

# ADAPTACIÓN LITERARIA, INTERTEXTUALIDAD Y DISCURSO DE IDENTIDAD EN DOS OBRAS DRAMÁTICAS DEL CARIBE INSULAR

*Javier Sampedro*

## ABSTRACT

Based on the notion of *Caribbean discourse* as a permanent transaction between linguistic or aesthetic principles imposed by Western traditions and expressive models that naturally “arise” from the unstable subsoil of the popular tradition of the insular Caribbean, this essay examines the allegorical or symbolic emphasis of several meta-literary devices in two representative plays in the region. The strategic adaptation of a classic literary model in *Une Tempête* (1969), by Aimé Césaire, and the symbolic conceptual crisis in the intertextual game of *Electra Garrigó* (1941), by Virgilio Piñera, are interpreted as textually explicit strategies that, despite of the wide sociocultural distance between the two authors, contribute to think the Caribbean as a timeless continuity of models of exchange, translation and redefinition of dissimilar cultural traditions.

**Keywords:** Caribbean identity, Aimé Césaire, Virgilio Piñera, performance, intertextuality, literary adaptation

## RESUMEN

A partir del concepto de *discurso caribeño* como una transacción permanente entre los sistemas lingüísticos y estéticos impuestos por las tradiciones occidentales y los modelos expresivos que surgen de manera “natural” en el inestable subsuelo de la tradición popular del Caribe insular, este ensayo examina el énfasis alegórico o simbólico de varios dispositivos metaliterarios presentes en dos obras dramáticas representativas en la región. La adaptación de un modelo literario clásico en *Une Tempête* (1969), de Aimé Césaire, y la simbólica crisis conceptual en el juego intertextual de *Electra Garrigó* (1941), de Virgilio Piñera, se trabajan como estrategias discursivas transparentes o explícitas que, a pesar de la distancia sociocultural que media entre ambos autores, contribuyen a pensar el Caribe como una gran continuidad atemporal de modelos de intercambio, traducción y resignificación de tradiciones culturales disímiles.

**Palabras clave:** caribeñidad, Aimé Césaire, Virgilio Piñera, performance, intertextualidad, adaptación literaria

## RÉSUMÉ

À partir du concept de « discours antillais », considéré comme transaction permanente entre les systèmes linguistiques et esthétiques imposés par les traditions occidentales et les modèles expressifs qui surgissent de manière « naturelle » dans le substratum instable de la tradition populaire de la Caraïbe insulaire, cet essai examine l'emphase allégorique ou symbolique de divers dispositifs métalittéraires présents dans deux productions théâtrales de la région. D'une part, l'adaptation d'un modèle littéraire classique dans *Une Tempête* (1969), d'Aimé Césaire, et, d'autre part, la crise conceptuelle symbolique dans le jeu intertextuel d'*Electra Garrigó* (1941), de Virgilio Piñera, se présentent comme des stratégies discursives transparentes ou explicites qui, malgré la distance socioculturelle qui sépare les deux auteurs, contribuent à penser la Caraïbe selon un principe de continuité atemporelle de modèles d'échange, de traduction et de re-signification de traditions culturelles distinctes.

**Mots-clés :** caribéanité, Aimé Césaire, Virgilio Piñera, *performance*, intertextualité, adaptation littéraire

Recibido: 17 marzo 2015 Revisión recibida: 13 octubre 2016 Aceptado: 14 octubre 2016

**E**n una célebre reflexión sobre la relación entre textualidad e identidad, Homi K. Bhabha retoma el concepto de “efecto de realidad” [*l'effet de réel*] propuesto por Roland Barthes en *The Imagination of the Sign* (1972), para demostrar cómo al ponerse de relieve la función simbólica del manejo del material discursivo, la familiaridad con la imagen propuesta se traslada hacia un plano secundario y emerge cierta relación “analógica”, atemporal, entre la palabra (o la proyección) y su referente, un fenómeno que Bhabha denomina “dimensión de profundidad” del lenguaje de la identidad:

Shifting the frame of identity from the field of vision to the space of writing interrogates the third dimension that gives profundity to the representation of Self and Other —that depth of perspective that cineastes call the fourth wall; literary theorists describe it as the transparency of realist metanarratives. Barthes brilliantly diagnoses this as *l'effet de réel*, the ‘profound’, ‘geological dimension’ of signification, achieved by arresting the linguistic sign in its symbolic function. The bilateral space of the symbolic consciousness, Barthes writes, massively privileges resemblance, constructs an analogical relation between signifier and signified that ignores the question of form, and creates a vertical dimension within the sign. (48)

Partiendo de la noción de *discurso caribeño*, según Édouard Glissant,

una forma de definir el lenguaje literario y artístico de la región como negociación constante entre prácticas y estéticas “forzadas” por las tradiciones europeas y los modelos expresivos que surgen de manera “natural” en el inestable subsuelo de la expresión cultural caribeña,<sup>1</sup> especialmente nutrido por la fuerza creativa de la oralidad, en este ensayo propongo la lectura crítica de ciertos dispositivos metaliterarios presentes en dos obras dramáticas que provienen de tradiciones regionales muy disímiles, que sin embargo evidencian una misma disposición hacia esta dimensión profunda del lenguaje de la identidad cultural en el caribe insular.

### *Une Tempête*

De manera similar al desmonte implícito (metaliterario) del código surrealista en la poesía de la *négritude* en la década del '30,<sup>2</sup> el ejercicio de adaptación que realiza Aimé Césaire de un texto clásico de la tradición literaria europea brinda la posibilidad de “encarnar” la estructura precedente para estimular una especie de identificación atemporal con sus referentes menos visibles. Russell West valora el texto dramático *Une Tempête*, publicado por el escritor y político martiniqueño en 1969, como un acto simbólico de apropiación literaria capaz de establecer cierta sincronía con los elementos de subversión que, según observa West, ya estaban presentes en la pieza original de William Shakespeare (*The Tempest*, 1610-11). Por ejemplo, sin alejarse demasiado de la línea argumental principal del modelo precedente, Césaire aumenta el contraste entre los roles que juega cada personaje en la jerarquía social a la que pertenecen, de manera que la pieza de Shakespeare deja de ser la armónica comedia neoclásica que recoge la historia literaria europea, y se convierte en un “artefacto inestable” que invoca la arbitrariedad y la fragilidad de los sistemas de poder (West 7).

West apoya su razonamiento en el valor “alegórico” del ejercicio metaliterario en la escritura de Césaire y nota cómo la mirada eurocéntrica que persiste sobre el clásico de Shakespeare ha neutralizado las implicaciones políticas del texto, lo cual contradice su pretendida universalidad:

The implicit assumption of the unproblematic status of the Shakespearean text evident in the extant critical reception of Césaire's *Une Tempête* is a strange capitulation to the claims of European culture to be universally valid, a capitulation paradoxical among critics explicitly concerned to privilege the particularity of their own cultures over the imposition of cultural norms from Europe. (6)

A partir de la segunda mitad del siglo XX, tras la independencia de muchas colonias caribeñas y africanas y la consolidación de numerosos programas de descolonización cultural y política, comienza a predominar

un discurso de identidad que se basa en el desafío frontal de las normas culturales de occidente. Formando parte de un gesto y una estética vanguardista regional que había comenzado a manifestarse dentro de la lírica de los años '30 (la poesía de la *négritude* en el contexto francófono y el movimiento negrista en la literatura del Caribe hispano), el descrédito del colonialismo a través de la traducción, adaptación y reescritura de algunos textos canónicos se convierte en una práctica común en la joven tradición literaria caribeña. Pudiera decirse que el proceso de reescritura se convierte en una demostración textual implícita de la urgencia de un cambio político en la región.

Según Robert Nixon, a través de la repetida y transgresiva apropiación de esta obra de Shakespeare en particular, “a once silenced group generated its own tradition of ‘error’ which in turn served as one component of the grander counterhegemonic nationalist and black internationalist endeavors of the period” (558). El texto de Césaire es un digno representante de este gesto, pero su versión se diferencia de otras célebres adaptaciones del clásico británico con fines propiamente contestatarios, como la de George Lamming (*The Pleasures of Exile*, 1960) o el poema titulado “Calibán” (1969) perteneciente a la colección *The Arrivants* (E. Kamau Brathwaite, 1973). En lugar de concentrarse en la manipulación del modelo precedente hacia una estética de resistencia negra o anticolonial, el texto de Césaire emerge de manera paralela a la maduración de su propio discurso ideológico a mediados de los ‘60, como una propuesta creativa más abierta que intenta trascender los límites de la relación dialéctica colonialista. Como resultado, la propia línea argumental de la obra demuestra cierto “control estratégico” sobre el producto intertextual, en apoyo a un modelo de representación del contexto caribeño que se caracteriza por el balance preciso entre negociación y transgresión.

Por ejemplo, el cuerpo del drama comienza con la voz de un “maestro de ceremonias” que realiza una repartición arbitraria de los roles originales, entre un grupo de actores que se muestran casi “indiferentes” ante la selección. Esta manera de presentar la pieza como un drama dentro de otro, es una alusión directa a los recursos metadramáticos que han sido previamente consagrados en la crítica sobre Shakespeare, pero además implica un vínculo claro entre la fragilidad de la ilusión dramática y la inestabilidad de la estructura de poder que sostiene el sistema de personajes:

#### LE MENEUR DE JEU

Allons, Messieurs, servez-vous... A chacun son personnage et à chaque personnage son masque. Toi, Prospero? Pour-quoi pas? Il y a des volontés de puissance qui s'ignorent! Toi, Caliban? Tiens, tiens, c'est révélateur! Toi, Ariel! Je n'y vois aucun inconvénient. Et Stéphano?

Et Trinculo? Pas d'amateurs? Oui! A la bonne heure! Il faut de tout pour faire un monde. (6)

La explícita y arbitraria repartición de los personajes antes de comenzar el propio argumento, ofrece la oportunidad de reflexionar sobre el registro de la historia como un ejercicio igualmente arbitrario, donde la creación y distribución de los roles históricos no responde a otro motivo que la voluntad de quien escribe. Se trata de un modelo auto-consciente de presentar el drama como una posibilidad entre muchas, a lo cual hace referencia también referencia a la propia variación del título original de “La Tempestad” hacia “Una Têmpestad”. En otras palabras, Césaire propone un ejercicio de adaptación y recontextualización del clásico universal como un modo de apropiación conscientemente “errónea” (calificativo que propone Nixon), diseñado para ser reproducido de manera ilimitada, especialmente si este gesto tiene en cuenta el aprovechamiento de cierto signo de poder que permanece oculto en el original, como parece advertir el “maestro de ceremonias” en relación al personaje de Próspero en la frase subrayada más arriba.

Teniendo en cuenta el valor de la adaptación como una construcción metaliteraria por encima del propio contenido, es posible interpretar la función de este apéndice metateatral al comienzo de la pieza como un anclaje a las propias estrategias que Shakespeare emplea para criticar el contexto político en que sale a la luz *The Tempest*. La problemática centralidad del uso de la magia en esta comedia del siglo XVII, que contiene además amplias referencias al carácter ilusorio de la representación, exige una lectura política que, según West, es potenciada en la adaptación del personaje de Próspero que realiza Césaire:

Césaire's reading of *The Tempest* produced a Prospero who, in opposition to the moral high-ground occupied by Shakespeare's character, proclaims unashamedly, “C' est mon humeur-Je suis la Puissance”, [“It is my mood, I am the Power”] and implements that power by means of an “arsenal anti-émeutes” [arsenal of anti-riot]. Such a reading, rather than distorting Shakespeare, as critics claimed upon seeing Césaire's play, liberates the latent conjunction between spectacle and power in what Shakespeare's Prospero with apparent euphemism, but also surprising directness, refers to as “my pontent art”. (6)

West sugiere que la adaptación literaria en Césaire puede verse como un espacio de negociación cultural donde la simple transgresión del patrimonio clásico se enriquece por medio de la exploración de modelos subversivos que provienen de un período muy anterior al surgimiento del Caribe insular como espacio de enunciación. A tres décadas de las célebres páginas de la *négritude* poética, la conciencia afrocaribeña de Césaire ha madurado en un nuevo discurso de identidad propiamente caribeño, que propone rescatar no sólo el sentido de la lucha de descononización en la

región, sino además el equilibrio entre presencias culturales antagónicas que han cavado muy hondo en la plataforma insular caribeña, y en ello aprovecha los vínculos entre el perfil problemático, inestable y rebelde del modelo clásico y el momento presente.

A pesar de que la adaptación de Césaire lleva el subtítulo “Para un teatro negro”,<sup>3</sup> el texto no se concentra únicamente en la resistencia de un Calibán transformado en heredero de la explotación colonial, sino también en el propio criterio de selección que se sigue para transformar el texto original en un sustrato simbólico “profundo”, con un valor subversivo ajeno o liberado de la lógica imperial por tratarse de una obra del siglo XVII. La transmutación del personaje de Próspero en un tropo discursivo sobre el potencial simbólico de la adaptación resulta decisiva en este sentido, por lo tanto es a través de este personaje, y no de la célebre figura de Calibán, que la obra puede leerse como un discurso de identidad caribeña que transforma la resistencia cultural o política en un ejercicio de selección y extracción de valores y principios comunes en cada uno de los orígenes de lo caribeño.

El Próspero de Césaire es un personaje complejo, mezcla de alquimista, hechicero y burgués supersticioso, que ha sido expulsado del continente por la Inquisición. Durante el primer acto, su poder mágico se establece como algo absoluto, indesafiado, lo cual afirma el poder de su voluntad sobre el resto de los personajes y sobre el propio entorno natural que los rodea. Sin embargo, en el transcurso de la obra se evidencia que este poder mágico no es una referencia a la superioridad intelectual del europeo únicamente, como sucede en el original, sino que forma parte de un ejercicio de resignificación que puede implicar, por ejemplo, la fusión entre un signo clásico de soberanía (los artificios de la lengua de Próspero) y un referente cultural inestable e irreverente (el contexto caribeño).

En otro de los pasajes donde se aproxima el argumento del texto al propio ejercicio de reescritura, Próspero invoca a las diosas griegas Juno, Ceres e Iris, símbolos de la lógica, la belleza y la armonía del mundo civilizado, que vienen a entretener a los espectadores de la ceremonia nupcial de Miranda<sup>4</sup> y Fernando, su sobrino. Inesperadamente, en este mismo momento aparece un espíritu burlón llamado *Eshu*, también conocido por *Eshu Eleguá* en la tradición yoruba, el orisha de los caminos. La sorpresiva irrupción de este diablillo maldiciente en la cueva de Próspero, no solo ridiculiza la presencia de las diosas griegas sino que provoca una duda importante en la conciencia del hechicero (*Y aurait-il quelque chose qui grince dans ma magie?*), que pudiera funcionar como una crítica directa a ciertas contradicciones inherentes al pensamiento moderno europeo. Después de varias protestas *Eshu* accede a retirarse, pero no sin antes cantar algunos versos dedicados al honor de los novios:

*Eshu! La pierre qu'il a lancée hier  
c'est aujourd' hui qu'elle tue l'oiseau.  
Du désordre il fait l'ordre, de l'ordre le désordre!  
Ah! Eshu est un mauvais plaisant.  
Eshu n'est une tête à porter des farceaux,  
c'est un gaillard à la tête pointue. Quand il danse  
il danse sans remuer les épaules.  
Ah! Eshu est un luron joyeux! (70)*

Según la lectura de Vázquez, la presencia de Eshu en este pasaje representa la fusión de ambos extremos del espectro cultural afroantillano:

The author recognizes that it is a mistake to imagine that one can interrogate constructions of diasporic selfhood without critiquing the sites that record identity and through which ideas are transmitted (in this case the canonical text with which Césaire engages). In articulating a reimagined selfhood, he recognizes a need to celebrate and foreground literacy/literary practices outside the Western tradition. Césaire implicitly acknowledges that any Black diasporic identity without the evocation of the vernacular and the presence of the proletariat formulates and incomplete representation of Black Identity. (189)

Vázquez explica que la canción de Eshu representa la presencia de lo vernáculo y la naturaleza subversiva de las canciones espirituales africanas, y que ambas evocan cierta cotidianidad que sirve de subtexto para los “protagonistas marginalizados” (190). En mi opinión, esta irrupción representa, además, un giro importante en la caracterización de Próspero, que de cierto modo mimetiza el propio ejercicio de la adaptación estratégica. El nuevo código cultural que propone Césaire no solo inserta la voz del sujeto desplazado sino que propone su identificación con un estrato subversivo europeo poco frecuentado.<sup>5</sup>

En la versión de Shakespeare, la audiencia que acude a la boda que tiene lugar en este fragmento representa un modelo pasivo del consumo ideológico de las artes de Próspero, mientras que en la versión de Césaire, la inesperada aparición de Eshu en el mismo momento de invocación de las deidades griegas, exige una negociación improvisada entre los referentes. Como resultado, el pasaje puede interpretarse como una celebración de las estrategias literarias de Shakespeare para criticar el carácter arbitrario de los roles políticos y las jerarquías sociales de su época, y al mismo tiempo la representación de un contexto postcolonial que Césaire asume como heredero de esta misma arbitrariedad.

El odio elemental de Calibán hacia Próspero constituye una línea argumental básica de la pieza de Césaire, y es evidente que su voz señala el mismo trayecto hacia la redención de las víctimas de la colonización que recoge la tradición afroantillana:

## CALIBAN

Il faut que tu comprennes, Prospero:  
 des années j'ai courbe la tête,  
 des années j'ai accepté  
 tout accepté:  
 tes insultes, ton ingratitude  
 pis encore, plus dégradante que tout le reste,  
 ta condescendance  
 Mais maintenant c'est fini!  
 Fini, tu entends!  
 Bien sûr, pour le moment tu es encore  
 le plus fort.  
 Mais ta force, he m'en moque,  
 comme de tes chiens, d'ailleurs,  
 de ta police, de tes inventions!  
 Et tu sais pourquoi je m'en moque?  
 Tu veuz le savoir?  
 C'est parce que je sais que je t'aurai.  
 Empalé! Et au pieu que  
 tu auras toi-même aiguisé!  
 Empalé à toi-même! (88)

No cabe duda de que este desafío del esclavo es una cita de las propias palabras de Césaire en su célebre Discurso sobre el colonialismo, y que además el propio texto de la adaptación pudiera ser un ejemplo de esa “estaca” [*pieu*] redentora que ha sido “previamente afilada” por el propio europeo. Desde mi punto de vista, esta contundente imagen con la cual concluye el monólogo de Calibán es una manera de demostrar que la descolonización y el cambio político dependen también de la *astucia verbal* caribeña, es decir, de la apropiación, traducción y resignificación de una gramática imperial que, a través del propio Shakespeare, podemos apreciar que contiene en sí las herramientas necesarias para su propia conquista.

Según mi lectura, el objetivo primario de este paralelismo formal al que arriba Césaire, llega además a sugerir la disolución de las oposiciones básicas del discurso colonial. En este sentido, lo más notable sería cómo logra Césaire resaltar la importancia de este proyecto sin dejar de celebrar el vigor de la empresa anticolonial y antiracista. El monólogo final de Calibán contiene el odio irreprimible hacia la brutalidad del colonizador y el esclavista, y sin embargo, cuando Próspero tiene finalmente la oportunidad de regresar a su país, Calibán se burla:

Mais je t'en fous!  
 Je suis sûr que tu ne partiras pas!  
 Ça me fait rigoler ta “mission”  
 ta “vocation”!



Ta vocation est de m'emmerder!  
 Et voilà, pourquoi tu resteras,  
 comme ces mecs qui ont fait les colonies  
 et qui ne peuvent plus vivre ailleurs.  
 (89)

La risa maldiciente de Calibán transforma definitivamente a Próspero en un desamparado.<sup>6</sup> Con esta estratégica variación del original, Césaire intenta poner de relieve que tanto el amo como el esclavo tienen ante sí no una isla prisión, sino una oportunidad. Por esta razón, cuando todos los motivos para continuar “fingiendo” esta relación de poder desaparecen, sólo queda una especie de sopor invernal que simboliza, según mi punto de vista, el comienzo de un proceso de transformación e intercambio continuo que marca el surgimiento de un nuevo ser caribeño. Acercando de manera estratégica el propio ejercicio de adaptación literaria al argumento de su obra, el nuevo desenlace que propone Césaire logra equilibrar la presencia de una generación esclava desaparecida que aún lucha por obtener su voz propia, con la representación de los herederos culturales de este odio ilimitado y detenido en el tiempo. Al final de la pieza, el resto de los naufragados regresa a casa, mientras que Próspero y Calibán quedan indefinidamente atados a una isla transformada que ha fundido sus nombres en uno solo:

Ils en ont pour leur compte... Comme ça, j'ai un bon moment à être tranquille... Mais fait froid... C'est drôle, le climat a changé... Fait froid, dans cette île... Faudrait penser à faire du feu... Eh bien, mon vieux Caliban, nous ne sommes plus que deux sur cette île, plus que toi et moi. Toi et moi! Toi-Moi! Toi-Moi! (92)

A pesar de que la obra teatral de Virgilio Piñera sale a la luz en una circunstancia política y social completamente distinta, y casi tres décadas antes que la publicación de *Une Tempête*, en el segmento que sigue se consideran algunos dispositivos metadramáticos presentes en otro ejercicio de adaptación de los clásicos universales, que logran establecer un balance similar entre el sustrato subversivo del original y un nuevo modelo de expresión de lo cubano que, según estimo, guarda importantes vínculos con este nuevo ser caribeño que nos propone Césaire.

### *Electra Garrigó*

En una lectura reciente del ensayo de Piñera titulado “Cuba y la literatura” (*Ciclón*, 1955), donde el dramaturgo y narrador cubano argumenta que la relación entre estos dos términos es “puramente convencional”, A. Chichester propone que esta actitud radical sobre del concepto de tradición literaria era una forma de criticar el proyecto de “depuración” cultural que ejercían las élites intelectuales del momento,

y que la enorme carga de humor e ironía en el discurso crítico del autor era una manera de marcar una diferencia imprescindible:

Calling into question the existence of a national literature, some of Piñera's essay emerge, collectively, as an urgent appeal for a new formulation of the sum and substance of Cuban culture. It is a new formulation that urges the inclusion of difference as its more salient and defining element. (232)

De manera similar a la forma en Jorge Mañach reflejaba a principios de siglo en su análisis sociolingüístico de la cubanidad cierto cortejo con su propio sujeto de estudio (el choteo y la vulgaridad como elementos impropios y perturbadores aunque inevitables en la definición de lo cubano), para Piñera la indagación crítica de la tradición literaria de la isla debía contener de alguna manera estos mismos gestos de provocación y burla, es decir, que la función crítica del lenguaje sobre la cubanidad en el arte se hallaba principalmente en la negociación entre lo culto, lo académico y la expresión popular; la manera en que una complementa los vacíos y extiende la zona de impacto de la otra. Lejos de implicar que no existía o que habría muerto la tradición literaria cubana, Piñera explicaba la forma en que esos elementos de identidad habitan los espacios de mayor fricción entre lo normativo y lo transgresivo; allí donde el pensamiento crítico revela y adapta sus propios artificios y sus convenciones frente a objetos y fenómenos socioculturales inestables o arbitrarios, y al mismo tiempo, donde el lenguaje del arte produce el extrañamiento hacia lo que en otro contexto resulta sumamente familiar. En este sentido, y a pesar de que la identidad regional caribeña no es una preocupación latente en su literatura, la compleja relación de Piñera con lo cubano resulta comparable al esfuerzo de Césaire por buscar un denominador común entre las dimensiones antagónicas del ser caribeño.

Los primeros textos dramáticos de Piñera revelan con suma claridad que el ejercicio de escritura creativa en Piñera es ante todo una oportunidad de desafiar algunos cierres teóricos como el de literatura nacional, lo cual se traduce, como en Césaire, en el uso de la intertextualidad y la adaptación literaria, por ser modelos de escritura que exigen una mirada diferente de lo propio. En *Electra Garrigó* (1941), una de sus piezas dramáticas más reconocidas, Piñera revitaliza algunos de los temas y personajes de la literatura clásica griega en representación de la "tragedia", el "drama" y la confusión de la sociedad cubana, tras la agudización de la crisis política en la década que sigue a la llamada revolución del '30 en la isla. Al compás de un coro que conserva su función establecida pero a ritmo de décima criolla, se cuenta la historia de la familia del Rey Agamenón,<sup>7</sup> un patriarca isleño y borrachín destinado a

morir a manos de Egisto, el amante de su esposa. A raíz del crimen, surge un problema ético y moral para sus hijos, Electra y Orestes, porque la venganza de la muerte del padre implica la muerte de su propia madre, Clitemnestra Plá, quien pretende exiliar también a su hija. El conflicto argumental se basa en la encrucijada en que se ven Orestes y Electra, entre huir o quedarse solos en el mundo, lo cual dará paso a varias reflexiones filosóficas entre los personajes que permiten acoplar, en un plano alegórico paralelo, ciertas preocupaciones éticas frecuentes en la tradición grecolatina como el incesto, los celos, el adulterio o el suicidio, a la crítica sociocultural cubana, y en especial, al rechazo (a través del humor) de las corrientes de pensamiento más conservadoras de la época. De manera similar a la historia que recoge la tradición clásica, Agamenón muere asfixiado por Egisto, y Clitemnestra muere envenenada por su propio hijo, quien huye del hogar dejando a Electra a punto de atravesar un umbral simbólico que llama “la puerta de no salir”, con el cual Piñera deja en suspenso la resolución del drama.

En sentido general, la crítica contemporánea sobre Piñera ubica esta obra entre los precedentes del llamado teatro del “absurdo” en Latinoamérica, porque involucra varios elementos temáticos y formales propios de la tradición universal en un gesto de subversión del lenguaje dramático moderno; por ejemplo, la utilización de dobles en escena que sugieren varias alternativas argumentales posibles, o la superposición de diálogos inconexos entre los protagonistas. Estas técnicas de la dramaturgia del absurdo serían el vehículo de preocupaciones filosóficas que supuestamente definen la obra temprana de Piñera, bajo la influencia directa del discurso existencialista europeo, por entonces en boga.<sup>8</sup>

En *Calzar el coturno americano: mito, tragedia griega y teatro cubano* (2006), Elina Miranda propone dos influencias fundamentales en esta pieza teatral de Piñera. El pesimismo de estos oscuros personajes parece provenir, según Miranda, de las voces de *Morning Becomes Electra*, de Eugene O’Neill (1931); y el tratamiento simbólico de la luz como “presencia viva” ya es, según su lectura, una idea que aparece en *Electra* de Jean Giraudoux (1937), ambos escritores también relacionados con la dramática del absurdo. A pesar de que su estudio se dedica en gran parte a la búsqueda de estas influencias en Piñera, Miranda se interesa además por las implicaciones ideológicas de la pieza, y sugiere que la adaptación del mito griego al color local denota una función “didáctica” precisa. Según su interpretación, Piñera retoma personajes, temas y situaciones de los clásicos en un contexto popular donde el público puede sentirse más identificado con esta “seriedad entre comillas” que distingue a la idiosincrasia del cubano (una especie de *choteo* serio); y que hasta el propio estreno de *Electra Garrigó*, en 1948, había sido incompatible con el concepto (y el consumo) de la *alta* cultura. Según la lectura de

Miranda, más que una evasión existencialista, Piñera aporta un nuevo lenguaje de resistencia:

En un ambiente cultural en que el teatro era objeto de poca atención y los esfuerzos por lograr una dramaturgia nacional no recibían prácticamente respaldo alguno, el uso del mito y de la tragedia griega, reconocidos por todos y cuya vigencia demostrara el “Teatro Universitario” con sus puestas en escena, se convertía en un recurso para demostrar que también en este lado del Atlántico se podía escribir un teatro de valía, al tiempo que proyectaba inquietudes y características específicas de nuestra realidad y modo de ser a un nivel mucho más universal, tanto y más cuando al romper y desacralizar los cánones establecidos, confería a la escena nacional una personalidad propia. (69)

En el mismo año de esta primera puesta en escena, María Zambrano interpreta la vuelta de Piñera a los mitos clásicos como un grito de “terrible honestidad suicida” que logra resucitar el sentido de los “simples hechos” (103), es decir, que reduce el refinamiento estético y la carga conceptual que eleva a estos personajes de la mitología griega a la categoría de clásicos universales, y les devuelve su función social primaria. Según Zambrano, *Electra Garrigó* no es un personaje sino “una conciencia sin cuerpo” que emerge por primera vez en la literatura del continente americano como denuncia del conflicto en que se halla la razón occidental moderna. En este sentido, la recontextualización del tema clásico se opondría, por ejemplo, al regreso esteticista de la literatura modernista, por medio de la explotación de la capacidad autorreflexiva del personaje trágico que Zambrano califica de auto-trascendente:

(...) al rebasar de sí misma [*Electra*], como toda criatura mágica, no sería la vibración alucinatoria que persigue a Clitemnestra, sino la espada implacablemente luminosa que pone al descubierto las entrañas; la que transforma el crimen en proceso purificador. (102)

Tanto la lectura reciente de Miranda, como la valoración de Zambrano al calor del estreno de esta obra considerada fundacional para el teatro moderno cubano, ponen de relieve que el vínculo filial de Piñera con la filosofía existencialista y la estética del absurdo europeo, sea como influencia o como precedente, resulta, al menos, insuficiente para explicar el funcionamiento del texto. En efecto, en *Electra Garrigó* se exploran varios tipos de rupturas o desmontes de las convenciones teatrales clásicas que se relacionan con la tradición existencialista y el absurdo literario. No obstante a ello, vale detenerse en ciertas implicaciones que acarrea el uso estratégico de algunos de estos recursos bajo el prisma de la intertextualidad alegórica que vimos anteriormente en Césaire.

Uno de los detalles más importantes para interpretar esta escisión

estratégica de la obra de Piñera entre el seguimiento de la historia principal, por un lado, y el desmonte de las convenciones literarias que rodean a los personajes, por otro, es el carácter inestable de la propia fuente clásica. Recordemos que a partir del relato sobre la vida del rey Agamenón que Homero inserta dentro de su extenso poema épico (*La Ilíada*, s. XIII), varias generaciones de poetas de la antigüedad griega realizan sus propias versiones, añadiendo detalles nuevos a la trama e incluso proponiendo roles y funciones protagónicas muy disímiles.<sup>9</sup> En lugar de retomar los temas de las pasiones humanas que encarnan estos personajes modelos de manera directa, Piñera aprovecha el valor simbólico de la propia inconsistencia del material literario que se considera clásico, para dialogar con su audiencia sobre el *destino* de lo que el pensamiento cubano de la época asumía como tradición cultural.

Al principio de la obra, la acción se enmarca en la Ciudad de La Habana, con lo cual se sugiere un primer acople entre los modelos de la mitología griega y la situación social cubana de la época. Sin embargo, este trasplante va rápidamente asumiendo la *tropicalización* de los personajes clásicos como un juego principalmente estético, donde el humor callejero y los vicios del mundo urbano deleitan (y horrorizan), en un primer plano, a una audiencia acostumbrada a la solemnidad de estos temas consagrados por la tradición grecolatina. En una segunda línea argumental, menos aparente, se deconstruye y se desplaza gradualmente el concepto de *moira* (personificación divina del destino, muy frecuente sobre todo en Homero) al contexto de la ciudad moderna, para cernir cuidadosamente los elementos de su universalidad. Interrogar y sobre todo predecir el destino, uno de los conceptos básicos de la religiosidad grecolatina clásica, se convierte en una forma de interpretar la propia adaptación que propone Piñera como un juego formal tras el cual se halla un debate teórico de mayor envergadura. En este sentido, pudiera decirse que la adaptación misma es una demostración de la diferencia que establece, por ejemplo, el personaje llamado Pedagogo, tutor de Electra y Orestes, entre *clamar* y *declamar*:

*Pedagogo*: ¿Declamas?

*Electra*: (*Sin moverse*) Declamo.

*Pedagogo*: Sigues la tradición y eso no me gusta. ¿No te he dicho que hay que hacer la revolución? (*Pausa*). ¿Por qué no clamamos?

*Electra*: Ya clamaré... (5)

*Electra Garrigó*, la pieza teatral, es una especie de celebración del acto de *clamar*, esto es, exteriorizar las ideas propias de manera libre, por fuera de una norma ideológica o filosófica. *Electra Garrigó*, la protagonista principal, es una mujer que se va adueñando rápidamente

de su vida, es decir, se va separando de la generación precedente, precisamente porque deja de declamar ciertas glorias universales como la propia institución familiar (la unidad que Agamenón, su padre, considera la razón fundamental por la cual la ciudad “ha resistido durante milenios”). Clitemnestra, una figura matriarcal que no sólo representa la postura conservadora de su generación (tiene 40 años, la misma edad de la república), sino también la corrupción moral y política de la alta sociedad habanera, sostiene una relación incestuosa con su hijo que pone en peligro la institución familiar, lo cual bien pudiera simbolizar la decadencia moral e ideológica de una idea de la cubanidad que permanece anquilosada en el dudoso “ejercicio declamatorio”, es decir, el lado opuesto del *clamor* de la individualidad.

Hacia el final del primer acto, se produce la separación explícita entre la línea argumental principal que conduce, según la tradición épica, a la ira de las Erinias (furias de la venganza) sobre los hijos, y un segundo plano que refleja la resistencia simbólica de *Electra* a continuar existiendo como personaje clásico. Con este gesto, Piñera parece proponer un nuevo modelo de *bildungsroman* cuyos matices didácticos van orientados al desmonte simbólico del peso de la tradición. “¿Cuál es la tragedia que debo cumplir?”, se pregunta Agamenón apoderado de una nefasta inseguridad, y más adelante expresa Clitemnestra con cierto pánico: “No podremos despojarnos de las palabras y los nombres” (11). En respuesta, y formando parte del propio argumento, la puesta en escena se transforma, mediante una voluntad autorial omnipresente,<sup>10</sup> en un juego de *mimos* (personajes mudos, dobles de los protagonistas) que ejecutan varias opciones posibles para la inevitable (clásica) muerte de Agamenón y su infiel esposa.<sup>11</sup>

Buscando un efecto que recuerda la repartición inicial de los personajes en la obra de Césaire, Piñera inserta un nuevo drama dentro del espectáculo principal que pasa a simbolizar un cansado modelo literario sobre el cual se defienden, casi de manera viciosa, ciertos valores éticos, morales y cívicos que se consideran universales. Cuando los personajes son capaces de observar su “destino”, como un público dentro de la propia obra, se exige una reflexión sobre la artificialidad de la representación teatral. En este caso, además, se tematiza el propio mecanismo de adaptación literaria, y se funde como parte del argumento de manera que, además de mostrar la delgada frontera entre la realidad y la representación, se sugiere la pregunta de qué es lo verdadero o lo auténtico. Observando a los mimos que silenciosa y burlonamente ensayan varias versiones del crimen, los cuatro personajes protagónicos sostienen un intercambio absurdo o inconexo sobre la idea del *destino*, en el cual comienza a gastarse el propio sentido del término en algo que, más que un diálogo, aparenta ser una conga<sup>12</sup> callejera:

*Agamenón*: ¿Quién de nosotros es el destino?

*Orestes*: ¿Electra es el destino?

*Clitemnestra*: ¡Atrás, perra!

*Electra*: ¡Perra, adelante!

*Agamenón*: ¡Destino, oh destino!

*Orestes*: Es viscoso.

*Clitemnestra*: ¡Pero tan seguro!

*Electra*: ¡Sí, se acerca!

*Agamenón*: ¡Destino, oh destino!

*Orestes*: ¿Hacia quién, Clitemnestra?

*Clitemnestra*: Hacia Electra Garrigó.

*Electra*: Portador de la justicia.

*Agamenón*: ¡Destino, oh destino! (14)

Al morir el patriarca en el segundo acto, los hijos planifican el ajusticiamiento de su propia madre en un acto que llaman “una mera cuestión sanitaria” (24), es decir, un crimen simbólico que cita los hechos de la tragedia clásica, y que simultáneamente procede a librarlos de la “pesada carga” de los valores éticos universales. Por ejemplo, a mediados del acto Orestes realiza un monólogo de corte *metadramático* en el cual reflexiona sobre las múltiples posibilidades que tiene el desenlace de la tragedia clásica además del que ya recoge la tradición literaria, y dice: “hagamos combinaciones” (26), como para demostrar la gran maleabilidad de la fuente épica consagrada por la historia. Lo que parecen desear Orestes y Electra no es únicamente la venganza de la muerte de su padre, sino dejar de pertenecer a una farsa que prescribe sus destinos, esto es, dejar de ser personajes modelos y *partir* simbólicamente. Consecuentemente, el personaje de Electra que recoge la historia literaria se transforma en una voz “autorizada” que demuestra, desde adentro, los artificios que le otorgan el valor de clásico; y que al mismo tiempo se desnuda de “sus pecados” al sumergirse en la terrenalidad de lo cubano:

(...) ¡Oh, Por fin sé que me llamo Electra! Soy la que conoce la cantidad exacta de los nombres. Yo, la que procede fríamente con los hechos. ¿Qué me podría penetrar? (...) Nadie me toque, porque se engañaría: no dejaré la menor huella, ni el rastro más poético, porque no compongo elegías ni veo pasar los amantes. (*Pausa*) Es a vosotros no-dioses, que os digo: ¡yo soy la indivinidad, abridme paso! (17)

Esta celebración de la *herejía* de un personaje clásico que “se rehusa” a cumplir un rol único en la historia literaria, en cierto modo procede de manera similar a las transgresiones alegóricas de los personajes de *Une Tempête*, donde el texto original se revela como un sustrato irreverente de gran potencial para el discurso de la identidad. De manera similar a Próspero, el personaje de Césaire, en la misma medida en que Electra Garrigó se va adaptando al contexto sociocultural de la isla, comienza

a surgir un nuevo sentido de la libertad individual que exige la deconstrucción verbal de la tradición. En su monólogo, Electra nos dice que ahora sabe cuál es su nombre al “proceder con los hechos” (16), esto es, al encontrar dentro de su propia experiencia como personaje clásico maleable, una definición de lo propio que se nutre precisamente de la inestabilidad formal y conceptual.

Más adelante, en el acto tercero, tras varios ataques de pánico finalmente muere (o “parte”, según el guión) Clitemnestra Plá a causa de una fruta bomba o papaya envenenada que pudiera simbolizar las nefastas consecuencias del falso erotismo de lo criollo.<sup>13</sup> Concluida la faena, el Pedagogo (un hombre-centauro cuyo cuerpo parece aludir a la propia simbiosis entre el intelecto y la irracionalidad) sostiene un diálogo con Egisto que confirma la relación de este cambio alegórico que propone Piñera de los clásicos, con la crítica al viejo debate intelectual sobre identidad nacional en la isla:

*Pedagogo:* Uno mana virtud y no sangre, como la fuente mana agua y no vino, aunque los Egistos digan otra cosa. (*Pausa.*) Esta noble ciudad tiene dos piojos enormes en su cabeza: el matriarcado de sus mujeres y el machismo de sus hombres.

*Orestes:* Pero al menos, puedes, cuando ofenden tu parte de humano, meterte bajo tu caballo...

*Pedagogo:* Entonces me apalean la parte de caballo. (*Pausa.*) No, no hay salida posible.

*Orestes:* Queda el sofisma...

*Pedagogo:* Es cierto. En ciudad tan envanecida como esta, de hazañas que nunca se realizaron, de monumentos que jamás se erigieron, de virtudes que nadie practica, el sofisma es el arma por excelencia. Si alguna de las mujeres sabias te dijera que ella es fecunda autora de tragedias, no oses contradecirla; si un hombre te afirma que es consumado crítico, secúndalo en su mentira. Se trata, no lo olvides, de una ciudad en la que todo el mundo quiere ser engañado. (26)

El “choteo serio” que, como vimos en Miranda, es un modelo de escritura en el cual Piñera intenta consolidar el lenguaje del arte culto con la inestable gramática de lo popular, se pone de manifiesto en esta “lúcida” intervención final del Pedagogo, donde el concepto de sofisma (argumento que se utiliza para defender o persuadir sobre lo que es falso) es parte de la materia cultural básica de lo cubano.<sup>14</sup>

Aun prescindiendo de referencias objetivas al sustrato europeo, nativo o afrocubano, Piñera arriba a una forma autoconsciente de representación de la cubanidad capaz de tornar la tensión entre sus dispares registros culturales y sus enormes diferencias sociales en una oscilación



perenne entre lo uno y lo otro. En *Electra Garrigó*, por ejemplo, el sofisma que practican los propios personajes del drama (que fingen no conocer su destino) sería una especie de lenguaje común entre lo tradicional (lo clásico y lo culto del tema y el género), y las “herejías verbales” (conceptuales y formales) que van teniendo lugar a lo largo del argumento, y que transforman, o vale decir, descolonizan la tradicional *declamación* de Electra en la inquieta exclamación de Electra Garrigó.

Como hemos visto hasta aquí, tanto en Piñera como en Césaire, lo metaliterario puede verse como un ejercicio de perversión de la lógica occidental moderna que critica su universalidad, descubre sus límites o comprueba la fragilidad de su estructura. La transparencia del ejercicio de escritura puede interpretarse en ambos casos como una forma de citar el proceso creativo sobre la marcha, y de cargar simbólicamente la forma metaliteraria de un valor ideológico y filosófico.

De manera muy distinta a Césaire, pero siguiendo objetivos similares, el tipo de negociación que surge en el ejercicio de traducción y adaptación literaria en Piñera revela su tono *caribeño* mediante un enfoque cultural incluyente, carente de jerarquías, y especialmente, al ofrecer una visión más nítida de lo propio a través de su deformación. Al final de la obra, en un cuadro que recuerda la imposible huida de Próspero de la isla de Calibán, en el drama de Césaire, Orestes consigue “partir”, pero Electra debe enfrentarse a una simbólica puerta que llama “de no partir”:

*Electra*: No, no hay Erinnias, no hay remordimientos. Yo esperaba un batir de alas...no hay alas porque no hay Erinnias. (Pausa.) Hay esta puerta, la puerta Electra. No abre ningún camino, tampoco lo cierra. ¡Considerad, inexistentes Erinnias, la poderosa realidad de esta puerta!

Al vaciar la fuente clásica de toda expectativa, Piñera, como Césaire, detiene a su protagonista (espacial y temporalmente) en un nuevo gesto “clásico” impecadero. Lejos de implicar una eterna disyuntiva existencialista o absurda, en esta imagen se consolida el renacer simbólico de una conciencia cultural y regional como un proceso de transición permanente, similar a la transformación de la “maldita” circunstancia insular de los archipiélagos caribeños en un eterno *hacerse y deshacerse* a sí mismos.

El contacto formal y conceptual que se aprecia entre estos dos procedimientos literarios, contemporáneos entre sí, contribuye a imaginar una continuidad cultural caribeña como una constelación de respuestas análogas a procesos socioculturales distintos. En el centro de estas respuestas se halla una percepción muy íntima del contexto caribeño, que deforma sus aspectos más familiares y produce una extrañeza necesaria para “reconquistar” los significantes que le han sido asignados por defecto.

### Notas

- <sup>1</sup> Me refiero a la tesis de su ensayo “Poética natural, poética forzada” (*El Discurso Antillano*, 1981)
- <sup>2</sup> Lecturas contemporáneas del célebre poema *Cahier d'un Retour au Pays Natal* explican que Césaire no asume el código de subversión institucional y el desmonte simbólico del acto comunicativo que caracterizan al discurso surrealista de manera pasiva, sino que el poeta tematiza y adapta la función alegórica de esta crisis simbólica para la des-extotización de la realidad neocolonial caribeña. Según Cregson Davis, por ejemplo, el sistema poético de Césaire adopta ciertos gestos del arte surrealista para *teatralizar un vaciamiento* de los significantes tradicionales de la catástrofe de la colonización y la esclavitud, que representa la emergencia de un programa de regeneración cultural en las islas caribeñas. Ver: Davis, Gregson. *Aimé Césaire*. Cambridge, U.K: Cambridge University Press, 1997. Print.
- <sup>3</sup> Este detalle generó cierto descontento entre otros escritores caribeños porque implicaba la afirmación de un concepto colonial, ver por ejemplo: Condé, Maryse: “Négritude césairienne, négritud seehgorienne.” *Littérature comparée* 48:3-4(Juillet-Décembre74): 409-419.
- <sup>4</sup> Aunque Césaire no se detiene objetivamente en la caracterización de este personaje en relación a Eshu, vale la pena recordar que en su discurso teórico sobre la diferencia caribeña, Sylvia Wynter se apoya en el silencio de Miranda (la contrapartida femenina ausente de Calibán) como un “terreno demónico” desde el cual se ponen en crisis las epistemologías establecidas tanto en el pensamiento patriarcal como en el feminista. Según su punto de vista, la “irrupción” de Miranda (blanca y europea) en este contexto fuera del tiempo y el espacio libera a la mujer por primera vez de sus atributos de género (erotismo) y la convierten en un objeto “racional” del deseo, lo cual genera un problema para legitimación del colonialismo que ha sido poco observado:

Nowhere in Shakespeare's play, and in its system of image-making, one which would be foundational to the emergence of the first form of a secular world system, our present Western world system, does Caliban's mate appear as an alternative sexual-erotic model of desire; as an alternative source of an alternative system of meanings. Rather there, on the New World island, as the only woman, Miranda and her mode of physiognomic being, defined by the philogenically 'idealized' features

of straight hair and thin lips is canonized as the ‘rational’ object of desire; as the potential genitrix of a superior mode of human ‘life’, that of ‘good natures’ as contrasted with the ontologically absent potential genitrix—Caliban’s mate [...] The absence of Caliban’s woman, is an absence which is functional to the new secularizing schema by which the peoples of Western Europe legitimated their global expansion as well as their expropriation and their marginalization of all the other population-groups of the globe. (“Beyond Miranda’s Meanings: Un/silencing the ‘Demonic Ground’ of Caliban’s ‘Woman’”. Donnell, Alison, and Welsh S. Lawson. *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. London: Routledge, 1996. Print.)

- <sup>5</sup> En el drama original existe una tensión notable entre la utilización de la estructura neoclásica (de respeto a las tres unidades de la representación teatral) y el hecho de que la resolución del drama prácticamente se subordina a las “artes” (mágicas) de Próspero, el delito peor castigado por la Inquisición en aquel período histórico.
- <sup>6</sup> En la versión de Shakespeare Próspero regresa a su tierra.
- <sup>7</sup> Según se narra en *La Ilíada* de Homero, la primera de las versiones de este relato, Agamenón fue rey de Argos y jefe del ejército griego durante la Guerra de Troya (1260-1240 AEC). A su regreso a casa muere a manos Egisto, el amante de su esposa Clitemnestra. Sus hijos, Electra y Orestes, consiguen vengar su muerte ajusticiando a su propia madre, lo cual a su vez desata la ira de las eríneas o furias de la venganza sobre el pueblo griego.
- <sup>8</sup> En un estudio pormenorizado de la presunta tradición del absurdo literario en Cuba, por ejemplo, Ricardo Lobato sugiere que los monólogos de Electra Garrigó se asemejan a lo que Albert Camus denominaba el “pensamiento de mediodía”, una metáfora que simboliza la claridad de la conciencia en el discurso filosófico existencialista, y que implica la liberación del individuo de sus compromisos éticos y morales (xx). Según esta perspectiva, el dilema principal de Electra (vengar la muerte de su padre asesinando a su propia madre) se presenta a través de una actitud indecisa ante la “luz” que la invade en sus sueños, que según Lobato representa el llamado de su conciencia a sentirse libre de la voluntad divina y de las normas que determinan su rol en la sociedad. El suspenso final de la obra de Piñera, también según Lobato, se relaciona además con el desenlace de la adaptación de esta misma tragedia escrita por Jean Paul Sartre (*Les Mouches*, 1943), donde la imagen de la ruptura familiar con que termina la pieza representa la radical soledad del

hombre existencialista en el mundo (124).

- <sup>9</sup> Por ejemplo: “Agamenón” en la célebre trilogía conocida como *Orestíada*, de Esquilo (s. V a.n.e.), la tragedia “Electra”, de Sófocles (s. V a.n.e.) y el episodio sobre Agamenón que aparece en el “Banquete de los Eruditos”, de Ateneo de Naukratis (s. II a.n.e.).
- <sup>10</sup> Las acotaciones del guionista que describe, como parte del libreto, los movimientos específicos de los actores y los detalles de la puesta en escena.
- <sup>11</sup> Un detalle interesante de la puesta en escena a partir de este punto, es que los *mimos* o personajes mudos que representan la extensión de la conciencia de los personajes sobre sí mismos, son todos actores negros según las acotaciones del guionista. Si bien este recurso pudiera parecer un guiño al papel de la tradición afrocubana dentro del debate intelectual que se codifica en esta obra, en sentido general este motivo, al igual que el tema homoerótico, no suelen ser tratados de manera directa en la obra literaria Piñera.
- <sup>12</sup> Música popular cubana de origen africano y danza colectiva que se baila al compás de esta música.
- <sup>13</sup> Tanto en la tradición popular como en la alta cultura, debido a su forma interna la papaya o fruta bomba es un símbolo clásico de fecundidad y erotismo.
- <sup>14</sup> Como se sabe, el célebre trabajo de “indagación” sobre el choteo cubano, de Jorge Mañach (1928), es uno de los estudios más célebres sobre la cubanidad junto a las negociaciones culturales locales que Ortiz describe en su teoría de la transculturación. Aquí Piñera parece interesarse objetivamente en el carácter ambivalente del choteo (humor del vulgo que contiene ciertas verdades “serias”) como práctica cotidiana, pero su alcance trasciende el contexto específico de la isla.

## Referencias

- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Césaire, Aimé y William Shakespeare. 1969. *Une Tempête: D’après “la Tempête” De Shakespeare. Adaptation Pour Un Théâtre Nègre*. Paris: Éditions du Seuil.
- García, Chichester A. 2002. “Virgilio Pinera and the Formulation of a National Literature.” *Cr: the New Centennial Review*. 2(2):231-251.
- Vásquez, Sam. 2012. *Humor in the Caribbean Literary Canon*. New York: Palgrave Macmillan.

- Lobato, Morchón R. 2002. *El teatro del absurdo en Cuba, 1948-1968*. Madrid: Editorial Verbum.
- Miranda, Cancela E. 2006. *Calzar el coturno americano: mito, tragedia griega y teatro cubano*. La Habana: Ediciones Alarcos.
- Nixon, Rob. 1987. "Caribbean and African Appropriations of *The Tempest*." *Critical Inquiry* 13(3).
- Piñera, Virgilio. 1961. *Teatro completo*. La Habana: Ediciones R.
- West, Russell. 2007. "Césaire's Bard: Shakespeare and the Performance of Change in Césaire's *Une Tempête*." *Journal of Caribbean Literatures* | 4(3):1-16.
- Zambrano, María, and Jorge L. Arcos. 2007. *Islas*. Madrid: Verbum.