

LENGUAJE Y POÉTICA DEL TEXTO TEATRAL: *RÉQUIEM POR YARINI*

*Alina Gutiérrez Grova**
Universidad de La Habana

PALABRAS CLAVE: TEATRO, POÉTICA, TEATRO CUBANO, CARLOS FELIPE, FUNCIÓN METALINGÜÍSTICA

Tanto las teorías que a partir de la década de 1970 se lanzaron al rescate del lado psicosocial de la actividad verbal como sus revisiones recientes han elegido como ámbito privilegiado de la investigación del lenguaje en uso la comunicación real, actualizada y naturalmente oral, sea en registros formales o informales, dejando de lado modalidades ficcionales o dirigidas, “no reales” ni “espontáneas”, las cuales tienen larga historia, en la que han demostrado ser suficientes en sus límites. Algunos estudiosos, sin embargo, han notado esa ausencia. Perl Linell, por ejemplo, propone una noción de diálogo como “any interaction through language (or other symbolic means) between two or several individuals who are mutually co-present”, pero reconoce que otras formas que no cumplen el requisito básico de la interacción cara a cara —como las conversaciones telefónicas y el intercambio electrónico— merecen una atención que reclama también para “Representations of dialogues in writing, e.g. dialogues in drama plays or novels, or transcripts of spoken interaction”, aunque apunta que estas últimas “are obviously also related but will need special considerations” (13).

Esas consideraciones particulares, aún no formuladas por la teoría lingüística, han sido observadas desde hace mucho por la poética del género dramático. El teatro, como texto y como suceso, atiende a leyes artísticas con arreglo a las cuales, y con la intención de lograr algún efecto en los espectadores o lectores, el artista modela los caracteres de sus criaturas, los restringe por condicionamientos socioculturales, los coloca en contextos y, lo más importante, los dota de voz, aunque sin pretender que sean mera “imitación de la vida”. Sin embargo, pocas veces se repara en lo consciente que es de su calidad discursiva, y lo observante

* alina@fayl.uh.cu

de las relaciones entre discurso y acción, y entre conducta verbal y conducta interpersonal y social. Ha sido el género, desde su perspectiva interna, el que ha hecho su propia reflexión lingüística: lo mejor de la tradición teatral occidental es también un repertorio de creencias y actitudes sobre el lenguaje, una indagación sobre sus modos de ser sobre la escena y un laboratorio de experimentación constante de sus posibilidades artísticas.

En el teatro cubano, formado en buena parte dentro de esa tradición, la reflexión lingüística es también observable. Las caracterizaciones étnicas y socioculturales de los bufos, el teatro de costumbres y el teatro mambí del siglo XIX, por ejemplo, incluyen un indispensable componente de caracterización lingüística y marcas sociolectales, que en muchos casos —como el de los “negros catedráticos”— se hacen cargo de la progresión dramática. En el siglo XX, es singularmente reflexiva en tal sentido la obra del dramaturgo Carlos Felipe, quien durante casi cuatro décadas de aprendizaje arduo y solitario fue madurando la técnica y dominando el lenguaje hasta su obra más reconocida, *Requiem por Yarini*, publicada en 1960 y estrenada en 1965. Tal vez por esta misma razón, puede seguirse con claridad la consideración sobre el lenguaje que aflora en sus obras, como parte de su poética explícita y como componente de la modelación de caracteres y eventos.

El aparente desconcierto entre conducta verbal y caracterización social de muchos de los personajes de Carlos Felipe, por el que ha sido criticado alguna vez, es inexplicable si se recuerda su excepcional experiencia en los bajos fondos habaneros de la primera mitad del siglo, a menos que sea un resultado de su voluntad artística. Por lo tanto, es conveniente buscar explicación en las propias obras antes de ofrecer juicios definitivos. En primer lugar, está la cuestión de la clasificación de las obras, que el autor llamó “comedias”, al parecer con espíritu medieval, pues la agónica búsqueda existencial que está presente en todas desmiente esa condición. Elina Miranda ha afirmado que “En el conjunto de la obra de este autor siempre se encuentra, como motivo reiterado, un deseo de recuperar el pasado, un instante en que los personajes, por muy sórdida que haya sido su existencia, se sintieron vitalmente realizados” (“Yarini” 41). Esto puede explicar, al menos parcialmente, la altura de lenguaje que exhiben personajes de muy baja condición social, como procedimiento para conjurar esa vida mejor magnificada por la distancia. En cuanto a *Réquiem*, esta conjetura se imbrica con otra, asociada a otro estudio de la misma investigadora en el cual, a partir de la afirmación de Carlos Felipe “cuando le confesó a Armando Suárez del Villar que lo obsesionante para él en la muerte de Alberto Yarini era la idea de que era un tema ‘para hacer la tragedia griega cubana’” (“*Réquiem*” 41), se muestra que la

obra reproduce, estructural e ideológicamente, el canon clásico. El haberla inscrito en esa tradición obligaba al autor a cumplir en ella las exigencias estilísticas del lenguaje trágico, justifica el carácter muchas veces sublime de sus discursos a despecho de la condición social de los personajes, y la salva de críticas como las referidas por Amado del Pino:

[Armando] Correa y otros críticos insisten en que Felipe se salva por la fuerza telúrica de su personaje y la inteligente estructura, pero que resulta excesivo en los largos parlamentos en los que conviven pasajes brillantes y metafóricos junto a frases de dudoso gusto y aquejadas de retórica. (193-194)

Pero sucede que la retoricidad —que no es por cierto ornato ni garrulería inmotivada— es rasgo de la especie trágica, y si esta obra falta al principio de reflexividad entre discursos y contextos, supraordenador de la interacción verbal, lo hace en la dimensión sociohistórica, pero no en la poética: San Isidro¹ puede haber sido soez, pero en este espacio poético ocurre una tragedia, que exige el lenguaje elevado, *gravis*, previsto en el canon.

Casi no hay página en *Réquiem* que carezca de reflexión explícita sobre el lenguaje. El título ya es suficientemente informativo: como proyecto, se llamó “El

¹ En el tiempo real de Alberto (aquí “Alejandro”) Yarini y Ponce de León, alrededor de la calle de San Isidro, cercana al puerto de La Habana, se arracimaban los establecimientos del hampa habanera, y principalmente burdeles y casas de citas. Era este, pues, el barrio de la prostitución y el proxenetismo. El hombre real, de la prosapia que se anuncia en sus apellidos, traicionó su cuna y su clase para establecerse en San Isidro como *souteneur*, en la segunda década del siglo pasado, y llegó a ser, dentro y fuera de los límites del barrio, el rey indiscutido de los de su condición. A eso contribuyó no poco el “estilo” que imprimió a una actividad infame, pues su refinamiento y buenas maneras daban el tono en el barrio, y eran una exigencia suya en el trato con sus mujeres y con los hampones de la zona. Su estrella comenzó a declinar con la llegada de los hampones franceses, que estaban siendo lanzados a las costas de América por la resaca dejada en Europa por la Primera Guerra Mundial, trayendo consigo a las “prostitutas francesas”. Los franceses lucharon por hacerse de un espacio propio en un mundo ya constituido y cerrado, lo cual ocasionó rivalidades sangrientas. En una de las escenas iniciales de *Requiem por Yarini* queda retratado el “estilo” de Yarini y la delicada situación creada con los franceses:

Jabá: [Lotot] no quiere ser menos que Alejandro en nada. Dicen que va a prohibir a sus mujeres que levanten la cabeza en su presencia, y que hablen mientras él no les dé permiso, como hace Alejandro.

Ismael: No lo creo. Su técnica es francesa; además haría el ridículo. El no tiene talla ni personalidad para eso. (I, 198)

gallo”, “El rey de la zona”, hasta que en 1958 recibió su nombre definitivo, en el cual se declara la intención de canto fúnebre, treno por un muerto ilustre a su modo, la cual recorre el último acto hasta el parlamento final:

Jabá: Ya va apareciendo, por un rincón de tus labios, la gota de sangre. Y yo vivo aún. Mas... ¡ya sé por qué no he muerto! Era preciso que una voz de mujer dijera la palabra de tu despedida; que una mano de mujer colocara una flor sobre tu cadáver. Descansa en paz, Yarini. (Felipe, *Réquiem* 260)²

Los personajes de *Réquiem* dedican largas tiradas —aun en los numerosos apartes— a meditar sobre el lenguaje que usan o se proponen usar y sobre el que usan los demás; todo el tiempo sopesándolo, evaluándolo como indicio de la conducta y la emoción propias y ajenas; magnificándolo como vehículo de las relaciones entre el plano humano y el divino; mitificándolo hasta terminar por confesarse dependientes de él:

Santiaguera: [...] ¿Qué piensas?

Jabá: Trato de recordar si cuando yo era mujer empleaba ese mismo lenguaje.

Santiaguera: No, posiblemente.

Jabá: Tienes razón. Siempre tuve cerca de mí un paño limpio con el que limpiarme la podredumbre que se me pegaba. (I, 208)

La Dama (Piensa): “¿Qué le contestaré cuando me pregunte lo que deseo? Debo preparar una respuesta. Le diré la verdad. Cualquier cosa que yo diga siempre parece bien”. (I, 204)

Yarini: Ni la Jabá, ni yo, ni mis amigos, ni estas mujeres deseamos que nos exhibas el harapo de tus intimidades.

Lotot: Debo hacerlo... para que aprecies por el fuego de mis palabras la trascendencia de mi conducta, la seriedad con que me he plantado delante de ti para decirte lo que te digo. No es por gusto, ni por fanfarronería, que un hombre como Luis Lotot dice lo que vas a escucharme... (II, 230)

Jabá: ¡Qué pequeña me siento! ¡Qué débil es mi amor, si no puedo hallar palabras para conmovir la piedad de mi Señora y arrancarle el perdón que él no se mere-

Louis Lotot, uno de los cabecillas del bando francés, asesinó en una reyerta a Yarini, que aún no había cumplido 30 años. Los funerales de este antihéroe, por cierto, fueron tan grandiosos como se refiere en el último acto de la obra, en el parlamento de la Jabá arriba citado.

² En adelante, todas las citas de obras del autor provendrán de esta edición, y serán identificadas por el acto al que pertenecen y la página en que aparecen.

ce! ¡Ayúdame, padrino, a encontrar esas palabras, aunque sean palabras de fuego que me quemem los labios! (III, 249)

‘Lenguaje’, ‘palabras’, que significan actividad discursiva capaz de efectos perlocutivos de valor dramático. Cuando la reflexión lingüística se refiere al componente afectivo del discurso indica el sentido en que marcha la evolución intelectual o ética del personaje, y puede servir para marcar pautas a la interpretación. Entonces se le llama “voz”:

Jabá: “Jabá, ¿qué te dicen de la Santiaguera?” por la mañana. “Jabá, ¿cómo se está portando la Santiaguera?”, por la tarde. “Jabá, ¿qué estará haciendo ahora la Santiaguera?”, por la noche. Y cuando hace estas preguntas se nubla su voz sin que él mismo lo advierta, estoy segura. Ni advierte tampoco que llevan sus palabras un estremecimiento interior que solo yo percibo. (I, 195)

Yarini: No creerán que he tomado en serio los ladridos de Lotot. Mientras él vociferaba pensaba yo en la nobleza de la misión del *souteneur*. (II, 233)

Yarini: Acércate a mí. Afina tu oído para que sólo tú oigas las palabras que quiero decirte; para que nadie más advierta ese acento extraño que notas en mi voz, y que inútilmente trato de disimular.

Jabá: No te avergüences. Habla ¡Ahora sólo yo te escucho! No oigo ese acento por vez primera. Y por la esperanza de oírlo una y otra vez la vida tiene sentido para mí. Es el acento en que me haces penetrar en los reinos celestiales; con el que me permites compartir con las Potencias la felicidad de sentirme diosa. (II, 236)

Entre ‘palabra’ y ‘voz’, la disposición discursiva de los personajes es básica para la comprensión de su comportamiento, y de su desarrollo, si lo hay. El férreo autocontrol de sus hablares que intentan mientras pueden proviene de su conciencia del papel que les corresponde en las relaciones internas de esta construcción de mundo, que es remedo pequeño del mundo exterior:

La Dama del Velo (Piensa): “...¿Me dirá que me parezco a alguna de sus mujeres? [...] “Y si me lo dice, ¿tendré que aceptarlo como un elogio o como una ofensa? (I, 207)

Dimas: Patrón, ¿me dejas hablarte?

Yarini: Sí. (I, 213)

Yarini: Jabá...

Jabá: Dime.

Yarini: Esa... ¿qué hace aquí?

Jabá: Ella podrá decírtelo.

Yarini: Que no me dirija la palabra [...] Que se concrete a contestar lo que pregunto [...] Échala, si no quiere callarse [...] Mi negocio es de orden. Existe un Reglamento que mis pupilas deben conocer y respetar [...] ¿No está claro? [...] ¿No saben ellas cómo dirigirse a mí cuando me necesitan? Jabá, pregúntale qué quiere. (I, 210-11)

Yarini: ¿Recuerdas cuando los chulos de Jesús María quisieron invadir San Isidro?

Ismael: ¡No voy a acordarme...!

Yarini: Esa vez me dijiste algo que me hace feliz cuando lo recuerdo.

Ismael: Te dije: “Eres el hombre más corajudo que ha parido madre”.

Yarini: Eso dijiste [...] [A la Jabá]: No puedo ocultarte que, después de escuchar la afirmación de Ismael me siento... más sereno. ¡No! ¡Sí! Dije bien; el que esté más sereno ahora que otras veces no quiere decir que alguna vez haya perdido la serenidad. (II, 236-37)

Por eso, sabedores de que los más sutiles cambios en las conductas verbales pueden ahondar las brechas en el precario equilibrio que están tratando de salvar, son tan cuidadosos de la imagen de sí que esa conducta —tanto propia como ajena— proyecta, y tan exigentes en cuanto a la palabra de los otros:

Yarini (A la Dama): Créame que hice cuanto pude para que le resultase agradable esta visita. He violentado al máximo mis expresiones amables, que tengo muy pocas oportunidades de emplear. (II, 226)

Santiaguera: ¿Quién es esa mujer?

Jabá: No sé. Quiere ver a Alejandro. No te dirijas a ella, porque no sabrías hablarle. Es una dama. (I, 203)

Lotot: Como ningún otro de los míos estás más capacitado tú para juzgar, admirar ciertos hechos, por ejemplo, los míos en Europa hace unos meses.

Yarini: Alguna noticia nos ha llegado.

Lotot: Muchas. Los comentarios, las historias que se cuentan sobre mí están en todos los labios; salen de San Isidro, por docenas, por miles, como proyectiles que atraviesan los barrios de La Habana [...] Cuanto dicen de mí, no solo no es mentira, sino que es pálido comparado con la realidad. (I, 215)

Lotot: Quiero hablar a solas contigo. Despide a esa gente.

Yarini: Son mis amigos. No tengo secretos para ellos.

Lotot: Pero yo sí: los de mi corazón.

[...]

Lotot: Debo decir palabras desagradables; pueden resultarte ofensivas oídas ante extraños.

Yarini: Estos extraños oyen por mí mejor que yo mismo.

Lotot: Te ofenderé.

Yarini: Y yo te mataré. Porque no te temo, Luis Lotot, ni a veinte como a ti. ¿Qué podemos hacernos o decirnos tú y yo en la soledad? La soledad desataría nuestro odio. (II, 228)

Yarini: Hablas como cualquiera. Hiciste una relación detallada de tus aventuras que aquí a nadie interesa, que nadie te pidió [...] Deja ya ese tono de perdonavidas... (II, 229)

Un solo personaje queda a salvo de esos temores: Bebo la Reposa. Su condición de sacerdote del culto sincrético afrocubano supone un dominio, mágico y pleno, del lenguaje como instrumento de la profesión, que incluye los modos de comunicarse eficientemente con la divinidad. Así, Bebo nunca tiene que controlar su discurso, porque de antemano sabe cómo modelarlo, y sus exigencias en cuanto al discurso ajeno se orientan a garantizar para los otros una correcta relación con el plano divino:

Bebo: Los celos, en una maestra de la profesión, como lo eres tú, son el colmo del ridículo. ¡Otra vez la Santiaguera! Si me hubieras dejado hacer cuanto yo quería, hace tiempo que la tendríamos hecha un guiñapo.

Jabá: No quiero oírte hablar de ese modo; Santa Bárbara no me lo perdonaría.

Bebo: Todo depende de que se lo pidiéramos en una forma que le agradara. Ella te complacería y te perdonaría. (I, 193)

Bebo: [...] El maestro de Guanabacoa [...] salió de su retiro. Su materia, vieja y cansada, que más desea el descanso de la tierra que las molestias de un viaje, se trasladó a Juanelo. Allí está trabajando por ti. A él le debemos la comunicación. Por él logramos oír la voz de la Guerrera. Ahora —escucha bien—, antes de transmitirte sus palabras debo hacerte unas preguntas. Piensa mucho lo que contestarás, porque está Ella de por medio, y con Ella no podemos jugarlos.

Yarini (Después de una pausa): Pregunta.

Bebo (Pausa. Mirándolo fijamente): ¿Quieres vivir?

Yarini (Pausa. Se adelanta hacia el proscenio, con mirada que no puede ser sustituida por ningún discurso interior): ¡Sí!

Bebo: ¿Estás dispuesto a cumplir una orden de la Guerrera a cambio de su protección?

Yarini: ¡Sí!

Bebo: ¿Por difícil y doloroso que te resulte?

Yarini: ¡Sí!

Bebo (Después de una pausa): Así sea. Ha hablado un hombre y tengo tu palabra. Ella te ha oído y espera que la sepas respetar. (II, 243)

Bebo: Ha sido desoída la voz de nuestra Madre. No podemos dirigirnos a Ella de nuevo, como no sea para pedirle que desate su furia y castigue al que desconoció su mandato. (III, 248)

En los personajes que dependen de su imagen pública —Yarini, Lotot— la conciencia de los cambios se marcará en la autoevaluación de la conducta verbal, y la reacción se manifestará de dos modos posibles: en la reflexión temerosa sobre la necesidad de mantener el discurso que hasta entonces ha sido caracterizador, o en el intento de modelar otro que convenga a la nueva dimensión humana, cuando haya sido aceptada:

Lotot: El todopoderoso Lotot pisaba fuerte [...] Y hoy me parece que todos se mofan de mí; y estremecido de ansiedad, ocultando mis intenciones en palabras triviales, me acerqué anoche a tu mesa en el Louvre [...] Y hoy, la gran humillación: rogarte de nuevo, sufrir que me complacieras, y sentir dependiendo mi felicidad de un número que alguien debía pronunciar: tú. Pero nunca te he odiado más que en este momento en que, ante oídos que no son los tuyos (porque quieres humillarme... porque deseas que mañana estas lenguas voceen por San Isidro mi degradación) me obligas a confesar ¡cuánto la quiero! (II, 229)

En el héroe, ese tránsito a una nueva condición humana se observa a través de sus discursos y de los ajenos. Había comenzado exhibiendo una condición ‘homérica’, cuyo reconocimiento social naturalmente incluía la evaluación de su conducta verbal, en el acto primero (Miranda, “Yarini” 43):

Lotot: Agradezco tu gentileza. Tu pico de oro no se desmiente, siempre dispuesto a verter frases amables.

Yarini: Es justicia que te hago. Soy sincero.

Lotot: No lo dudo, señor de las altas palabras. Cuando me hablan de tus éxitos se los cargo a tu lengua. No te matan si te dejan hablar.

Yarini: De nada me serviría esta virtud si no poseyera las otras: entereza, acción, hombría.

Lotot: Sigo creyendo que tu órgano vital lo llevas en la boca. (I, 213-14)

En el segundo acto los temores que nunca antes había conocido se refieren principalmente a la necesidad de comunicación que le será vedada en la muerte:

Yarini: ¡Sólo veintiséis años! ¡Es demasiado pronto! ¡No ver; no hablar; no sentir! ¡No compadecer! ¡Y el dolor que tal vez se sienta en el momento del desprendimiento! ¡Y tal vez un último deseo de decir una palabra cuando estén ya cerrados los labios para siempre! (II, 241)

Por fin, llega al tercero como no más que un hombre balbuceante que busca expresión para su nuevo proyecto de vida, aunque sea en lugares comunes de literatura rosa:

Yarini: [...] ¡Puedes afirmar que nunca hombre alguno ha amado a una mujer como yo te amo ahora! ¿Podría describir lo que siento? No. Haciendo un esfuerzo, torpemente te diría que exactamente ahora, ha quedado al descubierto la zona más escondida de mi corazón... [...] Pues... en esa zona, ya vulnerada, está el punto del corazón del hombre donde nacen las canciones y los versos... ¡Me atrevería a escribirlos! (III, 256)

Por el contrario, en los personajes femeninos, que se mantienen iguales a sí mismos, no hay conflicto discursivo interno. La Dama del Velo, satisfecha de sus habilidades verbales, las emplea para marcar su superioridad:

Dama: Creo que las personas que, después de conocerlo, elogian de usted, por ejemplo, las prendas corporales y otras gracias externas, carecen de palabras para colocar el elogio a la altura de la cosa elogiada. (II, 224)

En las mujeres de San Isidro la conducta verbal es irrelevante, lo que sabemos por boca de otros, pues nunca se les oye hablar:

Lotot: Traigo una rubia de Marsella, llamada Ivonne [...]; no habla español aún, y cuando algo se le pregunta, rompe a reír, y enseña los pechos, como la única respuesta que pudiera dar a la curiosidad de los hombres. (I, 216-217)

Lotot: ¿Qué importa el sí o el no de una mujer de San Isidro? (I, 218)

La Santiaguera, única autorizada a hablar alguna vez, asume sin cuestionamiento su pertenencia a ese grupo, y, tal vez confiada en otros méritos, no parecen importarle las críticas a su comportamiento verbal que le dedica la Jabá, las cuales rechaza con un simple *“No todas tenemos la suerte de ser tan finas como tú”*

(I, 203), ni es capaz de prestar atención a las manipulaciones cada vez más perentorias de Yarini, indicándole cómo, cuándo y de qué debe hablar:

Yarini: Dile que se calle, Jabá. (I, 210-211)

Yarini: Pues que acepte o no, con una palabra. No quiero oír la hablar. Que diga el monosílabo indispensable. ¡Vamos! (I, 218)

Yarini: Dime cómo es de fuerte tu amor. (III, 254)

A medida que transcurre la acción, Yarini va otorgándole mayor derecho a pronunciarse, pero la Santiaguera no alcanza a entenderlo, e incapaz de hacer su discurso suficiente, acepta el préstamo que de su voz y de sus propios afectos le hace la Jabá, cuya superioridad verbal reconoce sin ser tampoco capaz de reparar en que está amparada en el propio dolor de la otra, preterida ante esta nueva favorita:

Yarini: [...] Jabá, pregúntale qué quiere.

Jabá: Dilo.

Santiaguera: Tú lo sabes.

Jabá: Y él también. Dilo, te lo ordena.

Santiaguera: Verlo.

Jabá: Dice que moría; que estaba a la orilla del mar, entre la noche y el cadáver de un naufrago que la invitaba a caminar sobre las olas. Pero sabía que sus pies de plomo se habrían de hundir en las aguas. Y ella quiere la vida [...] Dice que la vida es como una luz que se le apaga; que le teme a la noche y al naufrago muerto que la invita a pasear; que quiere la vida, y que la vida está en la luz de tus ojos. Que la perdones si no puede aceptar con resignación la muerte a que la condenas.

Santiaguera: ¡Oh, Jabá, háblale también de la soledad de mi corazón, mil veces peor que la muerte que detesto! (I, 212)

Al cabo, confiesa su incapacidad sin pudor, cuando la voz y la experiencia ajenas le han conseguido el perdón:

Yarini: Está perdonada. (Leve complacencia). Es curioso. Es mucho entonces el alcance de su amor. Pregúntale cuál es. Que lo precise.

Santiaguera: No podría. (*Idem*)

Antes (I, 206), había mostrado los límites de su capacidad discursiva:

Santiaguera: El nombre de mi amor es la única oración que me sé. Y a todas horas la llevo sobre mi pecho...

Durante toda la acción permanece satisfecha en esos límites, sin que le preocupe ampliarlos. Compárese con las anteriores su conducta en el último acto, que así lo indica:

Yarini: Poco tiempo tenemos. Lotot correrá hacia aquí tan pronto reciba el aviso. Y en el coche no podemos hablar. Dime cuánto es tu amor; cómo es tu amor. Es justo que sepa bien por qué me estoy jugando la vida, que a veces no veo claro.

Santiaguera: Cuando lo preguntaste esta tarde, por mí respondió la Jabá. No comprendí muy bien lo que dijo; pero era exactamente lo que yo sentía. (III, 254)

Por fin, a la última interrogación que Yarini le haga tendrá que responder refiriéndose al único lenguaje que conoce, el del cuerpo:

Yarini: Dime cómo es de fuerte tu amor.

[...]

Santiaguera: Fuerte, como la desesperación que esta tarde me arrastró a la calle, haciéndome olvidar tus ordenanzas y exponiéndome a tu castigo; como la dicha que siento cuando estoy despojada de ropa, y compruebas la variedad de sensaciones que tengo en cada pulgada del cuerpo, para ti. (III, 256)

Una sola vez se le observa una chispa de rebelión, que se anuncia justamente como intento de alcanzar simetría por el lenguaje, aunque se frustra inmediatamente:

Yarini: [...] Jabá, que se marche con Lotot ahora mismo.

Santiaguera: Entonces... ¿ya soy libre? ¿Todas mis ataduras están rotas? (Una duda) Pero... ¿y las de mi corazón? (Transición)... Por el momento soy libre... (Abriendo los brazos) ¡Libre! Ahora es mía mi lengua y míos son mis ojos, y no necesito el permiso de un tirano para abrirlos. Puedo pararme a tu lado, Alejandro Yarini (acercándose a él, que no se vuelve, pético) y de igual a igual decirte lo que pienso de ti...

Lotot: (Desde la puerta, imperioso). ¡Vamos!

Santiaguera: Trataré de ser respetuosa y complaciente con mi nuevo señor...
(I, 221-222)

Su desconocimiento del poder del lenguaje no le dejará comprender tampoco en el trance supremo la súplica de la Jabá y, con solo su apelación, llevará a su amante a la muerte. Con esto se realizará la paradoja del destino: mientras la Jabá trate de salvar a Yarini con su verbo poderoso, la Santiaguera, pobre de hablarse, con una palabra, la misma que estimaba como su única oración, lo destruirá:

Yarini: (Sin volver la cabeza, siempre dirigida hacia la izquierda). ¿Alguien entró?

Jabá (Esforzándose): Nadie.

Yarini: Ya no oigo las voces del pasillo.

Jabá: No te demores más. Te aguardan en los coches.

Yarini: Oigo ahora una respiración jadeante.

Jabá: ¡Es la mía! (Se dirige al reservado. Se arrodilla ante la Santiaguera). ¡No hables!
¡No le llames! ¡Le va en ello la vida! ¡Déjale partir ahora! Después, yo te prometo
que será tuyo. ¡Yo misma lo pondré en tus brazos!

Yarini: ¿Qué dices, Jabá, en voz muy baja?

Jabá: Es que rezo por ti, amor mío.

Santiaguera (Muy quedo): Alejandro...

Yarini: ¿Quién me llama?

Jabá: He sido yo, que he pronunciado tu nombre...

Yarini: ¿Por qué, Jabá, en vez de la tuya, oigo la voz a la que no podré resistirme?

Jabá: ¿La de quién?

Yarini: La Santiaguera.

Jabá: Para esa voz estás sordo. Hay alguien que puede oírla y atenderla: Lotot.

Santiaguera: Alejandro...

Yarini: Lo sé.

Santiaguera: Alejandro...

Jabá (Desde el suelo, a los pies de la Santiaguera): Rey mío, repite mis palabras;
dilas con todo el corazón “Bendita Santa Bárbara, te lo suplico...”

Yarini: Bendita Santa Bárbara, te lo suplico...

Jabá: “Dame fuerzas para seguir mi camino!”

Yarini: ¡Dame fuerzas para seguir mi camino!

Santiaguera: Alejandro...

Yarini: ¡No podré! Me siento... como a orillas del mar... ¡Junto al cadáver de un
náufrago que me invitara a pasear sobre las olas!

Santiaguera: Alejandro...

Yarini: ¡Es ella! ¡No podré!

Jabá (Se levanta): ¡Maldita seas! ¡Quién tuviera un puñal para hacerte así... y hundírtelo en el corazón!

Santiaguera: Alejandro...

(Pausa. Yarini vuelve lentamente la cabeza...) (II, 245-47)

En el extremo opuesto, también casi inmutable hasta su autorreconocimiento final, la Jabá muestra la más aguda conciencia lingüística en el espacio de *Réquiem*. Es ella la verdadera señora de la palabra, quien salvaguarda las normas de conducta haciéndolas cumplir como normas de uso lingüístico; en su rivalidad con la Santiaguera, en el intercambio con sus superiores e inferiores, en su relación con el plano divino:

Santiaguera: Estas damas de sociedad, cuando dicen a ser santas, nos dan vuelta y media a nosotras.

Jabá: Guárdate las groserías. (I, 203)

Jabá (A la Santiaguera): No sabes lo que hablas. Para aspirar a tanto hay que poseer cualidades que te faltan. No tienes sino tus veinte años. (I, 208)

Jabá (A Lotot): Serénate. Desahógate cuanto quieras [...] Y ahora... explícanos. Deja todas esas palabrerías y esas amenazas, que aquí nadie te teme... Dínos: ¿huyó de tu lado la Santiaguera? (II, 231)

Jabá: Y así quiero verlo, castrado, sin vida, antes que... emplearé esa palabra de la gente decente..., antes que sin honra. (II, 232)

Jabá (Piensa): “¡No escuches esas palabras, Santa Bárbara bendita!” (II, 231)

Su extraordinaria sensibilidad la hace intérprete de la voz ajena, cuyos cambios reconoce y teme desde el principio como indicios seguros de subversión del orden:

Yarini: No quiero oír más.

Jabá: Porque ya estás harto. Otra gota de satisfacción y no podrías ocultar tu felicidad desbordada. (I, 212)

Jabá (Piensa): “[Lotot] Se muestra fanfarrón e indiferente, pero su voz es un registro hueco, que lo traiciona”. (II, 229)

Jabá (Piensa): “Pero [Yarini] quiere, y no quiere oír el nombre de la Santiaguera de los labios del otro”.

[...]

[Piensa]: “¡Y cómo anhela una descripción más detallada del sentimiento que no se atreva a confesarse!” (II, 230)

También como hablante es la más competente, habilísima para utilizar las estrategias discursivas convenientes en cada situación comunicativa y para cada oyente, humano o divino. Así, modela su discurso según las exigencias de los acontecimientos, al extremo de sacrificar su pulcritud verbal o de controlar el discurso ajeno —aún el de sus superiores— si la situación le da el derecho:

Jabá: “Vení, vení, ña Virgulita, vení, vení” [...] Dile mala palabra pa que venga... (I, 196)

Jabá: Acércate, Alejandro. Ismael nos trae noticias importantes. Hay que tomar decisiones.

Yarini (Acercándose): Este Ismael es un flojo.

Ismael: Es grave el asunto. Hemos estado en veinte situaciones peligrosas...

Yarini: Más que esta.

Ismael: Como esta, ninguna. No sabes de qué se trata.

Yarini: Eres impresionable como una niña.

Jabá: Habla de una vez. ¡No atiendas la bravuconería de este hombre!

Todos: ¡Jabá!

Jabá: ¡Perdón! ¡Me enfurezco! ¡El tiempo se va! Cada segundo es un paso más hacia lo que debe ser evitado... pese a todo... ¡Pese a ti mismo!... (II, 234)

En correspondencia, la proyección de su conducta verbal tiene un alto reconocimiento, para el que el propio Yarini da la pauta:

Yarini: ¿A quién oí? ¿A la Santiaguera? ¿A la Jabá? (I, 212)

Yarini: Jabá. ¡No he de pelearte porque me llamas bravucón delante de todos!

Jabá: Lo sé; por el acento de tu voz, casi suplicante, cuando has dicho “Jabá”. No debí hacerlo.

Yarini: Te he perdonado. (II, 235)

Yarini: Jabá... ¡Santa Bárbara nunca te ha desoído! Pídele mi vida... ¡No quiero morir! (II, 241)

Ese prestigio, concordante con el elevado rango de la Jabá, ha sido evaluado por Miranda, para quien ella es “[...] intermediaria no solo entre Yarini y los hombres, como administradora, sino también entre Yarini y los dioses, en su carácter de guardiana y especie de sacerdotisa del culto tributado a su hombre [...]” (Miranda, “Yarini” 44). Gracias a ese carácter ella también controla y hace respetar

la magia que hay en el lenguaje. Como iniciada, reconoce en él al vehículo de la relación entre el plano humano y el divino, del cual depende la calidad de los vínculos entre ambos:

Jabá (A la Santiaguera): ¡Santa Bárbara no te oiga! ¡Me horroriza el castigo que tendrás que sufrir! (I, 207)

Jabá: [...] ¿Habló la Guerrera?

Bebo: Habló. Ella me envía.

Jabá: ¿Qué ha decidido?

Bebo: Lo sabrás. (II, 242)

Lotot (A Yarini): Odio la sangre. La maldición de mi oficio es la sangre. Y no la quiero derramar. La tuya menos que la de nadie.

Jabá (Piensa): “No la derramarás”. (II, 228)

Ismael: Acordaron... ¿Para qué voy a repetirlo? Rosa temblaba cuando me lo decía...

Jabá: Pero la Jabá no ha de temblar cuando te oiga, porque ¡no ha de suceder!

Yarini: ¡Cobardes!

Ismael: Tu muerte [...]

Yarini: ¿Cuándo será?

Jabá: ¿Por qué preguntas que “cuándo será”? ¿Es que admites que pueda suceder? [...] ¡Asesinos! ¡Ilusos! [...] ¡Como si la Reina de los Guerreros hubiera sido despojada de su poder por los dioses! ¡Ilusos! Dinos, Ismael... ¿Cuándo no será? (II, 234-235)

Su respeto a la jerarquía religiosa se manifiesta como respeto a la palabra de Bebo, contra la actitud irreverente de un lego, aunque sea su hombre-dios:

Yarini: Reposa, déjate de lenguaje cabalístico, y háblame claro.

Bebo: Blanco, claro voy a hablarte, y pronto, porque no hay tiempo que perder. Acércate.

[...]

Yarini: ¡Abrevia!

Bebo: Hay que advertirte, por si no lo sabes, que el momento es serio.

Jabá: Lo sabemos, padrino. Por eso, ansiosos, estamos pendientes de tu palabra, de la que esperamos la salvación. (II, 242-243)

Jabá: [...] Espero tu palabra de nuevo: dame la seguridad de que ya todo es inevitable, para adelantarme a él... (III, 249)

Sin embargo, cuando reconoce la fatalidad sufre un cambio, que se manifiesta como renuncia a la intercesión de Bebo, a quien no necesita más porque ella misma alcanza altura pontificia —que recuerda a la Casandra del *Agamenón*— en el réquiem, formulado antes de la caída del héroe como discurso profético, anticipación de la destrucción de un mundo:

Jabá: No interrumpas mi rezo. Trato de decir, y es difícil, a nuestra amada Madre, qué desventurados nos sentiremos los hijos de esta tierra que la ama, cuando presenciemos, mañana, ya oscurecido el sol que habrá perdido sus rayos más hermosos y ardientes, a través de las calles, a todo lo largo de la calzada de la Reina y de la carretera de Zapata, en el viaje último, de donde no se vuelve, el cortejo, silencioso, fúnebre, que acompañe el féretro donde vaya encerrado el cuerpo muerto de mi amor. (III, 254)

Llegado este punto, una extensa acotación del texto indica cómo debe ser entendido el papel de la Jabá, único personaje femenino que se supera a sí mismo, y lo hace discursivamente:

(Una larga pausa) [...] la Jabá, silenciosa, apoyada en el mostrador, como la vimos al principio del primer acto. [...] Nada tiene que hacer; su palabra está dicha. Empieza a oírse el toque de los batá, bajo, lejano, como se oye de madrugada, en los pueblos, el grito del bembé distante. Reacciona a esa voz familiar. Se yergue; todo no está acabado para ella; aún tiene una palabra que decir.) (III, 252)

El réquiem *ante mortem* añade a la reflexión lingüística una consideración ontológica: asume el lenguaje en calidad de ciencia infusa, como en el Génesis; don que reciben los mortales ya perfecto por la gracia divina para que lo empleen, en retribución, en su relación con la divinidad:

Jabá: Sea mi primera palabra de perdón por las muchas veces que te molesté, invocándote, madre Changó. Mas ¿qué puede hacer una débil criatura humana, aquejada de un corazón que palpita, colocada frente al empuje de las pasiones y las desventuras, sino elevar los ojos a quienes pueden aliviar sus males? Y así, estoy aquí de nuevo, con mis súplicas, a punto de agotar tu paciencia y tu generosidad. Pero, esta vez, madre Changó, no acudo a ti para que cubras con tu protección la vida de un hombre: no te molestaré para que pidas, a los genero-

sos dioses lucumíes, que señalen y alumbren un camino que aleje de la muerte a un ser humano. Acudo a Ti en demanda de palabras; palabras fáciles a tu Sabiduría, pero difíciles para mí; palabras escondidas bajo la pesada piedra de mi torpeza. Son palabras negras, lúgubres, dolorosas. Las necesito para describir con ellas la desolación en que caerá este mundo que habitamos, Madre mía, cuando la Ley se cumpla, cuando se retire del cuerpo el espíritu de un hombre, el que es en la tierra la imagen de la perfección divina. Si las encuentro, ha de ser tan pavoroso el cuadro que resulte, que se ha de conmover de nuevo tu piedad dormida, madre Changó. (III, 253)

De modo que la acción dramática está ordenada para este final discursivo, al que solo siguen el *agón* último de Yarini, su ascensión *ex machina* de mano de la Macorina (Miranda, “*Réquiem*”) y el epílogo en el parlamento final de la Jabá, en el que se revela —a ella y a nosotros— su verdadero papel en el drama: un papel afincado en la discursividad.

La reflexión metalingüística, en resumen, importa mucho en *Réquiem por Yarini*. Informa, por ejemplo, cómo interpreta Carlos Felipe la expresión lingüística de las asimetrías sociales, aquí manifestadas fundamentalmente en las relaciones de poder y de género; pero, sobre todo, es indispensable para el estudio de la poética del autor. En primer lugar, esta reflexión explica su orientación estilística, que parece fundarse en la opinión de que la norma de lengua a emplear en la escena no debe adecuarse a la calidad del mundo representado en ella, sino a la condición dramática de la pieza. Esto no es un hallazgo de *Réquiem*, pues aparece ya formulado en *El Chino*, de 1947, asociado a la relación entre autor, texto y actualización actoral:

Santizo: [...] ¡Es infame este diálogo! ¿Quién se aprende esto con tanta repetición de palabras e ideas? Palma, ¿quién escribió esto?

Palma: Te he dicho que entre varias personas compusimos el texto.

Santizo: Tenía que ser. La composición de un diálogo es algo muy personal para que tolere la intervención de varias personas. Y así ha resultado un diálogo seco, árido, despojado de toda cadencia. ¿Y cómo dice un actor, por bueno que sea, una frase despojada de cadencia? La versión taquigráfica de una conversación jamás puede ser un diálogo teatral. El estilo es todo, amigos míos. Una inteligente distribución de las cesuras hace musical la frase y realza la palabra, la palabra sonora, redonda, gráfica, elegida y engarzada con habilidad de orfebre. ¡Oh, Valle Inclán! ¡Valle Inclán! (I, 61-62)

También tiene la reflexión lingüística una función caracterizadora, pues a través de la formulación que hacen los personajes de sus creencias sobre el lenguaje propio y el de los otros participantes en la acción dramática se modelan y van modificando sus actitudes y conductas. Esto, al mismo tiempo, orienta la interpretación del receptor, espectador o lector, en el sentido que el texto está favoreciendo, y también brinda pautas al trabajo de los actores en cuanto al modo de encauzar la voz para que armonice con la expresión corporal.

Por otra parte, contribuye a la estructuración del texto, del que ya se ha observado que, réquiem al fin, ordena la acción dramática —por cierto que a través de sucesivos duelos verbales (Miranda, “*Réquiem*”)— hasta conducirla al treno del acto tercero, anticipatorio del final trágico del héroe en su último duelo, sí sangriento.

En fin, una lectura interesada de *Réquiem* muestra que una parte apreciable de su “sobreabundancia textual” (del Pino 46) corresponde a la reflexión lingüística explícita. Si se piensa en ella como una obra para ser leída, esto aporta indicaciones indispensables a la re-creación del mundo artístico que consigue el ejercicio solitario del lector, porque aquí función metalingüística y función poética son difíciles de separar. Para la actualización escénica del texto, sin embargo, es uno de los componentes más susceptibles de “poda”; tal vez con ventajas, por cuanto deja mayor libertad a la puesta en escena, pero también con peligro de que se pierda la orientación que el autor quiso brindar a todos los participantes, incluido el espectador. Esos parlamentos podrán ser sacrificados a las exigencias de cada vez, pero conviene que no sean olvidados, porque en esta obra las fronteras entre la función metalingüística y la primordial función poética son muy difíciles de reconocer.

Obras citadas

- Del Pino, Amado. “El gesto trágico de Yarini”. *Revolución y cultura*. 4 (1999): 46-71.
- Correa, Armando. Introducción. “Ritual de sexualidad y sangre”. *Teatro cubano contemporáneo*. Antología. Madrid: Centro de Documentación Teatral/Fondo de Cultura Económica, 1992. 193-194.

Linell, Perl. *Approaching Dialogue. Talk, Interaction and Contexts in Dialogical Perspectives*. Amsterdam: John Benjamin's Publishing Company, 1998.

Miranda, Elina. "Yarini y Carlos Felipe: mito y tragedia". *Revolución y cultura*. 4 (1999): 41-45.

_____. "Réquiem por Yarini, ¿una tragedia griega cubana?" *La experiencia literaria*. 4-5 (1996): 41-57.

Carlos Felipe. *Réquiem por Yarini. Teatro*. Colección Contemporáneos. La Habana: Ediciones Unión, 1967. 189-260.

_____. *El Chino. Teatro*. 45-103.

D. R. © Alina Gutiérrez Grova, México, D. F., enero-junio, 2005.

RECEPCIÓN: Mayo de 2004

ACEPTACIÓN: Septiembre de 2004