumen por haber escogido en algún momento de su carrera un tema clásico.

El capítulo noveno está dedicado completa y exclusivamente a “La saga de los Atridas a comienzo del siglo XXI”. El título del capítulo revela el doble principio rector en la organización del contenido: el contenido de los mitos, y el recorte del corpus con un criterio cronológico. Este último aspecto es clave para la autora porque el enfoque de su análisis es contextual; las circunstancias socio-políticas son percibidas, en muchos casos, como determinantes de la elección y el modo de tratamiento del mito. Los mitos que componen el ciclo troyano han sido de los más frecuentados por los trágicos atenienses y algo similar ocurrió en Europa en el siglo XX y en las Antillas a principios del siglo XXI. En este capítulo se deja en claro el papel que ha tenido Cuba como punto de partida en las reinterpretaciones y reversiones de los mitos clásicos. Se analizan distintas puestas en escena relacionadas con la saga de los Atridas; el análisis más exhaustivo reposa sobre las puestas en escena del Grupo de Santa Clara: puntualmente la obra *Los Atridas* (2009), donde se evidencia la propuesta actoral de interacción con el espectador.

El anteúltimo capítulo –“Comedia y Parodia”– es el único dedicado al estudio de la recepción de la comedia antigua en las Antillas. Durante el siglo XX en Cuba se sucedieron una serie de representaciones de obras de carácter aristofánico, sobre todo adaptaciones y recreaciones de *Lisístrata*, tales como *Las mujeres se rebelan* y *Lisístrata odia la política* (1981). Otras de las obras analizadas en esta sección son *Edipo gay* de Omobono (1999) y la versión homónima de Fundora (2006).

Cierra el volumen “¿Fin de los mitos o diálogo transgresivo?”. La autora se interroga por el tema que ha dado unidad al libro y busca la respuesta en el propio enfoque e investigación que ha ido desarrollando a lo largo de los capítulos. Su trabajo viene a confirmar la polisemia del mito, habilitadora de nuevas lecturas en función de su público y de la realidad compleja del momento en que se compone cada nueva obra. Los dramaturgos antillanos, potenciando algunos rasgos puntuales de los mitos y acallando otros, renuevan su atractivo; adquieren de este modo una dimensión nueva con cada nueva lectura, que enfrenta a su público con conflictos significativos y de gran resonancia para su propio tiempo. La versatilidad del mito clásico se manifiesta en su potencial para verter no solo concepciones propias, sino también para dar respuesta a circunstancias sociales, políticas y culturales distintas a las originales. Para finalizar, la autora reúne todas las referencias bibliográficas del libro en un último apartado, ratificando lo que ya se deja en evidencia en el desarrollo del libro: la actualizada bibliografía consultada y analizada.

La obra cumple con creces los objetivos de la autora, esto es, establecer una relación directa entre los mitos helenos y un corpus variado de obras caribeñas que desemboca en una reelaboración, reescritura y apropiación de los mitos que dan cuenta de las realidades marginales que suponen la raza, el género y el estatus social en el contexto latinoamericano. Los héroes y heroínas trágicos son extraídos de su universo heroico y sacro por los dramaturgos para ser insertados en la cotidianidad de las Antillas durante los siglos XX y XXI. La obra resulta una aportación muy importante en el marco del estudio del legado clásico griego en el teatro latinoamericano.