

***NENÚFARES EN EL TECHO DEL MUNDO (1998),
DE NICOLÁS DORR UDAETA,
DRAMATURGO CUBANO***

Nenúfares en el techo del mundo (1998),
by Nicolás Dorr Udaeta, Cuban Playwriter

*Alexandra Pagán Vélez, Ph. D.
Departamento de Español
Facultad de Estudios Generales
Recinto de Río Piedras
Universidad de Puerto Rico
Correo electrónico: alexandrapaganvelez@gmail.com*

Resumen

Nenúfares en el techo del mundo (1995- 1996) comedia del cubano, Nicolás Dorr Udaeta y *Los soles truncos* (1958), tragedia del puertorriqueño René Marqués, son unas piezas dramáticas que pueden analizarse desde una perspectiva de género y clase. Ambas muestran el eclipse de una clase social privilegiada que se resiste a nuevos órdenes sociopolíticos, pero que se rige por la lógica del sistema heteropatriarcal y las convenciones del capital. Este estudio comparativo enlaza dos piezas teatrales caribeñas que, a pesar de la diferencia en la plataforma sociopolítica en la que se desarrollan, tienen puntos de encuentro que atienden asuntos complejos sobre las dinámicas humanas y los juegos de poder que se tejen tras el deseo.

Palabras clave: *Nenúfares en el techo del mundo*, Nicolás Dorr Udaeta, *Los soles truncos*, René Marqués, teatro del Caribe

Abstract

Nenúfares en el techo del mundo (1995-1996) a comedy by the Cuban, Nicolás Dorr Udaeta and *Los soles truncos* (1958), a tragedy by the Puerto Rican René Marqués, are dramatic pieces that can be analyzed from a gender and class perspective. Both show the eclipse of a privileged social class

that resists a new sociopolitical order. Nevertheless, it is regulated by the logics of the heteropatriarchal system and the conventions of the capital. This comparative study links, despite the difference in the sociopolitical platform in which they take place, two Caribbean theater pieces that have correspondences in addressing complex issues about human dynamics and the games of power that are constructed behind desire.

Keywords: *Nenífares en el techo del mundo*, Nicolás Dorr Udaeta, *Los soles truncos*, René Marqués, Caribbean theater

Recibido: 24 de septiembre de 2021. *Aprobado:* 15 de octubre de 2021.

Nicolás Dorr Udaeta (1947-2018) es un dramaturgo y novelista cubano cuyos vínculos con el teatro comienzan desde muy temprano. De hecho, su obra *Las pericas* estrenó cuando tenía apenas 15 años¹ y más tarde, en 1982, fue la primera pieza teatral cubana adaptada para ballet clásico, con motivo del 8vo Festival Internacional de Ballet de La Habana. Durante la década del sesenta escribió *El palacio de los cartones*, *La esquina de los concejales*, *Maravillosa inercia*, *Clave de sol* y *La chacota*. Luego, en la década del setenta estrenó *Un viaje entretenido*. Fue galardonado con el Premio del Concurso de Literatura de la UNEAC por su obra *El agitado pleito entre un autor y un ángel*. Además, su obra lo llevó a que el Instituto Italoamericano de Roma lo reconociera como uno de los ocho autores latinoamericanos de vanguardia para una antología homónima.

En la década del ochenta estrenó *Mediodía candente* (Premio Revista Diálogo Social, Panamá, 1980); *Una casa colonial* (Premio al mejor texto en el Festival Internacional de Teatro de La Habana; adaptada para la televisión); *Confesión en el barrio chino* (adaptada como largometraje por Tabasco Films, bajo el título de *Violeta*), *Vivir en Santa Fe*, y *Confrontación* (estrenada en 1992 en Buenos Aires).

Durante la década del 90 al 2000 estrenó *Un muro en La Habana*, *Ne-*

¹ El reconocido dramaturgo Norge Espinosa le reconoce como «el más precoz de los dramaturgos cubanos» y en un artículo que publica tras el fallecimiento de Dorr hace un llamado a «ubicarlo en el lugar donde sus diálogos se conecten con los de sus contemporáneos» (en línea). Este artículo pretende conectarlo con el teatro del canon puertorriqueño.

núfares en el techo del mundo, *Los excéntricos de la noche* y *El hombre más codiciado del mundo*. Asimismo, presentó un ciclo de lecturas dramatizadas de varias de sus obras, titulado *Repertorio Español de New York*, y su espectáculo unipersonal *Nicolás Dorr y otros personajes, un guaguanco dramático*, presentado también en España, Puerto Rico² y Argentina. Finalmente, publicó su novela *Del otro lado del río* en 2017, galardonada con el Premio UNEAC de Novela, Cirilo Villaverde, en el mismo año. Es menester incluir a este dramaturgo en el canon literario antillano. Este artículo es un acercamiento modesto a este escritor a través de su teatro. En específico, analizo la pieza *Nenúfares en el techo del mundo* (1995-1996) desde una perspectiva de género y clase. La relacionaré con *Los soles truncos* (1958), del puertorriqueño René Marqués³. Aunque hay una diferencia sustancial en el género dramático que proponen⁴ (comedia y tragedia, respectivamente), ambas muestran el eclipse de una clase social privilegiada. Las protagonistas parecen estar estancadas en la nostalgia y se resisten a los nuevos órdenes sociopolíticos. En esa misma línea, ambas presentan la lógica del sistema heteropatriarcal que subsume las mujeres a unos espacios primordialmente domésticos y que les reducen a ser las esposas de un hombre que valide las convenciones del capital.

*Nenúfares en el techo del mundo*⁵ fue estrenada el 18 de julio de 1997 en la sala Covarrubias del Teatro Nacional de Cuba. Consta de dos actos y tres personajes: Mirna, Bebita y Pancho. Las primeras dos son las protagonistas, madre e hija: los nenúfares⁶, quienes interpretan dos generaciones que negocian entre ellas para sobrevivir y existir conjuntamente en

² Ofreció conferencias y recitales en la Pontificia Universidad Católica de Ponce. Precisamente, la revista de esta Universidad, *Horizontes*, publicó un artículo de su autoría.

³ Dado el contexto desde donde escribo, no veo menester el abundar sobre la biografía de Marqués. Bastará con reconocerle como dramaturgo, ensayista y narrador prolífico de la promoción del 50 en Puerto Rico. Se le considera un escritor imprescindible de la literatura puertorriqueña y renovador del teatro puertorriqueño, dan fe de ello la gran cantidad de tesis, artículos, homenajes y libros dedicados a su obra.

⁴ Sobre la elección del género elaboraré más adelante.

⁵ Dorr, Nicolás. «Nenúfares en el techo del mundo». *Teatro insólito*. La Habana: E. Unión, 2001; pp. 51-108. Todas las citas de esta pieza fueron tomadas de este texto y aparecerán con el número de la página al final de la cita.

⁶ Desde el título y la autoidentificación como nenúfares, las protagonistas se describen simbólicamente como de poca movilidad. El nenúfar es una planta acuática que crece en lagunas o cuerpos de agua de poca corriente. Bebita explicará que son «de puro remanso» (80).

el techo del mundo: un *pent-house* venido a menos en La Habana, Cuba, en 1997. Están enclaustradas en ese apartamento tras haberse averiado el elevador del edificio. Entre Mirna y Bebita se da una relación de codependencia y rivalidad. Sus conversaciones, algunas de ellas marcadas por el humor y un sentido del absurdo, simbolizan el cambio de paradigmas que se da entre las generaciones tras el triunfo de la revolución. Un distintivo pudiera inferirse incluso en los nombres: Mirna, un nombre formal, frente a Bebita, un apodo de las clases populares y que la infantiliza. Precisamente, Estela García Cabrera en su artículo, «Cuba, personajes, conflictos, espacios cerrados y conciliaciones en *El teatro insólito* de Nicolás Dorr» (2002), destaca que ambas se complementan y oponen, un claro ejemplo de la coexistencia y del choque entre las clases sociales que se da en Cuba con el triunfo de la revolución.

Mirna se compara con Greta Garbo. Ambas fueron muy reconocidas por su belleza física, recibieron la atención de la cultura mediática de su época, y ambas abandonaron sus carreras abruptamente. Mirna tuvo amantes muy distinguidos en la escena artística, se codeó con celebridades culturales y viajó fuera de Cuba. No obstante, las señales del envejecimiento y un desengaño amoroso la hicieron encerrarse en su *pent-house* habanero en un intento por conservar en el imaginario popular su imagen como modelo internacional de pasarelas. Ella mantiene unas costumbres de autocuidado que le exigen utilizar crema de placenta, tomar té y otras exquisiteces que llevan a su hija a intercambiar un jarrón y un reloj decimonónico para conseguir alimentos básicos (87), alegando que en el *pent-house* nunca están pendientes del tiempo. En el caso específico del reloj, muestra una clase burguesa tan venida a menos que tiene que dar su patrimonio para subsistir. Simboliza así el cambio de paradigmas, pues ya no es su tiempo. Aun bajo estas condiciones, los rituales que mantiene Mirna acentúan la clase social que ella se empeña en ostentar y que luego son emulados por Bebita en un tipo de competencia por atenciones que se ve en toda la obra.

Bebita es la hija que tuvo Mirna con un poeta que vive en Serbia y quien esporádicamente les apoya económicamente en su manutención. Bebita fue la compañera de un carnicero, al que describe con mucho erotismo como gordo y manchado de sangre. Estos rasgos desagradan a Mirna, quien reprocha que su hija cambió una vez se unió con este hombre. La joven obtiene un goce erótico al compartir sexualmente con hombres pertenecientes a la clase trabajadora; opuesto a los amantes que tuvo su

madre. En la trama, un encuentro errático con un mecánico (en este caso, manchado de grasa), la lleva a un nuevo objeto del deseo que se proyecta en Pancho, el reparador del ascensor. Hay un cambio en los paradigmas; sin embargo, es cimentado en las lógicas heteronormativas patriarcales: tanto Mirna como Bebita se deben al vínculo con un hombre. Lo que se transforma es la centralidad de las clases sociales. Contrario a su madre, Bebita se inclina por la clase trabajadora, a pesar de su abolengo. La descendencia de la clase alta empobrecida es quien busca la fusión con la clase emergente para sobrevivir.

Justamente, es Pancho quien reconecta a los nenúfares con el mundo exterior. Él les libera del encierro al que fueron sometidos por 6 meses y 15 días (tiempo que estuvo descompuesto el ascensor⁷). Él es fanático de Mirna, pues de niño era su admirador. Es ajeno a que hija y madre rivalizan por sus afectos. Ambas generaciones se esfuerzan para lograr un espacio en el nuevo orden social y se amparan en la clase emergente, que paradójicamente no puede ofrecerles nada más que su modelaje como obreros. Pancho indistintamente responde ante la situación:

Bueno... la idea era que probaran el ascensor y dar una vueltecita... así como estoy no podría llevarlas a ningún sitio especial. Ahora... hay un sol de lo más bueno y el mar está de lo más tranquilo. Podríamos sentarnos en el muro del malecón y ver la gente que pasa, no sé... (102)

Enajenado de las estrategias entre ellas, Pancho las adopta como familia (madre y tía⁸) y se desentiende así de las pretensiones de ambas. Se deciden caminar hacia el malecón, camino en el cual las clases se encuentran y miran al horizonte, lo que supone una apertura.

En detalles específicos de la puesta en escena y de la trama misma, esta pieza tiene sus puntos de encuentro con *Los soles truncos*, un clá-

⁷ Asimismo, la lenta reparación del elevador es indicativo de las limitaciones que resultaron por el bloqueo al que es sometida Cuba por los Estados Unidos y presenta su impacto en la cotidianidad.

⁸ Ese comentario de Pancho puede apuntar a uno de los conflictos de Mirna: la edad. Al verlas como madre y tía supone un distanciamiento en edad que las anula (a ambas) como entes sexuales y suaviza la relación entre los tres.

sico del teatro puertorriqueño. *Los soles truncos*⁹, de René Marqués, se estrenó en 1958 y se publicó en 1959. La obra se ubica en la casa donde residen Hortensia, Inés y Emilia, las hermanas Burkhart-Sandoval. Hortensia había muerto y las que la sobreviven se ven obligadas a repensar sus vidas mediante retrospectivas que van revelando el conflicto de la obra. Ellas son las descendientes de un alemán y una española, y responden a un abolengo y costumbres de la clase privilegiada decimonónica. Ya envejecidas, viven bajo condiciones precarias, muy alejadas del estilo de vida aristocrático al que habían sido expuestas en su niñez. Un desengaño amoroso y la muerte de sus padres las llevó a aislarse de todo su entorno social. Además, tras la muerte del padre fueron perdiendo su acceso al movimiento económico y perdieron sus bienes, lo único que les quedaba eran unas cuantas joyas y la casa. El empeño en no ceder ese espacio las lleva al suicidio mediante el incendio de la casa con ellas y el cadáver de Hortensia adentro. Ella está en un féretro en medio de sala a lo largo de la trama, pero se presenta por medio de retrospectivas que van dilucidando los conflictos y asuntos propios de la historia.

Esta obra teatral responde a lógicas patriarcales: Hortensia decide romper su compromiso matrimonial cuando se entera, por medio de Inés, de que su prometido tenía una relación amorosa con una mujer de una clase inferior y con quien tenía un hijo. El desengaño la lleva a exigir la clausura de las puertas del balcón y, como consecuencia, las tres hermanas se quedan aisladas en la casona. Asimismo, luego de la muerte del padre, las hermanas tratan de resistir el desplazamiento que resulta de una modernidad bajo un nuevo régimen colonial, pero no pueden salvaguardar su patrimonio. Sin duda, las condenó la pérdida del patriarca. Género y clase son ejes temáticos de la obra de Marqués y también de la de Dorr.

De entrada, ambas obras presentan grandes paralelismos con unas distinciones que responden a la época que representan: —1950 en *Los soles truncos* y 1997, en *Nenúfares*. Igualmente, les distingue que responden a dos paradigmas socioeconómicos diferentes: Puerto Rico tras la ocupación por los Estados Unidos y Cuba en la revolución. La situación colonial que se recrudece con la invasión de los Estados Unidos dirige la representación de Marqués a una tragedia. No hay posibilidades de futuro sin

⁹ Marqués, René. *Los soles truncos*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1983. Todas las citas de *Los soles truncos* fueron tomadas de esta edición y aparecerán con el número de la página al final de la cita.

soberanía propia. Mientras que las contradicciones y restricciones, propias del Periodo Especial tras el triunfo de la revolución cubana, conducen a la comedia, en el caso de Dorr. La naturaleza del género que parte de las lógicas del contexto sociopolítico determinará el desenlace. Además, por esto, el encierro en *Los soles truncos* será autoimpuesto y en *Nenúfares...* será el resultado de un problema técnico que no es atendido con premura por la falta de acceso a piezas para la reparación del ascensor. En cambio, las correspondencias entre los textos merecen atención.

Ambos cuentan con una triada y su acción ocurre en un apartamento de clase privilegiada que queda elevado: el *pent-house* cerca del malecón de La Habana en *Nenúfares...* y el segundo piso de una casa colonial en el Viejo San Juan en *Los soles truncos*. Ese espacio es donde único transcurre la trama, salvo en algunas retrospectivas, y es un tipo de celda (una pajarera plantea Mirna en *Nenúfares* y la casa de la expiación, Emilia en *Los soles truncos*). Un contraste notable es que en la obra de Dorr el exterior tiene mayor participación en la trama; al punto de que el tercer personaje de la triada es quien repara el ascensor y las lleva fuera del apartamento, rompiendo así con el encierro. Mientras, en la de Marqués, el mundo exterior solo se presenta en voces que se escuchan en la distancia o se sugieren, pero nunca entran ni se visibilizan sujetos aparte de las tres hermanas. La resistencia para insertarse en los nuevos paradigmas sociales y mantenerse aisladas es analizada por José Juan Beauchamp. En su artículo, «La tragedia de la negación, la resistencia y la recuperación en el universo clausurado de René Marqués (aproximación sociológica a *Los soles truncos*)» (1984) plantea:

[...] las mujeres se enfrentan con una resistencia pasiva que no sobrepasa los límites de la aspiración atrapada en su propia impotencia. Una impotencia que estructura su mundo familiar y cotidiano como un mundo impotente, también, casi fantasmal, encarnado excéntricamente como un presente sin posibilidad ni futuro o como un pasado ubicado en la cotidianidad fastuosa y suntuario que ahora sólo es una recuperación mental, la nostalgia de una imagen mental del pasado, creada como una oposición al cambio político y social y a la vida degradada. (14)

Beauchamp añade que la pieza trágica no solo parte de la ruptura histórica que resulta de la invasión, sino que muestra la «herida en la estructura social» (16). Así, son las circunstancias sociales y políticas de ambas islas las que condicionan el desenlace en ambas obras teatrales, como señalé. Un final esperanzador se da en la obra de Dorr debido al contexto socioeconómico cubano.

Nenúfares... es una alegoría social de Cuba: el apartamento es un microcosmos en el que se representa la crisis de una clase social empobrecida tras el triunfo de la revolución. La madre y la hija son las representantes de la clase alta y de sus maneras de lidiar y reinventarse ante una realidad social distinta. Mirna opta por recluírse en el apartamento en «el techo de mundo» (55). García Cabrera plantea lo siguiente:

Hay en este apartamento y en toda esta obra en general, una clara alusión a la sociedad cubana actual, una sociedad detenida en el tiempo en la que mucha gente vive de glorias pasadas. Para muchos, allí, en la Isla, es preferible continuar la vida tranquila, enclaustrados en su propio mundo como medida de escape a la realidad o como medio para no desesperar. (128)

No obstante, Bebita busca insertarse en la clase obrera que estaba ocupando ahora espacios de mayor movilidad. De allí que el último integrante de la triada sea Pancho, quien simboliza esa clase emergente. Su visión de la vida es incongruente con la de los nenúfares (sobre todo con la de Mirna) por el cambio de paradigmas que provocó la revolución:

PANCHO. Lo peor es estar sin hacer nada. Eso es lo que lo afloja a uno. Y cuando venimos a ver, le estamos pidiendo permiso a un pie para levantar el otro. (*Pausa.*) Así se convierte uno en un parásito, en algo muerto... A mí, cuando más trabajo tengo, ¡me salen unas energías... que entonces estoy impulsado para seguir haciendo cosas!

MIRNA. ¡Claro su juventud...!

PANCHO. Yo no creo que eso tenga que ver con la edad. Es otra cosa... es saberse útil... es sentirse vivo... es saber ganar el tiempo...

MIRNA. Mi experiencia es diferente. Las cosas favorables de la vida siempre me han llegado sin yo lucharlas [...] (98- 99)

Esto es significativo porque la clase trabajadora está entrando a lugares antes vedados y los reconstruye desde su subjetividad. Pancho, literal y simbólicamente, remueve a Mirna y Bebita de su espacio de enajenación. Sobre esto García Cabrera plantea propone lo siguiente: «Los de abajo han tratado de elaborar su concepto de cultura, y los de arriba tratan de entender y aceptar las posturas y gustos culturales de las clases sociales menos escolarizadas» (130). Este gesto de aceptación está representado en Mirna; puesto que Bebita está seducida totalmente, al punto de hacer fétiches de los cuerpos de los obreros. Sin embargo, *Nenúfares...* también exhibe la concepción paternalista de que la «salvación» de las mujeres depende de los hombres. Pancho vino a ser la respuesta a la insistente invocación de Mirna: «¡Ay... que alguien venga a salvarme...!» (53).

Las protagonistas se ven enmarcadas en un acondicionamiento que las posiciona como dependientes de una figura masculina que las represente y provea goces sociales y eróticos. Hay una tensión sexual desde el comienzo de la obra cuando Mirna exclama «Parece que el oleaje se acrecienta... si hay penetración... (Pausa) ¡Ay, qué palabra se me ha escapado!» (54). Más adelante, en el diálogo entre Mirna y Bebita, la tensión sexual irrumpe también en un tipo de pragmatismo que rasga los delirios de clase de Mirna:

MIRNA. ¡No hay nada como un penthouse! (Pausa.) ¡Tú, por encima de todos, y por encima de ti, sólo los ángeles! (Pausa.) Somos el techo del mundo, ¿no te das cuenta?
BEBITA. Encima de mí, prefiero algo de carne y hueso. (55)

Justamente, que Mirna haya tenido «treinta y siete amantes y un esposo» se vuelve una frase que se repite en varias instancias. El detalle de cómo y con quiénes compartió su intimidad es parte del mundo pasado al que Mirna se aferra y la llevan a compararse con Greta Garbo¹⁰. Ambas

¹⁰ Greta Garbo fue estrella del cine mudo de la década de los veinte. Su biografía se ha enmarcado en la cultura popular con cierto misterio. A los 36 años decidió renunciar a su profesión como actriz y recluírse en sus mansiones. Algunas fotos suyas en público la

mujeres se aíslan para conservar en la memoria popular una imagen de juventud, crean un tipo de misterio para asegurar mantenerse como objetos del deseo. Sin embargo, en el caso de Mirna, un desengaño amoroso fue el vértice que la motivó al encierro:

[...] no recuerdo en qué país de Europa... empezaron a decir que ya yo estaba pasadita para las pasarelas... ¡Me largué! Aquí se enteraron y empezaron a decir lo mismo. Entonces no tuve más remedio que dejarlas. (*Pausa.*) Me puse neurótica. El poeta, finalmente, repitió su huida y yo me aparté del mundo como Greta Garbo. (59)

Mirna parte de la convención machista de que la vida de la mujer concluye cuando es rechazada por la mirada del hombre. «Que alguien venga a salvarme» es esa expresión risible que menciono que Mirna repetirá constantemente, mas no puede ser cualquiera quien la salve. Tampoco se refiere necesariamente al hecho de salir de su *penthouse* porque en el desenlace parece ser que decide salir únicamente por la presión que le ejercen Pancho y Bebita. Por su parte, Bebita enuncia su necesidad y anhelo de intimar con hombres y ve el relacionarse con ellos como un modo de subsistir. Ella le exige a su madre: «Esta casa se nos está viniendo encima. Aquí hace falta un hombre. Tú y yo aquí nos estamos haciendo la vida un yogurt» (82). El posicionamiento «tú y yo» coloca a Mirna y Bebita cara a cara como si fueran un espejo; dentro de la rivalidad y la relación de apoyo se emulan y hasta luchan por sus propios afectos al fingirse enfermas. Esa relación de espejo, acompañada también por la enfermedad como carácter que define la relación entre las mujeres, se ve también entre Inés y Emilia. Casi por los roles autoritarios de la primera y la infantilización de la segunda¹¹, pudiéramos decir que replica ese rol de madre-hija (tú y yo) que vemos en *Nenúfares...*

Contrariamente, las condiciones histórico-sociales no son tan afortunadas con las hermanas Burkhart-Sandoval. Ellas no salieron de sus

muestran escondiendo su rostro o esquivando a los fotógrafos. Se especulaba que quería evitar que se filmara su envejecimiento. Esa es una de las razones por las que Mirna decide retirarse de la vida pública y encarnar a una Greta cubana.

¹¹ Sobre la infantilización en *Los soles truncos* conviene leer *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* (1993) de Juan G. Gelpí.

apuestos ni tuvieron ninguna otra figura masculina que las apoyara. La desilusión amorosa que sufrió Hortensia, y el deseo de las hermanas por su pretendiente, las condenó al retiro por largos años. Asimismo, los cambios de paradigmas ante un nuevo colono las condujeron a la pobreza económica, mental y emocional¹². Esta encerrona las lleva a concebir la necesidad de purificarse a través del fuego, lo que supuso su suicidio; en cierta manera, la última de las represiones a las que recurren las hermanas. Los acercamientos de Beauchamp profundizan sobre este particular:

La posibilidad de una solución no existe y sólo se disuelve en la muerte [...] La posibilidad del diálogo real con el mundo queda truncada como truncada es la vida de las tres mujeres. No hay comunidad entre los dos mundos. (24)

¹² Margarita Vargas expone en el artículo “Dreaming the Nation: Rene Marqués’ *Los soles truncos*” una alegoría en torno al estatus político de Puerto Rico en la caracterización de las hermanas:

Hortensia, because of her refusal to give up the land she inherited and her stern decision not to marry the man who betrayed her, can be associated with the steadfast position of the members of the Independence party, who seek total separation from the United States. Emilia, wrapped in her world of make-believe, could be considered pro Commonwealth since she leaves the running of the household and all the major decisions of everyday life to her sister Inés. Her laissez-faire attitude recalls that of the individual who votes status quo. Inés, because of her practical demeanor and thus her willingness to negotiate with the outside world and to sell off the Burkhart estate to the invaders, could be considered as pro Statehood. (50)

Este planteamiento coincide en parte con unas ideas de Beauchamp que se centra sobre todo en el paradigma socioeconómico:

[...] ninguna de las tres le concede valor a este *mundo nuevo* (afuera) [el afuera surge de “la guerra y el descenso y desaparición de clase” (23)], ni a los valores de la nueva clase dominante (la burguesía industrial y comercial sugerida y representada en el texto por un “ellos” mítico que constituye la amenaza del mundo de afuera) que se opone a los valores, considerados como absolutos y simbolizados en la casa. (22)

La vida de ambas hermanas, Emilia e Inés, concluyó cuando Hortensia falleció. Ella era lo único que les quedaba con cierta lógica en esa narrativa que tenían sobre su familia y sobre la belleza.

El concepto de lo hermoso regula muchas de las dinámicas entre las protagonistas de ambas obras. Por un lado, Mirna constantemente busca opacar a su hija al deleitarse en sus memorias como «modelo divina», un contraste que ella puntualiza y que, convencida, Bebita reafirma. Mas, no le afecta del mismo modo que a las hermanas Burkhart-Sandoval¹³. En la obra de Marqués, Hortensia eclipsa a sus hermanas. Emilia es la más inclinada al culto de la belleza de su hermana Hortensia. Pareciera que al tener un pie lisiado se quedó en un estado emocional infantil. Inés, marcada por las duras palabras de Hortensia: «Mira bien, Inés, la imagen fea, que refleja ese espejo» (43), se muestra en las acotaciones y en su modo de proyectarse como «la fea» de entre las hermanas. Ella misma dirá: «Yo soy la vergüenza de una familia donde reina la hermosura» (39). Valga destacar que no todos los conflictos se verbalizan en la pieza, especialmente el deseo erótico.

El erotismo planteado en *Los soles truncos* es silenciado y reprimido. Las hermanas en su juventud desearon al mismo hombre: un alférez, y eso las llevó a competir de modo solapado, pero contundente, entre ellas. Esta disputa es la que lleva a Inés a revelar a Hortensia los amores de su prometido y lo que resulta en que ella, humillada, le diga «NO a la

¹³ Hay evidentemente una tensión racial en estas concepciones. Sobre el cual, Vargas abunda:

As the plot unfolds, it becomes clear that the mixed marriage of the “Nordic god” and his “Moorish queen” produced three defective daughters. Hortensia, who possesses a stunning external beauty, is filled with rancor, pride, and a cancer that kills her. Emilia, although spiritually beautiful, is stigmatized by a limp. And, Inés, the oldest of the three sisters, is both physically and spiritually ugly. (43)

The discussion about blood is twofold: on the one hand, it is about race and on the other about class. The sisters proudly trace their lineage back to the Greeks and to Nordic gods, and use blue blood epithets to describe each other. (46)

La racialización no puede verse en *Nenúfares*, sino más bien la tensión se coordina desde la diferenciación de clase, Mirna define las relaciones que tiene con los demás personajes desde el estatus social de élite al que perteneció.

vida» (33) y consecuentemente sumerja a sus hermanas en un rito de expiación que les duró toda la vida. Mas es en la lectura del poema de Emilia cuando mejor se manifiesta la represión erótica que se da en la obra. Sobre este particular, Juan G. Gelpí en su icónico libro *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* (1993) discute cómo Inés, encarnando la figura del padre, censura los poemas de Emilia por indecorosos y obscenos. En específico, el verso que condena Inés recita: «Tu pie de fauno sobre una palabra: amor» (67). El carácter lascivo del fauno es lo que Inés condena. La rivalidad por los afectos de un hombre se manifiesta de modo distinto en *Nenúfares...* debido al contexto sociohistórico, como había mencionado.

El choque generacional y que, a su vez, exhibe una ruptura entre las clases sociales se vuelve evidente en los diálogos de la madre y la hija en la puesta en escena de Dorr. Mirna, anquilosada en su alcuernia y antiguo esplendor, le reprocha a la hija tras esta afirmar el parecido entre ambas: «Eso es sólo mimesis. Pero nunca lo lograrás a fondo. Te falta clase» (54). Esa perspectiva convencional reproduce valores heteropatriarcales¹⁴ y capitalistas. Las ideologías de Mirna la caricaturizan y enajenan en un tipo de absurdo en el cual el autocuidado y la añoranza del pasado son lo único que le ofrecen una lógica a su encierro en el techo del mundo. Ella mantendrá una actitud prepotente. Su creencia de ser superior se reitera en sus rituales y diálogos. En esta pieza también la poesía cobra un valor importante en la trama, no solo por el padre ausente que es poeta, sino porque Bebita también escribe poesía, a la cual Mirna tilda como «rimas elementales» (68). Si bien los poemas de Bebita no aluden a la lujuria, plantean la añoranza de pasear en la noche; una carencia a la cual se enfrenta por meses en el *penthouse*. El enajenamiento de la clase privilegiada se materializa en ese encierro que resulta de no querer bajar las escaleras del condominio. La apatía por esforzarse y utilizar las escaleras, en vez del ascensor, así como el deseo de mantener un lugar privilegiado en la sociedad, son factores puntuales que las llevan al aislamiento. Las hermanas Burkhart-Sandoval, por su parte, son conscientes incluso, de cierto patriarcado, pero se amparan también en la enajenación:

¹⁴ Mirna reproduce constantemente el discurso patriarcal y se extiende a cómo se relaciona con la esposa del padre de Bebita; la tilda de bruja y «quien lo ha alejado» (58) de ellas.

INÉS- (*Irritada*) Allá afuera en el mundo hay hombres estúpidos que hacen reglamentos y leyes, Emilia.

EMILIA- Pero nosotras no vivimos en el mundo de afuera.
(45)

Es esta enajenación la que en ambas piezas teatrales lleva a las protagonistas a la clausura, y que, consecuentemente, les despoja de todo acceso al poder o a la movilidad social. Bebita le reprocha a su madre: «Mucho pensamiento positivo, contar hasta diez, hacerse de la vista gorda y dejar que nos pasen carretas y carretones» (56). Desde el ángulo del triunfo de la revolución, Bebita pudo vislumbrar lo que las hermanas Burkhart-Sandoval no pudieron, y que las llevó al ultimar todo su legado, posesiones y propias vidas. Bebita sí tuvo un compañero, pero de la clase trabajadora, sin abolengo ni privilegio racial. Vivir otra realidad de clase le brindó un tipo de pragmatismo y erotismo distinto. Así también le permitió entonces visualizar la búsqueda del sustento desde otras dinámicas. Tanto las hermanas como Mirna se resisten a perder su lugar de clase.

Esto parece un supuesto en el privilegio: el sustento se da por sentado; por lo tanto, es un tema que estas mujeres no atienden. «Te advierto que yo no voy a hablar jamás ni la papa ni del boniato. Me resisto a *caer* (destaque mío) en eso» (62), le interpela Mirna a Bebita. Esa idea de mantenerse en tope del mundo, en el *penthouse*, la lleva a considerar el hablar del sustento como una caída, como si fuese algo bajo, de una clase social a la cual ella no pertenece. En cambio, sus rituales de autocuidado, sus cremas de placenta, entre otras excentricidades, conforman parte central de los diálogos que sostiene con su hija a lo largo de la trama. Es la necesidad de sustentarse la que lleva a las mujeres de ambas historias a intercambiar bienes de lujo por alimentos, actividad que solo Bebita veía como normal y necesaria. Ya Bebita enlazada a la clase popular y dispuesta a negociar y ceder privilegios de clase, hizo a Pacho el objeto de su deseo.

Tanto Bebita como Mirna reconocen en Pancho una salida al *pent-house* y en ello podemos ver –como mencionamos– la fusión de las clases. Sin embargo, el final, en el cual madre e hija traman atrapar a Pancho en una suerte de relación amorosa, sugiere que pretenden someterlo a sus caprichos y pulsiones, anulando su sujeto.

MIRNA. [...] Mira, Bebita, no nos dejemos provocar precisamente ahora que todo parecía tomar un rumbo tan interesante. Seamos realistas e imaginativas. En definitiva, entre él y nosotras no existen lazos consanguíneos. (*Pausa.*) Démosle tiempo al tiempo. (*Pausa.*) ¿Vienes, querida?

PANCHO. Bueno. ¿Qué? ¿Ya se decidieron?

Bebita. (*Después de un silencio.*) Sí, y por primera vez estamos de acuerdo. (108)

Que estén de acuerdo justo en eso es importante porque en un comienzo de la pieza el diálogo entre ambas era casi imposible. Ambas generaciones en definitiva concuerdan con la necesidad de subsistir a través de la clase emergente, la que es favorecida por el sistema. No obstante, esto es problemático y contradictorio porque supone que los mismos roles y posiciones sociales se postergan¹⁵. Queda así la pregunta de si será posible que se reduzcan las distinciones entre las clases sociales o si podrá alguno de los nenúfares seducir finalmente a Pancho. La soberanía y el relato de la revolución de Cuba permite representaciones con finales abiertos y que miran a un horizonte con buen sol. Mientras que la mirada decepcionada de un país sometido al coloniaje no dio un espacio para plantearse posibilidades alternas a la aniquilación.

Ambas obras dramáticas, *Nenúfares en el techo del mundo* y *Los soles truncos* representan subjetividades caribeñas que, a pesar de la plataforma sociopolítica en la que se desarrollan, tienen puntos de encuentro que atienden asuntos complejos sobre las dinámicas humanas y los juegos de poder que se tejen tras el deseo. Las realidades históricas si bien suponen una perspectiva de futuro distintas, muestran el efecto de los cambios de los paradigmas sociopolíticos y del discurso del sistema heteropatriarcal capitalista en las clases privilegiadas.

¹⁵ Efectivamente, que haya una mensajera, una señora que hace las tareas domésticas y los soliloquios de Mirna fortalecen esta lectura.

OBRAS CITADAS

- Abad, Ana Fernández. «Greta Garbo: tres décadas ‘escondida’ con su ama de llaves en un apartamento del Upper East Side: feminismo.» *S Moda EL PAÍS*, 17 Sept. 2020, smoda.elpais.com/feminismo/greta-garbo-tres-decadas-escondida-con-su-ama-de-llaves-en-un-apartamento-del-upper-east-side/.
- Beauchamp, José Juan. «La tragedia de la negación, la resistencia y la recuperación en el universo clausurado de René Marqués (aproximación sociológica a *Los soles truncos*)». *Revista de Estudios Hispánicos* 11, 1984: 9-42.
- Dorr, Nicolás. *Teatro insólito*. Ediciones Unión, 2001.
- Espinosa Mendoza, Norge. «Nicolás Dorr: adiós a un dramaturgo precoz.» *La Jiribilla*, www.lajiribilla.cu/nicolas-dorr-adios-a-un-dramaturgo-precoz/.
- García Cabrera, Estela. «Cuba, personajes, conflictos, espacios cerrados y conciliaciones en *El teatro insólito* de Nicolás Dorr.» *Horizontes: Revista de La Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico*, vol. 44, no. 87, Oct. 2002, pp. 109-139. *EBSCOhost*, <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=2004653459&site=ehost-live>.
- Gelpí, Juan G. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994.
- Marqués, René. *Los soles truncos*. Editorial Cultural, Inc., 1983. *Nicolás Dorr*. EcuRed. (n.d.). https://www.ecured.cu/Nicol%C3%A1s_Dorr.
- Vargas, Margarita. “Dreaming the Nation: René Marqués’s *Los Soles Truncos*.” *Latin American Theatre Review*, vol. 37, no. 2, 2004, pp. 41–55. *EBSCOhost*, <https://search-ebscohost-com.uprrp.idm.oclc.org/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=2004041357&site=ehost-live>.