Chantal Cardoso Herrera

TELAS ROJAS

Padre Nuestro. Entrenamiento sin ADN es una pieza dramatúrgica que ha estado sobre las tablas del Teatro Bertolt Brecht desde inicios del año 2023, lo cual ya es testimonio de una compartida apreciación de sus virtudes. La favorable recepción crítica, sumada al reconocimiento por parte del público, la hizo merecedora del Premio Villanueva de la Crítica en la categoría de Teatro para Adultos el 22 de enero del pasado año. Bajo la dirección de la dramaturga Agnieska Hernández (Pinar del Río, 1977), y a partir de un texto de su autoría, el grupo La Franja Teatral lleva a escena una adaptación de la novela *Karakter*, del escritor holandés Ferdinand Bordewijk; obra, que considerada una de las más importantes de su producción, fue inscrita dentro de la corriente del "objetivismo europeo" a inicios del siglo XX.[1]

Entre la obra de teatro y la novela hay similitudes puntuales que se circunscriben a la trama: la relación extramatrimonial entre una figura de autoridad y una mujer, el posterior embarazo de esta, y la historia de ese niño que nace y desarrolla su vida alejado del padre; y al empleo de personajes tipo de una familia (dis)funcional: la madre —que en el texto de Bordewijk es una empleada doméstica, mientras que en el de Agnieska es una pianista—, el padre — agente judicial al que en escena solo se alude enfáticamente con el apelativo de "coronel"— y el niño —para cuya representación la joven escritora utiliza una actriz y no un actor.

La decisión de que la descendencia fuera una mujer cobra pleno sentido si tenemos en cuenta que la línea temática principal de la pieza es la violencia de género, ya sea en el ámbito privado o en el público y de índole física o psicológica, y su realización extrema, el feminicidio. Este crimen se acusa de forma descarnada mediante datos y cifras que hacia el final de la obra aparecen en una pantalla, recurso clave dentro de los elementos escenográficos. Y es que uno de los mayores atractivos, responsable en gran medida del espesor poético de esta obra, es la urdimbre de símbolos representados mediante los recursos de la escenografía. Los significados provenientes de estos establecen un diálogo contrapuntístico entre sí, que complejiza desde distintos niveles el relato. Ello se logra a partir de la conjunción perspicaz y deliciosa entre los arreglos de la escenografía, la música, la danza y los parlamentos de los personajes —muchos de los cuales son confesiones a manera de monólogos o narraciones desde una segunda persona—. Con esto se da representatividad textual, visual y corporal a referentes históricos, literarios, mediáticos, religiosos y otros provenientes de las ciencias biológicas, que en conjunto integran el aparato simbólico de *Padre Nuestro…* Dada la relevancia que esas alusiones tienen en la creación de un mensaje que desde el arte se suma a la denuncia de una realidad extrateatral —el aumento de feminicidios durante los últimos años, sobre todo en países que cargan en sus espaldas

una larga historia de violencia política y de crisis económicas— resulta pertinente acercarnos a la forma en que los elementos intertextuales se reutilizan y a cómo los significados que activan funcionan y se retroalimentan dentro de la obra.

Uno de los paralelismos cruciales del que indudablemente debemos partir es el que se establece entre las concepciones de vida y guerra y, dentro de esta, dolor, horror y muerte, lo que adquiere sublimidad cuando las comparaciones explícitas generan una simbiosis entre procesos opuestos (la obra experimenta con la idea de que todo fenómeno lleva en sí su contrario). Las transiciones vida-guerra-muerte tienen como protagonista el cuerpo de la mujer, tanto en su interioridad —el milagro de la vida como una batalla de resistencia entre espermatozoides y óvulos— como en el espacio que ocupa en el ámbito social. Así, Fernández logra presentar una realidad de violencia cuya raíz es cultural a partir del uso de relatos pictóricos, científicos e históricos, es decir, relatos que se disponen bajo la amplia estela de lo que entendemos como cultura, la cual tiene una influencia directa en los modos intelectivos y de comportamiento de una colectividad.

No es fortuito que entre las imágenes de cuadros proyectados al inicio la función se encuentren celebradísimas pinturas de la historia del arte como *La Liberté guidant le peuple* (1830), de Eugène Delacroix o *El nacimiento de Venus* (1482-1485), de Sandro Botticelli. En ambas obras, el centro lo ocupan figuras femeninas desnudas —por un lado, una mujer endiosada en el plano terrenal al que pertenece (su vestido desgarrado deja los senos al aire) y, por el otro, una diosa, Venus, con los senos y el pubis tapados por sus propias manos y su cabellera— lo cual viabiliza la interconexión entre los hechos de la trama, los diálogos y la escenografía.

La línea argumental principal (la historia del abandono de una hija nacida fuera del matrimonio por parte del padre) comienza con la alusión a un contexto de guerra: sabemos que los coroneles y militares suelen reunirse en un bar, los movimientos escénicos recrean momentos en que los hombres combaten desde las trincheras, hay referencias explícitas a la Revolución francesa mediante la consigna de “libertad,

igualdad y fraternidad". Todos estos elementos crean el diálogo entre el recurso visual, *La Liberté guidant le peuple*, y el texto dramático. Quisiera apuntar que la autora no parece querer limitar los sucesos de *Padre Nuestro…* a determinado espacio o tiempo, más bien la representación adquiere grosor estético y semántico mediante las referencias a hechos y personajes claves dentro de la historia de grandes conflictos humanos como la guillotina de la Revolución francesa, Hitler, la guerra de Vietnam, etc. Este desplazamiento temporal abarca incluso circunstancias políticas y económicas actuales del país, pues a la autora no solo le interesa revisitar la relación entre el hombre y la mujer desde lo mitológico, religioso y simbólico, sino acercarla al contexto con el que nos identificamos para pensar los retos de la niña, que será mujer, vilipendiada y sexualizada, en nuestra sociedad actual [2].

En cuanto a la relación entre el cuadro de Delacroix y la obra teatral, ambas muestran coincidencias sutiles pero de gran importancia debido a la gran cantidad de interpretaciones que activan. Se conoce que la mujer de la pintura se asumió como una alegoría de la Libertad, y la muchacha denominada Marianne, pintada por el artista romántico con "gorro frigio y cabellos al aire" pasó a ser un símbolo nacional de la República Francesa luego de la Revolución de 1789 [3]. Ahora bien, en el plano argumental, cuando el coronel le dice a la pianista que en sus manos está el futuro de la nación, de los hombres de la lucha, más allá de la interpretación lineal dentro de la trama (ella debe tocar frente a altos dirigentes), se trasluce un acercamiento simbólico entre Marianne y la amante abandonada: una se ve en la mirada de la otra. Con el mismo ímpetu con que se sostuvo la promesa de "libertad, igualdad y fraternidad" sobre el río de sangre de la guillotina, las mujeres de *Padre Nuestro…* reclaman para sí mismas otro tipo de libertad: "[…] Abrir un agujero y buscar mi libertad hacia dentro, en un poder hacia dentro, para ganar todos los días esa libertad hacia mí misma, una libertad que sea mucho más profunda que cualquier libertad que exista en este mundo […]".

Por otro lado, el canto a la vida con el cual los personajes abren la pieza, y que retoman a lo largo de esta, parte de explicaciones relacionadas con el proceso de fecundación y se auxilia en dos referentes de las ciencias biológicas, Charles Darwin y Anton van Leeuwenhoek, entre los que podemos dibujar líneas que se conectan en un vértice externo al texto: la mencionada pintura de Botticelli. Para entender cómo se comunican estos elementos intertextuales, y finalmente cómo la dramaturga los utiliza, debemos precisar algunas ideas sobre el conocimiento implícito en las referencias.

El comerciante Van Leeuwenhoek adquirió gran reconocimiento en el campo de las ciencias biológicas por haber creado sus propios microscopios para observar y apuntar la composición interna de fluidos y tejidos animales. Ahora, las mujeres de *Padre Nuestro…* en una especie de exorcismo claman el nombre de Anton y gritan obsesivamente el término "animáculos", asociado también a la figura de este hombre, mientras realizan contorsiones sensuales. Esta asonancia entre cuerpo y discurso en el montaje escénico halla explicación sobre todo a partir de un pasaje determinado de la historia del afamado personaje que la autora utiliza. En 1677 Leeuwenhoek examinó su propia eyaculación, acerca de lo cual la reportera Laura Poppick apunta en un artículo sobre la ciencia del esperma: "Quedó inmediatamente impactado por los pequeños 'animáculos' que encontró retorciéndose" [4]. ¿Por qué y de qué manera el legado del holandés se incorpora al reclamo de visibilidad, respeto y voz para las mujeres que las protagonistas realizan?

Un estudio dedicado a los avances científicos en relación a la fertilidad, en el que los autores hacen un recuento de las

etapas de desarrollo del conocimiento sobre la reproducción humana, señala que los descubrimientos de Leeuwenhoek dieron impulso a la creencia de que los gametos masculinos llevaban en sí una versión preformada del nuevo ser y por lo tanto, solo necesitaban condiciones adecuadas para poder implantarse y desarrollarse [5]. La formulación de esta idea mítica, que como es lógico fue superada, daba preeminencia (casi absoluta) a los genes del hombre en la formación de los descendientes. El clamor a la masculinidad que las hembras lanzan a manera de letanía apócrifa y, ¿por qué no?, carnavalesca —son ellas y sus cuerpos los que ejecutan el llamado al fantasma de aquel hombre y a sus "animáculos"— encuentra complemento y contraposición en una imagen de feminidad en flor como es la Venus del cuadro de Sandro Botticelli. Según la mitología grecorromana, la diosa es un símbolo de la fertilidad y el erotismo. Pero, además, la pintura que forma parte del preámbulo de la pieza dramática evoca el mito que yace tras el nacimiento de Venus: Saturno, dios del tiempo, lanza los genitales de su padre Caelum al mar, y el roce con la espuma fertiliza las aguas de las que surge la diosa [6]. La desnudez y la sensualidad del cuerpo femenino sobre la concha (objeto que también remite a la fertilidad de la mujer) devienen en expresión de la vida, en una genuina y poética semblanza de esta.

En la misma línea de trabajo de entretejido de saberes míticos y biológicos se inserta la alusión a Charles Darwin, autor del afamado libro *La evolución de las especies* (1859), donde propone la teoría de la evolución biológica por selección natural. El legado darwiniano resulta ser en primera instancia pie forzado que permite a la autora establecer una asociación entre los hombres de distintas temporalidades, para luego proponer un desligamiento en clave artística por parte de las mujeres —y también de aquellos que «no quieren ser como los demás hombres»— de ese patrón esperado. Agnieska Fernández quiere y logra traducir mediante un retrato desafiante y visceral los desafíos y las luchas psicólogas y físicas que imponen las circunstancias (el ambiente que determina las variaciones hereditarias predominantes, según los estudios de Darwin) en las cuales se ven inmersas muchas mujeres y niñas. Si el naturalista inglés apunta que las especies cambian con el paso del tiempo, pues hay rasgos hereditarios favorecedores de la supervivencia y la reproducción y que, por lo tanto, aparecen con más frecuencia en los descendientes y en varias generaciones con un ancestro común [7]; las mujeres en escena revisitan la impronta darwiniana para formular desde una matriz biológica el reclamo por sus posibilidades vedadas de ser o de estar: «Ni Darwin ni los hombres que se parecían a Darwin contaban con esta mutación desde la vivencia. Cuerpos ocupando espacios que no debían. Niñas ocupando espacios que aun no existían». La relación progenitores-descendientes que el científico esbozó, es traída a la obra para representar más que continuidad o cambio progresivo, ruptura generacional, y como tal constituye una directriz temática importante dentro del entramado de significaciones que podemos deshebrar.

La crisis de la armonía familiar ha tenido un lugar preponderante como tema de obras insoslayables de la historia del teatro cubano, y también internacional. En relación al primero, descuellan piezas como *La casa vieja* (1964) de Abelardo Estorino, *La noche de los asesinos* (1964) de José Triana y *Aire Frío* (1962) y *Electra Garrigó* (1948), ambas de la autoría de Virgilio Piñera. A pesar del divergente tratamiento de las relaciones generacionales que desarrolla cada uno de estos textos, hay constantes que justifican la existencia de una tradición dramatúrgica. Estorino, por ejemplo, articula la interacción conflictiva entre personajes dentro de una casa a partir de la

centralidad de la figura autoritaria y endiosada del padre que influye en los destinos y en la psiquis de aquellos que lo rodean (precisamente lo que ocurre con los personajes femeninos de *Padre Nuestro…*). La contraparte del choque generacional, los hijos, encuentra voz y expresión hiperbolizada a través del fingido y lúdico acto de asesinato que tiene lugar en la obra mencionada de José Triana. Esa rebeldía que puede llegar a evocar horror es clara muestra de una deformación psíquica y social, de un quiebre que comienza en el seno del hogar donde el más vulnerado es el niño. Sobre ello quiere llamar la atención Agnieska Fernández, si bien en su obra la rebeldía de la niña no se traduce en el juego de asesinar a sus progenitores, sino en el reconocimiento de su derecho a renegar de un padre que no la amó en su infancia.

El acto de rechazo de Lydia a la tutela del padre, que es también un rechazo a las implicaciones (precariedad y violencia física, psicológica y sexual) que el abandono de aquel tuvo en su vida, dialogan con dos evocaciones alegóricas del vínculo padre-hijo que integran la puesta en escena. Haré mención primero al referente de índole mediática, pues está muy relacionado con la ya aludida tríada entre el experimento de Anton van Leeuwenhoek, las ideas de Darwin y la historia mitológica detrás del cuadro *El nacimiento de Venus*. Me refiero a la impactante noticia de que un doctor llamado Jan Karbaat había inseminado a miles de mujeres con su propio esperma, sin el consentimiento de estas para utilizarlo, en una clínica de fertilidad de su propiedad (hay otros casos de médicos que han donado su propio esperma sin conocimiento de la mujer atendida). El periódico *El Confidencial*, uno de los tantos medios que se pronunció sobre lo ocurrido, apunta que Karbaat «es padre de al menos 81 hijos por donación de esperma en la década de los ochenta, según datos de septiembre de 2022»[8]. Al incorporar esta noticia al texto de la pieza y a su montaje escénico mediante recursos visuales —la pantalla donde vimos las imágenes de los cuadros también proyecta fotos sobre lo sucedido— la autora de *Padre Nuestro…* enfoca la arbitrariedad ética, la inmoralidad y la prepotencia de un hombre que se cree en la potestad de imponer sus rasgos genéticos y propagar su descendencia. Pero, sobre todo, la dramaturga quiere hacer ver que esta actitud ególatra violentó los derechos de las mujeres que recurrieron a los servicios de fertilidad y tuvo una gran repercusión en las vidas de sus hijos, quienes se vieron involucrados en una realidad inaceptable. Dejando de lado por un momento las particularidades de cada circunstancia, tanto la decisión del general en cuanto al embarazo de la pianista y al futuro de la niña, como la del protagonista del caso Jan Karbaat son evidencia de un orgullo masculino (psíquico-biológico) que puede afectar a más de una generación de mujeres y también de hombres. No es gratuito que en la obra se escenifique el reclamo de los jóvenes que exigieron pruebas de ADN una vez que el escándalo de lo ocurrido salió luz. A pesar de la insistencia, los reportajes sobre la noticia coinciden en que Kaarbat prohibió la toma de muestras para realizar pruebas de paternidad, si bien luego de su muerte esa petición fue derogada por un tribunal [9].

El reencuentro entre el padre y su descendencia, así como la negación de ese momento, se repiten en lo que podríamos considerar como los distintos niveles narrativos de la composición dramatúrgica. El cuadro de Rembrandt, *El retorno del hijo pródigo* (1662), al que se alude en la obra y que dialoga directamente con su título, representa una leyenda bíblica en que ese regreso al seno paterno sí se produce, lo cual crea una contraposición entre el final de los hechos de la trama— y con él entre el referente de índole mediática— y la escena de la pintura. Esta recrea una de las denominadas "tres

parábolas de la misericordia" del Nuevo Testamento (Lucas: 15: 11-32), según la cual un padre recibe de vuelta en casa a su hijo menor, quien había malgastado en tierras lejanas los bienes que este le heredase en vida y por lo tanto, en condiciones de miseria regresaba para implorar perdón: «Padre he pecado contra ti y contra el cielo, y ya no soy digno de ser llamado tu hijo» [10]. En cuanto a la historia, y para entender cómo se ensambla en la obra teatral, hay que aclarar que da protagonismo a la misericordia del padre (representado en la pintura como Dios) frente al hijo arrepentido y perdonado, quien logra salvarse precisamente por haber regresado al seno familiar: «Mas era necesario hacer fiesta y regocijarnos, porque este tu hermano era muerto, y ha revivido; se había perdido, y es hallado». Como parte de la descripción de la pintura en el texto dramático, el personaje de la pianista alude a la diferencia entre ambas manos del padre: una parece ser de hombre y la otra de mujer —la paternidad y la maternidad asumidas por una sola figura que es la del Dios— y recalca el detalle de los pies sucios del hijo. El significado de los elementos seleccionados en referencia a la obra de Rembrandt, así como el del propio mito detrás de esta, se opone en más de un sentido a los sucesos de la trama: en esta no hay retorno de la hija a los brazos del padre, sino una reivindicación de su derecho a alejarse del progenitor masculino que no ha cumplido con su rol esperado de figura protectora, como tampoco lo ha hecho la madre. La hija, ahora mujer, reclama ser libre del peso de las faltas cometidas por sus progenitores: la petulancia y el machismo del padre, la rabia y la debilidad de la madre. El rezo al «Padre nuestro» pronunciado por estas mujeres al final de la obra no evoca esa plegaria de rodillas frente al Dios, al contrario, se revela como un canto guerrero (la épica apócrifa): el de las mujeres violentadas en cualquier parte del mundo que buscan comprensión y voz.

De cara a las dilucidaciones que he pretendido esbozar en torno al empleo del componente religioso, resulta iluminadora la convergencia que la académica Magdalena Maurici Frades encuentra entre la doctrina cristiana y la construcción de un arquetipo femenino, el de la «perfecta casada», que es posible distinguir en varias obras de la Edad Moderna, como la *Vida de Santa Genoveva, princesa de Bravante* (edición castellana de la edición francesa *L'innocence reconnue*). La estudiosa presenta una lectura que relaciona esas «conformidad, paciencia y humildad» que se esperaban de la mujer, siempre inferior al esposo, con los valores cristianos de resignación, rechazo a la ostentación y virtud terrenal que recibiría compensación en el cielo. Esto lo evidencian tanto los parlamentos de Genoveva como los hechos, así ejemplifica su resignación a su abandono en el bosque por orden del marido: «No debe odiar a su marido (que es quien ha permitido todos los pesares que le acaecen) sino esperar a la "divina providencia", el consuelo a sus penas y un "más allá" que sabrá reconocer sus virtudes»[11]. Si las mujeres de la obra teatral rezan un «Padre nuestro», no lo hacen desde las ataduras de la sumisión, sino desde la fortaleza de espíritu que alimenta un reclamo colectivo de justicia.

El ludismo de la puesta en escena que he ido abordando al relacionar distintos símbolos provenientes de referentes extratextuales, se manifiesta también en el empleo del recurso de la metateatralidad. Tanto cuando los personajes aluden a las maneras de narrar la historia de la niña, como cuando refieren a realidades externas de la ficción teatral, traslucen que hay un componente testimonial involucrado. En este sentido, se sugiere incluso que el relato principal se ha conformado a partir del recuerdo de sucesos dolorosos que forman parte de las historias de vida de los propios actores y actrices.

Padre Nuestro... constituye un polifacético acto de denuncia contra la condición marginal a que ha sido sometida la figura de la mujer, lo cual ha justificado violaciones y crímenes cometidos

contra cientos de féminas a lo largo de la historia humana. Una de las mayores virtudes de la obra, además del empleo certero de los intertextos, es que focaliza la posición de desventaja que sigue ocupando la mujer en determinados escenarios, a partir del impacto psíquico de esta en dos generaciones: no solo en la madre, sino, y sobre todo, en la hija. Así, Agnieska Hernández junto al grupo La Franja Teatral acercan la realidad escenificada al espectador porque el futuro de nuestras niñas, de las futuras madres de niños y niñas, de las vidas de los que están por venir debería ser una preocupación compartida.

Chantal Cardoso Herrera, licenciada en la carrera de Letras de la Universidad de La Habana.

[1] Para realizar un acercamiento somero a las particularidades de la novela, consulte Escobar, Joaquín (2019): «"Carácter", de Ferdinand Bordewijk: La frialdad de los sentimientos». *Revista Cine y Literatura*, cineyliteratura.cl.

[2] El juego espacio-temporal no es privativo de esta obra —como tampoco lo son los recursos audiovisuales proyectados en pantalla durante la representación ni la música en vivo— dentro del repertorio teatral de Agnieska Hernández. Algunas otras obras de semejante factura son: *Personal Training; Jack The Ripper, no me abraces con tu puño levantado; El gran disparo del arte; Streap Tease; Anestesia; Harry Potter, se acabó la magia; Made in China; Los pájaros negros de 2020: training de razas y El diario de Ana Frank: apnea del tiempo.* En la última de las mencionadas, la dramaturga hace sintonizar los personajes y el contexto histórico representado (el genocidio de los judíos ordenado por el Führer, Ana y las familias refugiadas) con la realidad objetiva del contexto en que se presenta la obra: la pandemia de Covid-19.

[3] Consultar información referente a la pintura bajo el título «Cuadro La libertad guiando al pueblo de Eugène Delacroix» de Laura Aidar, revisado por Andrea Imaginario (Especialista en artes, literatura e historia cultural) en el sitio culturagenial.com.

[4] Consultar Laura Poppick (junio del 2017): «The Long, Winding Tale of Sperm Science… and why it's finally headed in the right direction». Smithsonian Magazine.

[5] Ver Colectivo de Autores (2019): «El Espermatozoide "Un breve recorrido entre el mito y la historia del ayer… a la ciencia de hoy». Revista Iberoamericana de Fertilidad y Reproducción Humana.

[6] Consultar información referente a la pintura bajo el título «Cuadro El nacimiento de Venus de Sandro Botticelli», revisado por Andrea Imaginario (Especialista en artes, literatura e historia cultural) en el sitio culturagenial.com.

[7] Consultar Planelló, Rosario (2009): «Aportaciones de Darwin a la Biología moderna». 100cias@uned. Facultad de Ciencias. No 2 (nueva época).

[8] Ver R.B. Ámsterdam (octubre del 2010): «El médico de los 100 hijos: el escándalo de las inseminaciones que traumatizó a Países Bajos». *El Confidencial*. elconfidencial.com.

[9] Ídem.

[10] Lucas 15:11-32. Reina-Valera 1960. Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960. Renovado Sociedades Bíblicas Unidas, 1988. biblegateway.com. Si desea más información visite americanbible.org, vivelabiblia.com, unitedbiblesocieties.org/es/casa/, www.rvr60.bible.

[11] Magdalena Maurici Frades, *«Genoveva de Brabante», Bulletin hispanique* [En línea], 110-2 | 2008, Publicado el 01 diciembre 2008, consultado el 30 diciembre 2023. URL: http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/793; DOI: https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.793