

TYCHO

**Revista de Iniciación en la Investigación
del teatro clásico grecolatino y su tradición**

Número 7

2021



GRATUV

Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València

CONSEJO EDITORIAL

Dirección:

Carmen Morenilla Talens

Secretariado:

Mayron E. Cantillo Lucuara (*Universitat de València*)

Andrea Navarro Noguera (*Universitat de València*)

Consejo de redacción:

Marta González González
Universidad de Málaga

Carmen González Vázquez
Universidad Autónoma de Madrid

Mikel Labiano Ilundain
Universitat de València

Núria Llagüerri Pubill
Universitat de València

Jordi Redondo i Sánchez
Universitat de València

Lucía P. Romero Mariscal
Universidad de Almería

Consejo asesor:

Antonio Andrés Ballesteros González
UNED

Juan de Dios Bares Partal
Universitat de València

Reyes Bertolín Cebrián
University of Calgary

Esteban Calderón Dorda
Universidad de Murcia

Javier Campos Daroca
Universidad de Almería

Luisa Campuzano
Casa de las Américas de La Habana

Charles Delattre
Université de Lille

Francesco De Martino
Università degli Studi di Foggia

Diana De Paco Serrano
Universidad de Murcia

José Antonio Fernández Delgado
Universidad de Salamanca

Concepción Ferragut Domínguez
Universitat de València

M^a do Céu Fialho Zambujo
Universidade de Coimbra

Pedro Pablo Fuentes González
Universidad de Granada

David García López
Universidad Complutense

Enrique Gavilán
Universidad de Valladolid

Ramiro González Delgado
Universidad de Extremadura

Lorna Hardwick
The Open University

Eleftheria Ioannidou
University of Birmingham

Montserrat Jufresa Muñoz
Universitat de Barcelona

David Konstan
New York University

Juan Luis López Cruces
Universidad de Almería

Aurora López López
Universidad de Granada

M^a Paz López Martínez
Universitat de Alacant

Fiona Macintosh
University of Oxford

Elina Miranda Cancela
Universidad de La Habana

Carlos M. Ferreira Morais
Universidade de Aveiro

Andrés Pociña Pérez
Universidad de Granada

M^a Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel
Universidade de Lisboa

Reinhold Münster
Universität Bamberg

Jaume Pòrtulas Ambros
Universitat de Barcelona

Elena Redondo Moyano
Universidad del País Vasco

Andrea Rodighiero
Università degli Studi di Verona

M^a Fátima Sousa e Silva
Universidade de Coimbra

Miguel Teruel Pozas
Universitat de València

Pierre Voelke
Université de Lausanne

Bernhard Zimmermann
Universität Freiburg

ÍNDICE

I. El teatro clásico

BOSCÀ CUQUERELLA, ALBA

- Formación y deformación de las γνῶμαι y las παροιμίαι en el drama ático: el caso de Eurípides y Aristófanes 7

CARRILLO RODRÍGUEZ, MIRIAM

- Heros poietae*: tumbas y culto heroico de los poetas, el caso de Esquilo 21

LÓPEZ ROMERO, MARÍA

- S. OC 1226: ¿*attractio inversa* o *attractio relativi*? 29

NAVARRO NOGUERA, ANDREA

- La venganza de las troyanas en la *Hécuba* de Eurípides 43

PÉREZ LAMBÁS, FERNANDO

- Cualidades musicales y actorales en Sófocles: fuentes y testimonios 57

SÁNCHEZ I BERNET, ANDREA

- Hècate al drama ático: invocacions i culte en tragèdia i comèdia 71

II. La recepción del teatro clásico

CANTILLO LUCUARA, MAYRON E.

- Entre lírica y teatro: redramatizando la vigilia de Safo en tres cuartetos tardovictorianos de Michael Field 91

GÁMEZ RAMÍREZ, CARLOS MANUEL

- Voces del teatro cubano contemporáneo: un jardín de héroes off Marvel. Anacronismo y neohistoricismo en la poética de Yerandy Fleites 107

ROCAMORA MONTENEGRO, RAQUEL Y CEBRIÁN FLORES, JUAN ANTONIO

- La locura de amor en la *Lucrecia* de Nicolás Fernández de Moratín 123

SEOANE MÁRQUEZ, MIGUEL ÁNGEL

- Lighea* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa: entre el mito y el escenario 137

*Tycho. Revista de Iniciación en la Investigación
del teatro clásico grecolatino y su tradición* está indexada en:



AWOL - The Ancient World Online

MIAR C.I.R.C. REBIUM

VOCES DEL TEATRO CUBANO CONTEMPORÁNEO:
UN JARDÍN DE HÉROES OFF MARVEL. ANACRONISMO Y
NEOHISTORICISMO EN LA POÉTICA DE YERANDY FLEITES

VOICES OF CONTEMPORARY CUBAN THEATRE: A GARDEN OF
OFF-MARVEL HEROES. ANACHRONISM AND NEO-HISTORICISM
IN THE POETICS OF YERANDY FLEITES

Carlos Manuel Gámez Ramírez

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México
gilgamezr@gmail.com

Artículo recibido: 5 de septiembre de 2021

Artículo aceptado: 22 de noviembre de 2021

RESUMEN

El estudio se dedica a investigar la obra *Jardín de héroes* (2009), de Yerandy Fleites (Cuba, 1982) como parte de su ciclo troyano, donde el autor reescribe varias de las tragedias del teatro clásico, y coloca una serie de problemáticas asentadas en la isla del Caribe. La pieza propone un acercamiento al anacronismo espacio temporal, a modo de vehículo para discursar sobre la memoria, algunos hechos en la Historia de Cuba y el imaginario nacional de zonas rurales.

La dramaturgia contemporánea en Cuba referencia a la historia y el pasado literario como *locus* de cuestionamiento de las condiciones sociopolíticas presentes en la actualidad. En la primera década de los 2000 la generación de Los Novísimos comienza la corriente que dejó textos con una lectura neohistoricista. El ensayo presenta como pregunta de investigación ¿Cómo la obra *Jardín de héroes*, de Yerandy Fleites, construye desde el neohistoricismo una metalepsis autoral?

El estudio traduce un posicionamiento ante la escritura clásica y la dramaturgia contemporánea, el dramaturgo propone en su relato un descubrimiento entrelíneas de un país simbólico, a partir del monólogo y la coreografía espacial declarada en las didascalías. El texto de Fleites realiza una elipsis referencial en sus personajes, y actualiza la tipología de sus héroes.

PALABRAS CLAVE: teatro clásico, héroe, Cuba, imaginario, neohistoricismo, Yerandy Fleites.

ABSTRACT

The study is dedicated to investigating *Jardín de héroes* (2009), from Yerandy Fleites (Cuba, 1982) as part of its Trojan cycle, where the author rewrite several of the tragedies of the classical theater, and places a series of problems settled in The Caribbean island. The piece proposes an approach to anachronism temporary space, as a vehicle to discuss the memory, some facts in the history of Cuba and the national imaginary of rural areas.

Contemporary dramaturgy in Cuba reference to history and literary past as *locus* questioning sociopolitical conditions present at present. In the first decade of 2000, the generation of Los novísimos begins the

current that left texts with a neohistoricist reading. The trial presents as a research question. How Jardín de héroes, of Yerandy Fleites, builds from neohistoricism an metalepsis?

The study translates a positioning before classical writing and contemporary dramaturgy, the dramatist proposes between the lines discovery in the story of a symbolic country, from the monologue and the spatial choreography declared in the didascalía. The text of Fleites performs a referential ellipsis in its characters and updates the typology of their heroes.

KEYWORDS: classical theater, hero, Cuba, imaginary, neohistoricism, Yerandy Fleites.

Cuando la creación de un texto teatral conforma un espacio de significación en el imaginario de los espectadores, se visibiliza el ángulo de una problemática que adquiere un valor agregado en su posicionamiento habitual. Por lo mismo, el arte funciona como lugar de enunciación y la elaboración de su tesis simbólica, coloca en la mirada del público un deseo de conocimiento y búsqueda personal.

Los discursos de las artes escénicas en la actualidad proponen una revisión del espacio temporal de sus temas y referencias. Hay en esta constante necesidad de retorno una persecución de la historia del arte, un recorrido que se acrecienta con las corrientes que se establecen desde el pasado para visitar las textualidades existentes. La dramaturgia propone ese lugar donde coincidir tiempo y espacio.

El *corpus* textual de la escena se modifica en función de los derroteros de un tiempo diferente que se inscribe cada vez más en los procesos sociales de sus autores. Las contradicciones contextuales ocupan un lugar privilegiado en las voces de los relatos nacionales, de las propuestas de los autores representados y de las inquietudes que movilizan las corrientes actorales como lugar de enunciación.

El texto ensaya sobre la producción de uno de los autores cubanos más representados: Yerandy Fleites (Cuba, 1982) con vistas a comprender la cercanía del pasado clásico, sus miradas al diálogo con los personajes, las estructuras dramáticas, la relación del mito con la política y la semejanza de las tipologías societales.

A manera de pregunta de investigación nos guía ¿Cómo la obra *Jardín de héroes* (2009), de Yerandy Fleites, construye desde el neohistoricismo una metalepsis autoral? A la que respondemos con la hipótesis: en el texto *Jardín de héroes* la lectura neohistoricista del relato clásico produce un cambio temporal en la trama de la historia. Así, la elipsis espacio temporal crea un efecto de anacronismo (José Luis García Barrientos) posibilitando la mezcla entre el argumento del teatro clásico y la cita de algunas imágenes recuerdo¹ (Gilles Deleuze) de la Historia de Cuba en el imaginario popular. La enunciación de una metalepsis autoral transporta al lector/espectador hacia los recuerdos del dramaturgo, a través de la corriente neohistoricista como base.

Los objetivos del presente ensayo son: caracterizar la escritura de la generación de Los novísimos; comparar la dramaturgia nacional con la producción de las tragedias griegas que se reescriben al calor de las nuevas corrientes neohistoricistas; analizar la evolución de una tradición teatral frente a una dramaturgia contemporánea que la refiere desde la intertextualidad; y proponer la figura del héroe como una construcción resemantizada a partir de intereses generacionales.

1. El concepto de Deleuze se enuncia en su libro *La imagen-tiempo* (1987) y se refiere a la capacidad que tenemos de modificar los recuerdos, con relación a cómo nuestra memoria los registra. Así cuando nuestra mente hace un flashback no reproduce la imagen de lo que «fue» sino de lo que «es» en el tiempo pasado. Es decir, en palabras del autor «(...) la imagen recuerdo no nos entrega el pasado, sino que sólo representa el antiguo presente que el pasado «fue» Deleuze (1987:80).

Se abordará primero la relación entre el neohistoricismo y la producción creativa de Yerandy Fleites en el contexto de la promoción de Los Novísimos, sus temáticas y particularidades, a continuación, se analizará la presencia del anacronismo en el texto y sus efectos en la trama, para finalizar con el acercamiento a la metalepsis autoral y su función para lograr la postura neohistoricista del texto dramático.

1. DE LOS NOVÍSIMOS, YERANDY Y EL NEOHISTORICISMO

A partir del teatro contemporáneo se ha creado una corriente de espacios representados en la escena que construyen puentes referenciales con otros tiempos, expuestos a la luz pública o apenas anunciados, esta conexión con el pasado marca el registro de la escritura y su acercamiento al relato que nos será contado.

La significación del trazo textual se enlaza con las aspiraciones de un alcance simbólico de la representación, en la medida que podemos encontrar las citas de una tradición literaria en la búsqueda del referente como punto de partida. La lectura del espectáculo se convierte en una experiencia expandida, más allá del texto y de la performance, para anclar en la memoria a modo de puerto.

En la búsqueda de los antecedentes del trabajo se encontró una ausencia de bibliografía que refiriera a la generación de Los Novísimos y sus direcciones estéticas, con excepción de la antología que preparara la teatróloga, performer y gestora Yohayna Hernández en el 2008 para Tablas Alarcos: *Teatro cubano actual. Novísimos dramaturgos cubanos*. En ella la coordinadora realizó una selección de los autores que participan de la promoción y una de sus obras representativas para mapear las voces de estos autores emergentes por ese entonces.

Una vez que saliera al mercado esta propuesta editorial, la creación de discursos escénicos diferentes a lo acostumbrado en la escena nacional tubo la anuencia de la institución y la legitimación de un producto que visibilizó la obra de estos autores salidos del Instituto Superior de Arte (ISA) como parte de una integración poética. Así, los egresados del Seminario de Dramaturgia no serían mas un grupo de jóvenes que pretendían mirar fuera de la tradición escritural del teatro cubano, sino que se insertaban desde la renovación que sus influencias mostraban como parte de un giro temporal marcado por la yuxtaposición de lecturas y su aspiración parricida.

La creación de una generación conceptualmente definida por sus características novedosas en la escritura, motivó muchos cuestionamientos e impuso a los miembros de este grupo un diálogo con la historia de una dramaturgia que le antecedió. Las huellas de la tradición encontradas por los críticos y teatrólogos en el sedimento de las obras no constituyeron un aporte de temas nuevos a los escenarios, sino una óptica diferente en su acercamiento.

Las nuevas voces de la dramaturgia se posicionaron desde el rechazo del pasado literario nacional y con la mirada a las producciones y corrientes europeas de principios de los 2000. Cuando se comenzaron a representar los textos o las lecturas de las primeras piezas, hubo una claridad en las influencias que demandaba la cercanía con otros formatos del relato, sin embargo, las temáticas que funcionaban como argumento de las historias mantenían los mismos derroteros que el teatro cubano ha mostrado por años: el cuestionamiento sobre la permanencia en la isla versus la migración, la identidad de los cubanos como proceso en mutación constante, el diálogo con la crítica social desde la ironía y el choteo.

La búsqueda en la experimentación formal significó algo trascendente para los espectadores y el público de la escena, que comenzó a recepcionar las piezas de estos jóvenes desde la extrañeza hasta identificarse con sus historias, como parte de la vivencia de una cotidianidad enriquecida en su *corpus* representacional con el sustrato de un matiz documental y posdramático.

La capacidad y sed de búsqueda de autores egresados del Seminario de Dramaturgia, propuso una nueva ola de estrenos en las salas de La Habana. Pudiendo rastrear su sello en caracte-

rísticas que se tornaron recurrentes como: la estructura por cuadros, los personajes con grandes monólogos, las fracturas de la evolución aristotélica en la fábula, la ausencia de didascalias, la narratividad de los parlamentos enunciados, la inserción de la tecnología como parte de los montajes y la mutación del lenguaje de los personajes hacia una esencia cuasi antropológica de los estratos más populares de algunos barrios de la capital.

Manteniendo la apariencia de un grupo de *infants terribles*, los dramaturgos concibieron un evento/red para el diálogo y la discusión de sus escrituras llamado Tubo de ensayo (2010). Con una periodicidad anual, el encuentro proponía mesas debates, talleres de escritura, desmontajes de procesos creativos y puestas en escena. En estos seminarios se fueron diseñando las poéticas de los jóvenes que pertenecían al mismo grupo del ISA, y sus textos que buscaban un reconocimiento, una visibilidad, la encontraron en las lecturas dramatizadas, los desmontajes y ejercicios de tesis que utilizaban estas creaciones como lugar de representación de estas nuevas voces.

El Tubo de ensayo sirvió para consolidar las estrategias discursivas de los autores, a través del diálogo sostenido en los encuentros y la muestra de los procesos creativos se motivó al conocimiento del colectivo como una promoción de graduados que representaban una experiencia creativa nueva. ¿Hacia dónde apuntarían luego las piezas de estos dramaturgos? ¿cuáles fueron sus posturas estéticas al terminar estos primeros años? ¿es todavía la generación de Los Novísimos un referente en la escena cubana?

Justamente la necesidad de una sistematización en el estudio de los dramaturgos jóvenes en Cuba es uno de los temas de investigación que el ensayo espera incentivar. La invitación a un seguimiento de las textualidades y su evolución sería la continuación de la antología que Yohayna Hernández comenzara. Estos autores son una pieza importante en la Historia del teatro nacional, y como tal, su análisis aportará luces sobre las condiciones actuales de la escena y sus antecedentes.

La poética de Yerandy Fleites, sin embargo, no se relaciona con la totalidad de las características de su generación. Sus intereses se debaten en la búsqueda de las interioridades de la Historia de Cuba, los microrrelatos de sus héroes y la historia oral de los territorios que han sido capital de estos enfrentamientos. Sus preocupaciones giran sobre el común denominador de la construcción del relato como espacio de discusión, y a la vez, la necesidad de repensar el carácter intocable de nuestra Historia nacional. La obra del dramaturgo es una búsqueda en las suturas del imaginario, a partir de aquí se propone una inmersión en el diseño de cómo contar los hechos, de qué modo pensar la intertextualidad y su diálogo con el tiempo actual.

Al calor de estas preocupaciones, la visita de los textos clásicos de la historia del teatro lo han motivado a yuxtaponer las narraciones legitimadas por el tiempo a nuevas escrituras de las tragedias con un giro localista. No hay un ensayo formalista estéril en las propuestas de Fleites, todo lo contrario, se dedica a suscitar una revisita desde la forma al contenido en su extensión connotativa. Hay una investigación profunda que coquetea con lo antropológico y la veracidad del sistema de valores con que se ha construido la enseñanza de la Historia. Las piezas del autor se disfrazan de una mitología acentada en el tiempo para presentar la mixología resultante de sus propias experiencias como individuo proveniente de un pueblo en el campo, donde las historias de boca en boca van hilvanando la imagen de una territorialidad idealizada.

Ahora bien, ¿cómo esta ilusión de lo nacional puede constituir una discursividad singular entre un grupo de voces con los mismos cuestionamientos? La partitura textual de Yerandy Fleites se distingue del resto de su generación porque niega la corriente del «giro alemán», que nubla las historias de sus colegas tras la búsqueda de una experimentación formal.

El «giro alemán», término acuñado por la crítica de teatro en la isla, ocurrió a principios del nuevo milenio, cuando comenzaron a celebrarse en La Habana las Semanas de Teatro Alemán,

jornadas de lecturas y socialización de las producciones del país europeo con el estreno de varias puestas en escena con apoyo económico de la Embajada en la capital. Con este incentivo, los jóvenes directores preparaban una programación de textos del territorio germano, fomentando una predilección por el estilo escritural de esta dramaturgia extranjera.

Yerandy Fleites, por otro lado, si bien pudo hacer alguna adaptación, se mantuvo en el estudio de la tradición teatral y rescató el uso de la ironía en el paratexto del libreto, ubicando sus tramas en la ruralidad como centro espacial y produciendo un paralelismo entre las miradas al mito y la heroicidad de rebeldes cubanos. En el posicionamiento que realiza el autor frente al pasado con sus textos se distingue una mirada a lo nacional que el resto de sus colegas no persigue.

Cuando la voz del dramaturgo va madurando se propone hacer una serie de piezas que tuvieran al teatro clásico como centro, de ahí surgen dos ciclos: el troyano y el tebano. Al primero de estos pertenece *Jardín de héroes*, la historia de Electra y Orestes en su reencuentro tras el asesinato de Agamenón, al tiempo que Clitemnestra y Egisto tienen una relación edípica, y Orestes y Egisto un enfrentamiento que remeda las peleas del teatro costumbrista de la segunda mitad del siglo pasado. Entonces, ¿cómo entender el relato neohistoricista en la pieza?

Primero hay que decir que el neohistoricismo se respira en la poética de Yerandy Fleites como una marca de agua en la totalidad de su producción. La corriente estética consiste en la revisión y reescritura de los hechos que forman la narración del pasado épico cubano, cuestionando desde la ironía, la sátira, o el intertexto el imaginario popular y la certeza con la que consumimos un tiempo simbólico, del que no tenemos pruebas tácitas en su generalidad. El neohistoricismo realiza un viaje a la Historia de la nación y desde ahí discursa en la obra de arte. La corriente también parte de la cita a la Historia del arte, sin embargo, en el caso de la pieza *Jardín de héroes* se concentra en Cuba como referente.

Se impone entonces explicar las condiciones contextuales de los años noventas como inicio de la corriente para repensar el relato de la Historia de Cuba y del arte. Estos años contribuyeron al cuestionamiento de la nacionalidad a modo de monolito intocable. En la última década del siglo XX, con la entrada de las primeras oleadas de capital extranjero en el país, se renovó el modo de concebir la filosofía existencial del cubano, inyectándole a raíz del diálogo con el turismo, la despenalización del dólar y las modificaciones en la cotidianidad que esto conllevara, un gesto internacional/cosmopolita en su perspectiva de vida.

Los noventas trajeron también un aumento de la migración al extranjero y de las zonas rurales a las urbanas. Se reestructuró la distribución de las ciudades, sobrepoblando las grandes capitales del occidente del país a partir de su prioridad como destino turístico. Todos querían un pedazo de la Cuba recién abierta al descubrimiento foráneo. En este marco viene a surgir el neohistoricismo como discurso de la nueva imagen de un país que necesitaba ser *likeable* para levantar su economía.

De estos años y sus expresiones artísticas se ha escrito bastante, aunque la autora Suset Sánchez es la que mejor ha desarrollado el tema del neohistoricismo y su conceptualización. En su trabajo de Diploma de la Licenciatura en Historia del Arte, la misma desarrolla una investigación donde conceptualiza y categoriza la producción de esa década y sus resultados en función de una lectura neohistoricista. A modo de bibliografía consultamos unos fragmentos de su libro inédito *El vagar del canon, lujuria en el laberinto: El neohistoricismo en el arte cubano contemporáneo*. En el texto la crítica problematiza el nacimiento de la corriente de la siguiente manera:

Esta «vuelta a la historia» es ahistórica por tres razones: se hace caso omiso del contexto histórico, se rechaza su continuidad y se resuelven falsamente en forma de pastiche los elementos conflictivos del arte y sus modos de producción. No se tiene en cuenta ni la especificidad del

pasado ni la necesidad del presente. Esta indiferencia hace que la vuelta a la historia parezca también una liberación de la historia. Hoy en día, muchos artistas sienten que, liberados de la historia, pueden utilizarla como deseen².

El artículo de Suset Sánchez es una revisión de los motivos que dieron al traste con una apertura referencial en las poéticas de los artistas visuales. La mirada a la Historia sin comprometerse con su significación es un síntoma del vacío que ella identifica como «liberación de la historia». Entonces la corriente neohistoricista no busca enfrentar los procesos de narración de la Historia oficial, sino la provocación del imaginario en torno a esta.

Mas adelante en el mismo artículo la autora definiría la corriente así:

El Neohistoricismo se erige como un discurso, un ejercicio metalingüístico sobre el legado de la historia del arte, que incorpora al texto la tendencia analítica promovida por la antiestética, siendo la pintura —como manifestación privilegiada en la práctica neohistoricista— un proceder que se articula desde la tradición de una manifestación primordial en la genealogía de los discursos sobre el arte, convertida en el símbolo del carácter representacional a través del que se trazó la inmanencia progresiva de una disciplina como la historia del arte³.

La interpretación se realiza en función de un despertar en las artes visuales de algunas temáticas y representaciones, que apuntaban a las etapas del pasado como lugar de encuentro de la tipología de las imágenes del siglo XIX y su (neo)documentación irónica del cambio en las ciudades coloniales con la llegada del turismo. Sin lugar a dudas, fueron años que marcaron un nuevo viraje en el arte contemporáneo cubano, en parte por la novedad de su interpretación formal, y por el posicionamiento que adquiriera en el mercado internacional.

Ahora bien, el teatro recupera este acercamiento a la Historia con la promoción de Los novísimos, a principios de los 2000, aunque ya otros autores lo habían hecho de manera aislada, sin concretar un grupo. Sin embargo, algunos de los jóvenes deciden mirar al pasado para pensar las condiciones de la contemporaneidad, hacer citas o referencias a ciertas escenas del imaginario histórico, más que a hechos en específico. La ambigüedad usada por los escritores produce una comunicación cifrada por el conocimiento del relato histórico que se nos narra en el sistema educativo cubano. De ahí que su perspectiva, a diferencia de las artes visuales, cuestiona la certeza del condicionamiento al que estamos sometidos desde que comenzamos a tener conciencia.

La obra de Yerandy Fleites se apoya en otra de las aristas de la formación estudiantil, recorriendo la historia de la literatura y la tradición del teatro para mezclarlos junto a guiños de canciones de la nueva trova, o sucesos de la Revolución de 1959, en las voces de sus personajes que refieren temporalidades ajenas a las actuales. El ingenio de su dimensión simbólica produce un extrañamiento en el espectador que se inclina a cuestionar la versión de las tragedias conocidas hasta entonces.

La perspectiva del autor modifica el referente tradicional, es decir, condiciona la lectura de su texto a partir del conocimiento de su público de las referencias insertadas en el cuerpo de la obra. Construye una mixtura entre pasado y presente, ficción e imaginario público. El proceso de elaboración de sus relatos se debe a la planificación de un mapa conceptual que superpone los tiempos y las geografías, a partir de las biografías de los personajes. Es en esta óptica donde cobran cuerpo los sedimentos de su promoción creativa. Yerandy Fleites, como parte de Los

2. Tomado de Suset Sánchez. *El vagar del canon: la voluntad neohistoricista en el arte cubano de los noventa*. https://susetsanchez.wordpress.com/ensayos/2005_neohistoricismo/#_edn1

3. *Ibíd.*

novísimos pretende, desde el monólogo como estructura central, exponer las tesis filosóficas y éticas de sus personajes leídas en clave neohistoricista.

2. EL ANACRONISMO, UN CAMINO AL PERSONAJE DE LA TRAGEDIA EN YERANDY FLEITES

La pieza que analizamos en el ensayo vincula más de una referencia, pues concentra en su escritura la remisión a la Orestíada y al «ciclo troyano» en la producción del dramaturgo, como lo llamara José Alegría, investigador y crítico de teatro en Cuba, en el prólogo de la edición de *Pueblo Blanco* (2018), la antología que preparara Tablas Alarcos sobre el autor. La dimensión de la historia que narra el creador es una serie de círculos concéntricos que utiliza un relato conocido, su red de significantes y su problemática familiar base como estrategia para manipular estas coordenadas simbólicas, y luego acentarlas en el terreno de la Cuba rural. Aunque en ningún momento se declara que las acciones en la obra ocurren en la isla, es de dominio público a partir de la descripción en las didascalias.

El análisis de la pieza estará centrado más en el texto que en la puesta en sí. De ahí que podamos comenzar la revisión a partir de las descripciones que analizan el espacio escénico. En ellas, el autor hace una definición muy puntual del escenario y un elemento que enfoca y valoriza la visibilidad de los personajes.

Una pequeña plataforma frente a la casa por donde ascenderán hasta el último escalón El Mensajero, Clitemnestra, Orestes, y Electra a contar sus sueños durante la obra.

(...) Lo más importante de la escena es y será la plataforma. La plataforma es como el pedestal del héroe, especie de homenaje a los fundadores del pueblo. O sea, el pueblo es este pueblo y no otro, gracias a esta plataforma de tres, cuatro escalones a lo mucho, donde desde hace diez, doce años, se enreda el coralillo⁴.

La descripción de la plataforma de manera precisa e irónica, deja claro que estamos ante un relato que sucede en «este pueblo», no hay lugar para las equivocaciones, pues la referencia del espacio nos aporta un detalle innegable de posicionamiento geolocalizable. Desde pequeños tenemos el contacto con esta estructura arquitectónica que valoriza el sujeto que la ocupa. La plataforma es un modo de colocar en el centro del escenario los cuestionamientos existenciales de sus protagonistas. La escucha de estas confesiones trasciende lo dramático para posicionarse en la voz de «este pueblo», cuando los personajes son convidados al centro.

La descripción de los espacios contribuye a pensar la historia como parte de un imaginario con el que identificarnos como lectores y habitantes del mismo. En el diseño escenográfico el autor se mueve entre la distribución del theatron y la conciencia de una arquitectura del acto político, de la cultura de los mítines, los matutinos en las escuelas y actos públicos. La espacialidad no es únicamente el lugar de enunciación de los parlamentos de los personajes, es también el habitat donde muestran su vulnerabilidad, cuando la máscara cae al piso y la plataforma asume la corporalidad de la utopía que levita sobre la identidad del cubano desde que nacemos.

La escenografía mínima de *Jardín de héroes* procura visibilizar las características de una geografía imprecisa, de un lugar que sólo se puede identificar por los derroteros de la descripción del comienzo del texto y de los detalles que refieren al imaginario del cubano, como una cita de una canción o la costumbre rural de pelear gallos. El autor se vale de ciertas referencias para proponer su geolocalización.

4. Fleites (2018:135)

Por otro lado, se impone hablar de los personajes y su proyección como individuos de una cultura que se homenajea en las didascalias, para acentuar esta capacidad de pensar lo cubano en los detalles y las sugerencias más que en acciones que dejen la certeza de esta nacionalidad. La descripción de Clitemnestra destaca por su cercanía con algunos antecedentes de Virgilio Piñera, las señoras de la Cuba republicana, y otras mujeres icónicas que han marcado la cultura popular de varias temporalidades con su personalidad:

CLITEMNESTRA. Madre de Orestes y Electra. Se abanica. El abanico es para ella como otra parte —importante— de su cuerpo. Su abanico en esta pieza es grande y negro —un negro fino— con una hermosa crisálida hecha de lentejuelas moradas que mostrará con toda intención a sus interlocutores. El abanico es también para ella una máscara y un arma de combate, incluso el cetro⁵.

La cercanía con otros personajes representados en el teatro cubano es decisiva para construir la imagen de una matriarca y su poder. De igual modo, el autor embellece y complejiza el detalle del abanico con la visión clasista que impone con «un negro fino», cita del argot popular de doble sentido, cuando se nombra a un mulato en comparación a un hombre de tez más oscura. El abanico fue, de igual modo, en el siglo XIX en los salones de la aristocracia habanera un medio de comunicación, desarrollando un lenguaje de señas, hecho que rescata el dramaturgo cuando apunta «el abanico es también para ella una máscara». La descripción de algunos personajes produce su ubicación temporal, cultural y referencial, si bien no declara los caracteres a todas luces, despliega los significantes para elaborar una versión bien específica de su creación.

Los personajes en la pieza construyen una estructura citatorial al interior de la tragedia que se vincula con las acciones que ejecutan. En el prólogo de la antología *Pueblo Blanco* Alegría lo destaca así:

Los personajes están sujetos a una genética textual que determina que eventualmente emerjan rasgos que en su momento los definieron pero que en la actualidad parecen totalmente fuera de contexto y situación. La Historia pesa sobre ellos como una necesidad funesta. La fatalidad de estos personajes será entonces su herencia mítica, suspendida sobre ellos permanentemente y sujeta a una causalidad que no puede ser de este tiempo porque las condiciones son muy diferentes pero que tampoco pertenecen al otro como no sea como desgajamiento, decrépitos girones de tradición que revolotean enloquecidamente en el tiempo⁶.

Pensar las referencias como parte de un neohistoricismo que se «libera de la historia» sería la mejor manera de interpretar esta dualidad temporal de los personajes y su performance. Como destaca Suset Sánchez, las citas de los artistas utilizan la matriz histórica para dibujar un sentido diferente al de la génesis temporal, la intertextualidad parte del referente y usa el símbolo para modificar su lectura de acuerdo con el tiempo contemporáneo. El autor extrae la cita y la recontextualiza en su obra. La Clitemnestra de Yerandy Fleites es el ejemplo tácito del neohistoricismo, porque su nombre parte la tragedia griega, es decir, el ícono viene de otro tiempo, más el diseño del dramaturgo la ubica en otra geografía cargando consigo todo el imaginario que esto conlleva.

El socorrido recurso narrativo permite la coexistencia de más de una temporalidad y/o espacialidad en un mismo marco ficcional. El anacronismo entonces, otorga a *Jardín de héroes* la ubicuidad de recepcionar el ciclo troyano, la contemporaneidad de los personajes y sus citas

5. Fleites (2018:133)

6. Alegría (2018: 26)

a la cultura cubana. La pieza concentra en su postura estética una mezcla de historias que presuponen una misma tragedia: la venganza del asesinato del héroe. La problemática se respira como permanencia en el tiempo con otras condicionantes. Es la apertura del neohistoricismo lo que permite bocetar la elipsis anacrónica⁷ como vehículo para deconstruir la mirada crítica a la sociedad cubana que caracteriza a Los novísimos.

En este mapa intertextual se propone la conceptualización de José Luis García Barrientos sobre el anacronismo para potenciar la lectura de los hechos y su doble significación. El autor en su libro *Teatro y ficción. Ensayos de teoría* enuncia una mirada certera sobre el recurso:

La madre de todos los anacronismos anida en el esencial anacronismo de situación o de perspectiva que preside la creación de las obras de tema no estrictamente contemporáneo y la *lectura* de todas. Pues, si son artísticas, aspiran precisamente a una recepción anacrónica. Por eso no ha de extrañar que definamos luego el anacronismo como una confusión, no de fechas, sino de perspectivas temporales⁸.

El anacronismo produce un desplazamiento a la interpretación del texto para referir una «perspectiva» desde la que mirar la diégesis. El análisis de esta pieza permite un diálogo entre ambos tiempos: el período clásico y la contemporaneidad; así como ambas geografías: Grecia y Cuba. El vínculo que se desarrolla con la lectura revela una sedimentación cultural que muestra nuevas aristas de los personajes, presentes en sus monólogos y sus conflictos, promoviendo una búsqueda diferente al interior de su herencia clásica.

El recurso narrativo concibe una mancuerna junto al neohistoricismo para modificar las interpretaciones de la tragedia y aportar, manteniendo la estructura clásica, una edificación remosada. La tragedia dispone de los recursos expresivos que la distinguen, y catapulta su tiempo a partir de la espacialidad como otra territorialización. La enunciación de los monólogos van filtrando las costuras en los personajes a través del anacronismo en una Cuba rural.

Al decir que la plataforma en el escenario es el lugar para «contar los sueños» se provocan una serie de ideas adyacentes ¿por qué los sueños? ¿por qué la utopía como recurso narrativo? ¿en qué sentido los sueños son motivo de construcción de comunidad? ¿no son los sueños personales, íntimos? La génesis de estos sueños y su posicionamiento en el ágora multiplica la demanda de los mismos, y es que quizás, si vemos de manera distendida la didascalia, presenciemos la voz de muchos habitantes en «este pueblo». La plataforma es usada en las reuniones en Cuba para los representantes políticos de la comunidad, sólo que estos funcionarios no hablan de sueños, sino de realizaciones futuras, promesas. Y es que quizás el dramaturgo muestra este formato simbólico como la dimensión ficcional de una tierra prometida. El *Jardín de héroes* enuncia desde sus primeras didascalias la proyección de un pueblo con sueños que merecen visibilizarse.

El primero de los anacronismos se revela a partir de las descripciones de los personajes y el espacio, pues se plantea la renovación del texto original a manera de remake dramático. Las condiciones que traza el autor en las didascalias posiciona los hechos en una figuración específica. Amén de que los personajes mantengan los nombres y sus conflictos, el marco geográfico

7. La elipsis anacrónica es una imagen poética que se refiere a un salto temporal y simbólico en el texto. Propone el escrutinio de la mirada de la construcción de la historia que parte de la tradición clásica, en paralelo con el retrato de la Cuba a la que se refieren los personajes en sus descripciones, acciones y diégesis. Entonces, la elipsis se crea cuando la historia reproduce la fábula de su referente, mas los hechos ni los caracteres de los personajes corresponden al referente histórico, es decir, se cita la fuente de manera selectiva. La elipsis anacrónica es una de las estrategias discursivas de la corriente neohistoricista.

8. García Barrientos (2004: 94-95)

no es el mismo, así como las relaciones que tendrán en la diégesis dramática. El anacronismo empieza desde la caracterización y se extenderá subrepticamente a las interacciones de los personajes entre sí y de cara a su *fatum*.

Otro de los datos interesantes que se recibe entrelíneas es en la escena cuando Orestes y Egisto están planificando su pelea de gallos. Acto que ha sido prohibido en el pueblo, y por lo tanto, ilegal. Aunque Egisto es el amante de Clitemnestra y ella la gobernante, razón por la que no hay mucho miedo de su parte. Sin embargo, el diálogo de los personajes cuenta:

ORESTES. Pica gallo. ¿Dónde?
 EGISTO. Aquí cerca hay un claro.
 ORESTES. ¿De luna?
 EGISTO. De hierba⁹.

Aparentemente sólo se decide el lugar del enfrentamiento, aunque si nos detenemos en la propuesta del «claro, ¿de luna?» encontramos la referencia a la canción homónima de Silvio Rodríguez, uno de los principales representantes del movimiento de la Nueva trova en la isla. En el tema se escucha «Sueña lo que hago y no digo / sueña en plena libertad / sueña en que hay días en que vivo / sueña lo que hay que callar.» El cantautor crea la imagen poética de una clandestinidad que defiende la libertad como principal valor, de ahí que la referencia en Orestes sea ese *Claro de luna*, porque ha regresado a vengar la muerte de su padre. Este anacronismo se revela en medio de otras referencias más allá de la memoria musical cubana, y acentándose en la pelea de gallos como una escena alegórica donde el gallo de Egisto es vencido por el del joven.

El amante de Clitemnestra posee una posición privilegiada en el territorio ya que está en el poder, y por lo mismo su gallo de pelea debió ser de los mejores del país, aunque, cuando pierde esta teoría es sustituida por la idealista donde su oponente lo vence. El animal de Orestes es producto de una gran casta de gallos que cria su tutor quien le ha enseñado el oficio de «gallero» para que lo sustituya en su negocio una vez que este fallezca. Pero, si otra vez miramos tras los hechos y notamos la alusión del gallo vencedor del chico humilde, encontraremos la alegoría nacionalista del poder en las manos de quien se sacrifica y lucha por la verdad. Aunque Orestes ha venido a vengar a su Padre, lo cierto es que su verdadero objetivo es conocer sus raíces y volver a ver a su familia, más que traer sangre a la historia.

La alegoría de los gallos que pelean en un claro de luna, resultando vencedor el del chico del campo que se ha dedicado a cuidar de los animales durante su vida, es el primer acercamiento a la figura del héroe que comienza a dibujar Fleites: un individuo sencillo, humilde y que defiende su honor sobre todas las cosas. Con iguales caracteres se defendía la imagen de los barbudos al triunfar la Revolución en 1959, entonces la batalla de los gallos no es un simple hecho aislado sino la primera pista en la lectura de la Historia que se filtra a través de los personajes y sus acciones. El gallo de Orestes es el triunfo del hombre honrado sobre la astucia del poder y la avaricia. Ese gallo es la primera muestra del anacronismo de situación que conceptualizaba García Barrientos, pues son los personajes de Esquilo pero con las acciones que Yerandy Fleites diseña para hablar de otro tiempo, uno contemporáneo con su autor.

En este momento encontramos la unión entre el universo clásico, el relato de la puesta en escena y la Historia de un país que no puede dar la espalda al pasado, cazador de su generación más joven. La historia base de *Jardín de héroes* es la de la orestíada, por los nombres de los personajes, por los conflictos que cargan, por el pasado y sus crímenes cometidos, por las historias

9. Fleites (2018: 140)

que constantemente El Mensajero refiere con el capítulo de la Iliada, o los otros personajes de la mitología griega que se mencionan en el cuerpo de los diálogos.

Sin embargo, la tragedia es ubicada en un territorio rural, en un pueblo donde lo más parecido al espacio de la tragedia original es la plataforma que funciona como centro de la escena. La plataforma donde se ubicaba el coro que intervenía en la puesta griega es trasladada, del fondo al frente. Y en esta sutil decisión, se yuxtaponen la relectura de la referencia clásica, y la postura política de un autor que deconstruye la tradición teatral y el relato histórico, para manifestar su posición generacional.

El anacronismo como recurso narrativo es utilizado para entender las alegorías y citas que descansan en el *corpus* simbólico del texto. El concepto que define García Barrientos sugiere la lectura a partir de los subtextos que el autor ha colocado para su público, referencias que prescinden del original clásico, para conectar con el escucha de hoy. La propuesta se percibe en dos dimensiones, una lineal y bucólica, y otra subversiva y referencial. La aparente historia en «ese pueblo» es una ilusión que contrasta con la frustración de sus personajes que se va mostrando a medida que avanza la pieza. A partir de esta ambivalencia encontramos la capacidad de los textos de Los novísimos de moverse de manera constante a través de la reflexión del símbolo y el intertexto, como una de las características que el dramaturgo pondera de su promoción.

La problemática que se intenta dilucidar por Los novísimos es la mirada transparente a los códigos de una nacionalidad compleja, opuesta a la relatada en las biografías que nos enseñan. El sistema de educación de la Historia de Cuba funciona, en su generalidad, con el seguimiento ejemplar de las personalidades de los héroes de la Revolución, o las batallas que ganaran estos. Sin embargo, la propuesta de los autores jóvenes consiste en cuestionar este relato desde la vulnerabilidad de sujetos verosímiles, aunque se alejen de la doctrina legitimada por la escuela. De ahí que la mirada al neohistoricismo proponga una reescritura de la tragedia desde la Historia, porque se vale de este señuelo literario para colocar otros cuestionamientos ajenos a la tradición cultural.

3. EL HÉROE EN UN JARDÍN OFF MARVEL

A medida que avanza la trama se amplía su trasfondo político de varias maneras, articulando una serie de referencias para elaborar una arquitectura del símbolo¹⁰ desde la memoria personal. La experiencia del dramaturgo aumenta el compromiso con la historia y modifica el lugar de enunciación, al filtrar los datos del neohistoricismo en la trama, cuando ocupan sus ideas la plataforma en la que sus personajes representan los monólogos.

La perspectiva del autor corporiza la pertenencia al neohistoricismo como corriente estética, utilizándola para sustentar la partitura de guiños que muestran su interés personal, junto a la historiografía de un país que sostiene en el imaginario popular la versión de una identidad sin grietas. La voz de Yerandy Fleites al hilvanar una historia por debajo de la fábula griega, compromete los fragmentos incorporados a su versión de la Historia en una postura autorreferencial que conceptualizara Suset Sánchez dentro del neohistoricismo.

La práctica artística neohistoricista entronca con una serie de discursos autorreferenciales en relación con el propio campo artístico, lo cual, incluso, puede deducirse de las estrategias constructivas empleadas en la creación de la obra. En el caso de las citas neohistoricistas, que

10. La arquitectura del símbolo se refiere a una postura personal del autor que se demuestra en el modo en cómo usa los referentes de la literatura y la Historia del Cuba partiendo de su propia interpretación de las citas e intertextos. La arquitectura del símbolo consiste en la proyección del imaginario de Yerandy Fleites en la corporalidad simbólica de sus referentes culturales en la pieza dramática.

incluso en algunas ocasiones aparecen a través de fragmentos, se explicita un sentido autorreferencial respecto al propio arte; no obstante, la referencia no remite tan sólo al prototexto sino que se extiende a un vasto plano donde se incorpora la reflexión sobre el campo donde se inserta el mismo¹¹.

La mirada del autor se bifurca hacia la reflexión de la identidad cubana partiendo de la Historia, y sobre su propio pasado en un pueblo rural. La postura autoficcional en *Jardín de héroes* no se ha trabajado todavía, sin embargo, si ahondamos en profundidad en los personajes y su relación con el autor, se puede justificar esta dirección. Mas, el ensayo utiliza sólo el relato histórico con el fin de mostrar la referencia a los hechos más vivos en el imaginario del cubano y no la deconstrucción de las huellas en el texto de la vida de Fleites.

La escena en la que Orestes no es reconocido por su madre Clitemnestra, muestra al público uno de los elementos más reveladores del neohistoricismo al representarse de manera irónica la imagen de Fidel Castro cuando una paloma blanca se le posa en el hombro derecho.

ELECTRA. Mira y recuerda, madre.

CLITEMNESTRA. Tienes una mosca posada en el hombro, muchacho.

ELECTRA. ¿Una mosca? (*Se encamina hacia Orestes.*)

ORESTES. (*Espanta la mosca antes de que llegue Electra.*) Era solo una mosca, Electra.

(...)

ELECTRA. ¿Cómo sabes que solo era una mosca?

ORESTES. Porque era solo una mosca, como cualquier mosca. Nada heroica, nada significativa.

ELECTRA. ¿Cómo era esa mosca, Orestes, cómo? ¿Cómo sabes que no era una mosca significativa?

ORESTES. Miraba como mosca, olía a mosca.

ELECTRA. ¿Por qué la azoraste?

ORESTES. Electra, por favor.

ELECTRA. Cruzó la plaza y llegó hasta ti, justo hasta ti y se posó en tu hombro derecho. Pudo ser una paloma, piensa, pero no, fue una mosca¹².

La anécdota de la paloma que se le posa en el hombro al líder como señal de aprobación después del triunfo de la Revolución, en uno de los primeros discursos que hiciera en la plaza de La Habana, es uno de los grandes mitos que todavía sostienen la Historia de Cuba y su aura de misticismo. En la escena de la puesta hay una caricaturización del referente, y de este modo, la reflexión sobre la heroicidad y su *pedigree*. Orestes no es héroe porque sea hijo de Agamenón, pues durante toda la obra siempre acota que no puede recordarlo porque apenas lo vió. Entonces su cuestionamiento a Electra es ¿por qué debo vengarme, por mi nombre? Ella siempre trae el recuerdo de su padre y la necesidad de mantener viva su memoria. A lo que Orestes responde que no le interesa tomar postura ante alguien que nunca lo trató como el hijo que era.

La interpretación de la figura del héroe que veníamos siguiendo como alegoría, se muestra con su protesta frente a la obligación de continuar un camino con el que no se siente identificado. Orestes prefiere criar gallos en el campo, de hecho, se lo propone a su hermana, irse con él, alejado de todos. La autorreferencia de la que habla Sánchez radica en esa mirada al suceso de la plaza que luego el dramaturgo versionara con una mosca en lugar de la paloma, y también a la postura crítica frente al «deber ser» de los jóvenes revolucionarios que están obligados a mantener esa memoria del pasado glorioso con el que ya no se identifican.

11. Sánchez. Ob cit.

12. Fleites (2018: 173)

La reflexión que Suset Sánchez produce en su artículo sobre la historia del arte, el teatro la expande hacia las preocupaciones que interviene en sus obras. La cita de la acción de espantar la mosca es justo la oposición al pasado que nunca vio. Cuando Orestes reacciona ante el asombro de Electra porque no cree en la posible heroicidad del insecto, aunque «lo haya escogido a él» (sic.), está declarando su disgusto al supuesto de una imposición por el destino como fuerza superior devenida del pasado a modo de corporalidad irrefutable.

Podemos decir que Electra sería esa voz de las personas que aún veneran el proceso socio político que vive la isla y someten a quienes discienten a una obligación agena. Cuando la hermana le dice «Cruzó la plaza y llegó hasta ti, justo hasta ti y se posó en tu hombro derecho. Pudo ser una paloma, piensa, pero no, fue una mosca» enfrenta a su hermano por cierta inocencia que ella desapueba, y le sugiere que reflexione bien, porque quizás era una señal divina, exactamente como ocurriera con Fidel Castro. Electra reproduce el llamado que el imaginario popular en Cuba ha plantado. Los revolucionarios deberían seguir el camino que se les trazó por los héroes de la Revolución del 1959: cuando una señal divina se le posa en el hombro, el individuo es huido por los dioses.

En el uso del anacronismo para citar una reflexión neohistoricista se propone la visión del héroe que encarna Orestes desde su oposición a Agamenón, presente versus pasado. En su prólogo a la antología José Alegría lo define de la siguiente manera:

Estos personajes —los de dimensión heroica— viven como aplastados por un sistema de ideas que, disfrazado de tradición, los oprime y los asfixia. El pasado mítico no es otra cosa que fastidio y agobio. La tradición clásica aparece como un gran peso frente al que los personajes se rebelan. Funciona como un pasado decrepito que está ahí pero en el que nadie cree y que sólo sirve para ahogar el presente e impedir el futuro. Un emblema paralizante que trata de imponerse y que funciona como fatalidad¹³.

El diseño del héroe en la obra de Yerandy Fleites levanta su voz como parte de una generación nueva, de una escritura de la Historia que no pretende continuar el camino que se le induce sin compartirlo. Los héroes que ya no pertenecen a Marvel, entendiendo el universo del comic como esa institucionalización, que en el caso de Cuba reproduce el sistema de la educación, existen fuera del relato oficial. La tarea de los héroes novísimos comienza con una flexibilidad en lo heroico que permite el acceso de todos al molde.

El momento de la obra cuando Clitemnestra descubre la verdad sobre Agamenón es cuando se expone la tesis del autor sobre la construcción del relato histórico del imaginario popular:

CLITEMNESTRA. A tu Agamenón lo inventaron los historiadores, los coleccionistas de monedas, los escultores de mala muerte. La crápula fue su mejor biógrafo.

ELECTRA. Ah, ya, la crápula.

CLITEMNESTRA. No la oigas más, muchacho, ese hombre infinito solo existe en su cabeza, averigua. Preguntar por Agamenón. ¿Quién coño fue Agamenón?¹⁴

La declaración de la madre de Electra es el *summun* de la pieza de Fleites, la búsqueda por la reconstrucción del héroe en un camino que se ha elaborado sobre la base de los intereses de otros que se identifican con el poder, que construyen la versión de la Historia que conocemos hoy, desde lo alto de la pirámida política. La generación del dramaturgo persigue con sus intertextos las citas a la memoria histórica como vehículo de comunicación con su público.

13. Alegría (2018: 37)

14. Fleites (2018: 175)

En la nueva definición del héroe que se realiza en la pieza, identificamos la presencia de una sutil metalepsis autoral a partir del neohistoricismo como proceso de escritura y diálogo con la visión personal del dramaturgo. La metalepsis permite la intercepción y yuxtaposición entre el *corpus* de la tragedia y la voz del autor, por eso cuando exponemos la corporización del héroe Orestes en la figura de la generación de Los novísimos, presentamos la personalidad del escritor en los fragmentos del imaginario personal de su generación como juego intertextual.

Gerard Genette define la metalepsis autoral en su libro *De la figura a la ficción* de la siguiente manera: «(...) la metalepsis es cuando menos doble: de una diégesis novelesca a la autobiografía de un autor extradiegético, de esta última a otra diégesis novelesca, y de vuelta a la primera»¹⁵. El tránsito del neohistoricismo a la diégesis de la pieza, construye la visión personal que el autor muestra en los guiños a la Historia que han caracterizado su poética. La filosofía que el personaje de Orestes propone del héroe de una generación nueva, posibilita de igual modo el *statement* de un grupo de jóvenes que no creen en la divinidad de la paloma/mosca sobre hombre/icono alguno.

El recurso de la metalepsis está amplificado por el anacronismo que producen las posibles lecturas del neohistoricismo a través de las citas y desmontajes del texto trágico. El *Jardín de héroes* que Yerandy/Orestes promueve está plagado de disidencias del relato oficial, sea literario o histórico. Por eso el ciclo troyano del autor se mueve a partir de los textos tradicionales en la búsqueda de una arista que le hable confesionalmente a su público, como sucede con los monólogos de Electra, Clitemnestra, Orestes y El Mensajero en la plataforma del escenario.

La existencia del neohistoricismo en el teatro cubano de Los novísimos, a partir de la metalepsis como vínculo entre el autor y el texto, es el aporte que el ensayo descubre. La metalepsis autoral produce en el texto dramático el reflejo de la personalidad del autor en sus personajes, el tránsito de la biografía de Fleites al interior de las características de sus protagonistas es la prueba de la presencia del concepto de Genette. Cuando el dramaturgo crea dos diégesis que se superponen ocurre un anacronismo que modifica la recepción de la historia. A su vez, esta elipsis puede interpretarse como una creación autoficcional, pero esa investigación comienza cuando estos héroes normalicen el jardín off Marvel.

4. CONCLUSIONES

Los novísimos fueron perfilando sus intereses a medida que maduraba su voz autoral, así la forma y la enunciación adquirieron una singularidad que permitió la comprensión de un público menos especializado. Los intereses temáticos siguieron orbitando a favor de una cierta rebeldía juvenil contra la institución, la tradición teatral, y la propia recepción de sus textos y espectáculos, como parte de un *corpus* macro de la cultura cubana. La separación del ambiente teatral nacional y su tradición les ha costado no tener una presencia en la escena como deberían, y por lo mismo, un consumo escaso de sus propuestas a causa de la actitud y sectarización que los envuelve.

Por otro lado, la poética de Yerandy Fleites ha sabido manejar ambos extremos de la cuerda, manteniendo su cuestionamiento de la Historia y las manipulaciones de la dramaturgia clásica en una reescritura que sostiene los conflictos principales, y luego los reubica en una temporalidad más actualizada. La voz del autor ha sido celebrada por la crítica de teatro a raíz de su interpretación de la heroicidad, el desmontaje de lecturas anquilosadas y la revisita de algunos hitos en la historia del teatro cubano desde la intertextualidad.

15. Genette (2004: 43)

La reescritura de narraciones clásicas pueden ser tremendamente reconocibles, mas, la capacidad de lograr un *twist* del suceso representado, es lo que el espectador de hoy persigue. Esas alusiones al héroe que el dramaturgo construye, no son más que la propia ficcionalización de nuestro registro cotidiano redimensionado.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Alegría, J. (2018) Prólogo En: Fleites, Y. *Pueblo Blanco. Paisaje teatral con heroínas*. La Habana.
- Barrientos, J. L. G. (2004). *Teatro y ficción: ensayos de teoría*. Madrid.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. Itaca.
- Deleuze, G. (1987) *La imagen-tiempo*. Madrid.
- Fleites, Y. (2018). *Jardín de héroes. Paisaje teatral con heroínas*. La Habana.
- Genette, G. (2004). *De la figura a la ficción*. Ciudad de México.
- Hernández, Y. (2008). Coord. *Teatro cubano actual. Novísimos dramaturgos cubanos*. La Habana.
- Pérez Ascensio, M. (2009). *El mito en el teatro cubano contemporáneo* Tesis Doctoral. Universidad de Málaga. Málaga.
- Ramírez Castellanos, R. A. (2016). «Antimito y estética de la repetición en Jardín de héroes (2009), de Yerandy Fleites Pérez: un ejemplo de Teatro cubano contemporáneo y su revisión de la tragedia clásica», *TYCHO. Revista de Iniciación del teatro clásico grecolatino y su tradición*. Valencia.
- Sánchez, S. *El vagar del canon: la voluntad neohistoricista en el arte cubano de los 90'*. https://susetsanchez.wordpress.com/ensayos/2005_neohistoricismo/.