



Politicemos el humor y riámonos de la política: «Revolico en el Campo de Marte» de José Triana

Priscilla Meléndez

Esto es lo malo de no hacer imprimir las obras:
que se va la vida en rehacerlas.

Alfonso Reyes, *Cuestiones gongorinas*

El insigne Borges -quien parece haber leído y dicho todo- ofrece como epígrafe a su libro de ensayos *Discusión* (1932) esta pertinente cita de Alfonso Reyes, la cual procura revelar la intrahistoria autorial y editorial de un texto. La aparente pertinencia de este epígrafe al examinar *Revolico en el Campo de Marte* del dramaturgo cubano José Triana radica en la propia historia de la pieza. Veintitrés años después de haber sido escrita la primera versión de ésta (1972) y de haber permanecido sin publicar o representar, *Revolico* sale a la luz luego de pasar por el difícil cedazo del tiempo y la reescritura¹. No obstante, es necesario aclarar que ni la dificultad de publicar ni la necesidad de reescribir representan casos aislados dentro del desarrollo y la historia de la literatura, ni mucho menos como parte de la azarosa historia del teatro latinoamericano desde un ángulo editorial y publicitario.

Precisamente ante la posibilidad de publicar la obra, hace apenas un año Triana se lanza a revisar cuidadosamente su manuscrito, y entre los cambios

más significativos encontramos la inclusión de nuevas y más explícitas acotaciones a lo largo del texto, y la revisión de las escenas finales de la obra. En el caso del primero de estos cambios, las añadidas acotaciones destacan aún más la ya exagerada teatralidad de la pieza y subrayan el diálogo que se establece entre el público y los personajes/actores. Pero sobre todo, con la inclusión de nuevas acotaciones la pieza de Triana alcanza una mayor precisión dramática que auxilia tanto al lector como al director en el desmarañamiento de los sagaces enredos y humorísticos juegos vitales y lingüísticos creados en la obra.

En cuanto a la naturaleza de los cambios al final del drama, cabe destacar el nuevo guiño de la obra al subrayar explícitamente que se trata de un juego teatral, de un escenario y unos actores y un público que interactúan dentro un mundo caótico, carnavalesco, supersticioso, lujurioso y lleno de codicia. En última instancia, tanto los nuevos parlamentos como las añadidas acotaciones colocan el énfasis en la construcción de un lenguaje artificioso, semi-dramático y pseudo-poético que nos obliga a indagar en un mundo carente de significado.

Como he señalado en otra ocasión, en esta pieza de tres actos -cada uno dividido en cuadros y escenas- y escrita en verso, Triana dramatiza, dentro del contexto de la comedia, la historia de una serie de «parejas» de esposos, amigos, hermanos, y amantes (entre otras muchas y problemáticas relaciones), que reflejan la desarmonía sexual, social y económica dentro de un ambiente urbano moralmente prostituido. Luis, quien está casado con Alicia, mira con lujuria a Anita, la criada, pero en su intento de renovar su relación con Magdalena, de quien Enrique está a su vez infatuado, termina enamorándose de Marieta, quien a pesar de estar casada con Enrique, se siente atraída por Renato. Benjamín, hermano de Luis, parece tener interés en Alicia, la esposa de éste, pero antes de terminar en brazos de Magdalena, coquetea con Anita, la criada, de quien Felo, el criado, está locamente enamorado. Pero al final de la obra, ocurre un inesperado cambio de parejas de enamorados, y los hechizos-reales o ficticios-impartidos por Rosa la santera parecen haber cobrado vida propia al seguir sus particulares rumbos y caprichos (Meléndez 78).

Este evidente caos, repleto de celos, encuentros furtivos y mascaradas, de emboscadas, de exagerada sexualidad y evidentes engaños, se complica con la presencia de Rosa, quien a instancias de Magdalena, prepara un hechizo que despertará el deseo de Luis hacia ella -y en última instancia, incitará a los personajes a la guerra del sexo, que con frecuencia aparecerá disfrazado de amor. Es precisamente en la singular figura de Rosa donde se funde la caracterización tradicional del personaje celestinesco y el elemento afrocubano, al enlazar los esquemas sociales y formales de las comedias del Siglo de Oro español con uno de los aspectos más significativos y complejos del sincretismo cultural y religioso cubano. La santería cubana, que responde a la coexistencia de formas y fórmulas tanto de la herencia africana como del ritual católico impuesto por la tradición española, inyecta la pieza de Triana de un sincretismo literario y cultural que dentro del marco de la farsa se convierte en un succulento ajiaco donde comparten un mismo espacio estructuras heterogéneas y en apariencia antagónicas².

El incesante flirteo entre los personajes, el constante intercambio de parejas y el complicado travestí literal y metafórico subraya la problemática de la identidad como una de las constantes preocupaciones de la sociedad, la cultura y la literatura cubana que se vislumbra en el plano de la sexualidad -Felo lleva ropas de mujer y Anita viste atuendo masculino-, en el de las creencias y costumbres religiosas, en el plano del desarrollo histórico, y en el del complicado proceso económico y político del siglo XX. Por ello, la evidente deformación humorística del término *revolución* en el título de la obra, al transformarse en *revolico*, no es algo que pueda pasarse por alto dentro del contexto social e histórico cubano, ya que también parece enmascarar la compleja identidad de uno de los sucesos más importantes de su historia: la Revolución de 1959.

En *Revolico en el Campo de Marte* este diálogo con el pasado ocurre principalmente en dos niveles. Por un lado, la obra teatraliza su vínculo con otras manifestaciones dramáticas y narrativas tanto de la tradición literaria española como de la cubana. La explícita alusión a la comedia de errores y de capa y espada del Siglo de Oro (con el uso del verso), la implícita mención de la literatura anti-esclavista del siglo XIX y del bufo cubano de los siglos XIX y XX, del esperpento valleinclanesco, y la caracterización tanto del choteo como del influyente teatro del absurdo, sugieren la profunda conciencia que posee la obra de sus orígenes y tradiciones literarias en general y teatrales en particular.

Por otro lado, como parte de este diálogo farsesco con el pasado, *Revolico* evoca dos actitudes paralelas en la historia social, económica y política de la Cuba del siglo XX que plantean una visión circular y caricaturesca de la historia: el surgimiento de un ambiente excesivamente aburguesado que se recrudece en los años de 1917 con la llamada «danza de los millones», y el surgimiento de una nueva y altamente burocratizada pequeña burguesía creada por el propio Castro durante los primeros años de la década de 1970³. La comparación entre estos dos momentos históricos nos devuelve a la transformación del término *revolución* en *revolico* mostrando un nuevo travestí donde la re-creación y repetición del pasado -es decir, la repetición de los arraigados malos hábitos- se convierte en blanco de parodia. La corrupción gubernamental, el despilfarro económico y la decadencia moral asociadas con las primeras décadas del siglo XX parecen reciclarse durante el periodo posrevolucionario, y como señala Diana Taylor: «Dreams of liberation and self-determination gradually gave way to a new authoritarian order, but one which... integrated the revolutionary vocabulary and images -new images that also proved re-creations of the old... For writers who believed that revolution could free the oppressed, the Cuban revolution became another repressive institution» (51).

Por ello, la crisis ideológica que según Taylor ya se manifiesta en las piezas de Triana del segundo lustro de los sesentas, como *La noche de los asesinos* (1965) y *Ceremonial de Guerra* (1968-73), y que expresa una profunda desilusión con el acto revolucionario en general y con la Revolución Cubana en particular (50-51), cobra nuevas dimensiones en *Revolico en el Campo de Marte*. No sólo se cuestionan aquí ciertos aspectos de la revolución, sino que ésta es presentada desde un ángulo de frivolidad. En este texto de 1972, la idea

de una realidad revolucionaria (bien sea social, amorosa, económica o sobre todo política) es despojada de su carácter trascendental mediante el uso de formas dramáticas como la farsa, la comedia de errores, el bufo, el absurdo y el esperpento, que generalmente han sido concebidas como expresiones teatrales de carácter grotesco y marginal. En última instancia, Triana reconoce en su obra el potencial de que el acto revolucionario se convierta en revolico, en un circo, en un pandemonio, en una situación tan inestable que resulte casi imposible identificar a los actantes (actores/personajes) y sus respectivas posturas sociales, morales e ideológicas. Pero la dificultad no radica únicamente en distinguir entre los «verdaderos» revolucionarios y los defensores del *status quo*, sino que resulta igualmente difícil determinar cuál de ellos provoca la existencia y desarrollo del otro.

El vínculo entre revolico y revolución se basa entonces en nociones de inestabilidad, polarización, contradicción, caos, y sobre todo, en el intercambio de papeles donde la farsa revela más explícitamente su naturaleza rebelde y profunda, mientras la revolución desenmascara sus propias dimensiones caricaturescas y su capacidad de engañar. Irónicamente, el temor de Taylor de reducir la revolución a un espectáculo (47) es exactamente lo que Triana logra en *Revolico en el Campo de Marte*, donde el acto revolucionario se caracteriza a través de repeticiones ridículas y sin sentido. La obra termina precisamente con una reflexión del Sastre (hacedor y des-hacedor de vestimentas, por lo tanto, tal vez de identidades) en torno a la interacción entre pasado y presente, entre las nuevas expectativas y los probables fracasos que inevitablemente reflejan los de épocas anteriores:

Sastre.- Eres tiempo y nada más.
Un tiempo que se entremezcla
con las hebras de otros mundos
y en el presente es espuela
que abre añicos de visiones
de plenitud y demencia
-posible de un imposible-
que hacen sueño tu existencia.

No obstante, resulta necesario añadir que el tono farsesco del drama no se conforma con un mero juego de sustituciones donde la historia se reconoce como una de carácter circular. La señalada suposición que el gobierno revolucionario incurre en las mismas faltas que los gobiernos anteriores es a su vez desmantelada en la obra a través de la destrucción de todo posible esquema que represente una estructura sistemática y repetitiva. La dimensión caótica de la acción reconoce el carácter incoherente de una rebelión que es capaz de destruir la comunicación, las estructuras sociales, las relaciones familiares, los arreglos sexuales y económicos, e incluso la dimensión sobrenatural dramatizada por la santera y sus hechizos. La constante lucha de la farsa contra

todo lo fijo parece incluso parodiar la propia noción de revertir el papel trascendental de la revolución a una mera comedia de intrigas y enredos, ya que el tira y afloja entre construir y dismantelar el acto revolucionario tanto en términos artísticos como políticos deja al espectador con la idea del carácter anacrónico, incoherente y aparentemente carente de significado de una acción que es de por sí transgresiva.

La coexistencia de tradiciones religiosas y seculares, el carácter muy particular del sincretismo religioso cubano, el cambio de vestimenta alusivo a las comedias del Siglo de Oro, pero también alusivo al disfraz de las deidades afrocubanas que se esconden tras imágenes de la tradición católica, y la farsesca máscara que lleva puesto el amor (el cual esconde el poder y la magia del dinero y el sexo), establecen un paralelismo entre la engañosa noción de identidad sexual, religiosa y moral de la sociedad cubana, y sus relaciones con el engaño político en la historia cubana tanto pre como posrevolucionaria. En palabras de Lezama Lima utilizadas por Triana como epígrafe a su drama, el poeta cubano recurre no sólo a la idea del disfraz como mecanismo de engaño, sino al carácter carnavalesco y exagerado de esa realidad que resulta igualmente engañosa: «Con el disfraz de peluquero podemos (bailar las propias danzas».

Obras Consultadas

- Knight, Franklin W. *The Caribbean: The Genesis of a Fragmented Nationalism*. 2.^a ed. Nueva York: Oxford UP, 1990.
- Meléndez, Priscilla. «*Revolico en el Campo de Marte: Triana y la farsa esperpéntica*». *Palabras más que comunes: Ensayos sobre el teatro de José Triana*. Ed. Kirsten Nigro. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1994. 75-90.
- Pérez Firmat, Gustavo. *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Culture*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- Taylor, Diana. *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. Lexington: The UP of Kentucky, 1991.
- Thomas, Hugh. *Cuba: The Pursuit of Freedom*. Nueva York: Harper & Row, 1971.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

