



CASANDRA Y LA VIOLENCIA CORPORAL EN ESTUDIO TEATRAL DE SANTA CLARA

ELINA MIRANDA CANCELA

UNIVERSIDAD DE LA HABANA

Cassandra, la bella hija de Príamo, como la presenta la *Ilíada* (XIII, 365), de cuyos gritos ante su muerte inminente a manos de Clitemnestra, cuenta Agamenón en la *Odisea* (XI, 421ss), nos es presentada como adivina incomprendida y nunca creída en dos de las tragedias áticas conservadas: *Agamenón*, de Esquilo, en la cual, a pesar de su papel secundario, de solo una escena, su mirada profética es fundamental para la interpretación y sustento de la obra, y en *Troyanas*, de Eurípides, el cual le confiere, al celebrar ella, entonando un himeneo, su adjudicación al rey de Micenas como preámbulo de muerte y venganza sin que nadie así lo entienda, una cierta cercanía con el furor báquico que tanto ha influido en la fijación de su imagen; mientras que de su violación por Áyax en el templo de Atenea solo encontramos referencias poco desarrolladas en la literatura conservada (en la poesía cíclica, Alceo, el romano Virgilio, por ejemplo), aunque sí fue motivo representado en las artes plásticas con cierta frecuencia, como en la hidria de figuras rojas del pintor de Cleofrades, datada alrededor del 480 a.n.e y conservada en el Museo Arqueológico de Nápoles (Iriarte 2012, 148)

Son estos los aspectos principales, con denotaciones más específicas o ampliadas en cuanto a su campo semántico, con los cuales Cassandra trasciende dentro de la tradición teatral; pero sin la incidencia de otras heroínas, protagonistas en tragedias a las que usualmente dan título, como Medea, Antígona o Electra. Sin embargo, en 1983 la novela de la alemana Christa Wolf, *Cassandra*, alcanza resonancia internacional, al exponer los acontecimientos en torno a la guerra troyana bajo la perspectiva de la sacerdotisa de Apolo y proyectar la reflexión hacia los asuntos candentes de la contemporaneidad. A su vez, en los últimos decenios del siglo XX, la mirada de género ha propiciado reinterpretaciones de la heroína trágica en el teatro del Caribe hispánico Teresa Marichal, vinculada al



movimiento de la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña, la convierte en protagonista de su obra, *Cassandra*, en fecha relativamente temprana, 1981.

Sin embargo, solo se torna un personaje reiterado en la dramaturgia caribeña con las puestas del cubano Estudio Teatral de Santa Clara, colectivo fundado en 1989 por Joel Sáez y Roxana Pineda, con el propósito de encontrar nuevas vías expresivas, mediante una decisiva participación del actor en todas las etapas del proceso creativo, a fin de que el teatro recupere su carácter de espectáculo total, capaz de establecer una dinámica comunicativa con su público y debatir problemas actuales, acuciantes tanto para los creadores como para los espectadores.

Desde una primera experiencia de trabajo de este colectivo con textos o referentes de la Antigüedad clásica –*Antígona*, estrenada en 1994–, resalta que tal elección nada tiene en común con una puesta convencional, sino que se trata de usar el conflicto trágico en función de una incidencia en la realidad social en que estamos inmersos: buscar los resortes ocultos en el texto y procurar su comunicación fundamentalmente a través de la labor actoral, apoyados solo en unos pocos objetos escenográficos y en la contaminación de repertorios culturales, de modo tal, nos dice Joel Sáez-director del colectivo y bajo cuya firma se representan tales versiones, pero siempre con la constancia de la participación creativa de todos sus miembros-, que se sienta la presencia de nosotros mismos, de nuestras contradicciones, sufrimientos y anhelos, pero bajo el velo de la estructura...El rostro puede ser mostrado mediante la piel asumida como *médium* (Sáez y Pineda 2002, 10); al tiempo que, para él, al hacer uso de las obras griegas, el texto ya existe, lo que no existe son la imágenes para expresarlo (Sáez y Pineda 2002, 47).

Pero, a pesar de los reconocimientos obtenidos con la puesta mencionada, solo con la llegada de este siglo, el uso de personajes, situaciones míticas y textos trágicos cobra de nuevo fuerzas en el quehacer del grupo, precisamente a partir de convertir a la troyana Casandra en personaje de la pieza *Soledades* (2001), la cual no parte de una pieza en particular, sino que se trata de una creación del grupo a partir de diversos referentes: clásicos, bíblicos y contemporáneos; obra, a su vez punto de partida probable del monólogo que lleva su nombre y en el que la princesa troyana, botín de guerra del aqueo Agamenón, deja de ser una presencia episódica para convertirse en eje principal: *Cassandra*, en 2006, igualmente sin modelo clásico específico. Pero, como personaje secundario reaparece de nuevo en el quehacer del colectivo santacolareño en la puesta de *Los Atridas*, estrenada en



2009, en diálogo con la *Orestía* esquilea, no solo usada como modelo, sino en que, tal como sucedía en *Antígona*, resuenan en buena medida las mismas palabras del texto del trágico griego.

En *Soledades*, recreación del mito de Sísifo en función de presentar una especie de *ars poetica*, el personaje protagónico, el Poeta, recién llegado a un innominado Hades, encuentra a Casandra que huye de sus perseguidores, como cuando cayó Troya en poder de los aqueos; pero, al reconocerlo, esta hace un alto para contarle el origen de su castigo, no haber entregado su belleza a un dios, pero consciente de que su verdadera culpa es haber dicho la verdad siendo mujer⁶⁵.

El Áyax del mito se multiplica en los perseguidores quienes una y otra vez la alcanzan y la violan, mientras ella se distancia del cuerpo vejado para concentrarse en el recuerdo de los hechos cuyo testimonio debe transmitir. Su sufrimiento hace nacer de nuevo en el poeta la necesidad de ejercer como tal, para que nadie olvide. No es el poder profético, sino el resguardo de la memoria, el nexo de unión entre ambos, y es ella, después del encuentro con el Pueblerino y su prédica de amor, quien propone al Poeta que recurra a su astucia para poder escapar y volver al mundo a fin de dar fe poética de sus verdades, aunque ella, como Eurídice, quede en las sombras de ese ámbito especial de las figuras literarias.

Si el sufrimiento redime a Casandra por su engaño al dios, su castigo adquiere connotaciones particulares ante su convicción de que la verdadera culpa es el no haberse resignado a los comportamientos dispuestos para la mujer en un mundo patriarcal. Su don, como expediente de sabiduría, la hacía, al igual que Medea, símbolo de peligrosa atracción y, por tanto, condenable; de modo que el hecho de proclamar la verdad, de asumir voz propia, tuvo que pagarlo con el ultraje del cuerpo. Su presencia en la obra implica la denuncia de la violencia y el sometimiento que pesa sobre la mujer y, por ende, propone la reinterpretación transgresora de los viejos cánones, actitud válida, a su vez, para la creación poética, cuestionadora e inquietante.

Tal violencia, por otra parte, adquiere nueva dimensión en el monólogo *Cassandra*, estrenado cinco años después, obra en la cual la heroína se presenta, entre las ruinas de su ciudad, a punto de emprender su travesía hacia Micenas y

65 Escena 6. He trabajado con un libreto inédito (fechado julio del 2001) y una filmación de la obra en una reposición posterior, ambos materiales proporcionados amablemente por la dirección del colectivo teatral, a quien mucho agradezco su colaboración.



hacia la muerte, hastiada del desprecio y la torpeza de hombres y dioses ante su sabiduría de mujer y deseosa de contar ella misma, no a través de un poeta, su historia para que perdure la memoria⁶⁶.

En efecto, en la tercera escena inicia su relato con la evocación de su belleza, aún doncella en el palacio de Príamo; pero para esta nueva Casandra son muchos los pretendientes. Sin embargo, entre el matrimonio y la sabiduría, la joven osadamente escoge la segunda y paga con la repulsa de todos. Este rechazo de la sociedad patriarcal del cultivo intelectual de la mujer, encuentra su respuesta a través de los versos *Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón* (Cruz, 1976:36), con los cuales se superpone la figura de sor Juana a la de Casandra en la medida en que ambas comparten igual designio (escena 8).

El puente con realidades americanas, particularmente con México, había comenzado a tenderse antes, en la escena 6, a partir de don profético de la sacerdotisa en cuya visión se aúna pasado y futuro, en torno a los bajeles que se aproximan a la costa: Esta vez es Ilión, mi patria, acechada por poderosos enemigos: "torres o cerros pequeños vienen flotando por encima del mar. En ellos viene gente muy blanca, más que nuestras carnes. Todos los más tiene barba larga y el cabello hasta la oreja les da. Pero solo burlas y desprecio recibo de los míos" (Sáez y Pineda 2010, 105)⁶⁷.

Al introducir citas tomadas de *Visión de los vencidos*⁶⁸, la llegada de los aqueos se confunde con la de los conquistadores a territorio mexicano⁶⁹; juego de espejos

66 A pesar de los puntos de contacto de esta obra con la novela de Christa Wolf, el autor ha declarado, en un encuentro con estudiantes de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana en octubre de 2013, que en el momento de creación no había leído a la autora alemana, aunque quizás sí tuviera alguna referencia de manera indirecta. Por lo tanto, no lo hemos considerado como hipotexto.

67 Esta obra estrenada en 2006, presentada en el Festival del Monólogo Cubano del Teatro Tomás Terry, es hasta ahora la única del grupo publicada en el libro que compila las obras presentadas en el mencionado Festival.

68 Me refiero al libro publicado por Miguel León Portilla en 1959, *La visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*, en que cual, entre los más importantes documentos antologados, se encuentran el Códice Florentino, los Anales de Tlatelolco y los Cantares Mexicanos, a manera de un contra-discurso frente a las crónicas, noticias y relaciones de los conquistadores. En Casandra se mezclan textos de "Caída de Tenochtitlán", "El asedio de Tenochtitlán", "Descripción épica de la ciudad sitiada" y "Los últimos días del sitio de Tenochtitlán".



que se completa en la escena 9 al resonar de nuevo la voz de la troyana, ya no sor Juana, cuando la conquista de Troya y la de México se fusionan en un mismo acto mediante la inserción de textos de Caída de Tenochtitlán, conjunción de realidad y ficción en que ambas historias se resemantizan:

Ya atacan a la querida Ilión. Por espacio de diez días nos combaten y es cuando vienen a aparecer sus naves. Vienen a poner dos cañones en medio del camino de Tecamán, y cuando los disparan la balas vienen a caer en la puerta del águila... (Sáez y Pineda 2010, 106).

De nuevo entre las ruinas, Casandra vuelve a su propia situación de princesa esclavizada y humillado objeto de placer para los vencedores. Solo el deber de ofrecer testimonio de lo ocurrido la sostiene, tal como en *Soledades*. Pero devuelta al momento de espera de la partida, avizora, como en *Esquilo*, su muerte pero también la existencia de quien ha de vengar al Atrida, y a ella en consecuencia, al tiempo que, como en *Troyanas*, sabe que los conquistadores están también sentenciados.

Mas, ya en la escena final regresan los recuerdos, o las visiones, de la caída de Tlatelolco y como antes había devenido sor Juana, en este momento es también otra esclava, que como Casandra misma rumbo a Micenas, se sienta junto al vencedor, capitán general en este caso, de modo que Agamenón y ella, Cortés y la Malinche, se superponen, como parte del juego de espejos, al tiempo que increpa a la imagen reciente: ¿Quién eres tú que te sientas junto al capitán general? (Sáez, 2010:109), como una invitación a la definición tanto de ella, Malinche ahora, como de otras igualmente devenidas botín del conquistador incluidas también en el juego de espejo mediante la incorporación en la representación de elementos de origen africano – tanto musicales, escenográficos, rituales, como sugeridos por la actriz en la representación⁷⁰-a lo largo de la pieza teatral.

69 También Alejo Carpentier en el comienzo de su única pieza teatral, *La aprendiz de bruja*, hace que la Malinche o Malitzin, futura doña Marina, contemple la llegada de los navíos de los conquistadores. Cfr. de la autora, 2006 (2007²): 133-148.

70 La actriz Getsy Fuentes, a quien Sáez reconoce su contribución permanente en nota a la publicación, ha contado en el encuentro con estudiantes antes mencionado, que el director, desde un primer momento, le encomendó la observación de los rituales de la santería para la gestación del modo de representación del personaje.



Con tal pregunta la obra queda abierta a la reflexión del espectador: ¿se erigirán estas mujeres, sujetos del sometimiento corporal y de la violencia del conquistador, en memoria denunciante o se plegarán, como la Casandra de *Los Atridas*, versión presentada al público dos años después de la primera puesta del monólogo en cuestión?

Tomado el modelo trágico con gran libertad, a manera de arquetipo del comportamiento de quienes ejercen el poder a costa de la fuerza y la guerra, tan enraizadas en el actual mundo globalizado, según ha expresado su director (Cfr. González, 2009), no evita la fractura argumental e igualmente se rompe con la imagen esquileada de la troyana hija de Príamo.

Si bien en la tragedia esta es la hermosa princesa, sacerdotisa de Apolo, pero botín de guerra, devenida obligada concubina o especie de segunda esposa⁷¹ y, como tal, amenaza efectiva y contrapuesta a Clitemnestra, puesto que la legítima compañera de lecho –para usar un homerismo – es infiel y planea el asesinato del marido en tanto Casandra se muestra leal a Agamenón con quien comparte igual suerte en la muerte y en la venganza, en la versión santaclareña también se subraya el contrapunto; pero con un signo inverso: Clitemnestra se hace eco del sufrimiento de los vencidos, mientras Casandra, despojada de su escena clave en la tragedia de Esquilo, queda reducida a quien se prostituye ante el poder y la riqueza del vencedor, sin importar los males de su patria. Por tanto, su papel pierde la importancia que revestía en *Agamenón* y deviene mera apoyatura, de amante complaciente, ante los desmanes del victorioso rey, quien irrumpe con palabras ajenas a Esquilo y dirigidas a ella, pero bien explícitas de su posición y que apunta a la contemporaneidad: No cuentes los muertos ni el dinero, no es ese el asunto (escena 3)⁷², en alusión a la cita que hace Harold Pinter de la expresión del general norteamericano Tommy Franks: No hacemos recuento de cuerpos (Pinter 2005), retomada literalmente en la escena 9.

Es Clitemnestra en esta versión, quien con Egisto – convertido por Sáez en su hijo menor, ensordecido por las bombas –, asume el papel de víctima devenida victimario, no ya del marido que la ignora y humilla ante la concubina, sino del poderoso que no repara en medios para conquistar territorios indefensos. De ahí

71 Sobre estas princesas devenidas segundas esposas (también Yole en relación con Deyanira y Heracles en *Las Traquinias*, por ejemplo), cf. Iriarte 1999, 42- 64.

72 Como el texto no se ha publicado, se ha trabajado con un libreto proporcionado por Estudio Teatral de Santa Clara, al igual que el video filmado de una de las puestas en escena.



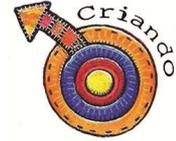
que la muerte del confiado Agamenón, seguro de su poder, y de su amante, a quien cariñosamente llama mi Casandra, a manos de Clitemnestra y Egisto sea un acto de justicia, ejercido a nombre de los oprimidos, tal como se reafirma en la escena 9, una vez cumplida la ejecución, con el recuerdo de las innumerables muertes, mutilaciones y desaparecidos generados por guerras cuyos generales no se detienen en detalles como el recuento de los cadáveres⁷³.

Así, aunque se trata de tres piezas, puestas en escena por el Estudio Teatral en distintos momentos del decenio, la presencia de Casandra supone una conexión entre ellas necesaria para la comprensión de esta figura en el quehacer del grupo. En su elección no ha sido su carácter de profetisa nunca creída, tan privilegiado en su transmisión, el determinante, sino el de la mujer ultrajada y esclavizada, al tiempo que su voz deviene expresión del 'otro' por siglos condenado al silencio.

La Casandra que opone íntima resistencia al abuso corporal y vislumbra la memoria de sus sufrimientos como sostén y motivo de reflexión a través del arte, es en gran medida el antecedente de la protagonista de la pieza titulada con su nombre, quien ya no se resigna a que otros hablen de ella, sino asume su propia voz, no ya para predecir el futuro y no ser creída, sino para contar lo vivido, a manera de espejo para acontecimientos semejantes, y su asunción con propia determinación.

A la violencia sobre la mujer, desde el sometimiento corporal hasta la condena como persona pensante, se suma la violencia ejercida sobre pueblos, conceptuados también como inferiores por quien ejerce el poder en distintos momentos históricos, pero aunados por la constante de la guerra de conquista. Casandra, por tanto, asume la palabra, que o bien le había sido negado o desestimado, también desde la perspectiva del objeto de sometimiento -ya de Troya, ya de tierras americanas o africanas-, aunque no ignore a quienes se pliegan sin recato al poder vencedor, como la Casandra de *Los Atridas*. Alegato contra la violencia ejercida sobre el cuerpo femenino y sobre el cuerpo social, desde la voz del sometido, Casandra – espejo de Sor Juana, la Malinche y tantas más – deviene protagonista en una de las obras que quizás más reposiciones ha alcanzado dentro del repertorio del Estudio Teatral de Santa Clara; mientras que al dar cuerpo a quien, engeguada por los oropeles del vencedor, acepta con gusto la posición de inferioridad y

73 Según ya se ha dicho *Los Atridas* es una versión de la trilogía de Esquilo, la *Orestía*; pero solo nos hemos referido a la primera parte de la obra, la correspondiente a *Agamenón*, donde Casandra es personaje.



sumisión asignada, parece, insignificante, en silencio, después de advertir, como en la escena 8 de *Los Atridas*, que solo ha venido a morir con él, a mano de las víctimas decididas a obtener justicia.

Así pues, tantos siglos después la figura de Casandra, para el Estudio Teatral de Santa Clara, en función de la denuncia del sometido, mujer o pueblo o ambos a la vez, y la defensa de la propia asunción como memoria y resistencia, puede no solo ser un personaje secundario importante, sino convertirse en protagonista; pero también perder preeminencia, según la actitud asumida ante el cuestionamiento con que pone término a su largo monólogo en la pieza que actualiza su nombre en la dramaturgia cubana, al tiempo que reivindica la voz femenina tan cuidadosamente acallada o desestimada por largas centurias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cruz, Sor Juana Inés de la. 1976. *En perseguirme, Mundo, ¿qué intereses?.* Obras selectas. Noguer: Barcelona.
- González, Marianela. 2009. "Entrevista con Joel Sáez, director de Estudio Teatral de Santa Clara. Luego de 20 años aún creo en la cultura de grupo". *La Jiribilla*, año VIII, del 7 al 13 de noviembre, La Habana. www.lajiribilla.cu/index.html. [12/12/2017]
- Iriarte, Ana. 1999. "Le chant interdit de la clairvoyance". Goudot, Marie (ed.) *Cassandra*. Paris: Ed. Autrement.
- Iriarte, Ana. 2012. "Velos y desvelos. El tejido y otras 'artes diminutas' como fuentes históricas": 139-153. López, Marián, Fernández, Antonia y Asunción Bernárdez (eds.). *El protagonismo de las mujeres en los museos*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- León Portilla, Miguel. 2003. *La visión de los vencidos*. México: UNAM. www.biblioweb.dgsca.unam.mx. [12/12/2017]
- Miranda, Elina. 2006-2007. "Carpentier y 'el coturno americano'": 133-148. *Calzar el coturno americano*. La Habana: ed. Alarcos.
- Pinter, Harold. 2005. "Discurso de agradecimiento de Harold Pinter, Nobel de Literatura". www.escolar.net/wiki/index.php/Harold_Pinter.Arte%2Cverdadypol%C3%A9tica. [25/11/2017]
- Sáez, Joel. 2010. "Casandra": 103-109. *Monólogos en el teatro Terry*. La Habana: ed. Alarcos.