UNIVERSIDAD DE JAÉN

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA

TESIS DOCTORAL

EL TEATRO DE TEMA CARIBEÑO: VIEJOS MITOS Y NUEVAS VISIONES

PRESENTADA POR:

CONCEPCIÓN MENGIBAR RICO

DIRIGIDA POR:

DR. D. JESÚS MANUEL NIETO GARCÍA

JAÉN, 5 DE JULIO DE 2009

ISBN 978-84-9159-091-0

UNIVERSIDAD DE JAÉN

Departamento de Filología Inglesa

TESIS DOCTORAL

El teatro de tema caribeño: viejos mitos y nuevas visiones

Autora: Concepción Mengíbar Rico

Director: Jesús Manuel Nieto García

Jaén, 2009

Fdo.: Concepción Mengíbar Rico V.º B.º Director, Jesús Manuel Nieto García

A quienes a través de las historias transmiten el pasado,
y a quienes con el poder de las historias construyen el futuro.

There once was an island place that was blessed with many riches. Green mountains, fertile valleys, clear rivers, warm seas. The greatest of its blessings though was its people. They were a people whose ancestors had come from many different places. Who had come together to make one tribe in a New World. They invented new ways of doing things. New ways of dancing and singing. New ways of praising the High Spirit. New ways of celebrating. New ways of travelling through the world. And they travelled together toward a wonderful new destiny. To know the direction in which they must travel, they followed a great map. No one man could have drawn this map. It was a map that had been assembled from the knowledge of all the ancestors of all the people, but one day, at a time when the travelling had become difficult, the leaders of the different families in the tribe quarrelled amongst themselves. In their foolishness the map was torn into pieces and the pieces were scattered among the people.

Each of the families looking at its piece thought that it possessed the whole map. The island place became a spiritual wilderness. The tribe lost its way. Until the pieces of the map are put together again, the people will squander their riches. Their destiny will remain distant and obscure and they will wander aimlessly.

THE LOST TRIBE (Peter Minshall, 2000: 99)

Aunque suene a tópico, es cierto que este trabajo no se habría podido llevar a cabo si no hubiera contado con la inestimable ayuda, ánimo y cariño de mucha gente. También es cierto que este viaje, además de ser un periplo personal que tiene su punto de partida en una ciudad de interior, donde se cierra este círculo que abrirá probablemente otro, me ha permitido explorar otros lugares, otros puertos, conocer otras mentalidades y cambiar definitivamente mi percepción ante este mundo, que aunque a veces parezca inmenso, es en realidad pequeño. Durante estos años he viajado al principio ligera, casi sin equipaje, guiada por el impulso de la providencia. Ahora que el viaje concluye en cierta forma, reconozco que a veces el bagaje se fue haciendo pesado y que he podido llegar a este destino gracias al aliento de amigos y familia.

La piedra angular de este trabajo se asienta sobre la labor realizada para la Memoria de Iniciación a la Investigación titulada *Aproximación al teatro de tema caribeño en la segunda mitad del siglo XX* (2001) y la presentación de la misma. Los comentarios del tribunal proporcionaron un camino nuevo para este otro trabajo que ahora muestro. La Universidad de Jaén y en especial el Departamento de Filología Inglesa han sido en todo momento lugar de acogida de este proyecto, así como el Grupo de Investigación Estudios de Filología Inglesa: Lingüística y Estilística, de la Junta de Andalucía, a quienes agradezco su hospitalidad.

Quiero también dar las gracias a esa otra parte institucional que se ha convertido en mi segunda casa: la Escuela Oficial de Idiomas de Jaén, donde ejerzo mi álter ego, así como a la Consejería de Educación por concederme una licencia por estudios de tres meses en el curso 2002/2003 que me permitió recopilar la información relativa a la parte más relacionada con la literatura española y los mitos europeos. Pasé esta estancia en un lugar que considero privilegiado y que recomiendo a quienes quieran investigar; la Biblioteca Nacional se convirtió en aquella primavera en faro hacia un nuevo análisis, agradezco a su personal y a la institución la ayuda prestada y el ambiente tan acogedor de la sala Cervantes. También los fondos de la Biblioteca Hispánica y la Casa de América (Madrid) han resultado de gran ayuda.

Para la parte relacionada específicamente con el Caribe de habla inglesa han sido fundamentales tres asociaciones: la asociación europea EACLALS (*European Association for Commonwealth Language and Literature Studies*), en América, la CSA (*Caribbean Studies Association*) y muy especialmente la británica SCA (*Society for Caribbean Studies*), a la cual pertenezco desde el año 2002. También otras

instituciones en el Reino Unido en las que he podido consultar fondos bibliográficos: *The University of Warwick* (Coventry), una de las universidades que cuenta con más fondos sobre el tema del Caribe de habla inglesa, la *British Library* y el UCL (*University College London*). Quiero también dar las gracias a las bibliotecarias de la hoy desaparecida Biblioteca del Instituto de la Commonwealth, Wendy Sparrowhawk, Sulabha Dugal (*library assistants*) y a Marie Bastiampillai (*head of Library Services*). Es una pena que estos fondos estén hoy repartidos o desaparecidos.

Con respecto a la investigación más puramente teatral, mis agradecimientos al TM (*Theatre Museum*) y a su bibliotecaria Natasha Billington. al grupo de teatro *Talawa* (Londres) y a Raidene Carter (*Education Associate*), que me permitieron curiosear su archivo y visionar obras tan significativas para el teatro de tema caribeño como *The Black Jacobins* o *Maskarade*. También allí encontré información muy valiosa sobre la obra de José Triana *Medea in the Mirror*. Otra visita sorprendente fue la que realicé a *Nitro* y concretamente fue muy significativo el poder conocer a su director y *alma mater* Felix Cross, a quien le agradezco sus comentarios sobre teatro de tema caribeño y el material proporcionado. También quiero agradecer sus conversaciones sobre teatro a Helen Gilbert y a los actores Timothy Wesley en el Reino Unido, y en España, concretamente en Jaén, a Miguel Ángel Karames sus conversaciones sobre teatro y su experiencia como actor y director de teatro profesional.

Mi especial cariño y gracias para la TTW (*Trinidad Theatre Workshop*) y su director actual Albert Laveau, con quien me encontré en Mérida por primera vez y cuyas palabras me llevaron finalmente a volver a reencontrarme con él en Port of Spain, donde descubrí el precio de una entrada de teatro en un país como Trinidad. Ojalá consigan algún día un espacio propio.

También quiero agradecer los agradables ratos de charla con otras investigadoras caribeñistas como Maria Cristina Fugamalli, Marika Preziuoso, Chris Williams, Carol Sanders, Helena Lázaro o Raquel Brailowsky. A Mª Lourdes López Ropero gracias por regalarme su libro, a Elizabeth Walcott por sus comentarios sobre el Caribe francófono, y especialmente a Gertrude Aub-Busher y a Donald Jones por provocarme con sus preguntas. Mi especial agradecimiento a Ruth Minott Egglestone, por quien siento una profunda admiración y a la que agradezco su hospitalidad y nuestras numerosas conversaciones sobre teatro y el Caribe. Sin duda, ella me ha enseñado a percibir cuestiones que de otra manera, nunca habría advertido. Gracias a ella también por su orientación bibliográfica y sus inestimables consejos.

Mi sueño imposible cuando hojeaba las obras de teatro en las librerías londinenses e iba componiendo posibles candidatos para un posible análisis terminó convirtiéndose en realidad: he podido contactar, conocer y conversar con muchos de

los escritores de tema caribeño. Mis más sinceras gracias a Sergio Ramírez, Edouard Glissant, gracias por dibujarme aquel árbol, a Antonio Benítez Rojo, con quien pude conversar sobre el teatro bufo en Cuba, a Caryl Phillips, Mustapha Matura, Steve Carter, George Eliott Clarke, Derek Walcott y a Fred D'Aguiar.

Quisiera agradecer su especial paciencia y comprensión, las horas de dedicación, correcciones y asesoramiento a mi director de tesis, Jesús Manuel Nieto García.

Gracias también a mis amigos puertorriqueños, en particular a la familia Miranda, que me hicieron sentir caribeña por primera vez, a ellos debo el poder ponerle olor y sabor a lo literario. A Pablo y Kitty Valencia por su insistencia en mantener el contacto todos estos años y su apoyo en este viaje, a Eloy J. Cubillo por sus aportaciones relativas a la música.

Y a mi familia que ha creído en mí, más que yo misma. Gracias por estar siempre ahí. Gracias por vuestro ánimo y por la intendencia. Gracias a mis padres, que han insistido tanto en el término de este trabajo, gracias a mi tío Juan, que desde pequeña despertó mi curiosidad hacia otras culturas, gracias a mi cuñado Manolo y a mi hermana, que han vivido conmigo parte de este viaje y que me han ayudado a darle forma a este trabajo. Todos vosotros tenéis aquí un pedacito.

CONCEPCIÓN MENGÍBAR RICO

JAÉN, ABRIL 2009

Agradecimientos ix
Índice de figuras xvi
Abreviaturas xviii

Capítulo 1: Mito y teatro en el Caribe 1
1.1. ¿Por qué teatro tema caribeño? 4
1.1.1. Los términos 5
1.1.2. El tiempo 11
1.1.3. La geografía 13
1.1.3.1. Geografía física 13
1.1.3.2. Geografía política 14
1.1.3.3. Geografía humana 20
1.1.3.3.a. Presencia americana 21
1.1.3.3.b. Presencia europea 23
1.1.3.3.c. Presencia africana 26
1.1.3.3.d. Presencia india y china 31
1.2. En busca de una estética de lo caribeño 37
1.2.1. La lengua 47
1.2.2. El mito 63
1.2.2.1. Mitos europeos 70
1.2.2.1.a. Shakespeare 71
1.2.2.1.b. El mundo clásico 73
1.2.2.1.c. El Caribe e Irlanda 77
1.2.2.1.d. La tradición judeocristiana 80
1.2.2.2. Mitos caribeños y sincretismo 82
1.2.2.2.a. Religiones afrocaribeñas 85
1.2.2.2.b. Héroes 96
1.2.2.2.c. Anansi y la pantomima jamaicana 102
1.2.2.2.d. Música 112
1.2.2.2.e. Carnaval 133

Capítulo 2: Derek Walcott y el mito de Don Juan en The Joker of Seville 150
2.1. Estructura y trama argumental 158
2.1.1. Prólogo 162
2.1.2. Acto I 164
2.1.2.1. Seducción de Isabella 164
2.1.2.2. Seducción de Tisbea 170
2.1.2.3. Seducción de Jack 175
2.1.2.4. Seducción de Ana 180
2.1.3. Acto II 191
2.1.3.1. Seducción de Aminta 192
2.1.3.2. El convidado de piedra 201
2.2. Personajes 216
2.2.1. Los personajes masculinos y sus máscaras 219
2.2.1.1. Rafael 219
2.2.1.2. Octavio 221
2.2.1.3. Don Pedro 222
2.2.1.4. Caliban 223
2.2.1.5. Las máscaras de Don Juan 229
2.2.2. Personajes femeninos 238
2.3. Usos de la lengua 250
2.3.1. Animalización 258
2.3.2. La sexualidad en Joker 259
2.4. Canciones 261
2.5. Aspectos espectaculares 275
2.5.1. Disposición escénica 278
2.5.2. Otros aspectos escénicos: La noche y el inconsciente 280

Capítulo 3: Ritualización y caribeñeidad de Medea en *Pecong* de Steve Carter 285
3.1. Estructura y trama argumental 291
3.1.1. Prólogo 294
3.1.2. Acto I 300

3.1.3. Acto II 322

3.2. Personajes. Los gemelos o el principio femenino y masculino 348
3.2.1. Personajes femeninos 354
3.2.1.1. Persis y Faustina 354
3.2.1.2. Sweet Bella 361
3.2.1.3. Granny Root 365
3.2.1.4. Mediyah 370
3.2.2. Personajes maculinos 376
3.2.2.1. Cedric 376
3.2.2.2. Los niños 380
3.2.2.3. Creon Pandit 384
3.2.2.4. Jason Allcock 386
3.3. Uso de la lengua 392
3.3.1. Pecong 401
3.4. Aspectos espectaculares 409
3.4.1. Localizaciones y distribución temporal 409
3.4.1.1. Localizaciones 410
3.4.1.2. Caribbean time 412
3.4.1.2.a. Congelación y el poder de los dioses 414
3.4.1.2.b. Música y carnaval 415
3.4.1.2.c. Medea, la extranjera 419
3.4.1.2.d. Respuesta del público 421

Capítulo 4: De El Dorado al limbo: Viaje hacia un fracaso anunciado en *A Jamaican Airman Foresees His Death* de Fred D'Aguiar 423
4.1. Estructura y trama argumental 440
4.1.1. Acto I 440
4.1.1.1. Viaje a la inversa 459
4.1.2. Acto II 464
4.2. Personajes. Negro sobre blanco 494
4.2.1. Negro 496
4.2.1.1. El coro 496
4.2.1.2. El loco 500

4.2.1.3. La abuela 504
4.2.2. Blanco 509
4.2.2.1. El ejército 509
4.2.2.2. Los padres 511
4.2.3. La pareja 515
4.2.3.1. Kathleen 516
4.2.3.2. Alvin 519
4.3. Uso de la lengua 528
4.3.1. Expresión total 532
4.3.1.1. Lenguaje corporal 532
4.3.1.2. Oralidad 535
4.3.2. Animalización 541
4.4. Aspectos espectaculares 544
4.4.1. El público 547
4.4.2. Localizaciones: Jamaica y Escocia 548
4.4.3. Formas dramáticas 549

Conclusiones 552
Referencias 562
Anexo I: Cronología 599
Anexo II: Religiones criollas 613
Anexo III a: Panteón de Orishas 618
Anexo III b: Panteón de los Lwas 625
Anexo IV: Variaciones del tema Don Juan 627
Anexo V: Talking nonsense 636
Anexo VI: Variaciones del tema de Medea 637

Figura 1. Potomitan de Rawles Gibbons (Balme, 1999: 235) p.94
Figura 2. *Revolutionary heroes*. (Naphtali, 2002b) p.98
Figura 3. *Little Theatre* (Jamaica). p.107
Figura 4. *Johnkonnu.* (Belisario, 1998). p.137
Figura 5. Vegigantes (Loiza aldea, Puerto Rico; Mengíbar, 2006). p.137
Figura 6. *Carnival on Frederick Street.* p.140
Figura 7. *Dimanche gras: floor plan of stage* (E. Hill, 1974). p.149
Figura 8. Derek Walcott, *El Mundo*, 2005. p.152
Figura 9. *"Boy"* Jack. (G. Doran, 1994). p.176
Figura 10. Batricio. (G. Doran, 1994). p.196
Figura 11. Reina de corazones, Mocko Jumbie, y Rafael. (G. Doran, 1994). p.218
Figura 12. Juan disfrazado de *crone* junto a Octavio. (G. Doran, 1994). p.230
Figura 13. *Chastising*. Juan y Tisbea. (G. Doran, 1994). p.236
Figura 14. Juan en su primera versión. (King, 1995). p.241
Figura 15. Juan. (G. Doran, 1994). p.276
Figura 16. Círculo *stickfighting*. (G. Doran, 1994). p.279
Figura 17. Steve Carter. p.287
Figura 18. Mediyah con la mirada absorta. (Paulette Randall, 1991). p.334
Figura 19. Mediyah encima de Jason. (Portada *Pecong*, 1993). p.345
Figura 20. Vévé gemelos. p.352
Figura 21. Persis y Faustina. (Paulette Randall, 1991). p.355
Figura 22. Vévé Ezili. p.373
Figura 23. Árbol del calabash. Jacqueline Bishop (n. d.). p.379
Figura 24. Vévé Damballah y Aida Wedo. p.391
Figura 25. Gallo y carnero. (Norman Rae, 2003). p.398
Figura 26. Cedric y Jason en el *pecong*. (Paulette Randall, 1991). p.406
Figura 27. Mulata del programa de *Pecong*. (Paulette Randall, 1991). p.420
Figura 28. Fred D'Aguiar. p.434
Figura 29. Lord Kitchener, Arima (Trinidad) (Mengíbar, 2006), p.447
Figura 30. Hombre blanco inspeccionando. Foto real. Exposición *From War to Windrush* (IWM, Londres, 2009). p.468
Figura 31. *The quiet racism of the RAF*. *Guardian*, 11 de abril. p.482

Figura 32. Grupo de jamaicanos que participaron en la Segunda Guerra Mundial. Foto real. Exposición *From War to Windrush* (IWM, Londres, 2009). p.497
Figura 33. *Royal Air Force*. Foto real. Exposición *From War to Windrush* (IWM, Londres, 2009). p.510
Figura 34. Actor en el papel de Alvin. p.520
Figura 35. Programa de la obra *A Jamaican Airman Foresees His Death*. p.545
Figura 36. *Your bombers in action*. Póster realizado para la Segunda Guerra Mundial. Exposición *From War to Windrush* (IWM, Londres, 2009) p.548

AJAFHD	*A Jamaican Airman Foresees His Death*
BN	Biblioteca Nacional
CQ	*Caribbean Quarterly*
CUP	*Cambridge University Press*
DLB	*Dictionary of Literary Biography*
IWM	*Imperial War Museum* (Londres).
JJ	*Jamaica Journal*
OUP	*Oxford University Press*
SCS	*Society for Caribbean Studies*
TLS	*The Times Literature Supplement*
TTW	*Trinidad Theatre Workshop*.
ULM	*University London Metropolitan*
WLT	*World Literature Today*

Capítulo 1: Mito y teatro en el Caribe

En última instancia todo caribeño es un exiliado de su propio mito y de su propia historia; también de su propia cultura y de su propio Ser y Estar en el mundo.
Es simplemente un pañamán.
(Antonio Benítez Rojo, 1998: 258)

Belonging is a contested state. Home is a place riddled with vexing questions.
(Caryl Phillips, 2001a: 6)

El presente trabajo es fruto de años de investigación que, debido a mi ocupación profesional, se han alargado en tiempo y en espacio más de lo que hubiéramos deseado. No obstante, el Caribe me ha enseñado que el concepto tiempo es relativo y que lo que cuenta, al fin y al cabo, no es tanto el período empleado, sino el goce de lo que se ha experimentado. Pues bien, debo decir que he gozado mucho, y que de la misma manera, espero que los posibles lectores que se acerquen a este trabajo experimenten el deleite de esas vivencias.

Cuando me preguntan por qué opté por este tema, siempre respondo de igual manera: yo no elegí. Si alguna vez ustedes han creído en la fuerza de la vocación, me entenderán si les digo que efectivamente fui llamada de ese otro lado del mar que separa una pequeña parte de nuestras costas andaluzas, y con el que tanto compartimos. Les invito, pues, a que me acompañen en este viaje, que, tal como ocurriera en 1492, parte de la península, llega al Caribe para de nuevo regresar, esta vez a otra metrópolis europea.

Iniciaremos el viaje con una introducción que sirva de guía para la contextualización del trabajo. Nuestra primera visita nos llevará a la versión del don Juan de Derek Walcott *The Joker of Seville* (*Joker*), obra que parte del continente europeo y que a través de su protagonista nos traslada al Nuevo Mundo para regresar a la ciudad hispalense. De allí partiremos al mundo del Caribe imaginario que aúna todos los Caribes en *Miedo Wood Island* e Isla Tranquila, en la obra de Steve Carter, titulada significativamente *Pecong*, una vez instalados en el Caribe, tendremos que regresar, ésta vez a Escocia, en un viaje no exento de turbulencias físicas y psicológicas, para de nuevo reiniciar el viaje en una suerte de espiral en la obra de Fred D'Aguiar *A Jamaican Airman Foresees His Death* (*AJAFHD*).

Las tres obras elegidas se caracterizan por la reinterpretación y reescritura de tres mitos originados en el Viejo Mundo, que adquieren bajo la percepción de estos autores nuevas formas e interpretaciones. En *The Joker of Seville* es don Juan quien es resucitado en el pueblo trinitense de San Juan bajo las invocaciones de Rafael, que conseguirá devolverlo a la vida para nosotros. En la obra de Carter, *Pecong*, exploraremos un mito aún más antiguo y que se remonta a la creación del teatro en el mundo occidental; nos referimos al mito de Medea. De manera que estos dos mitos nos permitirán el acercamiento a dos visiones totalmente contrapuestas sobre el concepto de lo masculino y lo femenino. Por último, acabaremos nuestro análisis con un mito relativamente moderno que desgraciadamente vuelve a estar de actualidad, es el mito de El Dorado, vinculado a la conquista de América y que hoy en día hace de las antiguas metrópolis la sede

de esta quimera. Todos ellos viejos mitos, reinterpretados con nuevas visiones, tal como hace mención el título del presente trabajo.

La introducción nos permitirá contextualizar las obras. Esta tarea se hace obligatoria en una disertación de estas dimensiones, no sólo porque ayudará a la propia interpretación de dichas obras, sino porque, pese a los vínculos de las antiguas metrópolis con el Caribe, éstas atraviesan para con la zona una forma de alzhéimer que varía en función de la propia metrópoli. Para esta contextualización partiremos de la Memoria de Iniciación a la Investigación titulada *Aproximación al teatro de tema caribeño en la segunda mitad del siglo XX*, presentada en el año 2001 en la Universidad de Jaén, obra base donde planteábamos la investigación de este tema, que pretendía aportar algo más de conocimiento sobre el teatro relacionado con el Caribe. Hemos retomado dicho trabajo para la introducción, resumiendo los elementos que consideramos más significativos, añadiendo las novedades que tras este proceso de análisis poseen una concienzuda reflexión y forman parte de una profunda investigación, para después adentrarnos en el análisis de las obras mencionadas.

Abordábamos la Memoria de Iniciación a la Investigación estudiando el estado de la cuestión, creando algunas pautas para quien se acercara a este tipo de literatura por primera vez. Comentábamos cómo la nueva situación global había supuesto el surgimiento de un nuevo canon que amenaza con resquebrajar el canon tradicional impuesto por el mundo occidental, guiado por su afán colonizador. No obstante, estos valores han cambiado en las propias sociedades que los crearon, y el canon entendido de manera tradicional ya no es capaz de dar respuestas a un mundo caracterizado por la diversidad étnica, y por tanto cada vez más multicultural en esta era definida por Harold Bloom (1994) con el adjetivo de "caótica".

Aunque este fenómeno se está produciendo, como ya he apuntado, de manera global, nuestro estudio se centra en las cuestiones relativas a la evolución dentro del mundo anglófono y sus repercusiones literarias en el contexto de lo caribeño. Ello no supone que descartemos la investigación de temas que afecten a otras zonas cuya comparativa aporte elementos interesantes para nuestra exposición. Cuando comencé este trabajo, el fenómeno migratorio resultaba algo distante para nuestro país. En estos momentos nos encontramos en pleno proceso de transformación debido a dicho fenómeno. Como anécdota, comentaré que escribí el cuarto capítulo del presente trabajo en un contexto que no habría imaginado años atrás, plenamente multicultural dentro de mi propio barrio en

Madrid, un lugar en donde, cuando era niña, el negro de los Reyes Magos, Baltasar, era una de las pocas referencias a una realidad que se nos hacía distante. Aunque dicho capítulo tiene que ver con la cuestión migratoria en unas circunstancias muy diferentes a las que estamos experimentando en España, ofrece aspectos que invitan a la reflexión sobre lo que está sucediendo en el momento presente en nuestro propio país.

Para entender por qué hemos optado por la acepción "de tema caribeño", debemos comprender el contexto literario de donde partimos y la evolución en las últimas décadas. Se trata en realidad de un contexto o, si se prefiere, "pretexto" para el desarrollo de este trabajo, ya que nuestro objetivo se centra en el análisis de la utilización de los mitos del Viejo Mundo por parte de los autores indicados. Debido a las peculiaridades que ofrecen los estudios del Caribe, tal como veremos a continuación, no podemos inclinarnos por una metodología concreta en el análisis, ya que consideramos que para comprender cuestiones relativas al Caribe, se hace absolutamente indispensable conocer elementos que van más allá de lo literario. Hay una canción de Aute que dice "en el Caribe…/se vive como se escribe/ en el Caribe… se escribe como se vive…"[1]. Cualquier estudio literario que se acerque a esta zona ha de ser por necesidad interdisciplinar. De ahí que en nuestro trabajo hayamos tenido que consultar bibliografía relativa a áreas como la antropología, la historia, la economía, la religión, la música, etc. que, sin duda, han enriquecido el análisis. Esperamos que dicho enfoque interdisciplinar abra puertas a futuras investigaciones, sirva como estímulo y aproxime el acercamiento a estos estudios.

1.1. ¿Por qué teatro de tema caribeño?

Cuando emprendimos este trabajo con la Memoria de Iniciación a la Investigación, sonaba, de manera aún no muy destacada y siempre en relación al análisis de la prosa narrativa, el tema de la literatura postcolonial. Debo decir que esto motivó el inicio de nuestro estudio, pues apenas se hablaba de teatro, e intuíamos que debía haber un interesante campo de investigación. Así ha sido, efectivamente, y de lo postcolonial a lo caribeño apenas hubo un paso. Varias cuestiones se planteaban

[1] Esta canción lleva el título de "Hemingway delira", y corresponde al álbum *Alevosia* (2001).

al comienzo de la investigación sobre la problemática de un estudio de estas características, de las que destacaremos los siguientes puntos: los términos, el tiempo, la geografía, y cómo la reflexión sobre todos estos elementos nos ha decidido a adoptar el término de teatro "de tema caribeño".

1.1.1. Los términos

A finales de los ochenta y principios de los noventa la crítica literaria mostraba su inquietud ante la forma de categorizar esta nueva corriente de literatura que tenía como base la transformación de las sociedades y el mundo después de la Segunda Guerra Mundial, y que había tenido como una de sus muchas consecuencias el inicio del proceso descolonizador. Uno de los términos para dicha categorización dentro del mundo anglófono fue el de literatura de la *Commonwealth* (*Commonwealth Literature*)[2], englobando así toda la literatura que tenía lugar dentro del espacio físico de esta institución política. Sin embargo, este término, en opinión de los propios creadores, no dejaba de expresar una relación de dominación entre la antigua metrópoli y la colonia (Jussawalla & Dasenbrock, 1992: 119).

En el momento actual es un término en desuso[3] que, aunque sigue connotando una visión nostálgica del antiguo imperio británico, se utiliza con el fin de dar cierta cohesión a cuestiones que de otra manera tendrían difícil cabida bajo el mismo epígrafe[4]. En lo literario, este término aparece en publicaciones como *The Journal of Commonwealth Literature*. También da nombre a la *Association for*

---

[2] Sobre los países que forman la Commonwealth, consúltese Mengíbar (2001: 8). Otras referencias útiles son la página web del *Institute of Commonwealth Studies* <http://commonwealth.sas.ac.uk/> o la hoy constituida en ONG *Royal Commonwealth Society* <http://www.rcsint.org/club/>. Consultas de las dos páginas hechas en internet el 03/03/2009. En ocasiones posteriores similares de citas de internet, la fecha de consulta se indicará entre corchetes.

[3] Como curiosidad señalaré la desaparición en julio de 2002 del *Commonwealth Resource Centre* en Londres (High Kensington), cuyo fondo bibliotecario se encuentra ahora disperso. Afortunadamente pude consultar su excelente acervo semanas antes de su cierre definitivo. En teoría, parte de ese fondo se encuentra ahora en el *British Empire and Commonwealth Museum* en Bristol <http://www.empiremuseum.co.uk/index.htm> [03/03/2009], que visité en julio del 2003 y donde no pudieron asegurarme que contaran con el fondo bibliotecario de la anteriormente mencionada institución.

[4] También se sigue organizando el día de la *Commonwealth*, que tiene lugar el doce de marzo, y los juegos deportivos, cuyo próximo encuentro será en el 2010 en la India, en la ciudad de Delhi <http://www.thecgf.com/home.asp> [03/03/2009]. Es interesante señalar que los encuentros deportivos suelen conllevar la organización de eventos culturales. En 2002, se celebraron los juegos en el Reino Unido y pude asistir a un encuentro poético con el poeta caribeño John Agard, que en cierta forma sirvió de cierre definitivo del *Commonwealth Resource Centre*.

Commonwealth Literature and Language Studies (ACLALS), que posee diferentes sedes en función de diferentes áreas continentales del mundo y que suele celebrar diversos congresos, y al prestigioso *Commonwealth Writer's Prize*[5], que contribuye dando a conocer a escritores de muy diferentes entornos dentro del mundo anglófono.

Otros de los términos que tuvieron cierta acogida fueron los de "literatura del tercer mundo" (*third world literature*) (e.g. Figueroa, 1982), que excluía cuestiones relativas al cuarto mundo[6], y cuya división corresponde más a límites económicos que geográficos; la acepción de "nuevas literaturas en inglés" (*New Literatures in English* –Jussawalla & Dasenbrock, 1992: 118) o "nuevas voces". En este sentido destaca la clasificación de Skinner (1998), que se basaba en la relación de la lengua de la metrópoli con las antiguas colonias. Según esta categorización, el Caribe se hallaba dentro del epígrafe *new literatures in new worlds*. Pese a que estas acepciones no dejan de constituir un intento interesante de catalogación, ya señalábamos en la Memoria de Iniciación a la Investigación que "nuevo" es opuesto a "viejo", y por tanto no hace justicia a las tradiciones antiguas anteriores, ya que dota a las literaturas europeas de cierto aire rancio[7]. Nuestro estudio precisamente demostrará que esta dicotomía no es posible, puesto que hay autores que utilizan la tradición heredada del colonizador para su propio acto de creación y cómo de esa forma revitalizan y recrean la tradición de la que parten.

Más vigencia ha tenido y sigue teniendo el término "postcolonial", que fue abanderado por una monografía ya clásica en estos estudios. Me refiero a *The Empire Writes Back* (1989), seguido por el no menos emblemático *The Post-colonial Studies Reader* (1995). Utilizando esta metáfora de la saga galáctica creada por Salman Rushdie (Balme, 1999: 1), los académicos llamaban la atención sobre la literatura emergente de lo que anteriormente habían sido las antiguas colonias del Imperio Británico. Boehmer (1995: 3) incluso hablaba de las

---

[5] <http://www.commonwealthfoundation.com/culturediversity/writersprize/> [03/03/2009].

[6] Se utiliza la acepción de cuarto mundo para referirse a los pueblos indígenas. Forbes (2005: 18) utiliza esta acepción para referirse a *those minorities, such as women and "not men"*. Sobre cómo los componentes teatrales del cuarto mundo han influido en la creación de una estética propia, véase Balme (1999).

[7] No queremos decir con ello que las literaturas europeas no contengan este aire rancio, de hecho, dramaturgos como Artaud han recurrido a Oriente para revitalizar la escena europea, sino que se trata de una generalización que no tiene en cuenta el proceso contrario, es decir, cómo la literatura europea, en este caso el teatro, ha influido en la creación de una estética propia en los territorios anteriormente colonizados.

diferencias entre el hecho de escribir en inglés el término postcolonial, con o sin guión[8], a la vez que señalaba la utilidad del término por su carácter de comodín *[the] term postcolonial still draws support for its usefulness as an umbrella* (Boehmer, 1995: 4).

Dentro del estudio de lo postcolonial, uno de los asuntos más polémicos e interesantes es el debate suscitado en torno a la cuestión de la identidad y la reformulación del sentido de pertenencia, fundamentado en el concepto de nación, cuestiones que serán reinterpretadas por dos pensadores fundamentales dentro de esta corriente, Homi K. Bhabha y Edward Said. En *Nation and Narration*, Homi K. Bhabha (1994) presentaba un estudio profundo sobre las nuevas dimensiones y acepciones del término nación tal como venía entendiéndose desde el siglo XVIII en Europa, y cómo el Imperio había entendido este concepto como la aglutinación de naciones bajo el dominio de la metrópoli: *[imperialism] —the accumulation of diverse "nations" under a single flag* (Bhabha, 1994: 233), entendiendo el término nación, como el propio título del ensayo indica, como narraciones que se perpetúan en el tiempo.

Otra de las cuestiones suscitadas por esta corriente tiene que ver con lo que se denomina hibridismo. Caramés Lage *et al*. (1997: 115) lo definen como:

> El hibridismo, es decir, la realidad cultural que surge como resultado de estos procesos de asimilación, es la consecuencia de un proceso dialéctico, una síntesis superadora e integradora de posturas opuestas. No se trata, sin embargo, de un mero efecto cultural, sino de una realidad que también ha sido intencionadamente construida. Las sociedades post-coloniales son híbridas no sólo como consecuencia del choque de culturas que provocó la invasión imperialista, sino también debido a una clara intención de superar una etapa histórica marcada por los enfrentamientos y las posturas inmovilistas.

Said es pionero en el análisis de cómo la visión exótica y estereotipada que ha tenido Occidente sobre Oriente influyó en la colonización de Oriente, basándose en la dicotomía "ellos"/"nosotros", que se plantea dentro de este contexto desde un punto de vista excluyente. Sin embargo, trasladado al Caribe, tanto el concepto de hibridismo como el de orientalismo han de reformularse bajo la perspectiva de la propia realidad caribeña. En este sentido Stuart Hall señala que no sólo se formó el

[8] Boehmer (1995: 3) señala que el guión marca una diferencia temporal.

Caribe como "el otro" frente a Occidente sino que *[they] had the power to make us see and experience ourselves as 'Other'* (Hall, 1996: 112).

La influencia que la corriente postcolonial ha ejercido y ejerce en el panorama intelectual actual sería en sí misma objeto de amplios proyectos de investigación. Sin embargo, en el presente trabajo destacaremos las cuestiones más significativas en torno a esta corriente, que ha supuesto una forma de reconocimiento para el estudio de muchos autores, hasta ese momento "descatalogados" y por tanto desconocidos. Por otra parte, también ha sido una fórmula que, llevada al Caribe, se enfrenta a un vacío que no puede llenarse exclusivamente bajo este prisma, tal como expondremos más adelante, con un término que, como ya adelantábamos, no podía ser definitivo[9].

Esto es así especialmente en un mundo sometido a constantes cambios, que en la última década han resultado catalizadores de transformaciones aún difíciles de valorar dado el escaso tiempo transcurrido desde que se produjeron, tales como la primera y segunda guerra de Irak, la caída de las torres gemelas y los posteriores ataques terroristas entre otros eventos, que hacen del mundo, ahora más que nunca, una aldea global. Caryl Phillips (2001a: 5) señalaba en este sentido que el modelo colonial o postcolonial se ha derrumbado y que en su lugar tenemos un "nuevo orden mundial"[10] *in which soon there will be one global conversation with limited participation open to all, and full participation available to none. In this new order nobody will feel fully at home*. El crítico literario John Thieme, conocido por sus excelentes estudios sobre la literatura procedente de las que fueron colonias, señala la deficiencia del término que, si en un principio prometió "liberación" del poder hegemónico occidental, se ha convertido en una amenaza debido a la rigidez impuesta por el mismo:

---

[9] Véase Mengíbar (2001: 11). Prueba de ello es la creación de términos posteriores que intentan definir cuestiones de difícil definición. Florence Ramond Jurney (Society for Caribbean Studies (SCS) Londres, julio 2007), por ejemplo, proponía el término "literatura globalizada" –globalized literature—, que toma de los pensadores caribeños franceses, en referencia al término romans tout-monde; habrá que esperar para ver el éxito de su propuesta. Helen Gilbert, junto a Jacqueline Lo, proponen en su libro publicado en marzo de 2007 el término "cosmopolitismo" para referirse al teatro de Australasia (conversación H. Gilbert, Venecia, 25 marzo 2008).

[10] El entrecomillado recoge la traducción del título del libro de ensayos recopilados por Caryl Phillips (2001). La idea política del nuevo orden mundial es anunciada por Bush padre cuando era presidente y surgió como consecuencia de la extinción del comunismo en los países del Este, desapareciendo así la concepción bipolar del mundo que dividía al mundo en aliados de Estados Unidos o en aliados de la URSS (véase Birblasingh, 1996: 197). Caryl Phillips utiliza esta idea dotándola de un nuevo contenido en su libro de ensayos, titulado precisamente *A New World Order*.

> *In recent years, the term 'post-colonial', which initially promised liberation from some of the hegemonic assumptions of the Western academy, has itself threatened to become a straight-jacket, shackling or occluding the differences that exist amid the particular creative energies of the many peoples, places and agendas it has subsumed into its project*. (Thieme, 2001: 6)

A pesar de las deficiencias que presenta el término "postcolonial", hay que destacar su contribución a la renovación de las áreas de estudio "tradicionales" y su carácter pionero como punto de partida. Tal como Thieme indica en la introducción a su libro de 2001, es un término que ha de utilizarse cuando el estudio corresponde a áreas donde la colonización ha supuesto un cambio significativo.

Si señalamos la monografía de Ashcroft *et al*. (1989) como la primera en la que se debate el término y se comienza a analizar fundamentalmente novela producida bajo esta relación, entenderemos mucho mejor la aportación de tres monografías que supusieron una revolución dentro de estos estudios y que han sido fundamentales en nuestro trabajo, ya que ponían su atención en el teatro. La primera y esencial fue la monografía de Helen Gilbert y Joanne Tompkins *Post-colonial Drama. Theory, Practice, Politics*, publicada en 1996 y que aportó a este análisis la luz necesaria para iniciar el camino[11]. El otro libro, también publicado curiosamente en 1996, es el de los autores Brian Crow y Chris Banfield, con el título de *An Introduction to Post-Colonial Theatre*, que sigue un enfoque más tradicional, pero novedoso en cuanto a que se centra en el estudio de dramaturgos concretos poco estudiados en aquel momento con respecto a su obra dramática. Por último, el libro de Christopher B. Balme, publicado tres años después, con el título *Decolonizing The Stage. Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*, desarrolla una interesante teoría sobre cómo existen elementos teatrales comunes en las diferentes culturas postcoloniales y cómo éstas representan estos elementos en el escenario a través de lo que se ha dado en llamar teatro sincrético, término tomado de la religión y que analizaremos más adelante.

En cuestión de términos, también necesitamos matizar la referencia al extendido término *black* en el mundo académico anglófono[12], que denomina a una

---

[11] Nuestro primer objetivo al plantear la Memoria de Investigación fue el análisis de algunas obras de teatro realizadas por las segundas generaciones, hijos de inmigrantes, en el Reino Unido, como Hanif Kureishi. Después consideramos que el término "postcolonial" abría un campo mucho más interesante y nos adentramos en su estudio. Sin embargo, debo advertir que resultó un término demasiado amplio en cuanto a su utilización, ya que a veces se emplea como cajón de sastre, de ahí que la monografía de Gilbert y Tompkins resultara tan esclarecedora en esos momentos.

[12] Trataremos este concepto ampliamente en el capítulo 4.

serie de autores que, a mi entender, no pueden definirse en términos raciales, sobre todo después de lo que acabamos de comentar con respecto a las nuevas sociedades que se están creando. Hemos de tener en cuenta que el propio término *black* posee una connotación muy diferente dentro de las catalogaciones del mundo anglófono, de manera que si en Estados Unidos la referencia a este término contiene toda una serie de elementos que van desde la vivencia de la esclavitud en los territorios del sur del país, o la guerra civil, hasta la lucha por los derechos civiles y lo que ello supuso a finales del siglo XX, en el Reino Unido el término *black* adquiere otras connotaciones, donde básicamente *black* se entiende como opuesto binario de *white*. Así, por ejemplo en el Reino Unido, dentro de esta categoría entrarían los asiáticos, africanos o caribeños, entre otros, cualquiera que sea su color. En el Caribe anglófono, en cambio, del negro al blanco se contemplan toda una serie de tonalidades y matices llamados *shades* que nos hacen reflexionar sobre la pobreza de las definiciones anteriormente expuestas en torno a lo que el adjetivo *black* implica y que se utilizan con asiduidad en el mundo académico[13].

El término más común utilizado para referirse al Caribe anglófono en inglés es, en cierta medida, el de *West Indies* (Indias Occidentales) y el adjetivo *West Indian* para referirse a las zonas caribeñas de colonización británica que, recordemos, son: Anguilla, Antigua, Bahamas, Barbados, Bermuda, Dominica, Grenada, Jamaica, Montserrat, Trinidad y Tobago, St. Kitts y Nevis, Saint Lucia, Turks y Caicos, Cayman, Saint Vincent, parte de las islas Vírgenes[14] y, como territorios continentales, Belize y Guyana[15]. Desde una perspectiva hispana, llama la atención la utilización del término *West Indies*, pues es mucho más común el término Caribe o Antillas en nuestra lengua como referencia a esta zona, aunque también se utiliza la forma Indias Occidentales. Además, la utilización de dicha denominación, que a pesar de todo forma parte necesaria de la búsqueda

[13] Mundo académico que, no debemos olvidar, suele estar regido por corrientes de pensamiento que se originan en Occidente, aunque éstas partan de otros lugares del mundo.

[14] Entre las islas Vírgenes británicas las de mayor extensión son Tórtola, Anegada, Virgen Gorda y Jost Van Dyke. Fueron bautizadas con el nombre de Vírgenes por Cristóbal Colón hacia 1493, en honor a Santa Úrsula y sus once mil vírgenes mártires, dada la gran cantidad de islotes que forman parte de las mismas. Abundan en el Caribe las nominaciones geográficas fruto de la colonización española y especialmente de los viajes de Colón, que como descubridor bautizó con nombres del colonizador las tierras que iba encontrando a su paso.

[15] De las zonas mencionadas Anguilla, The British Virgin Islands, Cayman, Montserrat y Turks y Caicos continúan siendo territorios británicos de ultramar, en proceso de reforma constitucional, lo cual no significa ningún deseo de independencia. Con la excepción de Montserrat, éstas son las islas más ricas del mundo, con cifras económicas que exceden a las de los países más desarrollados (David Jessop, 17/02/2006).

bibliográfica para cualquier trabajo que estudie la zona de influencia británica, obedece a un error histórico protagonizado por Cristóbal Colón en su objetivo inicial de llegar a la India por una ruta diferente. Por todo ello, no es extraño que en los últimos años el adjetivo caribeño[16], *Caribbean* en su versión inglesa, haya adquirido mayor aceptación en el mundo académico, y paradójicamente nos devuelve a la zona antes de la llegada del europeo[17]. Samuel Selvon, conocido escritor trinitense de origen indio, comenta en este sentido: *I prefer the word Caribbean. I like it; it's a nicer word. I think that people tend to make mistakes about what is a West Indian. People here in England hear the term West Indian and say, "You are from West India?" They don't know* (entrevistado en Jussawalla & Dasenbrock, 1992: 113)[18].

1.1.2. El tiempo

En cuanto al carácter temporal de lo que se considera el período postcolonial, también ha habido amplios debates en cuanto a la exactitud cronológica de cuándo debe comenzar este período de análisis (Mengíbar, 2001: 13-14). Tras el estudio realizado, estamos convencidos de que la Segunda Guerra Mundial actúa como el verdadero catalizador de los acontecimientos que afectaron a las antiguas colonias, y que los efectos de dicha guerra pueden verse aún en lo que está sucediendo en nuestro presente, tal como pone de manifiesto Fred D'Aguiar en su obra *A Jamaican Airman Foresees His Death* (*AJAFHD*), que analizaremos en el capítulo cuarto del presente trabajo. Es a partir de ese momento cuando en el Caribe anglófono se plantean cuestiones relativas a la identidad y al concepto de nación. Como consecuencia, el artista se hace creador consciente de su propia estética. Por ello, nuestro estudio se centra en la segunda mitad del siglo XX, porque consideramos que es el período a partir del cual se puede hablar de una

[16] Aunque preferimos caribeño, no hemos de olvidar que en castellano existe otro adjetivo que utilizaremos en alguna ocasión y que también está muy vinculado a la experiencia colonial, en este caso española; me refiero al término antillano.

[17] Caribe era el nombre de una de las tribus que poblaban la zona antes de la incursión europea. Debido a que sólo hace mención a una de las tribus, hay quien no considera que sea un término definitorio, por denotar parcialidad en su origen. Sobre este aspecto y la relación con el término *West Indies*, ahora en desuso, véase Courtman (2004: xiv-xvi).

[18] Tobias Döring se refiere a la zona en su estudio sobre literatura con el término "Caribbean-English", y no con el más usual "English Caribbean", para enfatizar el hecho de que la segunda parte del compuesto es modificada por la primera. Me parece muy interesante la apreciación de Döring para utilizarla en inglés, sin embargo considero que en castellano apenas es perceptible esa diferencia.

producción propia y consciente que tiene como objetivo la búsqueda de una identidad distintiva.

Aunque sea brevemente, también debemos comentar que, en cuestiones relativas al tiempo y cómo éste se mide en términos caribeños, la concepción temporal adquiere en el Caribe dimensiones propias, y no lo digo sólo desde el punto de vista superficial reflejado en los anuncios televisivos[19], sino en el sentido de que el tiempo constituye toda una filosofía de concepción de la vida y las cosas. Valga como ejemplo la existencia de una palabra propia tan trinitense como *liming*[20], actividad social y pública reservada a los hombres[21]:

> *The concept of liming encompasses any leisure activity entailing the sharing of food and drink, the exchange of tall stories, jokes and anecdotes etc., provided the activity has no explicit purpose beyond itself. As such, it may seem as though liming occurs in most societies. But whereas idling and inactivity are frequently seen unequivocally as shameful and slightly immoral kinds of social situations, liming is in Trinidad acknowledged as a form of performing art; it is a kind of activity one wouldn't hesitate to indulge in proudly. In liming contexts, verbal improvisation, ingenuity and straightforward aimlessness are highly regarded, provided one follows the rules, which, however, are nearly all implicit*. (Hylland Eriksen, 1990: 3)

Ruth Minott Egglestone, siguiendo a la antropóloga Lucy F. Robertson[22], ha desarrollado una interesante teoría a este respecto que recogemos a continuación:

> *The Caribbean is often portrayed as a place where people live in an eternal present, leaving quite comfortably for tomorrow what cannot be done today. Anthropology explains the historical and economic reasons for applying a fluid perspective to the*

---

[19] Se suele asociar la imagen del Caribe tópicamente a la total ausencia de preocupaciones. El anuncio más popular en este sentido es el de una bebida alcohólica producida en Barbados, conocida como “Malibú”, en la que los habitantes de la isla se enfrentan a situaciones aparentemente estresantes, creando comicidad por lo absurdo de las situaciones vividas en el Caribe. Significativamente, el eslogan reza “si nos tomáramos la vida en serio, no tendríamos Malibú”, haciendo uso del estereotipo.

[20] Véase Hylland Eriksen (1990). Ëste señala que la etimología de esta palabra es relativamente reciente, ya que se habla inglés en la isla desde hace poco menos de un siglo. Esta palabra, que en otras culturas podría tener un sentido peyorativo por lo que al empleo del tiempo se refiere, presenta muchos problemas de traducción y suele ser positiva en la cultura trinitense. En inglés estándar vendría a equivaler a la expresión *hanging around*.

[21] Este acto social está muy relacionado con la necesidad grupal para los hombres que estudiaremos más adelante en relación a los estudios de Abrahams (1983).

[22] Minott Egglestone señala que esta idea proviene de la comunicación que presentó la antropóloga en 2002 en la Universidad de Warwick, titulada “Best Friend Better than Pocket Money: Securing Personal Autonomy in the Jamaican Workplace”.

strictures of time especially if you belong to a disempowered majority whose time belongs to somebody else. In such a context, living in the moment becomes a liberating strategy because it symbolically creates autonomy and status. (Minott Egglestone, 2004: 4)

1.1.3. La geografía

1.1.3.1. Geografía física

Desde el punto de vista estrictamente geográfico son Caribes los países bañados por las aguas del mar del mismo nombre. Hacia el mar abierto están las islas antillanas que, como un rosario, delimitan y encierran el Caribe por medio de tres grandes grupos, según establecen A. Lot Helgueras & M. Lucena Salmoral (1988: 10–16): el archipiélago de las Bahamas, con las islas situadas en la zona septentrional; las Antillas Mayores, con las grandes islas de Cuba, La Española (Haití y Republica Dominicana), Puerto Rico y Jamaica; y finalmente el tercer grupo, denominado Antillas Menores, pequeñas islas que se extienden en forma de arco hasta las costas de Venezuela. Estas pequeñas Antillas se subdividen a su vez en los archipiélagos o islas de Sotavento (*Leeward*) y las de Barlovento (*Winward*), con respecto al norte y al sur de la isla de Martinica. Además de las islas, también es Caribe toda la zona continental que baña sus costas. También son Caribes los territorios continentales que ocupan Centro América y el norte de Sudamérica[23]. Gabriel García Márquez comenta al respecto que "[el] Caribe es mucho más extenso de lo que figura en los mapas, porque no creo que el Caribe sea un área geográfica, sino un área cultural" (Intxaustegui, 1998c).

Desde el punto de vista político la división atiende a la colonización europea, donde además de las Antillas británicas y estadounidenses[24] se encuentran las Antillas holandesas, constituidas por Aruba, Curaçao, Bonaire, Sint Eustatius, Saba y Sint Maarten[25]; las Antillas francesas: Guadalupe y Martinica[26].

---

[23] No estudiaremos aquí la relación con las zonas continentales de habla no inglesa, pero ha de tenerse en cuenta que existe una profunda relación protagonizada por la esclavitud y por la cantidad de africanos que fueron llevados a la fuerza al otro lado del Atlántico. Como ejemplo de esta relación recomendamos encarecidamente visionar la película de Fernando Trueba *El milagro de Candeal*, en la que Bebo Valdés sirve de enlace entre Cuba y Salvador de Bahía (Brasil).

[24] Entre las islas estadounidenses se encuentra otra parte de las Islas Vírgenes, al este de Puerto Rico, compradas por los EEUU a los daneses y formadas por un grupo de cincuenta islotes deshabitados y tres islas principales: Saint Thomas, Saint John's y Saint Croix.

[25] Los estados holandeses de ultramar se encuentran en un estado de cambio constitucional bajo una nueva estructura política tras el acuerdo alcanzado con el gobierno neerlandés en 2005, acordándose que la federación de las Antillas Holandesas se disolvería en julio de 2007. Curaçao y

También en su momento Haití fue una colonia francesa, siendo el primer país caribeño que obtuvo la independencia, en 1804[27]; y el Caribe hispano: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana[28]. Esta división, que atiende a intereses coloniales, ha hecho que el contacto entre las distintas zonas se base más en la influencia de la colonización que en la proximidad geográfica[29]. Ello hace que la cuestión geográfica plantee problemas incluso dentro de la zona Caribe propiamente dicha.

1.1.3.2. Geografía política

En la Memoria de Inicación a la nvestigación, señalábamos la dificultad que entrañaba el estudio postcolonial en relación a algunas regiones con respecto a su inclusión o no, debido al nuevo concepto de frontera. En cuanto a la posible inclusión de ciertos países dentro de lo postcolonial, los casos más controvertidos que se presentaban eran los de Irlanda y Estados Unidos. El primero, porque al tratarse de un territorio europeo, normalmente se ignoraba su experiencia colonial (Gilbert & Tompkins, 1996: 7), y el segundo, por lo que representaba como país colonizador bajo la nueva formulación colonial conocida como neoimperialismo, olvidando, con la exclusión de este país por el motivo apuntado, a minorías que sí podían encontrarse bajo el epígrafe de lo postcolonial (Said, 1995b; Gilbert &

Sint Maarten serían territorios autónomos de Holanda. Bonaire, Sint Eustatius y Saba serían *Kingdom Islands*, un nuevo estatus que debe definirse. Aruba es un estado independiente de la Federación (David Jessop, 17/02/2006).

[26] Son territorios que siguen perteneciendo a Francia como *Département d'outre-mer*. Ello hace que la relación entre estos territorios y Europa sea mayor que con las islas colindantes en el Caribe. Las negociaciones para alcanzar un acuerdo, *Economic Partnership Agreement* (EPA), entre el Caribe y Europa, intentan que además de una mayor relación con Europa, exista una mayor vinculación entre los países que forman parte del Caribe (David Jessop, 07/10/2005).

[27] En el 2004, bajo una turbulenta situación política en Haití, se celebró el bicentenario de la independencia. Entre los numerosos actos que se llevaron a cabo fuera del país, me gustaría destacar la creación y representación del musical *Vodou Nation*, escrita y codirigida por el sudafricano Brett Bailey. Geraldine Connor, conocida por la escritura, dirección y composición de la obra *Carnival Messiah* (1999: 2002), fue la co-directora, junto con Bailey.

[28] Ejemplo de la ambición europea por tener intereses en el Caribe lo constituye el caso sueco, que también contó con una isla en el Caribe: "En 1784 Suecia recibió una isla, la árida San Bartolomeo, en las Antillas menores, con cuatrocientos esclavos y quinientos cuarenta y dos colonos franceses; se la dio Luis XVI a cambio de que se concediera a los franceses privilegios comerciales en la ciudad sueca de Gotemburgo" (Thomas, 1998: 444).

[29] Este hecho ha creado una división bastante profunda en algunos casos, haciendo algunas zonas prósperas frente a la pobreza absoluta de otras. Ello ha supuesto, por ejemplo, la emigración de países como Haití o República Dominicana hacia Puerto Rico (conversación con Luis Miranda, 2006), o de población de Santa Lucía a Martinica (conversación con Carol Sanders, 2007).

Tompkins, 1996) y que se corresponderían con lo que Lamming llamó "fronteras externas" (Birbalsingh, 1996: 9).

Después del proceso de elaboración del presente trabajo, en relación al tema de Irlanda, debemos decir que consideramos su inclusión dentro de lo postcolonial totalmente justificada, ya que, desde nuestro punto de vista, la influencia de la experiencia colonial en este país europeo ha supuesto para algunos escritores un modelo en la búsqueda de una estética y una identidad a seguir[30], y por tanto su influencia no puede ser obviada. Además, no debemos olvidar que Irlanda, entre otras cuestiones, comparte con el Caribe su carácter "diaspórico" fruto de la herencia colonial[31], y por tanto, la experiencia del éxodo, tan relacionada con el Caribe.

Es cierto que la inclusión de Estados Unidos resulta más compleja: por un lado el país, como nueva forma de imperio, ejerce una relación de poder que condiciona la vida y la creación estética de los autores, pero, por otro, es imprescindible recordar que se trata de un país formado en su mayoría por inmigrantes. En el caso concreto del Caribe, hay que señalar que son muchas las personas de origen caribeño asentadas en el país. Además, hemos de tener en cuenta que estos inmigrantes son caribeños, pero de culturas distintas dentro del propio archipiélago, por lo que la interacción entre ellos dentro del marco caribeño[32], o de la propia metrópoli[33], serán objeto interesante de estudio. Así por ejemplo, en el tercer capítulo dedicado a *Pecong* podremos ver cómo el autor dramático es un afroamericano, asentado en Nueva York, de madre trinitense, y cómo en su obra recurre a elementos de religiones afrocaribeñas de las que toma distintos ingredientes con objeto de crear un ambiente que se pueda identificar con "lo caribeño".

La inmigración caribeña a los Estados Unidos no es tan reciente como la de Gran Bretaña, debido a la proximidad geográfica y a las políticas de inmigración del

---

[30] Desarrollaremos este aspecto más adelante en este capítulo y en el capítulo cuarto en relación con la obra de Fred D'Aguiar *A Jamaican Airman Foresees His* Death (*AJAFHD*), obra que parte de un poema del irlandés W. B. Yeats.

[31] Recordemos la gran presencia de inmigrantes irlandeses en Estados Unidos como uno de los ejemplos más notables.

[32] Aunque sea algo obvio, recordemos que el Caribe responde a diversos tipos de colonización europea.

[33] Por ejemplo, no hay que olvidar la lejanía geográfica y las diferencias culturales entre islas como Jamaica y Trinidad, que aunque han pertenecido a la misma metrópoli y comparten elementos comunes, también corresponden a culturas diferentes, dada su diferente evolución que no sólo depende de la distancia física, sino también de su pasado colonial y del tiempo de colonización..

primer país. Estados Unidos ha estado acogiendo inmigrantes caribeños desde principios del siglo XX. La emigración desde el Caribe no es una novedad; desde inicios del siglo XX, gran parte de la población del Caribe de habla inglesa se desplazó hacia otras zonas cercanas, por ejemplo desde Jamaica y Barbados a Cuba, y sobre todo a Costa Rica y Panamá, debido a la construcción del Canal de Panamá (Kutzinski, 2001: 10), que favoreció sin duda la emigración caribeña. Parte de esta población después se trasladó directamente a la ciudad de Nueva York:

> *New York city has been the main destination of these immigrants, concentrating a large amount of these people in districts such as Brooklyn or Harlem. According to Constance Sutton, "with a Caribbean population of two million –this figure includes Puerto Ricans— New York forms the largest Caribbean city of the world, ahead of Kingston, Jamaica, San Juan, Puerto Rico and Port-of-Spain combined" (1987: 19). Sutton's remark on the size of the Caribbean diaspora in New York attests to the importance of keeping in mind diasporas, those transnational communities thriving beyond the confines of an 'original' nation*. (López Ropero, 2004: 97)

A través de la inmigración, las antiguas y nuevas metrópolis están experimentando fuertes cambios. El Reino Unido, y en especial Londres, también se ha convertido hoy por hoy en otra de las más pobladas "islas antillanas", al estimarse que hay medio millón de inmigrantes de origen caribeño[34]. La recepción de inmigrantes caribeños en el Reino Unido es posterior a la entrada de caribeños en Estados Unidos y se debe a la creación en 1948 del *Nationality Act*, que facilitará la entrada de los miembros de los países de la Commonwealth como mano de obra urgente para reconstruir la metrópoli después de la Segunda Guerra Mundial, creando así, en el caso del Caribe, una suerte de "pasaje final", al que nos referiremos ampliamente en el cuarto capítulo. El barco *Windrush*, que llega ese año a Tilbury el 22 de junio, se convertirá en símbolo de la representación del éxodo del Caribe anglófono hacia el Reino Unido. Estos primeros pasajeros fueron en gran parte antiguos miembros del ejército, entre quienes también se encontraban mujeres, que habían participado en la Segunda Guerra Mundial; algunos de ellos partieron con la intención de reengancharse a la RAF, y la mayoría con la idea de permanecer sólo unos cuantos años. Sobre la cuestión del *Nationality Act* Lourdes López Ropero (2004: 34) señala:

---

[34] *England today is the third largest West Indian island –there are over half a million of us, fewer only than Jamaica and Trinidad* (Donnell & Lawson, 1996: 413).

> *In fact, the spirit of the 1948 Nationality Act was not to guarantee free rights of entry and settlement to Britain's black subjects, but rather to curb nationalism in the colonies and promote unity within Britain's crumbling empire. The legislation implemented in the coming decades shows a progressive racialization of British migration policies. This is evinced by the fact that even when unskilled white migration from Ireland and other European countries continued on a steady pace, only black migration was seen as a problem*.

También Canadá se ha convertido en las últimas décadas en un país de acogida de inmigración caribeña. Este fenómeno ha sucedido con posterioridad al momento iniciado por el Reino Unido. Aunque Canadá es, así como Estados Unidos, un país formado principalmente por inmigrantes, lo cierto es que se primó la acogida de inmigrantes de raza blanca. Esta política no cambió hasta los años sesenta, momento en el que se dio prioridad a factores de educación y cualificación profesional:

> *Thanks to the points system, Caribbean immigrants –eighty per cent of which were Afro-Caribbean— gained access to Canada, coming in large numbers during the late 1960s and 1970s. Canadian immigration offices were opened in Jamaica, Trinidad, Barbados, and other islands in order to recruit skilled immigrants*. (López Ropero, 2004: 156)

Toronto se ha convertido en una de las metrópolis que cuenta con más población de origen caribeño y además en la sede de *Caribana*, un festival que celebra cuestiones relativas a la herencia caribeña de los habitantes de Canadá[35]. De manera que *London, New York and Toronto become Western outposts of the Caribbean frontier,* That Greater Caribbean *pulsating beyond the sea. The nation, on its part, is a contact zone whose boundaries are shifted to accommodate diversity* (López Ropero, 2004: 201).

Esta nueva situación, que crea nuevos asentamientos de la población caribeña fuera del propio entorno geográfico del Caribe, ha hecho que el término diáspora vaya adquiriendo mayor protagonismo en los últimos años y se aplique al estudio de la literatura. En este sentido me gustaría destacar dos monografías imprescindibles para el estudio de este fenómeno en general y de la novela anglo

[35] Este festival se celebra desde 1967 y surge como forma de celebración de la herencia caribeña, gestándose dentro de los eventos que tienen lugar para conmemorar la creación de la nación canadiense a través del *British North America Act* de 1867 (véase López Ropero, 2004: 157).

caribeña en particular. Una de ellas es la de Mª Lourdes López Ropero, ya mencionada a través de algunas de las citas de la presente sección, con el título de *The Anglo-Caribbean Migration Novel: Writing from the Diaspora* (2004), donde analiza la influencia de la diáspora en novelas representativas de escritores y escritoras de origen caribeño en los tres centros mencionados donde hoy se asienta gran cantidad de población caribeña: Reino Unido, Estados Unidos y Canadá. La otra monografía es la de la autora Curdella Forbes (2005), *From Nation to Diaspora*, que estudia la evolución de los incipientes estados caribeños y cómo ha influido en ellos el tema de la diáspora en cuanto a cuestiones de género a través de su representación en la novela.

El término diáspora debe su origen y está vinculado a la persecución del pueblo judío[36]. En este sentido, el pueblo judío y el caribeño comparten características comunes, consecuencia de su pasado[37]. La diáspora define los temas vinculados a la condición de falta de pertenencia –*uprootedness, loneliness, hope, survival or cultural preservation* (López Ropero, 2004: 202)—. No obstante, esta experiencia será distinta en función de la metrópoli de acogida, de manera que en el caso del Reino Unido, esta relación tendrá que entenderse desde una dependencia amor-odio a la madre/padre[38] que se convertirá en madrastra, destruyendo las expectativas creadas por el mito colonial que la imagen de Imperio representaba. En cambio, la menor distancia entre Estados Unidos y el Caribe ha hecho que el caribeño pueda mantener los lazos con su comunidad de origen más fácilmente, y por tanto hay que entender su relación con la metrópoli de acogida desde otra perspectiva –*the notion of class, and the existence of a rigid class structure is less central to American society than to British society. The former places more emphasis on materialistic values, thus promoting social mobility to the advantage of immigrants* (López Ropero, 2004: 99)—. Por último, la experiencia canadiense parece estar más relacionada con la británica (López Ropero, 2004:

---

[36] Helena C. Lázaro (CSA Conference, Port of Spain 2006) señala en este sentido lo inadecuado del término para describir el exilio del caribeño, al tratarse precisamente de un término que se relaciona y que debe su origen al pueblo judío, sobre todo cuando el término se aplica al Caribe hispano, puesto que el caribeño hispano reproduce un trocito de su tierra en el extranjero creando comunidades puertorriqueñas, cubanas o dominicanas como las que hoy existen en pleno corazón de Estados Unidos.

[37] Sobre este aspecto véase Mengíbar (2001: 51). Caryl Phillips es uno de los escritores que mejor señala cómo la experiencia judía ha influido en su escritura, ya que la experiencia judía le hizo consciente de su propio pasado y la relación de sus ancestros con la esclavitud y el obligado sentido de no pertenencia. Véase también como ejemplo la popular canción de Desmond Dekker titulada *The Israelites*.

[38] Analizaremos esta relación detenidamente en el capítulo cuarto.

202). En definitiva, todos ellos son nuevos espacios donde se reescriben las experiencias de este "nuevo orden mundial" que comentaba Phillips (2001a: 5), donde ya "nadie se encontrará totalmente en casa". Vera M. Kutzinski señala en este sentido:

> *Historically and conceptually, then, the anglophone Caribbean is a precarious community of exiles grafted onto a foreign landscape of islands and coastal rimlands, an ever-shifting community of migrants who have continued to travel, to disperse, sometimes to return, but more often to imagine their previous home from afar. While all nations are, in Benedict Anderson's words "imagined communities," this phrase has particular resonance for the Caribbean, anglophone and otherwise: the Caribbean is a word imagined and inscribed from afar with cultural coherence where there is neither economic stability nor political unity, invested with cultural authenticity where there is no (longer) indigeneity*. (2001: 12)

López Ropero concluye su trabajo haciendo hincapié en dos ideas que consideramos fundamentales: por un lado, la noción de diáspora como forma positiva frente a la idea de exilio, y por otro, cómo las distintas metrópolis influyen en esa experiencia:

> *The current usage of the notion of diaspora, both as theoretical concept and as lived experience, emphasizes the positive side of displacements, transcending the catastrophic tradition of exile. (...) The "exhibitionist" nature of the literary text, to borrow Benítez Rojo's words, facilitates the interpenetration of apparently contradictory ideas. Thus, an uneasy relationship with the hostland coexists with a celebration of life in the diaspora from which the text is produced*. (López Ropero, 2004: 203)

Por tanto, cuestiones relativas a "los márgenes" como todo aquello que se situaba fuera del canon y que desplazaba al centro (Spivak, 1996: 200) han de entenderse hoy en día desde otro punto de vista. Comparto con López Ropero la idea de que la diáspora aporta una perspectiva diferente al estudio de este "nuevo orden mundial" que obliga a ver el mundo con un concepto totalmente diferente. En este sentido, Caryl Phillips (2001) mostraba su preocupación por considerar que, aunque en lo literario el Caribe anglófono había recibido dos premios Nobeles en un período relativamente corto de tiempo, uno en 1992 para el poeta y dramaturgo Derek

Walcott y otro en 2001 para el novelista V. S. Naipaul[39], se preguntaba si esta nueva situación mundial podía hacer peligrar la existencia de una estética relativa al Caribe. La diáspora viene en cierta forma a dar respuesta a esta duda, de manera que, tal como manifiestan Donnell & Lawson (1996: 25), esta nueva situación crea nuevas formas en el desarrollo de la literatura de tema caribeño:

> *The literature from this region, like its history, has by necessity developed from acts of negotiation and crossing between different cultures. It could be argued that in the 1990s Caribbean literature does not have a centre; the majority of the writers are based in diasporic cities in Britain, Canada and the United States, with many continuing part-time residence in the Caribbean. Yet this dispersal from a centre, both in terms of geography and in terms of an aesthetic consensus, need not be read as a sign of the collapse of Caribbean literature as a cultural entity, but rather as a continuation of its initial extraordinary flexibility in both intellectual and spatial terms*.

Consideramos, pues, que esta nueva situación ha supuesto la adquisición de nuevas formas que constituyen parte del concepto de lo caribeño, que, como Walcott ha señalado en varias ocasiones, está compuesta a su vez de fragmentos.

1.1.3.3. Geografía humana

Para describir el atlas de geografía humana que representa el Caribe, Stuart Hall (1996: 116) toma de Aimée Césaire y Leopold Senghor[40] lo que éstos denominan "presencias" que establecen como parte de la fragmentación que compone el área: *présence africaine, présence européene, présence americaine* (presencia africana, europea y americana). Utilizaremos esta catalogación para adentrarnos en la geografía humana de la zona no obstante, debemos añadir otras "presencias" que también forman parte de algunas de estas zonas[41]. Comenzaremos este recorrido

---

[39] Aunque V. S. Naipaul nació en Trinidad, su relación con el Caribe ha sido objeto amplio de debate, ya que el novelista no se considera a sí mismo caribeño, sino más ligado a su origen indio y sobre todo al legado colonial británico. Ello ha supuesto la animadversión del sector afrocaribeño e incluso la antipatía de los indios. Caryl Phillips (2001b) comentaba cómo este escritor le resultaba, cuando menos, difícil, por este tipo de comentarios, cuando se le encargó realizar la adaptación de la novela de Naipaul *The Mystic Nasseur* a la pantalla grande.

[40] Ambos escritores son conocidos como los padres de *la negritude*, una corriente, en principio literaria, originada en París y que reivindicaba la belleza del negro como raza, frente a los estereotipos impuestos por el blanco, que relacionan negro con fealdad y lo malo.

[41] Ha de tenerse en cuenta que cuando el martiniqués Aimée Césaire habla de estas presencias, se fija en el entorno de su región natal, donde la presencia de otras etnias es menor.

de manera cronológica, por lo que empezaremos hablando de los grandes ausentes: los mal llamados indios como consecuencia del "descubrimiento".

1.1.3.3.a. Presencia americana

Es la más ambigua (Hall, 1996: 116). Si al hablar de África se plantea que la cultura europea trató erróneamente al continente como una *tabula rasa* (Said, 1995b), en el caso del Caribe podemos decir que la metáfora se hizo literal. La población autóctona "desapareció" de la zona con la llegada del europeo. Los arawak, caribe, taínos, macusi y amerindios mueren y son aniquilados en su gran mayoría ante las condiciones de dominación y la propagación de enfermedades traídas desde el Viejo Mundo. Algunos de ellos, los menos, conseguirán emigrar al continente pasando a lo que hoy se conoce como Venezuela. Hall (1996: 119) ve en estas primeras emigraciones una constante en el futuro del Caribe.

La huella de estos primeros pobladores es apenas perceptible desde un punto de vista físico y tangible. En escasos lugares, como por ejemplo en Puerto Rico, pueden visitarse lo que se ha dado en llamar "parques o centros ceremoniales", que cuentan con algunos restos arqueológicos. Se trata de una serie de piedras monolíticas colocadas en hilera dando forma a una especie de plaza. Muchas de estas piedras contienen dibujos tallados. Se cree que eran lugares dedicados a la celebración de ceremonias religiosas y al juego del batey[42].

La presencia americana está dominada por la ausencia, que pesa de manera traumática, especialmente sobre los habitantes posteriores de origen no europeo, ya que ello ha simbolizado la falta de raíces donde poder anclar la cultura caribeña. La ausencia de estos primeros pueblos ha repercutido paradójicamente en el terreno artístico como fuente de inspiración y creación. Un ejemplo muy popular de este interés lo constituye la recuperación musical del *areíto*, que se cree consistía en una danza tribal que era acompañada de música rítmica. El más conocido en este sentido es el del cantante dominicano Juan Luis Guerra, cuyo álbum publicado en 1992 se titula precisamente *Areíto*[43]. En el Caribe anglófono destaca la antigua Guayana Británica –hoy Guyana—, probablemente debido a la

[42] El batey es una pelota. Los yacimientos más importantes se encuentran en Puerto Rico, y son los de Caguana y Tibes.

[43] Este álbum fue muy criticado en la República Dominicana, especialmente por una de sus canciones, que lleva por título "Visa para un sueño", donde se retrata el tema de la emigración dominicana. La crítica arrancaba del hecho de que Juan Luis Guerra reside en Estados Unidos.

escasa, pero aún existente, presencia de estos pueblos. En este sentido hemos de mencionar a un escritor que en su novela recurre a mitos de origen amerindio; se trata de Wilson Harris, cuya novela más conocida, *The Palace of the Peacock*, utiliza un mundo simbólico que en parte se basa en esta cultura.

La presencia indígena se encuentra en algunas leyendas que se han transmitido oralmente. Éstas suelen ensalzar su carácter heroico, como ídolos de la resistencia frente al poder exterior colonizador, representado por el conquistador español. Una de las heroínas más conocidas en este sentido es la reina Anacaona[44], asesinada por los conquistadores españoles por cuestionar su presencia en su territorio (Ferguson, 2005: 1). Tanna (1984: 50) señala la presencia de elementos indígenas en las historias sobre el oro y los conquistadores españoles en el folclore jamaicano:

> *I think most of the golden legends that we have about the river and the gold come from the Arawaks because you find the old-time people used to describe River Muma to you as looking like an Indian woman. They never called her an Indian woman but the colouring and the colour of her hair - it looked more Indian than African, you see. So that's why I always felt that maybe the beginning of this was an Arawak thing, this business of the River Muma And* [sic] *they have this story now - of course the Africans always add. Oh they can always do things with stories and legends and what not*.

Restos de la cultura indígena pueden observarse a través del fenómeno del sincretismo o supersincretismo, según señala Benítez Rojo (1998), ya que tanto la cultura europea como la africana proceden de otras culturas donde también se ha dado el fenómeno del sincretismo. En este sentido la Virgen cubana de la Caridad del Cobre constituye uno de los ejemplos más interesantes, ya que sincretiza el culto indígena, el español y el africano[45]. Curiosamente en República Dominicana, donde la gran mayoría de la población es de origen africano, se suele recurrir a elementos indígenas propios de los nativos de la isla para subrayar su identificación con “lo blanco”. Ésta es una forma de señalar sus diferencias con sus

[44] Aunque se cree que vivió en Jamaica, hay leyendas que la sitúan en la Hispaniola. Existe un conocido areíto que lleva su nombre.

[45] Analizaremos este aspecto más adelante en la sección 2.4, sobre las canciones en *Joker* y el culto a la Divina Pastora.

vecinos haitianos, a quienes consideran “negros” (conversación con Marika Preziuoso, Venecia, 27 de marzo 2008).

1.1.3.3.b. Presencia europea

La llegada del europeo transformará la zona del Caribe para siempre. Cuando Colón llega a los territorios que hoy conocemos como América, se topa con las Antillas. La imagen del conquistador español constituye hoy en día una parte importante del imaginario caribeño y su mitología, tal como veremos en el estudio, dentro del segundo capítulo, sobre el Don Juan; y Colón en uno de sus personajes por excelencia. Colón es, sobre todo, un catalizador (conversación con Mustapha Matura, Londres, 25 de julio, 2002). Es magníficamente retratado en la novela del cubano Alejo Carpentier *El arpa y la sombra* (1936), de la que destaco el siguiente fragmento, indicador de la maestría y la utilización de este personaje que realiza el novelista cubano, poniendo en boca de Colón las siguientes palabras: “[y] soy el Conquistador-conquistado pues empecé a existir para mí y para los demás el día en que llegué *allá*, y desde entonces, son aquellas tierras las que me definen, esculpen mi figura, me paran en el aire que me circunda, me confieren, ante mí mismo, una talla épica que ya me niegan todos” (Carpentier, 1998: 146).

Colón es un personaje cuya presencia en el teatro de tema caribeño contiene una poderosa significación semiótica. En *The Coup* (1991), obra teatral del trinitense Mustapha Matura, el autor crea una farsa sobre la política trinitense a finales del siglo XX, haciendo aparecer a Colón sobre el escenario, en un intento anacrónico que contribuye a lo grotesco de la farsa creada por los militares siglos después. También Colón es un personaje recurrente en la pantomima jamaicana, aunque en un sentido bien diferente a la citada obra, apareciendo como personaje histórico.

La presencia del español, que pronto se adentra en el continente, donde se concentrará la empresa colonizadora, descuidando en cierto sentido algunos territorios isleños[46], será seguida por franceses, británicos, holandeses y daneses, entre quienes se disputarán la zona. El Caribe se convertirá, pues, en una suerte

[46] Tal es el caso de Trinidad, que fue colonia española hasta 1797 y fue tomada por los británicos ante la falta de una fuerte defensa española, que con escasos recursos intentaron a pesar de todo resistir la incursión. Pese al hecho de que Trinidad fue colonia hispana hasta finales del siglo XVIII, la influencia en la isla es apenas perceptible. Se trataba de un fuerte defensivo, repoblado, poco antes de la incursión británica, con católicos de origen francés ante la falta de pobladores españoles. Ello hizo de Trinidad una de las islas de tardía explotación azucarera donde el ingente número de esclavos africanos no llegaría hasta el XIX.

de mar Mediterráneo, transformado en reflejo de la lucha por el poder hegemónico en Europa. Por ello, no será extraño que algunas zonas se hayan visto sometidas a diversos cambios de presencia europea en períodos relativamente cortos de tiempo, o que su proximidad con islas cercanas haya influido en la evolución lingüística[47].

Ante la conquista del continente, pronto el Caribe se convierte en un lugar de riqueza en el imaginario europeo, ya que es en esta zona donde el español recala[48] antes de iniciar la vuelta a la península con los tesoros acaudalados en las zonas continentales. Se produce entonces otro fenómeno ligado al imaginario caribeño consistente en la piratería. La imagen del pirata como un ser libre de trabas, anárquico, una suerte de pícaro o *trickster*[49] europeo, ha sido fundamentalmente un producto *made in Hollywood*, y su imagen sobre todo corresponde al imaginario colectivo occidental, que ve en la zona una suerte de territorio de nadie, imagen que dista en gran medida de la realidad actual[50].

La presencia europea ejerce el papel de dominadora a través de sus instituciones de poder: el ejército, la religión y el hacendado. Éste último se convierte en el símbolo por excelencia del poder colonial, ya que posee las vidas de sus esclavos y se erige en amo indiscutible. Esta trilogía de poder adquiere distintos matices en función del tipo de colonización, de manera que, aunque hay un fuerte poder de la religión en todas las zonas, el proceso llevado a cabo en nombre de la religión católica será diferente al del ejercido por las religiones protestantes. La religión católica favorecerá el fenómeno del sincretismo, obligando a los esclavizados[51] a ocultar sus propios cultos africanos[52] bajo la apariencia del

---

[47] Es el caso de St. Lucia (Santa Lucia), isla de nacimiento de Derek Walcott y de un gran número de creadores. Nettleford (1989: 4) llama la atención sobre la gran cantidad de artistas que ha producido una isla tan pequeña. En Santa Lucía se habla un *creole* muy influenciado por el *créole* francés de Martinica.

[48] Será sobre todo en Jamaica en un principio, y después de pasar ésta a manos británicas, en Cuba, que se convertirá en "la perla de las Antillas". Cuba sigue formando parte del imaginario colectivo peninsular, siendo uno de los lugares turísticos más elegidos desde España.

[49] Mantendremos la palabra en inglés para referirnos a esta figura, que si bien pertenece al folclore de muchas culturas, es de difícil traducción puesto que "burlador" posee una connotación más relacionada con el sexo. Quizá la palabra más cercarna sería la de pícaro, pero la hemos descartado por estar relacionada con un contexto histórico y literario concreto en la literatura española.

[50] La saga de películas a las que ha dado origen la factoría Disney con el nombre de *Piratas del Caribe* ha vuelto a popularizar este género, que alcanzó su máximo exponente con actores como Errol Flynn o Burt Lancaster. Curiosamente, las dos últimas entregas utilizan elementos propios del Caribe, aunque mezclados con otras tradiciones y mucha imaginación al gusto de la industria hollywoodiense. Sobre la piratería en la zona consúltese Elliot 2007a y 2007b.

[51] En el apartado 1.1.3.3.c explico el porqué de esta palabra.

culto católico. En la colonización británica, la versión de la Biblia del rey Jacobo se convierte en clave para entender la influencia en la zona. La Biblia es el único libro al que los esclavizados tendrán acceso, de manera oral, pues les estaba prohibido aprender a leer. La historia del éxodo y la redención posterior se constituirá en poderosa metáfora para este otro pueblo sometido, llevado al Caribe por la fuerza y procedente de África:

> *To people in the Caribbean, the story of the Exodus, of being plunged into slavery and exile and of the release from slavery and exile and of the long Exodus, and of being led out of the terror and violence of the past into the promised land is the most powerful metaphorical story. We didn't make it up, we borrowed it from somebody else. I am coming back to that point. We re-read it in such a way as to give it a kind of importance it does not have in its original text. [...] I am talking about the power of metaphor, the power of a metaphor in a sacred book where practically nobody could read, where this was the only book practically you (the slave) could read; that they (the master) would allow you to read*. (Hall, 1997: 31)

La metáfora del éxodo y la experiencia de la esclavitud suponen el nexo entre la cultura caribeña y la judía, con la que a menudo se compara tal como ya hemos mencionado. Es precisamente en la Biblia dónde hemos de encontrar el origen de la creación del movimiento rastafari y el pensamiento de Marcus Garvey[53].

Es necesario señalar que, aunque la presencia europea lleva implícita esta idea de poder, también hubo otros pobladores de origen euroasiático que no ejercerán ni formarán parte de ese poder institucional, aunque su color les permita un lugar más elevado en la jerarquía que se establece en las colonias, donde se aplica un régimen feudal en el que el negro ocupa el último lugar del escalafón. Portugueses procedentes de la isla de Madeira o irlandeses forman parte de una interesante minoría, en la que también deberíamos incluir a los judíos, algunos de ellos de origen sefardita, y árabes, procedentes de Líbano y Siria principalmente.

---

[52] Estos cultos son de diferentes procedencias dentro del continente africano, y además están sometidos al tamiz de la esclavitud cuando llegan al Caribe.

[53] Garvey nace en 1880, coincidiendo con la desaparición de la esclavitud institucionalizada en Estados Unidos, y muere en 1940.

1.1.3.3.c. Presencia africana

La presencia africana será ampliamente analizada a lo largo de este trabajo, ya que consideramos crea una de las aportaciones más interesantes al teatro de tema caribeño y nuestra investigación se centra principalmente en la aportación afrocaribeña. No obstante, antes de adentrarnos en este tema, debemos tener en cuenta que la presencia africana en el Caribe ha de verse necesariamente bajo el tamiz de la esclavitud y su contribución a lo caribeño. Desde el Caribe, durante las últimas décadas del siglo XX, África ha sido vista como la tierra prometida, donde el descendiente de esclavos de be volver para encontrar el paraíso. Esta fórmula fue especialmente extendida a través del movimiento rastafari, que parte en su base de las propuestas de Marcus Garvey, héroe negro por excelencia. Sin embargo, hoy en día, los mismos rastafaris reinterpretan la vuelta a África como una metáfora. Hay quienes han seguido esta búsqueda de las raíces africanas en su sentido literal y han viajado o realizado estancias en África durante algún tiempo. Uno de los casos más conocidos es el del poeta y ensayista barbadense Brathwaite, que, como consecuencia de esa experiencia, adoptó el nombre africano de Kamau. Aunque ha habido intentos de contraponer la visión africana de Brathwaite a la criticada visión "europeizada" de Derek Walcott, se trata en realidad de dos perspectivas que no tienen por qué ser contradictorias, ya que ambas intentan dar explicación a un mundo caracterizado por la paradoja y donde lo africano sólo puede reinterpretarse, al igual que en cierta medida lo europeo, bajo la experiencia de la esclavitud.

La llegada del europeo al Caribe supone la extinción de la población autóctona, reemplazada por el africano, que es llevado como esclavo para cultivar la plantación[54]. Este fenómeno, común a todo el Caribe, hace que la zona comparta un pasado, convirtiendo el sistema de la plantación en pilar sobre el que se sustenta la cultura caribeña actual. Sin la presencia del africano en el Caribe, estaríamos hablando de un lugar bien distinto. Eric Williams escribió, antes de llegar a la presidencia de Trinidad, un interesante y polémico libro titulado *Capitalism & Slavery* publicado en 1944, en el que considera que el capitalismo se construyó gracias a la esclavitud. Aunque la tesis de Williams deje ciertas incógnitas sin resolver, no deja de ser paradójico que un producto tan dulce como

[54] En este sentido destacan personajes como Bartolomé de las Casas, que, pese a que al final de su vida se mostró arrepentido, durante ésta se dedicó a proteger a la población autóctona de los nuevos territorios frente a los africanos que eran traídos como esclavos. La política de la Corona española fue, en teoría, de protección para los mal llamados indios.

el azúcar[55] sirviera para alegrar los paladares en Europa a costa del sufrimiento individual y colectivo de personas que eran tratadas como simples mercancías –"[el] aumento del consumo de bebidas como el té, el café o el chocolate en Europa en el siglo XVII propició el incremento e inversión en el cultivo de la caña de azúcar y por tanto en el comercio de esclavos" (Thomas, 1998: 187)—[56].

La esclavitud ya era practicada en Occidente antes de los viajes de Colón; uno de nuestros más notables ejemplos en este sentido lo constituye el autor del *Quijote*, cautivo en Argel y liberado a través de monjes trinitarios que todavía hoy en día siguen dedicándose a esta misión[57]. La cuestión de la esclavitud ha sido una materia ausente en la clase de historia de nuestro país, o apenas mencionada bajo la sombra del que fue poderoso Imperio Español. Aunque ciertamente España no participó de forma directa en el comercio de esclavos[58], colaboró en la compra y la venta a través de los asientos, entre los que fue famoso "el asiento de negros"[59]. Aparentemente parece no haber rastro de la presencia de esclavos negros en la península. Sin embargo, basta con indagar un poco para encontrar las huellas de aquellos esclavos procedentes de África y que desembarcaban en su mayoría en el puerto sevillano del Arenal. En este sentido, destacaré un curioso ejemplo de la permanencia de estas huellas aún presentes en la semana santa andaluza, a través de la popular cofradía hispalense de los negritos. Nuestra señora de los Ángeles, una virgen blanca sevillana, hace obviar las figuras que forman parte del

---

[55] Como curiosidad señalaremos que el cultivo de la caña de azúcar en el Caribe procede de las Islas Canarias, donde los españoles comenzaron a plantarla. Este cultivo llegó previamente a España a través de los árabes que la cultivaron en las zonas cálidas de la península.

[56] Sobre el estudio de la trata, recomendamos encarecidamente, además del libro citado de Williams, la monografía de Hugh Thomas La trata de esclavos. Historia del tráfico de seres humanos de 1440 a 1870.

[57] La Orden Trinitaria celebró en 1998 el VIII centenario de su fundación.

[58] Recojo en este sentido este interesante comentario de H. Thomas: "Cuatro años más tarde, en 1655, España perdió Jamaica a manos de los ingleses. Desde hacía unos años, esta isla con su larga y poco frecuentada costa, era un centro de trata ilícita en el Caribe. Esto supuso una grave derrota para la Corona, pero para los mercaderes de Sevilla, que todavía no habían organizado la trata desde África, fue una bendición disfrazada. Jamaica, por muy inglesa que fuese, se convirtió en un próspero mercado de esclavos, que los nuevos amos suministraban sin pedir disculpas, como lo hacían también los holandeses, y al que los antiguos amos, los españoles, podían regresar a comprar con provecho. Cierto que depender de los suministradores herejes ingleses suponía una píldora amarga para los buenos católicos españoles, pero hacía ya años que habían aceptado la humillación de comprar a los holandeses" (Thomas, 1998: 209).

[59] Los asientos eran tratados por los cuales un conjunto de comerciantes recibía el monopolio de una ruta comercial o un producto. El asiento de negros se otorgó a Inglaterra al terminar la Guerra de Sucesión Española (1713) como compensación por la victoria del candidato francés Felipe V de España. Con este tratado se fijaba que Inglaterra tenía derecho a traficar con 4800 esclavos de color anualmente durante treinta años.

trono del Cristo de la Fundación. Una visita a la casa de hermandad nos hará reparar en la presencia de un San Martín de Porras, y un San Benito de Palermo, santo negro siciliano venerado como tercer titular de la hermandad[60]:

> En el siglo xv había más esclavos en Sevilla –el "ojo de la aguja" según frase de un juez posterior—que en cualquier otro lugar de la Península Ibérica. Podían encontrarse en el Arenal, donde se cargaban los buques, y hasta vendiendo por las calles y mercados. Los moros y moriscos (esclavos blancos), habitualmente capturados en guerra (la de Granada o las del Mediterráneo) suscitaban a menudo antipatía, pero los esclavos negros solían convertirse al cristianismo y aceptaban la cultura española, en la cual quedaban fácilmente absorbidos. (Thomas, 1998: 41)[61]

Portugueses, holandeses y británicos se hicieron cargo directo del comercio de esclavos, dando origen al conocido comercio triangular, que no siempre se completaba, pero que constituía la ruta más regular. Comenzaba en las ciudades portuarias europeas, entre ellas Liverpool o Bristol, desde donde se viajaba a zonas de África, donde previamente ya se había realizado el proceso del cautiverio y se había seleccionado "la mercancía" para el europeo, teniendo así lugar el "primer pasaje" (*first passage*). Se trataba de tribus enemigas o de personas que eran entregadas por su no adecuación a las tradiciones de la tribu. Uno de los lugares emblemáticos donde este traspaso tenía lugar era Elmina[62] (en el actual territorio de Ghana), donde aún pueden verse las dolorosas condiciones en las que el proceso tenía lugar. Los esclavos entonces eran intercambiados por baratijas y telas[63] y transportados en condiciones terribles al Caribe y las costas del sur de lo que después sería Estados Unidos; este viaje se conocía como "pasaje medio[64]" (*middle passage*), donde eran intercambiados por azúcar, ron y melaza. Los barcos volvían a Europa, completando así el "triángulo Atlántico" con el "pasaje final" (*final passage*).

---

[60] El origen de esta cofradía se remonta a 1400, siendo hoy en día la hermandad más antigua de Sevilla. Sobre este aspecto y la historia cofrade véase el libro de Isodoro Moreno (1997).

[61] "Muchos eran negros ladinos, es decir, que hablaban español y habían nacido en España o pasado algún tiempo en este país" (Thomas, 1998: 115).

[62] Precisamente por ello el dramaturgo Kwame Kwei-Armah titula su obra *Elmina's Kitchen* (2003), donde Elmina es el nombre de la madre del personaje principal.

[63] *Pacotilla Articles of glass and beads were always in demand on the slave coast, and on the plantations there was a great demand for bottles* (Williams, 1994: 81).

[64] En 1962 V. S. Naipaul publicó una colección de ensayos titulados significativamente *The Middle Passage.*

> Así pues, el Caribe y la trata se convirtieron en el tesoro de tres monopolios: el del azúcar –el cultivo dominante—, el del comercio —que se había de realizar exclusivamente con las respectivas metrópolis, "depender directamente de la madre patria", según palabras de Malachy Postlethwayt, panfletista del siglo XVIII— y el de una empresa nacional que controlaría el monopolio entre la metrópoli y sus colonias. (Thomas, 1998: 186-187)

La esclavitud eliminaba la identidad de las distintas naciones africanas. La política del comercio de esclavos consistía en mezclar a los miembros de distintas tribus y mantenerlos separados de la propia con objeto de evitar amotinamientos. Ello hizo necesaria la adquisición del idioma del amo y así su evolución al *creole* en el Caribe que examinaremos más adelante con detenimiento. La palabra esclavo se convirtió por este proceso en sinónimo de negro.

> *Negro slavery, thus, had nothing to do with climate. Its origin can be expressed in three words: in the Caribbean, Sugar; on the mainland, Tobacco and Cotton. A change in the economic structure produced a corresponding change in the labor supply. The fundamental fact was "the creation of an inferior social and economic organization of exploiters and exploited." Sugar, tobacco, and cotton required the large plantation and hordes of cheap labor, and the small farm of the ex-indentured white servant could not possibly survive*. (Williams, 1994: 23)

La asociación de la palabra esclavo a la raza negra fue cargándose de connotaciones, llegando a asociar el color con la animalidad y por tanto la deshumanización consciente por parte de la sociedad que fomentaba la práctica (Campbell, 2004: 35). Ello ha hecho que se cree un nuevo término para denominar al sujeto obligado al proceso de la esclavitud que la historiografía en idioma inglés ha denominado *enslaved*.

> *The term slave as currently used in Caribbean historiography lumps together the experiences and resistance strategies of all enslaved West Africans and their descendents into an already prescribed tragedy in which their individuality and personhood is subsumed within a tragic trope that has one predetermined end. Secondly, a slave in Caribbean history is a referent not to people, but to a working commodity asset or, as Simon Taylor demonstrated, to nothing more than an animal subhuman referent. To perpetuate the term, unchanged, is to perpetuate the*

> *ontological aim of white planter management to snuff out the personhood of these kidnapped peoples*. (Campbell, 2004: 40)

Considerando lo interesante de este relativamente nuevo término e intentando adaptar la traducción a la connotación de pasividad del sufridor de esta experiencia, en el presente trabajo, he optado por la palabra "esclavizado", que alternará con la de esclavo cuando el contexto no permita la utilización pasiva por cuestiones de estilo o porque corresponda a una situación histórica concreta[65]. Aún hoy en día existe una connotación muy fuerte en torno al color negro cuyo origen se ha de buscar en la experiencia esclavizadora y que sigue determinando en muchos casos la posición social de los individuos.

La esclavitud provocó en el Caribe una rápida repoblación con personas de origen africano dominadas por el hacendado, que en el contexto histórico británico se caracterizó en muchas ocasiones por el absentismo del amo:

> *Absenteeism, however, had serious consequences in the islands. Plantations were left to be mismanaged by overseers and attorneys. On occasions governors found it difficult to obtain a quorum for the councils. Many offices were held by a single individual, and the disproportion between white and black population was increased, aggravating the danger of slave rebellions.* (Williams, 1994: 86)

Los descendientes de los esclavizados, y por transposición todo el Caribe, han heredado de ellos la tradición oral, la música y el desarraigo, pues no se les permitió conservar ni su lengua ni sus raíces. Thomas considera la figura del esclavizado vinculada a la imagen del silencio, ya que no le estuvo permitido expresar su opinión: "el esclavo sigue siendo un guerrero desconocido, invocado por moralistas a ambos lados del Atlántico, recordado ahora en los museos de los que fueran puertos negreros, desde Liverpool hasta Elmina, no obstante no habla y es, por tanto remoto, y elusivo" (1998: 792).

La literatura de tema caribeño se ocupará en gran parte de dar voz al esclavizado que ha sabido transmitir sus propias formas de expresión como apuntábamos, a través de la música, la tradición oral y las formas sincretizadas de los cultos religiosos, todos ellos elementos que cuentan con una gran base teatral,

---

[65] En español también existe la acepción "cautivo", que se aplica a la persona o animal retenido por la fuerza, pero que posee una connotación histórica referida a la lucha hegemónica por el Mediterráneo y a la relación cristiano-musulmana.

que los escritores de tema caribeño han sabido aprovechar para crear un teatro distintivo. En el capítulo cuarto nos ocuparemos ampliamente de estudiar la relación entre el proceso de la esclavitud y la emigración. Precisamente el autor de *AJAFHD* ha hecho del tema de la esclavitud uno de los temas por excelencia de toda su obra literaria. También Caryl Phillips, escritor próximo a D'Aguiar generacionalmente, recurre a este tema. Sin embargo, me gustaría destacar la obra del fallecido dramaturgo jamaicano Dennis Scott, ya que es un referente en cuanto al uso del tema de la esclavitud y la capacidad creativa, al relatar el tema desde un punto de vista absolutamente original y novedoso. En *An Echo in the Bone* (1974) presenta a una serie de personajes, todos negros, que a través del trance del espíritu irán intercambiando los roles de esclavizados a amos, de hijo a padre, de hombres a mujeres, todo ello a través de la máscara, que nos indicará el papel en el momento de la representación. La obra termina con un mensaje que invita a la aceptación consecuente con la realidad y la revisión del tema de la esclavitud sin olvidar el presente:

> *RACHEL: Sometimes is not a good thing to cry too long. My man is dead yes. But not all the crying in the world going bring him back. And I fraid to lose what leave. We is here, don't is so? And tomorrow the sun going come up same as ever. No matter what is past, you can't stop the blood from drumming, and you can't stop the heart from hoping. We have to hold on to one another. That is all we can do. That is what leave behind, after all the rest. Play, Rattler. Play for what leave behind. Play for the rest of us.* (Scott, 2000: II, 136-137)

1.1.3.3.d. Presencia india y china

Pese a que el Reino Unido participó activamente en la trata, también fue un país clave para promover su abolición, que finalmente tuvo lugar en 1807[66]. La abolición de la esclavitud no llegaría hasta 1833[67], y de forma efectiva en los territorios británicos no se produciría hasta 1838. Muchos de los antiguos esclavizados se dedicaron a cultivar la tierra convirtiéndose en agricultores, formando sus propias comunidades fuera de la plantación. Pese a ello, la estructura que seguía imperando fue la impuesta por el sistema de la plantación, por lo que el amo buscó

[66] En 2007 se ha cumplido el segundo centenario de esta fecha que se ha celebrado en el Reino Unido con varios eventos, algunos de ellos no exentos de polémica.

[67] Fecha del conocido *Abolition Slavery Act*.

mano de obra barata que supliera el trabajo de los antiguos esclavos de origen africano. En un principio se intentó ofrecer este trabajo a los europeos, que tras un corto período abandonaron. Finalmente se optó por buscar mano de obra barata a través de emigrantes de la India y China. En 1845 se reclutaron los primeros doscientos sesenta y un indios, animados por una supuesta mejora de sus condiciones de vida[68]. De esta manera tiene lugar la *Indentureship,* por la que se "contratan" trabajadores procedentes de la India y China, en régimen de semiesclavitud. En el Caribe británico se conoce a los descendientes de estos emigrantes como *East Indians*; aunque ellos prefieren la denominación *Indo Caribbeans* (conversación con Raymond Ramcharitar, University of Warwick, 2002):

> *Having failed to attract adequate numbers of cheap labour from Europe, North America and Africa, the government turned to India and China. Indian labour had already been tried in Mauritius and seemed to be successful. It was therefore thought that Jamaica and the other producing British West Indian colonies could benefit similarly. Indian immigrants were however treated with great disrespect. They were paid lower than the African-Jamaican workers, and were therefore relegated to the bottom of the Jamaican society. Because their form of dress, lifestyle and language were unfamiliar to African-Jamaicans, they were singled out for ridicule and were often referred to as "slave coolies"*. (Sherlock & Bennet, 1998: 318)

Hoy en día los descendientes de aquellos indios que estuvieron entrando en las entonces colonias del Caribe británico hasta bien inicado el siglo XX constituyen una importante parte de la población de algunas regiones del Caribe: en Guyana (un 58%) son mayoría, frente a la población de origen africano; aunque menos que en Guyana, en Trinidad constituyen casi la mitad de la población, compuesta en la otra mitad por descendientes de origen africano. Según Heath, este hecho hace que los indios de Trinidad se hallen más influidos por el criollismo que los indios de Guyana, donde representan la mayor fuerza social, aunque establece que estas influencias dependen en gran medida de si consideramos una zona rural o urbana: *[the] influence of black culture is very marked in the town. In the countryside there is a greater cohesion of this separate, original culture* (Jussawalla & Dasenbrock, 1992: 122). Aunque aparentemente existe una coexistencia pacífica, la realidad es

[68] El primer barco que transportó trabajadores indios al Caribe partió de Madras y llevaba el nombre de *Fatel Rozack*.

que hay grandes tensiones raciales, especialmente en el caso de Trinidad, donde la población de origen indio sigue asentada en su mayor parte en el campo y donde la creación de partidos para llegar al poder viene marcada por cuestiones relativas al origen.

Los chinos también llegaron a través de la *indentureship*, sin embargo su llegada fue menos masiva que la de los indios. Su presencia también podemos encontrarla en el Caribe hispano. Cuba fue una de las islas que contó con emigrantes chinos, y de hecho en el teatro bufo, un teatro típicamente cubano que cuenta con una serie de personajes fijos al estilo de la *commedia dell'arte*, entre los que destaca la mulata o el blanco, el chino forma también parte de esa serie de personajes.

Interesante es recordar que como consecuencia de la presencia india en el Caribe hoy conviven en el mismo espacio físico mezquitas[69] y templos hindúes. No obstante, la mayoría de los indios practicaban el hinduismo cuando llegaron al Caribe. Las celebraciones religiosas del *hosay*[70] y *divali*[71] son ampliamente seguidas por toda la población independientemente de su origen, aunque como señala Raymond Ramcharitar (conversación Universidad de Warwick, julio 2002) no se trata de celebraciones nacionales, como ocurre con el carnaval. El laureado Derek Walcott, en 1992, con motivo de la entrega del premio Nobel, habló de la importancia de estas celebraciones y su relación como fragmentos de la realidad que compone el Caribe en un discurso que tituló significativamente *The Antilles: Fragments of Epic Memory*:

> *Break a vase, and the love that reassembles the fragments is stronger than that love which took its symmetry for granted when it was whole. The glue that fits the pieces is the sealing of its original shape. It is such a love that reassembles our African and Asiatic fragments, the crack heirlooms whose restoration shows its white scars. This gathering of broken pieces is the care and pain of the Antilles, and if the pieces are disparate, ill-fitting, they contain more pain than their original sculpture, those icons*

---

[69] La mezquita de Curepe en Trinidad es una de las más conocidas.

[70] Fiesta musulmana que recrea la guerra entre dos hermanos, hijos de Mohammed, sus muertes y entierro. Tiene lugar durante nueve noches en las que se produce el velatorio. Esta celebración posee un gran contenido teatral puesto que se representa la lucha entre los hermanos y se recrea la tumba que forma parte fundamental de las procesiones y los bailes. *Taj* es el nombre que se le da a la réplica de la tumba (Sherlock & Bennet, 1998: 325-326).

[71] Celebración hindú que tiene lugar a finales de octubre o principios de noviembre. Está asociada con la recolección y se celebra con cantos y bailes que ensalzan la victoria del bien sobre el mal. También se celebra la vuelta del príncipe Rama después de 14 años de exilio.

> *and sacred vessels taken for granted in their ancestral places. Antillean art is this restoration of our shattered histories, our shards of vocabulary, our archipelago becoming a synonym for pieces broken off from the original continent*. (Walcott, 1998: 69)

La convivencia entre la población de origen indio y la africana ha estado marcada por la falta de entendimiento y ha estado alejada de cualquier sentido de mezcla, de ahí la importancia del discurso, con carácter conciliador, del poeta de Santa Lucía. V.S. Naipaul, el también laureado premio Nobel en 2001, se aleja de este carácter moderado. Quizá el novelista más conocido del Caribe británico, retrata la situación de los indios en Trinidad, no sin ausencia de polémica con puntos de vista bastante controvertidos. Famosos en este sentido son los comentarios de su ya emblemático libro de no ficción sobre el Caribe titulado *The Middle Passage*, que publica en 1962 y del que tomamos este fragmento como ejemplo:

> *So Trinidad was and remains a materialist immigrant society, continually growing and changing, never settling into any pattern, always retaining the atmosphere of the camp; unique in the West Indies in the absence of a history of enduring brutality, in the absence of a history; yet not an expanding society but a colonial society, ruled autocratically if benevolently, with the further limitations of its small size and remotedness. All this has combined to give it its special character, its ebullence and irresponsibility. And more: a tolerance which is more than tolerance: an indifference to virtue as well as to vice. The Land of the Calypso is not a copy-writer's phrase. It is one side of the truth, and it was this gaiety, so inexplicable to the tourist who sees the shacks of Shanty town and the corbeaux patrolling the modern highway, and inexplicable to me who had remembered it as the land of failures, which now, on my return, assaulted me*. (Naipaul, 2001: 49)

También en lo literario, pero desde la perspectiva afrocaribeña, Earl Lovelace recrea la relación entre la comunidad negra y la india en una de las novelas más emblemáticas del Caribe de habla inglesa, *The Dragon Can't Dance* (1979), donde Lovelace describe los conflictos de la comunidad. La novela está estructurada en capítulos que el autor relaciona directamente con el carnaval a través de sus personajes o de eventos que tienen lugar con motivo de tal acontecimiento. Pariag es un indio que decide instalarse en la colina (*The Hill*) y al que el escritor da significativamente el rol de "el espectador" en una comunidad en la que no llegará a

integrarse. Este personaje es, sin duda, una metáfora de la falta de entendimiento entre las dos comunidades.

No hay demasiados dramaturgos de origen indio. El periodista trinitense Raymond Ramcharitar (conversación Universidad de Warwick, julio 2002) lo atribuye a la falta de recursos de la comunidad india en el Caribe. No obstante, hemos de mencionar la menos conocida obra teatral del guyanés Samuel Selvon[72]. Sin embargo, el más popular, sin duda, es Mustapha Matura, dramaturgo trinitense que, pese a su origen indio, en sus obras de teatro trata temas relativos a la comunidad afrocaribeña con alguna excepción destacable, como su obra, también relacionada con el carnaval, *Play Mas* (1974), y *As Time Goes By* (1971)[73]. Otra parte importante de las obras de Matura está relacionada con las experiencias de los caribeños afincados en el Reino Unido, donde reside desde los años sesenta. También fue el cofundador de la compañía teatral londinense *Black Theatre Company*, hoy convertida y traspasada a *Nitro*, que dirige el también trinitense de origen portugués, dramaturgo y compositor Felix Cross. Sobre la ausencia de dramaturgos de origen indocaribeño, Matura señala que *East Indians have a different way of telling stories. That's maybe why there's not much tradition linked to theatre* (conversación con M. Matura, Londres, julio 2002).

Ha habido varias formas de representar todas estas presencias a través de símbolos típicamente caribeños. Uno de los más conocidos es el de la tradicional sopa trinitense llamada *callaloo*[74], realizada a base de muchos ingredientes[75], creando una rica metáfora: *Trinidad and Tobago in particular is rich in mythology since our people come from so many parts of the world. Added to that, the relative smallness of the country makes the blend richer and deeper. The result is a cultural callaloo* (Allsopp, 1996: 130). También en Trinidad, otro de los símbolos que

---

[72] Samuel Selvon es conocido sobre todo por su novela y especialmente por su trilogía sobre Moses, un trinitense que narra su incorporación a la vida londinense. Sin embargo, el autor guyanés también escribió teatro. En *High Way in the Sun* (1991) publica lo que él mismo subtitula *a collection of plays*.

[73] Ésa fue la respuesta del dramaturgo a mi pregunta de por qué sus obras contienen más personajes afrocaribeños que indocaribeños, señalándome que había escrito las dos obras mencionadas y otra por entonces no publicada, con el título de *The Last Brahmin*, y que la elección de la raza de los personajes no es deliberada, comentando con sentido del humor que se trataba de "genes inconscientes", ya que su padre era indocaribeño y su madre *creole* (conversación con M. Matura, Londres, julio 2002).

[74] La grafía puede variar: *calalu*, *cal(l)al(l)oo (ou, u)*, *ka(l)laloo* (Allsopp, 1996: 130).

[75] *A very thick soup made of calalu or dasheen leaves and other ingredients such as okras, root vegetables, dumplings, crabs or crayfish, saltbeef or ham-bone, green peppers and seasoning, and usually served as a main meal, often on Sundays* (Allsopp, 1996: 130).

encontramos, en este caso que los propios pobladores de la isla han ido tomando como suyo, y que por tanto puede considerarse como perteneciente a todas las culturas de la isla, es la tradición de la Divina Pastora, que estudiaremos en el capítulo segundo en relación a *Joker* (2.4). El culto a la Divina Pastora fue llevado a Trinidad por los españoles. Actualmente el templo se encuentra en Siparia y la Virgen es objeto de culto por parte de afrocaribeños, así como de indocaribeños, que ven en la Divina Pastora una representación de la diosa hindú Kali. Se trata en definitiva del sincretismo, o supersincretismo como ya hemos mencionado, elemento en el que se fundamenta la cultura caribeña.

Como hemos visto en los apartados anteriores, aunque existen diferencias entre las zonas caribeñas en función de la experiencia colonizadora, e incluso esta experiencia varía dentro de las áreas que han compartido la misma metrópoli, y el carácter transnacional hace que cada vez haya más movimiento entre varias culturas y países, consideramos, tal como Antonio Benítez Rojo establecía en su interesante monografía *La isla que se repite* (1998), que el Caribe parte de una historia común, que ha tenido como base la experiencia de la plantación como relevante nexo de unión, por lo que utilizaremos el término Caribe y caribeño. Además, este sentido de no pertenencia y de dificultad en la clasificación constituyen así mismo un síntoma de cómo, en nuestro mundo, son los propios escritores los que eligen su propio sentido de identidad y pertenencia[76]. Tal como establece Stuart Hall, el Caribe ha sido pionero en la cuestión de la globalización que ahora parece estar tan de moda, ya que el Caribe es producto de este fenómeno:

> *So I want to urge on you a notion of the diasporic which lives in the notion of dissemination, of the scattering. The seed has gone out. It is not going to come back to its original ecology. It now has to learn to live in new climates in other soils. It has to learn to resist pests that it never resisted before*. (Hall, 1997: 33)

En cuanto a la denominación “de tema caribeño”, nos inclinamos por esta acepción en nuestro trabajo, ya que entendemos, y así hemos intentado mostrarlo en este apartado, que por lo comentado en torno a las cuestiones relativas a los términos,

[76] Roy Heath se considera un escritor guyanés, pese a ser paradigma por excelencia del exilio en sus preocupaciones temáticas y su propensión por cierto carácter nostálgico respecto a su Guyana natal, frente a V. S. Naipaul, que, como ya hemos señalado, parte de una situación personal de falta de identificación con su tierra, Trinidad, o la situación de escritores más jóvenes, como Fred D’Aguiar, que nació en Londres, pasó nueve años de su infancia en Guyana, después regresó al Reino Unido y en la actualida vive en Estados Unidos desde 1995.

al tiempo y muy especialmente a la nueva concepción de frontera, esta acepción intenta aportar un nexo de unión entre las experiencias de la zona geográfica propiamente dicha y aquéllas que tienen lugar en estos nuevos espacios, todas ellas caracterizadas por la búsqueda de una estética que exprese en definitiva la esencia de "lo caribeño", que puede y ha de entenderse desde muy distintos puntos de vista.

1.2. En busca de una estética de lo caribeño

El Caribe ha existido como espacio imaginario del europeo, antes incluso de su descubrimiento. Su carácter tropical ligado a la idea de playas idílicas ha hecho de este lugar un nuevo edén, que poco tiene que ver con la realidad, tanto de su pasado como de su presente, creándose una imagen de exotismo que habita en el estereotipo occidental y que se vende en las agencias de viajes bajo el símbolo de la palmera y la playa desierta, como señala Sandra Courtman (2004: xiii) en la recopilación de artículos significativamente titulada *Beyond the Blood, the Beach and the Banana*:

> *This image, emptied of all historical meaning, has endured for hundreds of years perhaps because it trades on deep longings for a fresh (pre-Columbian) beginning. It promises endless rediscoveries of a Caribbean that can still offer a solitude and innocence that the overcrowded and polluted beaches of other resorts can hardly embody*.

Esta imagen, continúa la editora comentando, ha ignorado la situación de violencia que yace en un mar protagonizado por el continuo derramamiento de sangre, consecuencia, en primer lugar, de la lucha por el poder hegemónico de los países europeos, y después por la sangre derramada por la esclavitud que hizo de la plantación una forma común de explotación económica, y la sangre que desgraciadamente sigue siendo protagonista de muchos de estos países debido a la violencia actual.

En este sentido, David Dabydeen, escritor y profesor en el Reino Unido, comenta que muchos alumnos británicos eligen la asignatura de literatura del Caribe anglófono influidos por esa visión exótica[77]:

> *How to avoid Western theory, which will exoticise, capture and Calibanize [sic] the black subject, is the challenge before the West Indian teacher in Britain. Suspicion of Western theory must go hand in hand with a reconceptualization of the nature of West Indian-ness, one which foregrounds the existence of cultures only partially affected by contact with the European. Teachers of Caribbean Studies in Britain still tend to focus on the ways Britain impacted on the economy, social and kinship institutions and psyche of African slaves and their descendants. The prevalent view is that the region was made (or to use Walcott's imagery, laid) by Britain. In other words we are mulattos and mimic*[78] *men and women; we play cricket, but with sufficient exuberance and flair to make us a little distinctive; we speak English, but with sufficient grammar oddities to justify our different colour. Little attention is paid to the myriad ways in which Africans altered British manners and thinking even in the era of slavery*. (Citado en Bassnett, 1997: 144)

Otra de las imágenes que ha contribuido al estereotipo del Caribe corresponde a sus representativos productos, entre ellos, la caña de azúcar[79], que ha hecho del Caribe una isla que se repite en el sentido señalado por Benítez Rojo, creando así un metaarchipiélago, independiente de su relación con una u otra colonia europea, un vínculo que es protagonizado por la plantación y por tanto por la experiencia de la esclavitud, y que se constituye en el principal elemento común en la estética de lo caribeño. Siguiendo con la simbología de Courtman (2004), la banana[80] constituiría otro de los frutos emparentados con el Caribe, no sólo por su variedad sino por la connotación peyorativa adquirida cuando se utiliza con referencia a la

---

[77] Esta situación no ha variado significativamente en los últimos años. En conversación con Cristina Fugamalli (Londres, 5 de julio 2007), que imparte clases de estudios del Caribe en la Universidad de Essex, ésta señalaba que por lo general el alumnado se matriculaba en sus clases ignorando aspectos básicos de la zona, guiados por la comentada imagen de la palmera y la playa.

[78] La utilización del adjetivo *mimic* es una referencia al significativo, y no exento de polémica, título de la novela de V. S. Naipaul *The Mimic Men* (1967), donde se refiere al Caribe como a una zona incapaz de crear, donde todo acto de creación, en su opinión, no es sino una imitación y sus creadores por tanto meros imitadores (*mimic men*).

[79] En la actualidad, la exportación de azúcar ha disminuido significativamente, dada la falta de mercado y de ayudas a la zona. La gran esperanza para dar salida a este producto es la creación de energías alternativas al petróleo.

[80] Utilizo la palabra banana y no plátano porque considero que es la primera la que en la península asociamos también con el Caribe, ya que la publicidad de los últimos años hace vincular el plátano a una modalidad que se da en las Islas Canarias fundamentalmente.

política de ésta y otras áreas de Latinoamérica, a las que se ha denominado repúblicas bananeras por la sucesión de golpes de estado y la inestabilidad de los gobiernos, en gran parte sometidos a la presión de los Estados Unidos, que continuamente ha intentado influir en la zona, y por último, la presencia, ya legendaria, de la compañía estadounidense *United Fruit Company*, cuya fruta se encargaba de cosechar y distribuir.

Sobre la cuestión política, hay que destacar la nueva situación de la última década y el influjo ejercido desde el continente hacia el área caribeña que se está produciendo en el momento actual. Si la política castrista supuso un elemento transformador en la región en la segunda mitad del siglo XX[81], ahora no deben subestimarse influencias como la del presidente Hugo Chávez[82] en la zona[83]. La política es, pues, sin duda, otra de las grandes complejidades presentes en esta zona del mundo "donde conviven, en reducido espacio geográfico, una mayor cantidad de modelos políticos distintos: el modelo socialista cubano, el presidencialista periférico colonial al estilo de la República Dominicana, dos modelos coloniales –el puertorriqueño con el Estado Libre Asociado y el francés con los departamentos de ultramar—, el parlamentario dominante en las islas anglófonas, y el modelo haitiano"[84]. Sin entrar en valoraciones, hay que señalar que el Caribe se mueve en una situación donde algunos de los líderes que llegan al poder influyen de manera palpable en el devenir de los pueblos, y cuenta con un largo historial de personajes que se han movido entre la delgada línea de la democracia y la dictadura y el beneplácito de Estados Unidos, a quien interesa

[81] La revolución cubana ha influido notablemente los países de la zona, no sólo en cuanto a la cuestión ideológica, sino porque ello ha provocado la necesidad de Estados Unidos de controlar la situación desde otros países cercanos. Puerto Rico es, sin duda, uno de los países donde se puede ver esta presencia, ya que su situación es la de Estado Libre Asociado, y ello supone que, aunque no sean un estado miembro de EEUU, tienen una serie de compromisos con este país.

[82] Si tras la caída del muro de Berlín el 9 de noviembre de 1989 Cuba queda aislada, en estos momentos la presencia de Chávez en Venezuela, Morales en Bolivia y las simpatías del presidente de Ecuador abren un período nuevo, del que ya se pueden ver ciertas consecuencias, como por ejemplo la gran inversión de capital estadounidense en la construcción portuaria en Port of Spain, capital de Trinidad y Tobago, aprovechando la situación estratégica que la isla tiene frente a Venezuela.

[83] Una de las consecuencias de esta situación fue, por ejemplo, la visita del presidente de EEUU, George W. Bush, en marzo de 2007, a algunos países latinoamericanos, ya que entre sus objetivos se encontraba el frenar los avances de la política de Chávez en el área. Habrá que esperar para ver le repercusión que la nueva política del presidente Barack Obama tiene en la zona.

[84] Esta cita proviene de la convocatoria de un congreso en Cuba bajo el título de "Estudiosos "repiensan" el Caribe" (Martínez Reinosa, 2007).

especialmente este entorno[85]. Esta peculiar situación política ha servido también como elemento de creación de una estética que varía en función del área, incitando por lo general al creador/a a la toma de conciencia política, produciéndose un peculiar debate entre creación y poder, que se resuelve, o no, de forma individual. También esta situación política ha provocado la salida del país de muchos de los creadores.

Dependiendo del modelo político y económico, que obedece en gran medida a la experiencia colonizadora, nos encontramos, pues, con grandes diferencias entre un área y otra. No olvidemos por ejemplo que Haití es uno de los países más pobres del mundo, muy próximo geográficamente a Puerto Rico, que debido a su condición de Estado Libre Asociado, se ha convertido en el Caribe en una de las zonas con mayor crecimiento económico. Esta situación ha ocasionado la emigración de las islas colindantes a las más prósperas, de manera que en Puerto Rico son ya muchos los dominicanos que viven en la isla Borinquen. Algo parecido ocurre con los territorios franceses, donde Martinica está acusando la presencia, cada vez mayor, de emigrantes procedentes de la vecina Santa Lucía. Aunque finalmente se creó un mercado común antillano (CARICOM), la fórmula no ha prosperado como hubiera sido deseable[86], y el turismo es hoy en día una de las pocas fuentes de generación económica de estos países, que en su mayoría tienen que pagar un elevado coste sobre su imagen, que funciona a través de estereotipos y que oculta una dura realidad.

El/la creador/a caribeño/a se encuentra, pues, sometido a un proceso interno de reflexión donde la cuestión de creación es compleja debido a la presión de los estereotipos y a la búsqueda de una estética en un pasado que ha sido borrado por la presencia del colonizador o por el sufrimiento ocasionado por éste. También hay diferencias con respecto al tipo de colonización en las que no pretendo entrar en plan maniqueísta ni chovinista. En el caso de las colonias británicas, la falta de infraestructuras es destacable. Vera M. Kutzinski (2001: 11) apunta en este sentido: *[unlike] the French or the Spanish, the British had created so little of an economic and educational infraestructure in these islands that, as*

---

[85] En este sentido, destacaría el caso de Haití, que ya desde su propia fundación se ha visto sometida a situaciones de tiranía ejercidas por sus libertadores. Esta situación, retratada magistralmente por Valle Inclán en su novela *Tirano Banderas*, forma parte de toda una saga de obras literarias, que tienen también su presencia en teatro. Mustapha Matura, por ejemplo, retrata este mundo de farsa en la obra titulada significativamente *The Coup* (1991), en la que expone de forma crítica la situación política de Trinidad.

[86] Consúltese sobre este aspecto la página del CARICOM <http://www.caricom.org/> [06/03/2009].

Orlando Patterson suggests in the title of his 1967 novel An Absence of Ruins*, it might be generous even to speak of ruins*. V. S. Naipaul apuntaba en su ya comentado y polémico libro *The Middle Passage* que en el Caribe no existe "la historia": *History is built around achievement and creation; and nothing was created in the West Indies* (V. S. Naipaul, 2001: 20). Opinión compartida por Derek Walcott en su ensayo *What the Twilight Says*, cuando dice: *Centuries of servitude have to be shucked; but there is no history, only the history of emotion* (Walcott, 1998: 5). Por ello, Walcott considera que el artista caribeño debe emprender una misión adánica y, en su caso concreto, convierte el teatro en acto de esa creación: *a new theatre can be made, with a delight that comes in roundly naming its objects* (Walcott, 1998: 23).

Por tanto, para entender la estética caribeña hay que partir de la complejidad. Como hemos visto, en el Caribe no es fácil establecer límites desde el punto de vista geográfico, social, político, cultural...; se trata en definitiva de una forma propia de concebir el mundo donde el artista se convierte en creador de una estética distintiva, en pleno proceso de creación y transformación, una estética donde los binarismos creados por la realidad postcolonial son del todo insuficientes e inadecuados para entender esta situación, donde la diferencia vence a la similitud –*that process of repetition would be not sameness but, precisely, differences* (Kutzinski, 2001: 16)—. A su vez, se encuentra con toda una serie de rasgos comunes; se trata, en definitiva, de la paradoja, elemento fundamental para adentrarse en su complejidad.

Con objeto de entender parte de esta complejidad, recogemos a continuación algunas de las ideas más destacadas sobre la realidad caribeña y sus pensadores, que son, en su mayoría, los propios artistas, que en el caso caribeño se constituyen en verdaderos humanistas, puesto que acompañan a su labor de creación la de contextualización e investigación. En el caso del teatro, el dramaturgo se convertirá, además, en director, tramoyista, actor, montador y a veces hasta barman. Por ello, no es extraño que Walcott creara su propia compañía en Trinidad, conocida hoy mundialmente como *Trinidad Theatre Workshop* (TTW). A través de la fórmula metateatral, en algunas de las obras de Walcott podremos ver reflejado este proceso, como en *A Branch of the Blue Nile* y

en la obra que analizaremos en profundidad en el próximo capítulo, *The Joker of Seville*[87].

Por lo apuntado, no sorprende, pues, la ausencia de estudios conjuntos en literatura sobre los distintos Caribes donde se comparen obras y estilos y se consiga afirmar, o no, que existe una estética compartida. Además del emblemático trabajo de Antonio Benítez Rojo, se pueden mencionar unas cuantas monografías que aborden este tema, como el estudio de la novela realizado por la cubana Margarita Mateo Palmer, que en la introducción de su monografía señala:

> De lo antes citado se desprende una consideración para el presente y el futuro de los estudios literarios sobre el Caribe: ninguna historia literaria (sobre el Caribe hispánico, francófono, etc.) será realmente válida sin una proyección integral hacia el área caribeña en su conjunto, es decir, hacia la comunidad interliteraria principal a la que pertenece. (1990: 10)

Silvio Torres-Saillant estudia la autonomía ontológica de la escritura antillana a través de los escritores que él considera más representativos de las tres lenguas de mayor difusión[88]. Tobias Döring, sin embargo, considera que el estudio de Torres-Saillant carece de la fragmentación propia del Caribe, dando una imagen de conjunto y coherencia que no existe[89].

Destaca la compilación de los tres volúmenes, editados por James A. Arnold, en los que a través de los estudios de literatura comparada, se analizan y contrastan las estéticas de los Caribes hispano y francés –(Vol. 1) (1994)—, británico y holandés –(Vol. 2) (2001)—, cerrando con un tercer volumen sobre cuestiones estéticas comunes –(Vol. 3) (1997)—, obra fundamental para cualquier estudio sobre el tema. Por ello, aunque nuestra investigación se centra en la producción teatral del Caribe de habla inglesa, no hemos dudado en utilizar referencias de otras zonas del Caribe cuando nos ha parecido significativo, dando

---

[87] Albert Laveau, director de la TTW desde la marcha de su fundador, me comentaba las dificultades que entraña el crear y mantener en un lugar como el Caribe, puesto que él tenía que ocuparse incluso de servir algunas bebidas para motivar al público a acercarse a las representaciones de la compañía (conversación, Port of Spain, 31 de mayo 2006).

[88] E.K. Brathwaite (Barbados), René Depestre (Haití) y Pedro Mir (República Dominicana). Hay que señalar en este sentido que uno de los Caribes menos estudiado, quizá por la dificultad que presenta la lengua, es el Caribe de colonización neerlandesa.

[89] Aunque Döring no está exento de razón, personalmente veo el trabajo de Torres-Saillant como pionero en el difícil mundo de la literatura comparada en este ámbito, esfuerzo que pese a los resultados, me parece necesario dentro del contexto caribeño. Sobre la opinión de Döring, véase Döring (2002: 209).

gran importancia a la relación con el Caribe Hispano, por la vinculación histórica y afectiva que une a España con la zona. Aunque no sea nuestro objetivo el análisis comparado, que sí creemos necesario y que ha de ser más extendido entre los caribeñistas, sino el estudio del mito en el teatro de tema caribeño en lengua inglesa, nos referiremos a obras que comparten elementos comunes y utilizaremos las opiniones de especialistas de otros Caribes. En este sentido, consideramos que el presente trabajo puede contribuir a aportar una nueva perspectiva al estudio de lo caribeño.

Una de las diferencias más obvias entre el Caribe de habla inglesa y el Caribe hispano lo constituye el hecho de la diferencia temporal en el proceso de la descolonización, elemento clave para comprender la focalización de nuestro análisis a partir de la segunda mitad del siglo XX, ya que en el caso británico las primeras independencias se producen en torno al año 1962[90], bien adentrado el siglo XX, en un proceso que carece del halo de nostalgia y el cataclismo cultural que provocó la pérdida de las colonias antillanas en el caso español. Como consecuencia no ha habido conciencia de creación literaria por parte de la zona británica prácticamente hasta la segunda mitad del siglo XX[91], y este proceso ha ido íntimamente unido a la creación del carácter nacional y al exilio. Es a partir de los años sesenta cuando tiene lugar el denominado *boom* de la literatura caribeña, que en realidad sólo alcanza su apogeo en la novela debido a la emigración de escritores procedentes del Caribe británico que se instalan en aquel momento en el Reino Unido. V. S. Naipaul o Sam Selvon son dos de los novelistas más conocidos que contribuyeron a este surgimiento de la literatura antillana en inglés. En teatro los hermanos Walcott[92], Errol Hill y Errol Jones, entre otros, se lanzan a un acto de creación sobre el que se asentarán los pilares del teatro de tema caribeño, y lo hacen indagando en el folclore, sumergiéndose en la no historia, utilizando elementos teatrales surgidos a través de la criollización y componiéndolos hasta darles una forma distintiva. Tanto novelistas como dramaturgos, así como artistas en general, son conscientes de su misión creadora, aportando elementos estéticos que a partir de su contribución adquieren una particular forma caribeña. Esta misión

---

[90] Fueron concretamente Jamaica, y Trinidad y Tobago.

[91] Ello no quiere decir que no hubiera producción literaria anteriormente.

[92] Derek Walcott tenía un hermano gemelo, ya fallecido, Roderick, que destacó por su dedicación al teatro desde el mismo Caribe donde permaneció casi toda su vida. Vinculado desde sus comienzos a la fundación del *St. Lucia Arts Guild* (1950), también escribió algunas obras de teatro y fue director, coreógrafo, diseñador, etc.

de nombrar cosas es rechazada significativamente por el Colón de la novela de Alejo Carpentier *El arpa y la sombra* (1998: 104):

> Había que describir esa tierra nueva. Pero, al tratar de hacerlo, me hallé ante la perplejidad de quien tiene que nombrar cosas totalmente distintas de todas las conocidas –cosas que deben tener nombres, pues nada que no tenga nombre puede ser imaginado, mas esos nombres me eran ignorados y no era yo un nuevo Adán, escogido por su Criador, para poner nombres a las cosas. Podía inventar palabras, ciertamente, pero la palabra sola *no muestra la cosa*[93], si la cosa no es de antes conocida.

Será el artista como creador quien tendrá la tarea de nombrar con una lengua nueva la realidad que le rodea debido a la misión adánica que se encarga a sí mismo, según vimos en el estudio de las distintas presencias que forman parte de la fragmentación, rasgo de la identidad caribeña que el escritor se encarga de recoger a través de un proceso de indigenización como forma de resistencia, y que va más allá del simple rechazo a la tradición occidental (Juneya, 1996: 5). El escritor hace de la abrogación y reapropiación sus principales armas de resistencia, y la lengua, en este sentido, es su principal aliada: *[what] is needed is not new names for old things, or old names for old things, Walcott writes, but the faith of using the old names anew'*[94].

Precisamente, con respecto a la creación de una lengua propia, surge en el Caribe francés la *creolité*. Ante la falta de términos adecuados para acercarse a la realidad caribeña, los escritores del Caribe francés crearon algunas alternativas que aportan una nueva perspectiva a los estudios del Caribe y también a la complejidad de este mundo en el que vivimos, cada vez más protagonizado por la presencia de diferentes culturas. Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant y Jean Bernabé publican en 1989 el manifiesto *Eloge de la créolité*, transcripción de una conferencia que tuvo lugar el 22 de mayo de 1988 y donde se reivindica el uso del *creole* en la obra literaria como forma de sentir de la cultura que representan:

> Una literatura *créole* de expresión *créole* sin embargo no emerge exclusivamente por iniciativa de una persona o de un pequeño grupo de intelectuales, sino dentro

[93] Énfasis original.

[94] Cita de Döring (2002: 201). El autor original de estas palabras, como indica el propio Döring es Walcott en "What the Twilight Says. An Overture", en *Dream on Monkey Mountain and Other Plays* (1970: 10).

> del margen de un proceso de homogeneización social. Por entonces, no es el autor el que inventa una lengua *créole* por estandarizarla por escrito –lo que correspondería a una normalización—, sino la modificación lingüística sucede dentro de la misma comunidad de los *créole* hablantes. Un autor que comparte esta experiencia la traduce en términos de su dinámica social. (Rumpf, 1996: 86)

Por tanto, la *créolité* intenta reivindicar un espacio necesario que explique las relaciones en nuestro mundo y donde el Caribe ha resultado ser pionero. En palabras del escritor de Martinica Patrick Chamoiseau:

> *La créolité veut justement tenter de penser la conception d'identité de demain... L'idée de creolité nous permet de comprendre que les écrivains appartiendront de plus en plus à plusieurs cultures. De même, la litérature sera de plus en plus multilingue parce que les écrivains auront plusieurs langues à leur disposition*. (Pausch, 1994:158)

Edouard Glissant en este sentido ofrece una descripción de la "*antilleanité*", que dará paso a un término con el que se le acabará relacionando. Se trata de la "*créolisation*"[95], y que se hace extrapolable a todo el Caribe. Eleva el carácter antillano del Caribe y considera la geografía su elemento más característico. Considera Glissant que el concepto de *créolité* limita demasiado el espacio a la cuestión de la plantación y crea por ello este nuevo término:

> En este sentido, la *créolisation* se entiende como un discurso político que, debido a su experiencia de la plantación, comparte muchos rasgos comunes con las demás islas del Caribe. Por lo tanto, para Glissant, no se trata de revalorizar una lengua –en este caso el *créole*—, sino de encontrar un lenguaje capaz de formular una historia de resistencia auténtica. (Rumpf, 1996: 93)

La base de los rasgos comunes de lo caribeño se encuentra según el escritor de *La Lézarde* (1958), en la música: "Glissant considera la música como una práctica de comunicación, así que su ritmo constituye la base de la *créolisation* antillana"

[95] La *antillanité* surge como discurso político en los años sesenta en los territorios franceses del Caribe como consecuencia de la política francesa de asimilación. "Como discurso político la *antillianité* culminó en los años setenta con el movimiento independentista. Resurgió otra vez a finales de los años ochenta, ahora empleando los términos *créolité* y *créolisation*" (Rumpf, 1996: 81).

(Rumpf, 1996: 87). Ritmo que va unido a la oralidad como expresión estética y que forma parte distintiva de la estética caribeña[96].

El vacío dejado por los pueblos amerindios, y por tanto la "no historia" que rodea al Caribe, ha supuesto la ausencia de los mitos de origen y continuidad que han servido y sirven de base literaria a otras culturas, convirtiendo así a los escritores en auténticos creadores, o recreadores de mitos apropiados para la comunidad. Algunos escritores de ascendencia africana proponen una búsqueda –Brathwaite, por ejemplo—, más bien una reconstrucción de su propia experiencia; Dabydeen, sin embargo, dado su origen asiático, plantea el estudio de los pueblos amerindios y de las culturas orientales, *another neglected aspect of Caribbean studies* (citado en Bassnet, 1997: 145-147). Este intento de construcción propia refleja en definitiva el criollismo —"*métissage*" para Glissant, "*creolization*"[97] en el Caribe británico—; la presencia simultánea de los diferentes grupos señalados que habitan hoy el Caribe ha dado como resultado este fenómeno de criollización, que a menudo toma la forma de sincretismo[98], haciendo de la diversidad y la diferencia un signo propio de identidad.

Por tanto consideramos que la estética caribeña parte de tres elementos propios y distintivos que el/la escritor/a utiliza y amolda como marca distintiva. Estos elementos de los que parte y que se constituirán en la base del acto de creación y de lo distintivo de la estética de lo caribeño son la lengua, y a partir de ahí la oralidad, y por último, el mito, que nace con el objeto de llenar el hueco dejado por la ausencia de historia propia inmediata y a partir del cual el caribeño se crea a sí mismo.

---

[96] Esta estética se manifiesta a través de una forma peculiar de habla que aparece también reflejada en las obras de tema caribeño y que analizaremos más adelante.

[97] Peyorativamente se ha hablado de este fenómeno en inglés utilizando el adjetivo "*mongrelized*", gente sin raza definida. El Caribe retoma este carácter dotándolo de connotaciones positivas a través del criollismo.

[98] El sincretismo adquiere su forma más visible en el terreno religioso. A menudo se habla en el Caribe de sincretismo religioso entre cristianismo y conocidos cultos africanos que en Cuba son el origen de la santería, o en Haití del vodou. Sobre la controvertida ortografía respecto al culto Vodou, véase Davis (1985: 11–12). Aunque la grafía del DRAE corresponde a "vudú", dada la preferencia de investigaciones como la de Desmangles por la forma Vodou, así como por la representación teatral "Vodou Nation" en inglés entre otras, preferimos esta forma, que resulta más cercana a su origen *creole*.

1.2.1. La lengua

En la teoría post-colonial Ashcroft *et al*. (1989: 38-75) establecen dos procesos como consecuencia de la imposición de la lengua del colonizador: el primero, consistente en el rechazo del poder del idioma de la metrópoli; el segundo, más habitual, en la apropiación y revisión del canon colonial, adaptándolo a sus propias necesidades, y creando así un contradiscurso. En el sentido de la apropiación de la lengua del colonizador destacan dos personajes literarios que, por su relación colonial, forman ya parte de ese contradiscurso al que nos hemos referido. Se trata de *Friday* y *Caliban*. El primero va ligado al personaje de Robinson Crusoe. Friday aprende inglés como adulto, sin llegar a dominar la lengua del extranjero, que se autoproclama amo, imponiéndole incluso un nombre. Al igual que Friday, Caliban es esclavo y hablará la lengua de Prospero, pero en esta ocasión superará incluso a su amo, convirtiéndose en una alegoría de la situación postcolonial y de la expansión de las literaturas escritas en inglés al margen y en los márgenes de la metrópoli: *The narrative of occupation and supression of the native, including the imposition of the master's language, thus appears to be a reflection of the larger pattern of formal colonisation and imposition of the colonial language on the native population* (Talib, 2002: 89). Por ello, no podremos entender las variedades lingüísticas del inglés sin tener en cuenta su contenido sociocultural.

La lengua se convierte en uno de los rasgos más distintivos del Caribe, ya que ha de tenerse en cuenta que, frente a otros territorios colonizados, el Caribe parte de una situación donde el colonizador impondrá su lengua, por lo que es fácil ver el colonizador en Prospero. Para el análisis de las distintas variedades del habla del Caribe recomendamos dos obras que han resultado fundamentales en el presente estudio, se trata de la monografía de Peter A. Roberts *West Indians and their Language* (1988) y *The Dictionary of Caribbean Usage*, editado por Richard Allsopp (1996). Ha de tenerse en cuenta la influencia de la esclavitud en la creación de las distintas variedades de lengua inglesa tal como se da hoy en la zona, no sólo por los componentes de aportación de las lenguas africanas —uno de los aspectos más estudiados (Roberts, 1988, Allsopp, 1996)—, sino por la aportación sociocultural, donde destaca por ejemplo la utilización de metáforas que les permitían no ser entendidos por los amos, la ironía, o elementos propios de las narraciones de historias (Minott Egglestone, 2003a: 3).

En el Caribe británico, la lengua se convierte además en estrategia para la supervivencia y la persistencia de elementos de la cultura africana que han llegado

a nosotros a través del habla de sus gentes, de bailes, canciones y otras formas de la cultura popular. Esta lucha por la supervivencia se pone de manifiesto ante la imposición del inglés estándar y fórmulas educativas que correspondían a la concepción de Imperio cuando se extingue la esclavitud en las colonias, ya que hasta ese momento el esclavizado no tenía derechos, y por tanto en ningún momento le era enseñada la lengua que hablaba, sino que tenía que crear su propia lengua para la comunicación con el amo y además tenía que desarrollar técnicas para hacerse comprender por las otras etnias africanas[99]. Nace así una suerte de *pidgin* que terminará originando varias formas de *creole*[100] en función del contexto sociocultural, histórico y geográfico. Talib comenta que tanto el *pidgin* como el *creole* surgen como lenguas de contacto. El *pidgin* resulta de la interacción entre gente que no comparte conocimiento de una lengua establecida. El *creole* es mucho más estable que el *pidgin* y a veces se convierte en primera lengua o lengua materna, por lo que resulta mucho más rico en vocabulario[101].

Las lenguas *creole* son sistemas lingüísticos en sí mismos, con sus propias características gramaticales y léxicas. En el Caribe algunas de estas lenguas son el resultado del contacto de la lengua inglesa y las lenguas de la costa oeste africana. El uso generalizado y transmitido a otras generaciones es lo que ha formado el *creole*[102]*.* Estas variedades tradicionalmente eran consideradas dialectos y definidas peyorativamente como "*patois*". En la actualidad, y debido a la independencia adquirida, así como al estudio de la complejidad encontrada en estas variedades vernáculas, se tiende a evitar nomenclaturas como "*Creole English*". Kamau Brathwaite, reconocido escritor barbadense, prefiere la

[99] Cuando los esclavizados eran transportados en los barcos con destino a América, se tendía a mezclar distintas etnias para evitar los motines a bordo.

[100] Tal como establecen Donnell & Lawson (1996: 10), hay que hacer una clara distinción del término "criollo". De origen español, este término servía para designar a los descendientes de españoles nacidos en las colonias; en inglés esta designación la suele marcar el uso de la mayúscula (*Creole*) frente al uso de la minúscula (*creole*), que hace referencia a la evolución de variedades lingüísticas, aunque esto no es del todo aplicable a todos los autores donde no se produce tal distinción. En castellano resulta difícil inclinarse por la traducción correspondiente, "criollo", ya que tiene una marcada función adjetiva, y además suele hacer referencia a su origen, por lo que prefiero utilizar la forma inglesa en cursiva *creole* en su función sustantiva como referencia a la lengua.

[101] Sobre este aspecto consúltese Talib (2002: 124).

[102] Crystal (1995: 345-349) recoge sucintamente pero de forma clarificadora algunos ejemplos y características del *creole*. Éste establece un estudio de las distintas formas mundiales de *creole,* mostrando un curioso paralelismo entre lo sincopado de sus estructuras.

denominación "*Nation language*"[103] al referirse a esta opción, con la intención de crear un término más concreto y positivo con relación a la cultura del Caribe respecto a las formas no estándar (Donnell & Lawson, 1996: 11), puesto que, en su opinión, la palabra "dialecto" es utilizada de forma peyorativa. Esta visión peyorativa es lo que ha provocado que no se le diera importancia a ciertos trabajos, como por ejemplo ocurrió con la jamaicana Louise Bennet, cuya obra no ha sido tomada en consideración hasta época muy reciente (Donnell & Lawson, 1996: 12, 209; Talib, 2002: 97), ya que se creía que no era más que una "corrupción" del inglés. Como ejemplo citaré este divertido extracto, tomado de dos citas de Minott Egglestone (2003a: 6):

> *Oonoo hear de wud? "Derived." English is a*
> *Derivation but Jamaica Dialec is corruption. What a*
> *Unfairity!*[104]
>
> *No massa, no'n no go so: we da corrupa, and dem*
> *Derive! We derive to'. Jamaica* derive[105]*. We derive*

También se conoce a esta variedad lingüística o *nation language* de otras maneras diversas. R. Minott Egglestone se refiere a ella como *patwa*[106]*,* estableciendo que es la lengua característica de la pantomima jamaicana (2003a: 2), una fórmula teatral basada en la pantomima tradicional británica que en Jamaica adquiere características propias y distintivas que comentaremos más adelante en este capítulo introductorio.

---

[103] Véase R. Phillipson (1992), en cuyo capítulo tercero, "Linguistic imperialism: theoretical foundations", analiza las implicaciones políticas de la utilización de los términos "lengua franca", "lengua vernácula", "lengua oficial" y "*nation language*".

[104] Nota en Minott Egglestone (2003a: 6): "*Quoted from the printed version of this debate in Louise Bennett: Aunty Roach y Seh, ed. Mervyn Morris, (Sangster's Jamaica, 1993) p. 1*.

[105] Énfasis original. Nota en Minott Egglestone (2003a: 6): *Transcribed from Yes M'Dear: Miss Lou Live the cassette record of a London performance in 1983 (Sonic Sounds Jamaica, 25 Retirement Road, Kingston 5, Jamaica*).

[106] La ortografía suele ser *patois*. No obstante, el grupo de teatro jamaicano Sistren retomó el término con la ortografía "*patwah*", como forma de reapropiación de la lengua (Donnell & Lawson, 1996: 11). En su comunicación Minott Egglestone (2003a) manifestaba la necesidad de distinguir esta palabra gráficamente de acuerdo a su sonido y lo que representa, por lo que adoptaremos tal forma si nos referimos a tal término. Roberts (1988: 14–15) señala que hay que distinguir entre el *patwa* tal como se entiende en Jamaica –un dialecto geográfico que difiere de la lengua estándar— frente a la zona este del Caribe, donde hace referencia a otra lengua hablada por la mayoría de la población en Dominica, Santa Lucía, Martinica y Guadalupe, donde se habla una suerte de *creole* francés.

En general una de las características más llamativas de estas formas de habla radica por ejemplo en la utilización del presente y la ausencia de formas que expresan pasado, la reducción de inflexiones y muy especialmente la creación de un vocabulario rico en localismos. Al igual que el inglés, el francés también ha creado su forma *creole* en los territorios caribeños, donde "[el] francés, en primer lugar, funcionaba como la lengua "superior" de la capa "culta" de la sociedad urbana; el *créole*, mientras tanto, era la lengua "inferior" de la capa "inculta" orientada a las labores rurales" (Rumpf, 1996: 85). En la zona británica el *creole* se asocia todavía con el discurso hablado y las clases más bajas: *higher status generally adheres to print and to the book* (Morris, 1999: 9). Por ello, la utilización de *creole* en literatura ha sido relativamente reciente y no está ausente de connotaciones socioculturales. En particular, una de las aportaciones más destacables al *creole* proveniente de las culturas africanas[107] es la tonalidad:

> *Additionally, many commentators have written about the sing-song nature of Afro-Caribbean speakers. This may well be explained by making phonological comparisons between African and Afro-Caribbean languages in which* tonality[108] *is the componential feature.* (Saakana, 1996: 38)

David Crystal (1995: 344-349), desde una perspectiva más general, puesto que no analiza exclusivamente la zona, distingue en el Caribe un mínimo de seis categorías de lengua: una variedad de inglés estándar; una variedad de estándar propia; un estándar caribeño; el *creole*; una suerte de *continuum*; y la peculiar situación de algunas zonas del Caribe hispano, donde el inglés se utiliza como lengua franca, o el caso concreto de Puerto Rico, donde el inglés estándar adquiere un papel limitado y mantiene una lucha por la identidad a favor del español. Estas distinciones constituyen un elemento interesante como punto de partida del análisis de la obra literaria, ya que los escritores manejan estas categorías conscientemente, transmitiendo a través de la lengua diferentes códigos y registros.

Resulta especialmente interesante puntualizar algunos comentarios sobre las variedades señaladas por Crystal, a las que añadiremos otras que también consideramos destacables. Sobre la variedad de inglés estándar hay que tener en

[107] Morris (1999: 4) comenta que la estructura verbal es muy similar a la estructura verbal de algunas lenguas africanas.

[108] Énfasis original.

cuenta que la cercanía de los Estados Unidos y la influencia del cine hacen que esta variedad produzca un retroceso del estándar británico en favor del americano, al que contribuyen los movimientos migratorios, que si bien después de la Segunda Guerra Mundial se dirigían hacia el Reino Unido, en estos momentos se sitúan más en las zonas del continente americano, tal como vimos en el apartado 1.1.3. de la presente introducción.

Cada zona angloparlante ha desarrollado una variedad de estándar propia, especialmente marcada por el acento y el uso léxico, que refleja prácticas culturales y biogeográficas idiosincrásicas. Estas variedades muestran el contacto con otras lenguas en la región, especialmente con el francés y el español[109] —a través de este último se han transmitido palabras de las desaparecidas culturas indígenas—, el portugués, el holandés y las lenguas de grupos de inmigrantes, como los hindúes. Sirva como ejemplo de esta situación la fórmula para iniciar la narración de historias, procedente del francés que es común en Trinidad, donde el narrador comienza con la palabra *Cric*, obteniendo del público la respuesta deseada, que participa contestando *Crac*[110]*,* o en *creole* francés con las palabras *Tim, Tim*, a lo que se responde *Bois seche* (Roberts, 1988: 149). Esta fórmula dio título a la novela *Cric Crac Monkey* (1970), de la trinitense Merle Hodge.

Crystal habla de un inglés estándar caribeño (*a Standard West Indian English*) que cada vez goza de mayor aceptación, debemos puntualizar que con respecto al Caribe de habla inglesa existen muchas similitudes entre las distintas formas que puede adoptar que hacen que esto sea posible. Sin embargo, no hay que olvidar que también son muchas las diferencias que nos hacen tomar una actitud de cautela ante esta variedad, ya que existen condicionantes históricos y geográficos que han separado estas áreas durante siglos. Pongamos como ejemplo la distancia que separa Jamaica de Trinidad, así como las diferencias históricas relativas al proceso de colonización, que influyen la evolución lingüística[111]. Como consecuencia, en las islas situadas más al este, Dominica y

---

[109] También hay zonas donde el español es la lengua primaria, pero coexiste con variedades de *creole* inglés, como por ejemplo la isla de San Andrés en Colombia, el inglés *Samaná* en la República Dominicana –lengua importada de los esclavos liberados del sur de Estados Unidos—, en Honduras en las islas *Bay*, en Nicaragua a lo largo de la costa Miskito, y en Panamá a través de los inmigrantes del Caribe anglófono (McArthur, 2003: 226).

[110] Esta fórmula, utilizada para llamar la atención y generar la relación entre narrador y público, proviene de la fórmula francesa: *Cric Crack/ Cuiller à pot* (Roberts, 1988: 151).

[111] Jamaica recibe esclavizados africanos desde los inicios de la colonización por parte de los británicos. También había esclavizados por los españoles en la isla pero en menor cantidad: curiosamente, éstos defendieron la isla contra los británicos. Sin embargo, la entrada de africanos en

Santa Lucía, existe una gran influencia, y de hecho todavía se conserva una variedad de francés *creole* o *patwa*. Dos de las obras teatrales de Walcott son dos ejemplos claros de este fenómeno, me refiero a *The Sea at Dophin* (1954) y a *Ti Jean and His Brothers* (1958):

> *But there are, nevertheless, important differences between the various West Indian territories. For example, in Guyana and Trinidad and Tobago where there was considerable immigration from India and about half the population is of Indian ancestry, there are many vocabulary items – such as masala (a type of curry), roti (type of bread) – traceable to that source. In the language and culture of Trinidad and Tobago, which changed hands several times, there are significant French and Spanish legacies – such as mamaguy ('to tease, specially by flattery'), picong (...) absent from Barbados which was British from 1625 until independence in 1966 at least. Rastafarian usage, which has also spread to other countries, is pervasive in Jamaica. Most people in St Lucia and Dominica speak a French creole*. (Morris, 1999: 6)

Léxicamente hablando, Trinidad posee una gran riqueza de palabras propias relativas a la flora y fauna de la isla, y especialmente rico es el vocabulario surgido del carnaval y todos los elementos teatrales que rodean a esta festividad. También hay que tener en cuenta que además de la influencia africana, Trinidad posee un componente que constituye casi la mitad de la población de origen indio asiático, cuestión que se manifiesta en la lengua y en la literatura producida especialmente por este grupo en el que destaca el laureado V. S. Naipaul:

> *The development of this flexible, less inhibited approach to the language medium has characterized the evolution of Indo-Trinidadian literature as well. This writing utilizes various dialects of English in the same way that other ethnic streams of West Indian literature do, including an English pidgin (since it was not the mother tongue of its users) employed by Africans in the nineteenth century but residually retained into the twentieth by Hindi mother-tongue speakers. (...) In addition, Indo-Trinidadian literature features a number of lexical items from Bhojpuri, the Hindi dialect composite spoken in Guayana and Trinidad*. (Warner-Lewis, 2001: 33)

Trinidad no se produce hasta prácticamente inicios del siglo XIX. Sobre este aspecto véase el interesante artículo titulado "Trinidad a Modern Colony for British Slave Trade Abolition" (Gelien Matthews, 2007).

Desde el punto de vista geográfico Roberts (1988: 86) distingue dos territorios, puesto que los considera bien diferenciados con respecto a la lengua y a su diferente evolución. Se trata de Barbados, probablemente por motivos históricos –fue uno de los primeros asentamientos británicos en el Caribe, conocida como "la pequeña Inglaterra"—, y Jamaica. En Jamaica asistimos a un interesente despliegue de variedades lingüísticas, algunas ya comentadas, como la referida *nation language* o *patwa*, también conocida como *Jamaica Talk*. De forma muy interesante Minott Egglestone también incluye como elementos de esta variedad *the tools of silence, non-verbal but articulated conversational sounds, facial expressions, gestures, poise and movement* (2003a: 2).

Es también en Jamaica donde asistimos al nacimiento de una variedad lingüística propia: la variedad rastafari, que parte de los propios elementos de la variedad jamaicana de habla, entre los que Cassidy destaca cinco elementos en lo que él considera *Jamaicanism*:

1. *Retention which includes English words now rare or poetic that are still in common use in Jamaica*.
2. *New formations, which are in turn subdivided into alterations, compositions, and creations*.
3. *Borrowings which are French and Portuguese words which came into English as early as the eighteenth century*.
4. *Onomatopoeic echoisms*.
5. *Usage of words which, though not exclusively Jamaican, is the preferred term on the island*. (Cassidy, en Barrett, 2000: 4–5).

La lengua o argot rastafari[112] surge como consecuencia de la creación de esta filosofía que comienza a partir del pensamiento de Marcus Garvey y que se ha hecho muy popular por su peculiar estética a través de las mal denominadas en castellano *rastas*[113] y la música de Bob Marley, uno de sus más conocidos apóstoles. Básicamente, en el rastafarismo Jesucristo es considerado el hijo de Dios, perteneciente, como Haile Selassie, emperador de Etiopía, a la casa de David. Haile Selassie es una figura clave dentro del movimiento rastafari. Haile

[112] Normalmente la referencia en inglés es *Rastafari Talk*. Así es como se conoce normalmente: *[*talk*] here is an informal for language or usage, as in* baby talk *and* girl talk (McArthur, 2003: 238).

[113] Se trata en realidad de *dread locks* que los hombres de este movimiento dejan crecer en imitación a la melena del león, símbolo que representa la fuerza y su conexión con el león de Judá.

Selassie I es su nombre en amárico, una de las lenguas semíticas más antiguas de Etiopía, que eligió para su proclamación como emperador de Etiopía en 1930; significa "el poder de la Santísima Trinidad", y dos años antes había sido proclamado rey (*negus*). Su nombre de nacimiento, Tafari Makonnen, da nombre al movimiento, cultura o religión rastafari[114]. Los rastafari ven en Selassie, al que se refieren respetuosamente con el acrónimo "HIM" (*His Imperial Majesty*), la reencarnación del Mesías. El emperador etíope Haile Selassie visitó Jamaica en 1966:

> *[by] establishing a god in Haile Selassie, Rastafarianism breaks away from the patterns of conventional Christianity that operate in Jamaica and brings into being a new and very elaborate series of modern myths. Rastafarianism, however, also refashions a complex of myths that are based on Judaeo-Christian texts (the Bible) and radically reinterprets them*. (Dawes, 1999: 98)

Los rastafaris manifiestan que la iconografía tradicional que representa a Jesús y a su madre como pertenecientes a la raza caucásica es un engaño, por ello los rastafaris crearán una iconografía que se adapte a sus creencias, rechazando las "falsas" representaciones introducidas por "Babilonia", el poder blanco que durante siglos ha oprimido al pueblo negro y a otros grupos étnicos de color. Babilonia, la tierra de dominación, es Jamaica, en contraposición con Etiopía, la tierra prometida[115]: *[their] only avenue of escape is by supernatural means or by seizing the power and creating a utopia for the oppressed* (Barrett, 1997: 3). No existe un líder en el sentido tradicional. La mayoría de los miembros son hombres. Las mujeres juegan un papel importante en estos momentos, pero la mayoría son las esposas de los hombres que pertenecen al movimiento (Barrett, 1997: 2). Hasta 1965 los miembros procedían de las clases sociales más bajas, sin embargo esto ha cambiado, ya que también se cuenta con personas de clase media. En un principio, todos eran de origen africano, si bien en la actualidad también hay integrantes procedentes de otras etnias, e incluso algunos blancos. La mayoría han sido antes cristianos.

---

[114] "Ras" es una palabra en amárico equivalente a un título nobiliario, duque o Lord. Algunos miembros pertenecientes a esta religión suelen utilizar "ras" delante de su nombre para hacer notar su pertenencia.

[115] En la actualidad han adoptado una postura más flexible en este sentido, entendiendo África desde un punto de vista simbólico y no literal, tal como ocurrió a finales del siglo XX (conversación con un rastafari anónimo, Port of Spain, 2006).

Desde 1950, un interesante cambio se produjo en Jamaica con la creación de un dialecto rasta, simbólico y radicalmente revolucionario. La forma de hablar de los rastafaris ha sido denominada "*soul language*", "*ghetto language*" o "*hallucinogenic language*":

> *It is all of these and more; it is religious language of a strange type. Few outsiders can make sense of what the average cultist says. In the first place, it is ungrammatical when spoken by the uneducated; secondly, it is Jamaican dialect used on the philosophical level, a burden which it was not created to bear; and finally the Rastafarian speech is almost devoid of subject-object opposition as well as without verbs*. (Barrett. 1997: 143)

> *Linguistically Rasta English is in some ways like cockney rhyming slang in that it is a transformation of a dialect of the language concentrating principally on sound correspondences. For Jamaicans Rasta English is substantially a matter of words; for non-Jamaicans it involves increasing familiarity with a non-native dialect together with word creation. In addition, the extent to which Rasta language is simple acquisition as distinct from creativity is related to the extent to which the person feels himself to be a Rasta and a speaker of an in-group language. Greater activity is constantly required to preserve in-group status or in other words to remove the language from the clutches of those who are encroaching upon it*. (Roberts, 1988: 37–38)

Los rastafaris han creado una forma propia de comunicación. Uno de los rasgos más característicos es la utilización del pronombre "*I*", que posee un carácter sagrado:

> *The words "me" and "you" are almost never used by the cultists. The primary combinations "I and I" are always used, even to noncultists in conversation. The Rastafarians have moved beyond the "I, thee, thou" of the Quakers, and have even gone beyond the classical primary combinations of Martin Buber's I-Thou relationship*. (Barrett, 1997: 144)

Derek Walcott se sirve de la estética rastafari para crear su obra de teatro musical *O Babylon*. Una de las puestas en escena más conocidas corresponde a la compañía londinense *Talawa* (1988), dirigida por Yvonne Brewster. La directora

señala que la representación de esta obra aportó solidez a la compañía[116]. Otra de las obras de clara estética rastafari, también representada por *Talawa* en 2001, es la titulada *One Love*, de Kwame Dawes.

Otra interesante variedad lingüística que tiene como base el argot rastafari, así como elementos típicos del *creole* jamaicano, es el *British Black English* que se utiliza en el Reino Unido por parte de las segundas y terceras generaciones de inmigrantes caribeños, que suelen mezclar con las formas estándar del inglés y las propias variedades caribeñas que hablan sus padres o abuelos. Se trata de una forma de habla correspondiente a los jóvenes que también han desarrollado una estética propia y que habitan principalmente las ciudades británicas de Londres, Birmingham y Leeds:

> *The use of a distinctive British Black English (BBE) is often associated with 'black' youth culture (both local and international). It includes elements of Rastafarianism and reggae, and has its own in-group counter prestige to white usage. Although its speakers sometimes call their speech* Jamaican*, it is considerably different from Jamaican Creole*. (McArthur, 2003: 61)

Una de las cuestiones más interesantes en torno al *BBE* es su influencia en los jóvenes blancos que, a menudo, imitan esta forma de habla[117].

Además de las variedades comentadas, Roberts (1988: 27) hace una interesante distinción entre lo que él denomina un inglés "erudito" y, en otra categoría, el inglés "profano":

> *Erudite English in this context is not simply standard English; in fact, it is not necessarily standard English. Nor is it just English which reveals erudition on the part of the speaker. Erudite English is English which contains features which clearly indicate to the hearer that the speaker is quite conversant with words, phrases and idioms, especially older ones and foreign ones and those considered perceptually*

[116] Sobre este aspecto véase la autobiografía novelada de la jamaicana Brewster (2004: 124). Como curiosidad me gustaría comentar que cuando la obra fue representada por la *TTW*, llamó la atención el acento de los actores, en su mayoría caribeños, pero no jamaicanos, cuestión que chocó al público jamaicano enormemente.

[117] Ruth Minott Egglestone (comunicación personal, Londres, 2007) me comentaba cómo sus alumnos blancos de secundaria intentan copiar su acento jamaicano por considerarlo la última moda en el Reino Unido. Minott Egglestone señalaba a su vez que esta tendencia se ve, cada vez más, reflejada a través de la publicidad.

> *difficult. Erudite English embraces performance*[118] *English, biblical and proverbial English, and 'schoolmarm' English*[119]*. These three areas, which fuel the desire to demonstrate linguistic facility, are really related to two traditions, the one West African and the other a factor of colonial education*[120].

El inglés "profano" no es sólo relativo al Caribe, lo interesante es el énfasis de Roberts en que su uso es probablemente más frecuente que en otras áreas, como resultado de la frustración económica y social de la zona (1988: 45). Esta variedad de inglés es utilizada fundamentalmente como muestra del poder masculino (1988: 46).

Dentro de los grupos lingüísticos del discurso post-colonial, el modelo del Caribe Occidental ha sido considerado "poliglósico" o "polidialectal" (Ashcroft *et al*., 1989: 39-40), puesto que una multitud de variedades lingüísticas forman lo que se conoce como un *continuum* lingüístico en el que los hablantes intervienen reconstruyendo la lengua. Esta reconstrucción ocurre de dos formas: por un lado, introduciendo variedades regionales conocidas por los hablantes de inglés; por otro, estas variedades producen peculiaridades regionales y nacionales. Estas variedades, sin limitaciones claras respecto a su uso, son las que dan origen al "*continuum*", de manera que una variedad determinada puede influir sobre otra. De hecho, un mismo hablante puede utilizar todas las categorías mencionadas. Es lo que ha hecho que algunos *creoles* se muevan más en la dirección del estándar que otros. La naturaleza de este "*creole continuum*" ha atraído una especial atención: *[the] situation is also characterized by the existence of multidialectism, and by a great deal of code-switching, as people alternate between varieties depending on such factors as the formality and intimacy of the situation* (Crystal, 1995: 344)[121].

Talib establece que este cambio de código, o *code-switching*, se produce cuando *a whole clause or sizeable phrase from the other language or dialect is*

---

[118] *Performance English* consiste en un inglés sonoro y pomposo, muy del gusto del carnaval, que se basa en la exhibición de verbosidad.

[119] Es de origen americano y refleja la experiencia colonial y de clase social en la adquisición de un inglés estándar en una institución.

[120] Hay que señalar que los contextos sociales donde se daba este tipo de inglés han desaparecido en el momento presente. Esos contextos eran *tea meetings*, *service of songs or equivalent social functions* (Roberts, 1988: 28), donde el hablante hacía gala de un peculiar arte declamatorio, para lo cual recurría al latín y al griego, pronunciaba frases largas y utilizaba recursos poéticos que hacían concentrar el discurso en el aspecto formal más que en el contenido.

[121] Véase también en este sentido Talib (2002: 120), que pone un ejemplo con respecto a las posibilidades de habla en Jamaica y de cómo el escritor elige el registro en función de su obra.

imported (Talib, 2002: 143)[122]. Una de las novelas de tema caribeño que mejor ejemplifican esta realidad es la ya clásica novela de la jamaicana Erna Brobder *Jane and Louisa Will Soon Come Home* (1980), especialmente difícil para los lectores que no estén familiarizados con las variedades descritas. Otra cuestión que suele producirse cuando distintas lenguas interactúan es el fenómeno de la interferencia o transliteración, que suele darse por ejemplo en las traducciones y que, no debemos olvidar, se utiliza también como forma de experimentación y abrogación. En este sentido citaré un ejemplo, que si bien personalmente considero que no fue del todo satisfactorio, ya que se hubiera requerido una mínima exposición plurilingüe del público, destacó por su afán experimentador. Me estoy refiriendo a la puesta en escena de *Una odisea antillana* de Walcott en el teatro romano de Mérida (2005), obra que contó con las lenguas originales de los actores que la representaban: español, italiano, inglés estándar y *creole*[123].

Esta fórmula de *continuum* es en estos momentos de las más utilizadas por los escritores, la veremos especialmente en el capítulo dedicado al análisis de *AJAFHD*. Es también una fórmula muy utilizada en poesía, concretamente en lo que se conoce como *dub poetry*, poesía que juega con elementos relativos al lenguaje oral, creando así un nuevo lenguaje visual cuando se traslada a lo escrito. Esta poesía suele presentarse de forma recitada:

> *The West Indian contribution is of two kinds. Some of our writers have, by conventional mainstream criteria, done distinguished work. Others have, by their particular skills and achievement as so-called performance poets – often working at the Creole end of the continuum – helped us extend our recognition of excellence*. (Morris, 1999: 2)

En una cultura fundamentalmente oral, donde lo escrito suele asociarse a los cánones impuestos por el Imperio, el uso de las variedades de lengua descritas es relativamente reciente en las obras literarias, ya que la piedra donde se asienta el concepto occidental de civilización es en la escritura:

---

[122] Talib distingue entre *code switching* y *code-mixing: involves the use of a scattering of words in a different language or dialect* (Talib, 2002: 142).

[123] En la representación española, Ulises hablaba en español; sin embargo, esta misma idea se había llevado previamente a Sicilia, donde Ulises era y hablaba en italiano (Albert Laveau en conversación, Mérida, 28 de julio 2005).

> *If, in the educated and literate West Indian's view, oral history and oraliterary* [sic] *tradition have gradually come to seem vital components of restitutive identity and decolonization, that has been a slow and difficult process. For centuries, the oral, African (or Indian) folk survivals were denigrated and outlawed, like Creole speech itself, first by white planter culture and, later, in and through the official institution of the school*. (Tiffin, 2001: 52)

La falta de escritura indica un estado inferior en la escala social (Saakana, 1996: 22): "[a] diferencia de Occidente, donde el discurso tiene sus raíces en el texto escrito y se modifica permanentemente de acuerdo con sus transformaciones, la *créolité* y *créolisation* se orientan hacia la tradición oral antillana, transmitida desde los primeros días de la sociedad de la plantación" (Rumpf, 1996: 93). Por tanto, en la literatura de tema caribeño escrita nos encontraremos con muchos elementos propios de la tradición oral. Sin embargo, el texto escrito carece de los movimientos corporales o la música de las canciones (Talib, 2002: 79), que se retoman en la poesía y el teatro de tema caribeño.

Claude McKay fue pionero en el uso de *creole* en una colección de poemas con el titulo de *Constab Ballads*, publicada en 1912 (Warner-Lewis, 2001: 31); la primera novela narrada en versión *creole* es *New Day* (1949), de V. S. Reid. Sin embargo, el escritor por excelencia más conocido y quien "eleva" la utilización del *creole* a la escritura es sin duda Sam Selvon, novelista trinitense indocaribeño, uno de los protagonistas de esta primera oleada de escritores que escriben en inglés junto con escritores como Wilson Harris, V. S. Naipaul o George Lamming. Selvon se decantará desde su primera obra, *The Lonely Londoners* (1956), por la utilización en sus novelas del *creole*, algo poco frecuente hasta ese momento, como parte de lo que él consideraba una condición para imprimir un carácter individual en sus obras, donde utiliza el *creole* dotando a sus novelas de cierto talante cómico, con el que oculta la crítica de las situaciones a las que se enfrenta el personaje principal en la sociedad londinense.

A partir de los años ochenta, y gracias a la consagración literaria de autores como Selvon, el uso del *creole* se fomenta en las actividades literarias, especialmente en poesía, a través del surgimiento de la ya comentada poesía "*dub*" y "*performance*", que contiene una base rítmica que contribuye a la incorporación de formas propias de expresión, popularizada por poetas como Linton Kwesi Johnson, Michael Smith y Oku Onuora entre otros, dotando así a esta variedad de un carácter literario moldeable a cualquier efecto —dramático, satírico...— frente a

la limitada y tímida utilización anterior a los años cincuenta. Warner Lewis (2001: 31-32) comenta que este tipo de poesía nace de Brathwaite, que utiliza en su poesía numerosos elementos sonoros, escrita en inglés o en *creole*:

> *This has strengthened the performance dimension of poetry since the late 1960s, a strategy that, linked, at times, with musical accompaniment, has since been adopted and extended by a generation of younger poets, leading to the rise of performance and dub poetry. Dialogue, personal narrative and commentary, ideophonic phrases and intensive use of the vernacular characterize the poetry of Bruce St. John from Barbados, Michael Smith, Oku Omoura, Mutabaruka, and Binta Breeze from Jamaica, Abdul Malik from Trinidad, Merle Collins from Grenada, Lillian Allen from Canada, and Linton Kwesi Johnson from the U.K.. Their poetry, both by their themes and its medium, addresses itself primarily to the Caribbean community, whether on the islands or in their metropolitan diasporas. It is often, though not always, passionate in tone and seeks to expose injustices of class, wealth, and gender, as well as extreme psychological states*.

En este tipo de poesía es difícil diferenciar lo oral de lo escrito. Estos poemas suelen tener un ritmo que invita a la recitación, aunque cuando aparecen escritos, también suelen presentar un atractivo desde el punto de vista visual (Morris, 1999: 11).

El teatro se convierte pues en este sentido en el lugar perfecto para desarrollar los elementos orales transmitidos a través de las diferentes culturas, tamizados por la escritura de la obra por parte del artista y de nuevo puestos en escena a través de los actores, que necesariamente han de beber de las fuentes originarias[124], incorporando así gestos y fórmulas propias de la lengua oral. Por ello no es de extrañar que Gilbert & Tompkins señalen que el teatro ofrece un lugar de resistencia de las culturas orales frente a la hegemonía de las escritas *because performance emphasizes spoken rather than written discourse* (1996: 170). La utilización de elementos orales habría de entenderse, pues, como una forma de resistencia a la vez que una forma de utilización de la propia tradición: *the deployment of the oral Afro-inheritance against Anglo-scribal authority* (Tiffin, 2001: 54).

[124] El actor recurre a estos elementos como forma de investigación de sus personajes (conversación con Tim Wesley, actor y escritor, Londres: 2002). Como curiosidad comentaré que conocí a Tim Wesley precisamente al compartir una televisión con video en el desaparecido *Commonwealth Resource Centre* cuando éste precisamente preparaba la obra de Faustin Charles *When Golden Raindrops Fall* con la *Caliban Theatre Company*.

En el estudio de las tradiciones orales del Caribe de habla inglesa dos monografías resultan fundamentales: una es la del antropólogo Roger D. Abrahams, *The Man of Words in the West Indies* (1983), que estudia los discursos y la división entre hombres y mujeres dictaminada por las formas de habla, y la otra es la de Laura Tanna *Jamaican Folk Tales and Oral Histories*, de 1984, gracias a la cual han llegado hasta nosotros historias jamaicanas que de otra manera se habrían perdido. A estas dos monografías nos referiremos en varias ocasiones a lo largo del presente trabajo. A continuación destacaremos algunos elementos de la tradición oral que serán utilizados como elementos teatrales y que, por tanto, poseen un gran potencial teatral:

- El narrador como *griot*[125], enlazando así con la tradición africana. Algo típicamente caribeño suele ser la conversión del narrador en protagonista, tal como ocurre en *Dog* (1974), obra de Dennis Scott[126].

- Descripción adjetival. Su función es ayudar a la memoria a recordar. Va acompañada de gestos y modulación de la voz (Zabus, 1998: 36). En la tradición oral, las narraciones suelen ser poéticas, de manera que la rima ayuda al que cuenta la historia, también como fórmula nemotécnica para recordar la historia que quiere contar (Talib, 2002: 73).

- Interrupciones sobre el discurso, por parte de otros personajes o del público. En el teatro de tema caribeño, la participación del público es algo normalmente buscado y que forma parte de la propia representación. El origen de esta interacción podría buscarse en las canciones típicas de la plantación por parte de los esclavizados, donde es habitual la fórmula "pregunta-respuesta" (*call and response*)[127], en la

[125] Los *griots* son un tipo de narradores de cuentos relacionados con la tradición africana. Son los encargados de preservar las tradiciones orales de la tribu. Suelen ser los hombres más ancianos. Recordemos en este sentido los esfuerzos de la UNESCO al establecer un protocolo para el reconocimiento y mantenimiento de las tradiciones orales como patrimonio intangible de la humanidad.

[126] Comentario de Jean Binta Breeze en *Caribbean Focus 1 & 2* (1986a).

[127] Hay que entender que se usa el término pregunta no a modo de interrogación, sino en el sentido de antecedente, palabra que también suele utilizarse para referirse a la estructura que en inglés se conoce como *call*. La segunda parte, conocida como *response*, también se conoce en castellano como consecuente (conversación con Eloy J. Cubillo Pinilla, Jaén junio 2008).

que el líder entona una canción y es respondido por el coro. La pantomima jamaicana es uno de los ejemplos más claros al respecto.

- Referencias a otros medios orales, como la radio. Veremos la presencia de la radio en *AJFHD*, donde se nos traslada al contexto de la Segunda Guerra Mundial a través de este aparato que parte del componente oral.

- La historia contada tiene un poder en la tradición africana que pervive en el Caribe a través de sus descendientes, el teatro es consciente de ese poder e incorpora esta presencia a través de las historias tradicionales, que forman parte del folclore afrocaribeño. Una de las obras típicas en este sentido es *Ti Jean and His Brothers*.

- El gusto por la retórica, por la forma del discurso y el mismo debate como herencia de los discursos del pasado africano, tal como se pone de manifiesto a través del *picong*, que estudiaremos ampliamente en el capítulo dedicado a *Joker* y a *Pecong*. El carnaval constituye sin duda uno de los elementos de teatralidad más interesantes, con un claro componente oral.

A partir de la tradición oral, no sólo aparecen elementos propios de las variedades lingüísticas, sino también objetos y formas que adquieren toda una serie de connotaciones semióticas que hay que entender desde estas tradiciones. Así, por ejemplo, un objeto que está presente en mayor o menor medida en todas las obras analizadas es el espejo, que adquirirá distintas interpretaciones en función del autor, pero que coincide en interpretación en la base de la cultura oral de procedencia africana, tamizada por el proceso de la esclavitud en el Caribe. También el círculo forma parte de esta cultura, que se metamorfosea en las obras teatrales en forma de estructura.

En el Caribe por tanto se produce una “compleja unión de lo escrito y lo oral” por cómo influye la tradición oral en la concepción del texto escrito (Talib, 2002: 75), y éste a su vez se convierte en elemento oral a través de la poesía performativa o el teatro. Además, la lengua posee un fuerte componente sociocultural que debemos tener en cuenta en el análisis de las obras.

1.2.2. El mito

Los mitos han existido desde tiempos inmemoriales y todas las culturas tienen los suyos propios. Sobre los mitos se han asentado las bases sociales de la familia, la tribu o la nación. Los mitos expresan principios de sabiduría colectiva derivados del contacto directo de la experiencia y describen lo que esperamos de la vida en términos de ciclos naturales: juventud, madurez y ancianidad. *For those within whose lands mythology is indigenous, it is not only sung as the music of creation, but actually lived* (Dunn-Mascetti, 1990: 12). En el Caribe, la falta de historia ha sido sustituida, en parte, por el mito, que ayuda a explicarse y contribuye al sentido de pertenencia de la comunidad. Los mitos que forman parte del Caribe son tan diversos como las culturas que lo componen, llegando en algunas ocasiones a producirse el fenómeno del sincretismo, que se da también en otros aspectos sociales y culturales, como la religión y el mismo teatro.

No entraremos en la descripción del mito en los términos antropológicos estudiados por Levi Strauss, ni en los psicológicos establecidos por Jung a través de la teoría de los arquetipos, ya que lo que interesa a nuestro trabajo es la transposición del mito al terreno literario y el papel del mito en la creación de la literatura de tema caribeño. No obstante, somos conscientes del poderoso valor antropológico y psicológico del mito en esta cultura, y así lo destacaremos con ejemplos concretos, puesto que el mito tiene una función colectiva que llevada al teatro retoma la dimensión para la que fue creado: *[only] in drama perhaps, can such an enactment be possible and convincing* (Wilson-Tagoe, 1995: 34).

El término “mito” viene del griego *mythos* y significa “palabra” o “historia”: Suele presentar una estructura cíclica, o circular –“El tiempo mitológico, al contrario que el tiempo cronológico, es cíclico, no lineal” (Philip, 1999: 6)—, estructura que en el Caribe adquiere un peculiar simbolismo que estudiaremos en las obras del análisis, donde el círculo adquiere un carácter altamente representativo, puesto que el mito va unido indivisiblemente a la metáfora:

> “Ésa, precisamente, es una de las funciones del mito: consagrar la ambigüedad y la contradicción. (...) La mitología, al igual que la poesía, ofrece una forma de comprender el mundo a través de la metáfora. Los relatos se adaptan y se transforman según quién los cuenta y según el contexto en que se cuentan; los mitos no son inmutables y dogmáticos sino fluidos e interpretables” (Philip, 1999: 6).

En el Caribe, el mito es un medio natural para expresar la contradicción y la complejidad de la zona, y es redefinido a través de elementos populares "autóctonos" como el folclore, la música o el carnaval, donde la presencia africana en las Antillas de habla inglesa ha jugado un papel fundamental. El teatro de tema caribeño tomará estos componentes reescribiéndolos de una forma muy particular, y utilizará los mitos occidentales, parte de la cultura impuesta por el colonizador, convirtiéndolos en mitos propios, haciendo a través del teatro que el mito adquiera su función primaria de actuación, tal como hacía referencia Dunn-Mascetti en la cita anterior, devolviéndole así su función performativa.

Amon Saba Saakana realiza un estudio del mito desde un punto de vista afrocéntrico, despojando al mito europeo de su presunta concepción universalista. El crítico establece que en el contexto de lo literario, los mitos son utilizados por el artista porque son un punto de contacto con el público, puesto que actúan simbólicamente expresando la naturaleza de la sociedad que desea retratar: *Mythology, in the creative sense, cannot be understood as an unscientific device to conceal or terrify. It is a creative and expressive device of a particular society to draw parallels, to show by example, the evil, wisdom, morality and values inherent in a particular culture* (1996: 15–16). Saakana insiste en la diferencia de la interpretación del mito en función de la cultura. En su análisis de las novelas del guyanés Roy Heath, advierte del peligro del eurocentrismo y critica abiertamente la mentalidad colonial que estudia la literatura de tema caribeño desde el punto de vista del canon europeo, imponiendo los mitos occidentales a los mitos africanos, que son considerados por el colonizador como inferiores ya que el mito en una sociedad constituye un sistema de almacenaje de la historia, cuyo simbolismo difiere en función de la sociedad que lo ha creado:

> *What has been characterised and assassinated as 'myth' (i.e., not existing in history) has been a particular way of keeping alive the traditions and history of a society or people. Myth is a system of storing history by a concise method which involves tales, symbolisms and gestures. These symbolisms, constituting a language, can be represented by animals or beings in unusual postures, positions, and acts. These were not meant to be arbitrarily interpreted, nor to be available to the generic public, but to be symbolically understood as an explanation of something to those who are initiated to a higher level of education. This means that mythology differed in the use of symbolism from culture to culture, and implies a thorough grounding in the culture of a particular society in order to 'decode' the message/memory*. (Saakana, 1996: 12)

La visión afrocentrista de Saakana puede llegar a resultar tan extrema como la visión eurocéntrica que critica. Este debate ha estado presente desde la separación de la metrópoli y la creación de nuevos estados en la zona. El ejemplo más conocido, en este sentido, es el encarnado por la polémica suscitada y ya mencionada entre el escritor barbadense Edward Kamau Brathwaite, seguidor de una corriente "más africana" y el escritor de Santa Lucía Derek Walcott, ampliamente criticado por su tendencia europea[128]. Ambos discursos carecen de un punto medio que valore la importancia de las distintas culturas. A pesar de ello, no puede ignorarse la fuerte influencia de la cultura europea en la zona, efectivamente impuesta. El pensador y escritor trinitense C. L. R. James reconocía que los escritores caribeños, entre los que se incluía él mismo, habían sido educados en la tradición occidental (C. L. R. James, 1989: 50)[129], por lo que no se trata de elementos irreconciliables. En las obras que vamos a analizar veremos cómo el autor dramático parte de mitos europeos que no sólo recrea y adapta a la realidad caribeña, sino que somete a éstos a un proceso de transformación, de manera que el mito adquiere nuevas características e interpretaciones, convirtiéndose en un nuevo mito. Éste será el tema central de nuestro trabajo y lo que a través de las obras elegidas pretendemos demostrar.

La deconstrucción y reinterpretación del canon heredado constituye una de las fórmulas más recurrentes de manifestación postcolonial. En el pasado colonial, el Imperio utilizó el canon literario y especialmente la representación teatral como forma de muestra e imposición de su empresa civilizadora. Por ello es lógico pensar que, con la llegada de la independencia, el canon heredado sea uno de los objetivos favoritos de reinterpretación y forma de expresión propia y que el teatro cobre por tanto un valor especial.

> *It has been noted in this regard that 'a prominent endeavour among colonial writers/artists had been to rework the European "classics" in order to invest them with more local relevance and to divest them of their assumed authority/authenticity'*

---

[128] Este debate se dio sobre todo en los setenta y ochenta, y auque en cierta forma continúa abierto, también se comenta que fue un debate deliberado para dar a conocer a ambos escritores.

[129] C. L. R. James reconoce la tradición occidental en sus obras y las de Wilson Harris o V. S. Naipaul. En este discurso ensalzaba a nuevos creadores del Caribe elogiando el hecho de que hayan permanecido en el área y no hubieran emigrado, ya que en su opinión era totalmente compatible. Los escritores de los que hablaba como verdaderas promesas de la literatura de tema caribeño eran Earl Lovelace, Michael Anthony, Austin Clarke y Alvin Bennet. También hablaba de Wilson Harris y George Lamming como autores ya consagrados.

> *(Gilbert and Tompkins 1996: 16). This tendency has been described by Helen Tiffin (1989) in terms of a canonical 'counter-discourse', where canonical texts from the West are interrogated and subverted. But what results from the counter-discourse is quite often not a simple subversion or overturning of accepted assumptions generated by the work. As Ashcroft et al. (1989: 33) have noted, these works do not simply reverse 'the hierarchical order' that the original works assume, but more fundamentally, they interrogate 'the philosophical assumptions on which that order was made'* (Talib: 2002: 87).

Harold Bloom habla de una "ansiedad de influencia" que, advierte, existe en toda obra literaria, donde términos como "plagio" cobran una dimensión legal más que literaria, ya que todo trabajo bebe de fuentes anteriores a su propia concepción, y el/la escritor/a no es un ente aislado al margen de la influencia de sus propias elecciones como lector/a:

> *The anxiety of infuence is not an anxiety about the father, real or literary, but an anxiety achieved by and in the poem, novel or play. Any strong literary work creatively misreads and therefore misinterprets a precursor text or texts. An authentic canonical writer may or may not internalize her or his work's anxiety, but that scarcely matters: the strongly achieved work* is[130] *the anxiety.* (Bloom, 1994: 8)

El crítico norteamericano establece una división del canon occidental siguiendo el ciclo de tres fases establecidas por Giambattista Vico: -*Theocratic, Aristocratic, Democratic— followed by chaos*[131] *out of which a New Theocratic Age would at last emerge* (Bloom, 1994: 1), y en todas estas fases está presente esta ansiedad de influencia, incluso en el mismo Shakespeare, a quien el crítico señala como centro del canon occidental y en cuyo análisis destaca diversas influencias que pueden observarse en la obra del bardo de Stratford, especialmente en sus obras de juventud, donde puede apreciarse el influjo de su contemporáneo Christopher Marlowe. Sobre el caso concreto de la literatura postcolonial en inglés con respecto a esta "ansiedad", señala Döring que suele comentarse la peligrosa situación en la que se halla este tipo de literatura, utilizando una cita de John Thieme (1998: 82):

---

[130] Énfasis del autor.

[131] Bajo el apéndice D, que Harold Bloom (1994: 560) titula *The Chaotic Age: A Canonical Prophecy*, el crítico destaca algunas obras del Caribe, todas novelas y poemas: C. L. R. James, *The Black Jacobins*; *The Future in the Present*. V. S. Naipaul, *A Bend in the River*; *A House for Mr Biswas*, Derek Walcott, *Collected Poems*. Wilson Harris, *The Guyana Quartet*. Michael Thelwell, *The Harder They Come*. Aimé Césaire, *Collected Poetry*.

'suffering from a particular acute version of Harold Bloom's anxiety of influence'. However, such anxieties lie with the reader (Döring, 2002: 6). Döring también señala en este sentido que la memoria del texto es su intertextualidad y la falta de tradición se constituye en principal motivo de auto creación (2002: 14-15). Thieme entiende que el análisis de las obras "influidas" ha de entenderse más allá de lo que supone una oposición binaria de los paradigmas, concibiendo esta oposición como un "continuo" *in which the influence of the 'original' could seldom be seen as simple adversarial – or, at the opposite extreme, complicitous* (2001: 2).

La lengua forma una parte importante e inherente a la cultura, y aunque, como hemos visto en el apartado anterior, existen muchas formas diferentes de habla, es indudable que la base de toda esa riqueza lingüística contiene una gran influencia europea, al tratarse de una lengua impuesta por el colonizador. Wilson-Tagoe, por tanto, considera un proceso lógico, por parte de los escritores de las excolonias, la redefinición e interrogación del pensamiento europeo heredado:

> *European languages are steeped in European thought, and European thought through centuries of colonisation rationalised an ideology of dominance which not only defined 'the other' in a hierarchically organised relationship but also controlled and manipulated the naming of things and systems of knowledge. For ex-colonial writers the processes of re-definition and the creation of a new consciousness and authority necessitate an imaginative repositioning and interrogation of European knowledge and systems as well as a continual subjectification and self-formation*. (1995: 28)

Las relaciones se establecen jerárquicamente en la sociedad de la plantación, donde conviven amo y esclavizado, y la esclavitud se convierte en uno de los elementos que subyace en el subconsciente de estos pueblos. Por ello, este necesario proceso de interrogación ha creado nuevas formas de ver los mitos y todo un nuevo corpus de sensibilidad (Wilson-Tagoe, 1995: 28), y el teatro es el elemento donde ese proceso a su vez se cuestiona y reinterpreta, no sólo por el creador sino también por el público, que crea su propia versión:

> *At the same time the dramatist's attempts to create theatre, his enactments of aspects of life, his merging of landscape, people and consciousness in celebration or purgation moves drama into areas where a play becomes a performance, even a ritual, and text is subsumed into the communicative event, deconstructed and made part of other modes of perception and signification*. (Wilson-Tagoe, 1995: 30)

Sobre la utilización del mito en el teatro de tema caribeño es interesante destacar el análisis del artículo de Wilson-Tagoe (1995) sobre tres de las obras representativas de Derek Walcott, que utilizaremos como ejemplo y tendencia del uso del mito en este tipo de teatro, y por tanto haremos extensible a otros autores que "rehacen" y "recrean" los mitos escribiendo la tradición caribeña y reinscribiendo mitos de otras tradiciones como la europea, convirtiéndolos en propios. Las tres obras que elige son: 1) *Ti Jean and His Brothers*, 2) *Dream on Monkey Mountain* y 3) *Pantomine* (1978):

1) *Ti Jean and His Brothers* está basada en un cuento de Santa Lucía donde bien y mal se enfrentan a través del personaje de Ti Jean y el diablo, que en realidad representa al hombre blanco amo de la plantación[132]*:*

> *Walcott's appropriation of the myth is not just an appropriation of its story, structure and symbol; it is an appropriation of its incantative force as an enactment and purgation of a community's fears and anxieties. His play links itself within its space and takes on its characters and rituals*. (1995: 30)

En este sentido, siguiendo de nuevo a Wilson-Tagoe (1995: 31) se produce una interconexión muy importante entre la historia y el público, como invitación a éste para que integre el contenido de la obra en el consciente como "unión con el pasado y con otros mitos". Lo más destacable en este sentido con respecto a nuestro análisis es el uso del folclore de su isla de nacimiento por parte del autor. Se trata, pues, de mitos de origen africano que han quedado en la colectividad y que forman parte importante de los contenidos del teatro de tema caribeño.

2) En *Dream on Monkey Mountain* se produce un enfrentamiento entre el folclore caribeño representado por Makak, que adquiere una misión mesiánica, y la tradición europea, que es sometida a juicio, y que aunque sea idolatrada en su representación de mujer blanca, acabará siendo decapitada. Representa una visión más personal del mito, que aparentemente parece vencer el poso europeo, no sin

[132] Walcott reescribe el mito dando un sentido de la redención que aparecerá posteriormente también en su Don Juan. La cuestión de la redención es una de las características del teatro de tema caribeño, tal como se encarga de recordarme la jamaicana Ruth Minott Egglestone a lo largo de nuestras ya innumerables conversaciones. Desarrollaremos este concepto en el análisis de *Joker* de Walcott.

un halo de nostalgia hacia el componente europeo por el que Walcott ha sido criticado por los partidarios de una escritura más afrocéntrica. Se trata de la contradicción y la paradoja, el rechazo pero a la vez presencia de la cultura del colonizador, que ha sido impuesta pero que forma parte del propio colonizado. Esta dualidad se encuentra con más frecuencia en escritores más jóvenes, como Caryl Phillips, que además de sus conocidas novelas, siempre ha cultivado su pasión por el teatro, género con el que comenzó su carrera en los ochenta, o en la obra que analizaremos de Fred D'Aguiar.

3) En *Pantomine* Walcott utiliza el mito de Robinson Crusoe[133], historia imperialista por excelencia: occidental blanco perdido en una isla y cuya única compañía humana será el nativo al que él llama *Friday* (Viernes), en esa tarea colonizadora y eurocentrista de imposición apelativa. En *Pantomime*, Walcott reanaliza esta doble relación entre Robinson y Viernes en su localización original, que corresponde al Caribe, y concretamente a Tobago, donde hoy se sigue utilizando como reclamo turístico. En esta ocasión Walcott desplaza la voz del narrador Robinson, y la sustituye por voces de la tradición local (Gilbert & Tompkins, 1996: 36). La obra será finalmente contada por un nativo negro que elige llamarse a sí mismo *Thursday* (Jueves), quien acabará narrando la historia a ritmo de calipso. No se trata de una copia o mímesis de la novela, sino de una transformación del mito que ha de entenderse ahora desde la perspectiva del esclavizado que adquiere el significativo nombre de *Thursday* (Wilson-Tagoe, 1995: 34). Se produce así una reapropiación del mito europeo y se crea uno nuevo, distinto y distintivo. Además de Robinson Crusoe, la reinterpretación de otros mitos europeos favoritos ha sido el referido a Colón como catalizador del Nuevo Mundo, y, como obra de teatro, *La Tempestad* de Shakespeare, de la que se han hecho todo tipo de interpretaciones.

Estos tipos de apropiación, reescritura y reinterpretación forman parte de las tres obras que hemos elegido para el análisis, de manera que a lo largo del trabajo asistiremos a un continuo juego en el que don Juan, mito europeo por excelencia, se metamorfoseará en Anansi y, como una de las características de éste es el difraz, ello permitirá a Walcott el juego con las dos tradiciones, africana y europea, haciendo posible que don Juan pueda transformarse en Ulises o en Legba

[133] Según Saakana, la historia de Robinson Crusoe es una copia de la historia egipcia "The Tale of the Ship-wrecked Man" (1996: 45).

Carrefour[134]. El mito griego de Medea se convertirá en la obra de Carter en la caribeña Mediyah, hija del dios vodou Dambalah, y el mito de El Dorado, unido a la conquista de América, se transformará en una suerte de limbo donde van a parar los sueños rotos de los inmigrantes. Por tanto, viejos mitos en nuevas visiones donde se expresa el sentir de lo caribeño.

1.2.2.1. Mitos europeos

Los mitos europeos llegan a través de la escritura y de las representaciones teatrales que forman parte de la empresa colonizadora por parte del imperio británico, aunque en principio estas representaciones estuvieran dirigidas al colonizador:

> *I don't think the Spanish colonization process put much emphasis on the theatre as a weapon to build civilization as much as the British did. Spanish main target was through the Church that was much more structured and united than the British different churches. In addition to this, Spain didn't take much interest in the Caribbean until the XVIIIth and XIXth century and always as a transition pass to the continent where the main colonies and Spanish interests were. Trinidad was under Spanish rule until the very end of the XVIIIth century but it will be the French who will take Carnival to the island and will structure the music*. (Felix Cross, conversación Londres, julio 2004)

Son palabras del trinitense Felix Cross, director desde 1996 de la compañía Nitro en Londres[135], quien me comentaba en esta interesante conversación que los pilares donde se asienta la cultura caribeña son la música y el baile, más que el teatro, por el contrario de lo que ocurre con la cultura inglesa –*English culture*, en palabras textuales del autor—, cuyo pilar principal, en su opinión, es el teatro, y Shakespeare en este sentido su centro: *Shakespeare is for English the best, and its worse as a different tradition has been quite difficult to get through* (conversación Londres, julio 2004).

---

[134] Dios *lwa* del vodou. Véase Anexo III b.

[135] *Nitro* es el actual nombre de la compañía cofundada por Mustapha Matura en 1979 y conocida como *Black Theatre Co-operative*. Felix Cross, aunque nacido en Trinidad, ha vivido la mayor parte de su vida en el Reino Unido, y aunque la compañía sigue conteniendo el espíritu caribeño de su fundación, su objetivo es entrar en la escena británica.

No obstante, y además de Shakespeare, fundamental para entender la evolución del teatro de tema caribeño en particular y postcolonial en general, consideramos que el mundo clásico, cuna de la civilización occidental y de donde parten muchos de los mitos que después han sido reinterpretados dentro del propio pensamiento europeo, forma una influyente presencia en este tipo de teatro. También, a lo largo del trabajo hablaremos de otros personajes, que nacen en el imaginario europeo y son especialmente significativos para la zona, ya que cuentan con una poderosa fuerza performativa y de reinterpretación, tales como Cristóbal Colón o Robinson Crusoe. Por último en este apartado hablaremos del papel de la religión cristiana en cuanto creadora de "mitos" y tradiciones importantes para la comunidad, enlazando así con la creación propia de mitos caribeños donde el sincretismo, o supersincretismo, tal como lo definió Benítez Rojo, es clave para poder entender esta cultura y sus propias creaciones, y de él hablaremos en la sección dedicada a los mitos caribeños.

1.2.2.1.a. Shakespeare

Harold Bloom no sólo sitúa a Shakespeare en el centro del canon occidental: *Shakespeare is the centre of the embryo of a world canon, not Western or Eastern and less and less Eurocentric* (Bloom, 1994: 62-63), sino que lo considera el mismo canon: *[perhaps] we can go farther; for Shakespeare we need a more Borgesian term than universality. At once no one and everyone, nothing and everything, Shakespeare is the Western Canon* (Bloom, 1994: 75). Toda la obra de Shakespeare ha ejercido una poderosa influencia en todo el mundo, donde se ha representado innumerables veces, versionado y adaptado. El Caribe no es una excepción en este sentido. En relación a la cultura caribeña actual y por las razones históricas y sociales apuntadas, habría que destacar las obras de Shakespeare que cuentan con la presencia de personajes de color: *Titus Andronicus* presenta al moro Aaron, aunque no es tan conocido como el judío Shylock de *Merchant of Venice* o el moro veneciano *Othello*. Pero si hay una obra que destacar con respecto a la influencia ejercida, ésa es sin lugar a dudas *The Tempest*, escrita entre 1608 y 1613. Como ya hemos visto, es fácil entender por qué *Robinson Crusoe* o *La tempestad* son dos de las obras más reescritas y reinterpretadas en la literatura postcolonial de habla inglesa y especialmente en el Caribe, ya que ambas tratan de un extranjero que ocupa de manera casi casual una isla. A partir de ese momento se crea una relación entre el amo –papel del que

se apropia el recién llegado— y el nativo de la isla, al que convierte en esclavo y a quien como consecuencia impone su lengua (Talib, 2002: 88), convirtiéndose así la lengua en elemento de imposición de la civilización del extranjero, que enseguida se apropia de la isla. Precisamente es el gusto por la buena dicción y la relación en la cultura británica entre lengua y clase social, además de toda una serie de elementos que van ligados a la cultura, lo que contribuyó a popularizar al bardo de Stratford en el Caribe:

> *The popularity of the class*ics*, especially of Shakespeare, is based partly upon factors inherent in these dramas, in particular the fact that they were written by poets for an aural tradition, and partly upon the work in voice and speech training that has formed part of our cultural and artistic growth during the last fifty or more years. As in England, "received" pronunciation became more than a badge of social distinction: it was often regarded as the unmistakable sign of a good education*. (Wycliffe, 1974: 7)

The Tempest es una de las obras más curiosas de toda la trayectoria teatral del bardo, en la que el personaje de Caliban representa la figura del colonizado, ser que deambula por el suelo, de apariencia horrenda por lo que se describe de él. Quedará relegado a su condición impuesta de esclavizado y a permanecer en la isla donde habita. Prospero personifica al colonizador y amo, que cuando llega a la isla impone sus valores. Al transcurrir precisamente en una isla, crea cierto paralelismo con la fragmentada geografía caribeña[136]. Es a su vez una obra en la que Shakespeare incorpora recursos escenográficos que sorprenden por los cuadros musicales que aparecen, siguiendo la tradición de las máscaras de la época y que la vinculan a una visión del teatro más como espectáculo, tal como formularía Artaud, o si preferimos, al origen mismo del teatro griego, en el sentido de representación festiva y que de esta manera conecta con la presencia de elementos teatrales en la cultura caribeña, donde la música juega un papel fundamental.

Podemos citar algunas de las versiones de los escritores caribeños, como *Une tempête* de Aimé Césaire, una de las reinterpretaciones teatrales más tempranas (1969); o ensayos como *Calibán* (1971) de Roberto Fernández

[136] Para un estudio sobre la relación postcolonial de *La tempestad* con la literatura caribeña y canadiense, véase Thieme (2001), en el capítulo titulado "Encountering Other Selves: Re-staging *The Tempest*" (127-54).

Retamar; “Caliban”, llevado a la poesía de la mano de Edward Kamau Brathwaite en *The Arrivants* (1973), compuesta por la trilogía *Rights of Passage*, *Masks* (1968) y *Islands* (1969); la novela de George Lamming *Water with Berries* (1971); el ensayo de Sylvia Wynter “Beyond Miranda’s Meanings: Un/silencing the ‘Demonic Ground’ of Caliban’s Woman” (1990); *Dream on Monkey Mountain* (1970); o los poemas de David Dabydeen “Miranda/Britannia” en *Coolie Odyssey* (1988)[137]. Las obras citadas son las más conocidas en este sentido, pero *La tempestad* está presente además en obras de teatro cuyos títulos no hacen mención directa a la misma, formando parte de otros mitos, tal como veremos en la obra *The Joker of Seville* en el siguiente capítulo y en *Pecong* en el tercer capítulo.

1.2.2.1.b. El mundo clásico

Gilbert & Tompkins (1996: 38) afirman que la influencia del teatro clásico griego en el teatro postcolonial es menor que la que ha ejercido Shakespeare. Según estas autoras, su predominio es más aparente en culturas como la africana, cuyas raíces teatrales están vinculadas en origen al rito[138]. En el Caribe, el rito, puesto de manifiesto a través de las religiones afrocaribeñas, también posee una importancia significativa, precisamente como herencia de la cultura africana y que ha sobrevivido al proceso de la esclavitud mediante mecanismos como el sincretismo, ya que todo lo que venía de África era contemplado por el blanco como algo peligroso, que debía ser prohibido y por tanto tenía que ocultarse a través de los ritos del amo. Por ello no es extraño que el escritor caribeño utilice en sus obras elementos propios de la tradición teatral clásica, puesto que existe un elemento común que puede encontrarse, por ejemplo, en el gusto por el rito, aunque la relación entre el mundo clásico griego y el Caribe es mucho más profunda de lo que aparentemente pueda pensarse. Éste es un tema que bien puede ser objeto de futuras investigaciones, ya que esta conexión entre Caribe y mundo clásico griego va más allá de los límites relativos a cuestiones puramente postcoloniales en cuanto a la relación binaria colonizador-colonizado.

Es necesario citar aquí la polémica obra de Martín Bernal (1987) que editó en tres volúmenes con el sugerente título de *Atenea negra*. Aunque no entraremos en el debate suscitado por esta interesante monografía, destacaremos el estudio

---

[137] Referencias tomadas de Pouchet Paquet (1992: xxv) y Talib (2002: 87-88).

[138] En este sentido puede consultarse la obra de Wole Soyinka (1976) *Myth, Literature and the African World*.

que el profesor de Cornell realizó sobre la procedencia de la cultura griega, donde tradicionalmente se asientan las bases de la cultura occidental. La tesis de Bernal establece que la cultura griega clásica es fruto de una suerte de sincretismo de las culturas egipcia, fenicia y de otros pueblos del Mediterráneo oriental, pero que fueron sobre todo las corrientes de pensamiento europeo de los siglos XVIII y XIX las que hicieron impensable la relación entre la cuna de civilización europea y África, debido, entre otras razones, a la asociación del negro con la esclavitud y a los sentimientos nacionalistas de la época, basados algunos de ellos en posicionamientos racistas:

> *Para los románticos y los racistas de los siglos XVIII y XIX resultaba sencillamente intolerable que Grecia, a la que se consideraba no sólo compendio de Europa entera, sino también su cuna, fuera producto de una mezcla de europeos nativos y de unos colonizadores africanos y semitas. Por eso es por lo que debía desecharse el modelo antiguo y ser sustituido por otro más aceptable.* (Bernal, 1993: 30)

El estudio de Bernal tiene como objetivo bajar los humos a la arrogancia cultural de la Europa que ha pretendido deshacerse de su vinculación con lo africano, y aunque, como ya he comentado anteriormente, no vayamos a entrar en disquisiciones sobre el tema, me parece interesante llamar la atención sobre esta posible relación procedente de África, ya que en el terreno literario podemos afirmar que existe una estrecha vinculación entre el Caribe y el Mediterráneo a través de la Grecia clásica que pudiera tener sus orígenes en esta suerte de supersincretismo. Considero que esta conexión se debe a lo que podríamos llamar una comunidad de sensibilidades, haciendo uso de la expresión de Omotoso (1982: 163), a la que nos referiremos en el próximo capítulo para manifestar elementos comunes con otras culturas, a través de la cual el caribeño llega a identificarse con el héroe clásico. A ello se deben varios factores, entre los que destacaría la educación académica y la geografía.

Curiosamente, la cultura británica se ha apropiado del héroe de Ítaca hasta tal punto que casi lo ha hecho suyo. No hay que olvidar la importancia de la formación clásica en las escuelas británicas hasta prácticamente el siglo pasado y por extensión la difusión de esta cultura en los territorios colonizados. Debido a la ausencia de héroes caribeños en el mundo académico con los que los estudiantes nativos pudieran identificarse, el mundo griego representó para los escritores de la generación de Walcott un elemento con el que podían hermanarse, especialmente

debido a la peculiar configuración geográfica del Caribe, que comparte con el mundo griego su disposición en una suerte de metaarchipiélago, compartiendo así el gusto por el viaje, que se convierte en uno de los temas fundamentales. El viaje se plantea en el Caribe en una estructura cíclica y circular, con un regreso que supondrá de nuevo una partida y así sucesivamente creándose una espiral donde los personajes quedarán atrapados. Sakaana (1996: 43) considera que la relación con el mundo griego clásico forma parte sólo de un reducido número de intelectuales. Sin embargo, y pese a que no sea una cuestión consciente para una amplia mayoría, la conexión que se produce entre estas culturas del mar es bastante significativa, de manera que el Caribe se convierte en una especie de Mediterráneo del Nuevo Mundo debido a su pasado de tránsito y conquista del europeo. Benítez Rojo (1998: 31-32) señala efectivamente que hay una gran coincidencia entre el mundo griego y el caribeño basada en que ambos pueblos son "Pueblos del Mar" que "se repiten incesantemente diferenciándose entre sí, viajando juntos hacia el infinito". Destaca el novelista y ensayista cubano dos elementos comunes en ambas culturas, actuación y ritmo, y agrega un tercer elemento que describe con las siguientes palabras:

> Y, sin embargo, habría que agregar algo más: la noción que hemos llamado «de cierta manera», algo remoto que se reproduce y que porta el deseo de conjurar Apocalipsis y violencia; algo oscuro que viene de la *performance* y que uno hace suyo de una manera muy especial; concretamente, al salvar uno el espacio que separa al observador contemplativo del participante. (Benítez Rojo, 1998: 32)

Walcott es indudablemente el escritor caribeño en el que esta identificación forma parte inherente de sus poemas y teatro, donde, por ejemplo, el personaje de Ulises es una constante.

> *An implicit parallel between Walcott's epic quest and the quest of ancient poets is rooted in an overt comparison between the Greek Achaian archipelago and the Caribbean archipelago. In an apostrophe, the poet addresses Hector, Achilles, Aeneas, and Ulysses, whose images he envisions in the clouds. Even to the primitive mind, these great heroes, products not of Homer merely, but of an entire race of native peoples, reside in a global collective consciousness as a living testament of the invincible spirit of humanity*. (Watanabe, 2001: 149)

El más conocido de sus libros de poemas en este sentido es *Omeros* (1990), por el que recibe el Nobel en 1992, convirtiendo a los pescadores de su natal Santa Lucía en héroes clásicos y donde utilizará los temas típicos de la tradición homérica: *[the] initial focusing on preparations to go out to sea recalls the classic topos by which a poet's work is conventionally linked to a voyage* (Döring, 2002: 178). Walcott transforma a los clásicos, trasladándolos al Nuevo Mundo: *Omeros manifests and transforms epic echoes and so turns the shield of Achilles into a map of the New World* (Döring, 2002: 202). Técnica que veremos también en *Joker*, donde don Juan emerge de la isla de Trinidad a través de las invocaciones del pueblo de San Juan y una vez resucitado volverá desde España a viajar hasta el Nuevo Mundo.

Con la versión teatral de la Odisea, Walcott pretende adaptar *Omeros* al teatro, que publica en 1993 con el título *The Odyssey: A Stage Version*[139]. Aunque este afán por rehacer los clásicos griegos en el Caribe se produce en la mayor parte de su obra, hemos de destacar también su libro de poemas *The Fortunate Traveller* (1982), *[in] 'Archipelagoes' (from 'Map of the New World') and 'Greece' – which are, I take it, set in the Caribbean – the landscapes are suffused with classical memories. The Greek myth of 'Europa' gets a Caribbean version* (Morris, 1999: 121).

Como observaremos en el análisis de las obras, la incursión en el mundo clásico griego no sólo se refiere a sus mitos y personajes, donde además de Ulises nos encontraremos con otros héroes como Jasón o Medea, y que estructuralmente el autor dramático no es desconocedor de los elementos teatrales propios del teatro clásico que utiliza cuando considera adecuado, puesto que la tradición teatral europea también forma parte de la formación del autor dramático[140]. Con respecto a la cuestión estructural, y aunque lo desarrollaremos ampliamente, destacaremos la utilización del coro, con su corifeo que puede observarse en las tres obras analizadas y que enlaza con la tradición africana de *call and response* que ha permanecido en la cultura caribeña a través de celebraciones como el carnaval, tan

[139] Se trató de un encargo de la *Royal Shakespeare Company* representada por primera vez el 2 de julio de 1992 en *The Other Place*, y fue publicada un año más tarde por Farrar, Straus and Giroux. El texto de la traducción española se preparó expresamente a propuesta del Festival Clásico de Mérida y se estrenó en el Teatro de Mérida el 28 de julio de 2005 (Walcott, 2005: 8) con el título en castellano de *Una odisea antillana*.

[140] Sin duda el autor dramático de tema caribeño utiliza elementos diversos y la formación clásica es parte de su formación académica, que suele completar fuera del Caribe con cursos que profundizan en esa tradición, aunque también es cierto que hay también una gran influencia de otras culturas que destacan por su teatro, como por ejemplo el teatro *Noh* japonés.

presente en este tipo de teatro. El coro potencia el sentido de comunidad y es un recurso teatral visual y sonoro muy poderoso.

Por todo lo apuntado con respecto a la conexión que se produce entre el mundo clásico griego y el Caribe, no es sorprendente el resultado de la utilización de los mitos griegos en el teatro de tema caribeño, donde la conversión del mito clásico al mundo caribeño parece propia, por lo que llegaremos a ver a los pescadores de Santa Lucía como héroes clásicos o pensaremos que Medea fue caribeña antes que de la Cólquide.

1.2.2.1.c. El Caribe e Irlanda

La presencia y mella de la literatura irlandesa en la literatura de tema caribeño, al igual que en la literatura africana, no es una mera coincidencia. Ya hemos comentado al principio cómo Irlanda ha sido objeto de polémica en los estudios de literatura postcolonial, debido fundamentalmente a que se trata de una isla europea. Excluida de la cuestión postcolonial en el emblemático *The Empire Writes Back* (1989)[141], ha sido, sin embargo, considerada paradigma de la realidad postcolonial por otros ensayistas[142]:

> *True, the physical, geographical connections are closer between England and Ireland than between England and India, or between France and Algeria or Senegal. But the imperial relationship is there in all cases. Irish people can never be English any more than Cambodians or Algerians can be French. This it seems to me was always the case in every colonial relationship, because it is the first principle that a clear-cut and absolute hierarchical distinction should remain constant between ruler and ruled, whether or not the latter is white. Nativism, alas, reinforces the distinction even while revaluating the weaker or subservient partner*. (Said, 1994: 275)

El caso irlandés y la literatura irlandesa han influido en escritores cuya experiencia está unida al hecho postcolonial. Omotoso (1996: 119), hablando del caso concreto de África, compara a Chinua Achebe y Wole Soyinka con los escritores irlandeses por la peculiar utilización y reapropiación del idioma del colonizador y argumenta sobre la influencia de Irlanda:

---

[141] Sin embargo se incluyen algunas discusiones sobre el tema en *The Post-colonial Studies Reader* (Bill Ashcroft *et al*. 1995).

[142] Véase en este sentido Gilbert & Hopkins (1996: 7) y Said (1994: 275).

> *Ireland was the first colony of England. The way and manner in which Ireland was treated pointed to the way the English colonies of the future were to be maltreated. One of the major effects of colonisation on Ireland is the complete replacement of the Irish language, Gaelic, with English to the extent that by the end of the eighteenth century English had virtually replaced Gaelic in Ireland*.

Por tanto existe una vinculación en la búsqueda de una nueva estética donde Irlanda y especialmente los escritores irlandeses de finales del siglo XIX y principios del XX se vuelven modelos a seguir. Destacaremos en este sentido algunas razones que creemos interesantes por las que consideramos existe una estrecha relación entre Irlanda y el Caribe que se ve reflejada en la creación de una literatura de tema caribeño: uno de los principales puntos de relación se debe a su carácter insular, Irlanda es, al igual que gran parte del Caribe, retomando de nuevo a Benítez Rojo (1998), "la isla que se repite". Históricamente Irlanda ha sido uno de los primeros territorios donde se dio la dependencia impuesta por Gran Bretaña, con quien ha existido una relación colonial y que, como establece Omotoso, serviría como modelo de colonización posterior. El idioma del colonizado prácticamente ha desaparecido, asumiendo el idioma del colonizador, que a través de una literatura propia se transforma, dotándolo de elementos tamizados bajo el prisma de la cultura "nativa": *[they] are linked with the Caribbean by the process of colonisation; their languages have been colonised; rhythms of their speech in opposition to English* (D'Aguiar, 1988).

En el apartado anterior hemos visto la relación del Caribe con la antigua Grecia. Pues bien, éste es a su vez un elemento que une la literatura irlandesa con la de tema caribeño, ya que también la literatura irlandesa recurre, tal como lo hace la de tema caribeño, a la mitología griega en su afán de crear una mitología propia. Joyce reescribe la *Odisea* y en Walcott el héroe de Ítaca será recurrente tanto en su obra poética como teatral como hemos visto en el apartado anterior y desarrollaremos con más detalle en el siguiente capítulo.

La literatura angloirlandesa, originada con motivación nacionalista y propia, pese a la oposición de algunos sectores de la población que no supieron entenderla[143], adquiere especial significación en el contexto caribeño por su carácter de resistencia. En concreto, son escritores como J. M. Synge, Sean

[143] Me refiero al teatro, con obras como la de Synge *The Playboy of the Western World* (1907). En este sentido, consúltese la tesis de Encarnación Hidalgo Tenorio (1996), titulada significativamente *El Movimiento Dramático Irlandés. Análisis socio-semiótico del proceso de emisión de un macro-acto de habla fallido*.

O'Casey, James Joyce[144], y muy especialmente W. B. Yeats, quienes se consideran paradigmáticos. Al igual que Yeats y los citados escritores irlandeses, los escritores caribeños, y en concreto los dramaturgos, están obsesionados por crear una estética identificable con el Caribe, modelo debido a su propia lucha por la creación de una estética propia, que en el caso del teatro contribuyó de forma muy determinada:

> *Calling for a newly "realistic" stage language was advantageous particularly for Anglo-Irish writers who needed to make claims for essential Irishness of their plays. But careful mimesis could not in itself be enough of a goal, for a too-faithful claim for realism might in fact do the ideal, as Synge was to discover with Playboy* [The Playboy of the Western World]. *Thus any claims for realism had to be tempered with the "poetry" marking the essentially Irish temperament. English could now be "Irish" not only because it sounded like the real speech of real peasants, but also because it reflected the spiritual, sensitive nature*. (Lee, 1995: 169)

El *Abbey Theatre* se convierte en modelo, en gran parte por haber sabido crear una lengua que se distanciara de la lengua del colonizador, teniendo que someter al idioma heredado a un proceso de reelaboración a través de la estética nativa irlandesa. En este sentido será notable la influencia de Irlanda en la obra de Walcott, que descubre a temprana edad la literatura del país celta a través de los monjes irlandeses de su colegio:

> *He never liked the French priests, but he liked the Irish Brotherhood of Presentation from Cork who replaced them. He liked the way they spoke, shared their contempts of the British, liked their bawdy humour. At College Walcott now heard the Irish accents, heard about Synge, Yeats, the Abbey Theatre, Ireland and the Irish Renaissance*. (King, 2000: 53)

El *Abbey Theatre* servirá a Walcott como modelo en la creación de su propia compañía teatral: *The Trinidad Theatre Workshop*[145]. Walcott incluso ha llevado su relación con Irlanda al terreno personal, ya que guarda una estrecha relación de amistad con el también laureado Seamus Heaney; y una de sus obras, *The Sea at*

---

[144] Hay que señalar que Joyce se desmarcó del grupo constituido por la fundación y puesta en marcha del *Abbey Theatre*, al que pertenecen el resto de los escritores citados (Hidalgo Tenorio, 1996: 336–337).

[145] Sobre la compañía y la relación con Walcott, véase el capítulo 2 del presente trabajo.

Dauphin[146] (1954), está inspirada en *Riders to the Sea* (J. M. Synge, 1904). Mary Ann Watanabe (2001), en su artículo "Native Vision: Yeats's Toser (*The Dreaming of the Bones*) and Walcott's Harbor (*Dream on Monkey Mountain*)", encuentra un fuerte paralelismo entre las obras citadas en el título del artículo del escritor irlandés y el caribeño, así como también en algunos aspectos de sus vidas y sus respectivas estéticas: *both the native Irish poet and the native Caribbean poet looked to the language and culture of England in their quest to establish their reputations and, ultimately, to forge a place for themselves in a traditional literary canon* (2001: 144).

No es Derek Walcott el único escritor de origen caribeño atraído por Irlanda. También puede servir de ejemplo la obra *The Playboy of the West Indies* (1988), de Mustapha Matura, dramaturgo trinitense afincado en Londres, que reescribe la polémica obra de Synge *The Playboy of the Western World*[147], adaptándola a un peculiarísimo contexto caribeño, y la obra de D'Aguiar *A Jamaican Airman Foresees His Death*, que analizaremos en el capítulo cuarto.

1.2.2.1.d. La tradición judeocristiana

La religión jugó un papel fundamental a la hora de justificar la empresa colonizadora, aunque su influencia fue mayor dependiendo de la ideología del Imperio conquistador. El cristianismo ha sido presentado por Occidente como la verdadera doctrina, fuera de la cual la humanidad quedaría condenada durante toda la eternidad, de ahí la necesidad proselitista y urgente de conversión que justificaba la expansión colonial de los Imperios. Aunque efectivamente existieron diferencias notables entre la manera de llevar a cabo dicha conversión por católicos y protestantes, en el Caribe convergen ambas fórmulas, puesto que dependía de la procedencia del europeo. Hemos de volver a subrayar la importancia de la empresa religiosa, sobre todo en la colonización española, donde la representación eclesiástica jugaba un papel primordial en la colonia, siendo la iglesia o el monasterio una de las primeras edificaciones físicas[148], y por tanto visualmente simbólicas del nuevo orden establecido. Así lo destaca por ejemplo Aarons (1983:

[146] Sobre la relación de esta obra y la de Matura *Playboy of the West Indies* con Irlanda, véase el artículo de P. F. Botheroyd (1991).

[147] Consúltese Mengíbar (2001: 107–118).

[148] El teatro en las colonias españolas surge en un principio en forma de representaciones religiosas, es la iglesia la que ocupa un lugar físico y determinante en la colonia. La compañía jesuita destacó en este sentido por las representaciones teatrales.

41) en sus artículos dedicados al estudio del asentamiento español en Jamaica en el territorio que se denominó Sevilla la Nueva:

> *Early in the second decade of the 16th century, civil elements were added to the growing city of Sevilla la Nueva as was ordained for all Spanish cities established in New and Old Worlds. Esquivel as governor had to establish or have established the seats of civil and ecclesiastical authority and public defence. As lieutenant governor he also had to have an official residence. By 1512 Esquivel had erected a substantial structure which could be described as a fortified house or fortress and governed with the assistance of two alcaldes and a council. As early as 1511, some kind of monastery had been established by the Franciscans under French recollect Friar Juan de la Duele to instruct caciques' sons and tend to be faithful*.

También portugueses y franceses dieron gran importancia a la religión católica, que favoreció en mayor medida que la religión protestante el sincretismo con las religiones africanas de los esclavizados, religión a su vez sincretizada a lo largo de su historia con pueblos considerados paganos. Esta perspectiva del catolicismo, más permeable, propició por ejemplo la llegada de franceses a la isla de Trinidad para su repoblación poco antes de ser invadida definitivamente por los británicos, ya que la corona española, más motivada por los territorios continentales, y a falta de españoles interesados en esta zona, cedió tierras a los católicos de otros países europeos. Los franceses, muchos de ellos huidos de Saint Domingue, hoy Haití, se instalaron en Trinidad y fueron ellos los que introdujeron el carnaval, celebración unida al catolicismo en cuanto que se celebra tradicionalmente antes de la Cuaresma y que invita al disfrute de la vida antes de comenzar con el período de abstinencia antes de la Pascua.

La religión formó parte de la empresa colonizadora de los británicos, aunque de manera menos intensa. El hecho de que el protestantismo se centre más en cuestiones de fe, y menos en manifestaciones externas, provocó mayor dificultad en las conversiones, que en el caso católico formaban parte del ritual de la colonia, por el que enseguida el nativo cambiaba de nombre a través del bautismo. De ahí que sea más comprensible la utilización del teatro y de Shakespeare en particular como herramienta colonizadora por parte del Imperio Británico. Existen elementos religiosos importantes que han configurado la cultura caribeña actual. Pese a la invasión británica de Trinidad, el catolicismo sigue siendo religión mayoritaria en la isla. En otros territorios, como Jamaica, hay que destacar la existencia de diversas comunidades protestantes, la influencia de los misioneros metodistas y baptistas y

la adaptación de la religión a la cultura afrocaribeña a través de la iglesia pentecostal, evangelista y especialmente a través de creaciones propias, como el movimiento rastafari.

Uno de los que podríamos llamar "iconos" de la religión protestante en el mundo anglófono, portador de historias y por tanto de mitos con los que el pueblo y el escritor de tema caribeño se han identificado es, sin duda, la Biblia, concretamente la versión autorizada del rey Jacobo (*King James*), publicada entre 1566 y 1625, que era escuchada primero por los esclavizados, por tanto transmitida oralmente, y después utilizada como herramienta de aprendizaje para la lectura (Tiffin, 2001: 45). De ahí por ejemplo la identificación con el pueblo judío que analizamos ampliamente en la Memoria de Iniciación a la Investigación[149].

> *Greek mythology is largely the domain of the educated elite which has no meaning or understanding to the population, while Judaic mythology is a biblical identification, specifically deriving from religious models in which the oppressed is identified as Hebrew and the African Pharaohs as oppressors in spite of the fantastic portrayals of the Hebrew as master and slave-owner, perpetrators of violence and the threat of violence to the stranger. It is only in utilising the traditions and symbols of a familiar past that the writer can begin to have meaning and relevance to Caribbean audiences*. (Saakana, 1996: 43)

1.2.2.2. Mitos caribeños y sincretismo

Nos ha sido relativamente fácil destacar algunos de los mitos europeos que han influido de manera más palpable en la cultura caribeña, ya que se trata de mitos transmitidos a través del colonizador, y por tanto impuestos, que parten de la tradición escrita u oral transmitida a través del teatro o del púlpito. Estos mitos, como otros procedentes de la amalgama cultural que compone el Caribe, forman ya parte del complejo mundo de lo caribeño, donde el Caribe se convierte en modelo de un fenómeno que en estos momentos se está produciendo globalmente, aunque aún de manera poco consciente en algunas zonas. Me refiero al

[149] Sobre este aspecto y el movimiento rastafari véase Mengíbar (2001: 49-54).

sincretismo, o si se prefiere, supersincretismo, "para distinguirlo de formas más simples"[150].

El sincretismo en el Caribe surge como una estrategia de supervivencia en el período de la esclavitud para disfrazar así elementos de identidad de las diferentes procedencias africanas, produciéndose una curiosa mezcla, en la que la cultura del colonizador se convierte en una máscara tras la cual el esclavizado oculta una realidad mucho más profunda cuyo origen se encuentra en el continente africano, pero que hay que entender como una adaptación a la dolorosa experiencia de la esclavitud y al cruce del Atlántico a través del *middle passage*. En la actualidad, la mentalidad colonial sigue formando parte de la realidad caribeña, pese al hecho físico de la descolonización de muchas zonas del Caribe, convertidas, desde hace relativamente poco, en naciones. La diferencia se halla en que, de la imposición cultural realizada por la colonización, el/la creador/a elige ahora los mitos que quiere reinterpretar o simplemente recrear, ya que se han sincretizado en su propia cultura, que somete al mito a una evolución y desarrollo constante, continuando con lo que podríamos denominar un supersincretismo evolutivo que varía en su resultado dependiendo de la individualidad artística.

Una de las peculiaridades más representativas del teatro de tema caribeño consiste en la utilización de mitos europeos adaptándolos a sus propias realidades y convirtiéndolos por tanto en mitos propios, mitos auténticamente caribeños. Para ello, el autor dramático recurre a la gran riqueza de elementos teatralizables que las diversas culturas que forman el Caribe le ofrecen. En este sentido, y dada la gran presencia de origen africano en el Caribe, la cultura afrocaribeña contribuirá de manera muy especial en cuanto a producción y recursos. Del supersincretismo afrocaribeño se conserva un rico folclore que ha llegado hasta nuestros días en forma de una rica tradición oral, donde destaca el gusto por las historias, los juegos de palabras, los discursos, la conversación; en definitiva, elementos orales que van a encontrar en el teatro su lugar natural y la fórmula para ser preservados y

[150] Estas palabras corresponden a Antonio Benítez Rojo, que, como ya hemos señalado anteriormente en este trabajo, considera que la cultura del Caribe está formada por elementos de un proceso de sincretismo que empieza en el origen de cada cultura y que llega al Caribe ya sincretizada, interactuando con otras culturas que previamente han pasado por un proceso similar, de diferentes resultados, obviamente. Sobre este aspecto destacamos especialmente la obra de Benítez Rojo *La isla que se repite* (1998). Aunque toda la monografía desarrolla este aspecto, destacamos las páginas 25 a 32.

representados, y que hacen que incluso la novela haya de entenderse desde un punto de vista performativo[151] .

Balme (1999) acuña el interesante y conveniente término “teatro sincrético”, que aplica a los experimentos postcoloniales producidos en la última mitad del siglo XX en lugares tan diversos como Australia, África y el Caribe, encontrando elementos comunes entre culturas aparentemente distantes. Balme toma el vocablo del estudio de la religión, que lo utiliza para denotar el proceso por el que dos o más religiones se mezclan o son asimiladas una dentro de la otra. El autor describe el teatro sincrético de la siguiente manera:

> *While syncretism has always been a feature of religious change, it has been particularly noticeable and well documented during the period of postcolonial contact. In contrast to religious syncretism, which is usually an extended process brought about by friction and interchange between cultures, theatrical syncretism is in most cases a conscious, programmatic strategy to fashion a new form of theatre in the light of colonial or post-colonial experience. It is very often written and performed in a europhone language, but almost always manifests varying degrees of bi- or multilingualism. Syncretic theatre is one of the most effective means of decolonizing the stage, because it utilizes the performance forms of both European and indigenous cultures in a creative recombination of their respective elements, without slavish adherence to one tradition or the other*. (Balme, 1999: 2)

La definición de Balme puede ser aplicable al teatro objeto de nuestro estudio, aunque hemos de matizar que consideramos adecuado el uso de este término en el sentido establecido por Antonio Benítez Rojo, como parte de la paradoja y el caos que el Caribe representa. John Thieme apunta que todas las sociedades postcoloniales son fruto del sincretismo: *Additionally, post-colonial societies have been, and are, the ever-changing syncretist outcomes of varied cultural formations and their writers of multiple ethnic, gender, communal and other backgrounds* (Thieme, 2001: 2). Sin embargo, insistimos en que la cuestión del sincretismo en relación al Caribe cobra una perspectiva integral, porque afecta a la sociedad desde sus cimientos, que puede compartir con otras sociedades también sometidas al proceso de colonización. Balme destaca el sincretismo como una estrategia consciente de descolonización. Quizá en el Caribe, donde la frontera entre la realidad y el inconsciente, que ha dado literariamente hablando productos como lo

[151] Sobre este aspecto, véase A. Benítez Rojo (1998: 398–405).

real maravilloso[152], haya de contemplarse con cierta cautela. Utilizaremos el término sincretismo porque nos resulta muy conveniente desde una perspectiva que coincide en parte con la descripción de Balme y con una perspectiva que bien podríamos denominar polirrítmica, en claro homenaje al cubano Antonio Benítez Rojo, que comenta sobre el sincretismo: "El Caribe no sólo debe verse como un escenario donde se llevan a cabo *performances* sincréticas de orden musical o danzario, sino también como un espacio investido por formas sincréticas de conocimiento que no sólo se conectan al poder económico y social sino también al político" (1998: 196).

A continuación desarrollaremos esta idea del sincretismo en los mitos caribeños y su aportación al teatro de tema caribeño. Las religiones afrocaribeñas son en sí mismas el ejemplo típico de sincretización y por tanto revelan muchos elementos de cómo ha operado este fenómeno en la cultura de la zona y su teatralidad integrada en el rito. Nos fijaremos en los héroes caribeños que se han constituido en ejemplo para las nuevas naciones, con especial atención a Anansi y su vinculación a una creación autóctona, como es la representación de la pantomima jamaicana, y acabaremos con la música y el carnaval, forma sincrética por excelencia donde se fusionan una gran variedad de elementos teatrales y teatralizables que han dado lugar a experimentos teatrales sincréticos muy interesantes.

1.2.2.2.a. Religiones afrocaribeñas

Tal como apuntábamos, el fenómeno del sincretismo, o supersincretismo, si se prefiere, ha preservado elementos de las culturas africanas que de esta forma han llegado hasta nosotros. Hay que entender que todas las religiones afrocaribeñas poseen un gran componente común, las diferencias dependen básicamente de las distintas culturas africanas que se sincretizaron y de la zona en la que se asentaron. Como apuntábamos, el catolicismo favoreció este sincretismo, constituyéndose en vía de escape para el esclavizado. Las casas de hermandad, típicas de las zonas católicas, favorecieron el desarrollo de estos cultos y de otras prácticas seculares, como la celebración y preparación del carnaval. Debido a la

[152] Somos conscientes de que la cuestión de lo real maravilloso estuvo muy vinculada a un boom comercial que tenía como objetivo dar a conocer la novela de escritores de Hispanoamérica especialmente vinculados al Caribe, como el inventor del término, Alejo Carpentier. Sin embargo, debemos tener en cuenta la repercusión de tal término y la influencia literaria que se produjo en todo el mundo y que en novela equivaldría a una suerte de surrealismo muy vinculado a lo caribeño.

estereotipada interpretación que se suele hacer de ellas como experiencias supersticiosas –idea que posee una clara y obvia intencionalidad colonial—, hemos realizado un resumen sobre las características comunes[153] de las religiones criollas[154] con objeto de poder contextualizar mejor su presencia dentro y fuera del Caribe y contribuir a un mejor conocimiento de estas prácticas, que han sido siempre presentadas con una imagen negativa, contribuyendo a fomentar el racismo y la imagen del negro como alguien peligroso. En el Anexo II del presente trabajo recogemos los cultos afrocaribeños más conocidos y en el Anexo III a y b destacamos una relación de los espíritus más significativos, conocidos como orishas y *lwas*[155], que ayudará a entender mejor nuestra interpretación de las obras seleccionadas, concretamente de *Joker* y *Pecong*, y su relación con el teatro de tema caribeño. Los más destacados de estos elementos comunes son:

- Combinan monoteísmo y politeísmo.
- Las prácticas religiosas están relacionadas con el culto a los muertos.
- Creen en un poder sobrenatural activo y misterioso, presente a través de objetos (plantas, animales, humanos). Esta fuerza no es intrínseca a los propios objetos.
- Las religiones afrocaribeñas se basan en el principio de contacto o mediación entre el mundo de los espíritus y el de los humanos.
- Estos contactos se realizan a través de un símbolo central, o un fundamento psicológico que sirve como principio dinámico de organización: se trata de las piedras sagradas u *otanes* en la santería, el *nganga* o caldero en la Regla de Palo, el *ekué* o tambor sagrado de la Sociedad Secreta Abakuá y del *potomitan* o espacio ritual del vodou. Éstos y otros objetos consagrados

[153] Estas características corresponden a una traducción personal a modo de resumen tomada del libro de Margarite Férnandez Olmos & Lizabeth Paravisini-Gebert (2003), concretamente de las páginas 9–11.

[154] Aplicamos aquí el término criollo/a para referirnos a religiones que son producto del Caribe, aunque tengan sus raíces en África.

[155] Los orishas corresponden al nombre de los dioses o espíritus en la santería, en vodou se les denomina *lwas*, o loas usando un término más castellanizado.

no son simplemente símbolos de los dioses, sino los receptáculos de su divino poder.

- Practican conjuros y medicina curativa.

- Acumulación mágica. También al nuevo continente llegaron personas que practicaban magia en el viejo continente, que fueron expulsados de los países europeos y enviados a los territorios americanos. Existe un cierto sincretismo con la magia europea, ya que los esclavizados recién llegados eran conscientes de que sus poderes habían fallado al no poder salvarles de la experiencia esclavizadora, por lo que en los rituales afrocaribeños también se emplean elementos europeos.

- Todas las ceremonias religiosas se caracterizan por la utilización de la música y el baile. El sonido tiene el poder de transmitir acción. Cada ritmo y danza posee un código conocido por las divinidades, a través del cual los humanos pueden comunicarse con éstas. Danza y música refuerzan el sentido de comunidad consciente, así como una reagrupación institucionalizada de las personas de origen africano y sus descendientes y una transferencia del “espacio” africano a las casas, templos o habitaciones.

- Los líderes religiosos son los responsables del cuidado del espacio sagrado, inician a los novicios y cuidan del estado espiritual de la comunidad. No existe una autoridad central en las religiones afrocaribeñas, sin embargo el culto es individualizado y a la vez está basado en la comunidad. Los devotos son miembros de una religión pero no tienen por qué pertenecer a una iglesia institucionalizada.

- El poder espiritual es internalizado por los seres humanos, que a través de la experiencia de posesión se convierten en protagonistas del ritual. El rito dramatiza el mito y promueve la magia, respondiendo así a los problemas de la vida.

Se trata de manifestaciones religiosas con un alto contenido ritual y por tanto de componentes teatralizables. Tanto la monografía de Gilbert & Tompkins (1996: 53-

88)[156] como la de Balme (1999: 66-105) dedican un capítulo al ritual y su potencial dramático, ya que el ritual posee un componente estético y mítico muy aprovechable para la representación. Tal como los autores mencionados establecen, la línea divisoria entre rito y teatro está marcada por una visión occidental contemporánea, puesto que no ocurría así en los orígenes del teatro occidental que surge unido y como consecuencia del rito y el mito. No entraremos aquí en una disquisición sobre dónde comienza el rito y dónde el espectáculo, puesto que entendemos que lo verdaderamente interesante para nuestro trabajo es cómo se utiliza el rito desde una perspectiva teatral o cómo el teatro se sirve del ritual. En este sentido, el rito está repleto de signos acústicos, cinéticos y visuales (Balme, 1999: 69) que contienen un gran componente mítico. Balme considera el carnaval como un experimento de lo que él llama *ritual dramaturgy* (dramaturgia ritual), consistente en hacer que el público participe como si se tratara de una ceremonia ritual: *[ritual] elements are used as integral part of the dramatic action, but remain contained within the overall fictional frame of theatrical performance* (1999: 77). Así se crea un espacio liminal[157].

Tanto Balme como Gilbert & Tompkins coinciden en el análisis de la obra de Dennis Scott *An Echo in the Bone* (1974), probablemente porque se trata de una obra que utiliza la posesión como elemento para trasladarnos a distintos momentos relacionados con la esclavitud y la situación contemporánea en una suerte de *flashbacks*, de manera que un mismo actor/actriz encarna varios personajes. La posesión tiene lugar en las ceremonias del vodou, donde los devotos son literalmente montados por un dios o *lwa* que elige a una persona en concreto para manifestarse. También existe una presencia importante del ritual de la novena noche, que debe su nombre a que tiene lugar la novena noche después de la muerte y en la que se realiza una ceremonia que contiene todos los elementos propios del folclore caribeño, y que estudiaremos más detenidamente en el

---

[156] Gilbert & Tompkins incluyen el carnaval en el análisis del rito. Aunque entedemos que el carnaval tiene un marcado componente ritual, consideramos que el carnaval ha adquirido en el Caribe una fuerza tan grande que se ha convertido en espectáculo desacralizado, que analizaremos más adelante como fórmula teatral.

[157] Balme toma el sentido de lo liminal del antropólogo Victor Turner, que estudia el estado de los adolescentes en ciertas culturas previamente a la fase ritual de la iniciación: *[the] term 'liminality' has been adopted and expanded by Victor Turner to refer to most kinds of ritual performance which create a kind of interim space or period outside the bounds of normal social practice and structures, which he terms 'betwixt-and-between condition'. In his essay 'Liminality and the Performative Genres' Turner differentiates between individual and comunal rites. Individual rites effect the transition of a person from social invisibility to visibility. In this case the rituals of liminality are usually characterized by the concealment and withdrawal of the novices until they are ready for reintegration into society* (Balme, 1999: 77).

siguiente capítulo en el análisis de *Joker*, ya que Walcott utilizará también elementos propios de esta ceremonia en esta obra. Gilbert y Tompkins destacan la utilización de una ceremonia de similares características en la obra *QHP* (1981), del colectivo de mujeres *Sistren Theatre Collective*, en esta ocasión en Jamaica; la obra se centra en la vida de tres mujeres: *Queenie*, una predicadora, *Pearlie*, una prostituta, y *Hopie*, una empleada del hogar. La obra se estructura en torno a las convenciones del ritual *Etu* (Gilbert & Tompkins, 1996: 72). Balme (1999: 98) destaca cómo Walcott se sirve de los cultos revivalistas en *Dream on Monkey Mountain* en la escena en la que Makak, como un nuevo mesías, cura a un enfermo. Elementos propios del ritual de estas religiones, o incluso de la propia iglesia católica[158], serán una fuente de inspiración para este tipo de teatro, que no duda en aprovechar estos elementos pero que previamente ha tenido que realizar la difícil tarea de recuperar estos elementos "malditos" por la mentalidad colonial, que ha hecho que este tipo de prácticas sean observadas con recelo y desconfianza[159].

Además del cambio de rol que tiene lugar a través de la posesión, Balme (1999: 92-93) señala que la posesión produce cambios en el lenguaje corporal. Aunque no es un componente obligatorio, la posesión está ligada a la música y el baile, hay incluso cierto tipo de "preguntas" con tambores especiales para incitar a uno u otro dios/a a presentarse. Todo acto de posesión va acompañado de cierta forma de relajación que ha sido comparada al concepto clásico de catarsis. La influencia de los ritos ceremoniales de las religiones afrocaribeñas juega un rol muy interesante en el teatro de tema caribeño, que a veces utiliza estos elementos de forma menos obvia o "enmascarada" a través de situaciones cotidianas, pero muchas veces latente. Basándose en éstos y en otros elementos que detallaremos a continuación, la ensayista haitiana Marie-José Alcide Saint-Lot realiza un sugestivo estudio sobre cómo el vodou es una forma de teatro sagrado. Esta monografía, que recomendamos no sólo por la original tesis de la autora, sino

---

[158] Felix Cross crea una obra anterior a *Passports to a Promise Land*, que titula significativamente *Mass Carib*, donde recoge toda la música propia de la zona, que es en realidad la que actúa de nexo de unión para toda la obra.

[159] Como anécdota en este sentido, comentaré que en una comunicación que presenté en la universidad de Newcastle sobre la ritualización de Medea en *Pecong*, donde utilicé algunos elementos del vodou para la explicación del proceso, pude observar en el turno de preguntas el asombro de algunos de los presentes procedentes de Trinidad al hablar de este tema, que muchos consideran tabú. Por otro lado, la clase media, que ha tenido acceso a la educación en Trinidad, considera estas prácticas superstición y una tomadura de pelo para los pobres, que recurren a estas prácticas para solucionar sus problemas. Muy diferente es la idea al respecto en Haití, donde el vodou es respetado y practicado por la mayoría de la población.

además por la amplia presentación de fotografías sobre las ceremonias vodou –que suelen ser de difícil accesibilidad, por el carácter de la propia ceremonia— divide su estudio sobre el vodou en dos grandes bloques: elementos teatrales y elementos dramáticos que encuentra en este culto religioso:

a. Elementos teatrales:

- La posesión, que considera no es un acto totalmente espontáneo, como se suele creer, sino que se aprende.
- La puesta en escena.
- La participación del público, al que se invita a participar a través del canto y el baile, subrayando el diálogo que se produce entre los dioses y los participantes.
- El coro de las ceremonias vodou, con el que establece un paralelismo con el coro griego:

> *The Greek chorus resembles the Vodou chorus in many ways. It is thought that initially, the Greek chorus was composed of about fifty people. In ceremonies I attended in Haiti, there were between thirty and fifty chorus members. Vodou priests and priestesses gather large number of singers. Some even "borrow" a group of hounsis*[160] *from a colleague to add strength to their own chorus. The more powerful the singing, the more intense the ambiance. Both choruses contain a choir master: the dithyramb leader and the houngueniсon. The Greek chorus is presumed to have stood in a circle around the thymele. The Vodou singers stand in a similar position around the central pillar and, like the Greeks, they always sing in unison.* (Alcide Saint-Lot, 2003: 80)

La autora enfatiza el hecho de que el coro está presente durante toda la ceremonia, al igual que ocurre en el teatro clásico griego, donde el coro contribuye a la efectividad del ritual con canciones y bailes, expresando diferentes emociones y estados de ánimo. Así mismo, tal como ocurre con el coro griego, a veces el coro

[160] El o la *hounsi* es la persona ya iniciada en una ceremonia *kanzo*. Equivale a una especie de grado medio.

actúa como protagonista y no como un simple narrador, mostrando este papel a través del vestuario:

> *The Vodou chorus, too, is at times costumed to suggest special action. At some Bohum services (funerary rites) the chorus wears black and white. In Jacmel at a ceremony dedicated to Zaka and Ezili, the chorus changed costumes three times, wearing a standard yellow and white, then black for Gede and red for Ogun* (Alcide Saint-Lot, 2003: 81).

- La música ocupa un lugar dominante en las ceremonias. El instrumento por excelencia, como ya hemos comentado, es el tambor, que influye psicológicamente en los participantes, ya que crea la atmósfera adecuada para elevar el espíritu de los celebrantes hasta conseguir la posesión, ya que creen que los dioses se sienten atraídos por sus potentes vibraciones (Alcide Saint-Lot, 2003: 89). El número de tambores suele ser de tres, el más alto es el tambor madre[161].

- El baile va ligado al hecho de la posesión. El baile ayuda a meterse en el trance, aunque también ocurre que hay quienes se convierten en buenos bailarines después de esta experiencia.

- La escenografía: el elemento más llamativo del lugar donde se practica la ceremonia vodou es el *poteau-mitan*, el eje en torno al cual gira todo, ya que representa el eje axial sobre el que gira el mundo. Otras figuras visualmente destacables son los *vévés*, o dibujos que se realizan en el suelo, y que representan a los *lwas*, a través de los cuales se invocan. Algunos ven en estos dibujos una influencia directa de los indios, primeros habitantes del Caribe, en cambio otros consideran que su origen es de influencia colonial (Alcide Saint-Lot, 2003: 107).

[161] Es importante resaltar la presencia del tambor, ya que este instrumento estará presente en las tres obras analizadas, y aunque su uso dependerá de la situación, sí suele emplearse en el sentido descrito por Alcide Saint-Lot para las ceremonias del vodou.

- El vestuario: es importante en cualquier ceremonia vodou, especialmente porque cada color representa a un *lwa* determinado[162]. Los *hounsis*, visten de blanco.

b. Elementos dramáticos:

- El argumento que contiene todo ritual es el de un principio, un desarrollo y un desenlace final, aunque su complejidad variará según el ritual representado; el clímax se alcanza en la parte del desarrollo, que según la autora contiene su propio ritmo:

> *Progression of plot in Vodou rituals deserves more attention. Each major part has a different tempo. In thanksgiving ceremonies, the introductory rites (Catholic litanies) are recited and sung without drums in a calm, controlled, almost monotonous fashion. Then the priyè Dyò (African prayers), also delivered without drums and on moderate note, slowly gain in energy as they go on. The point of attack comes with the rumbling of the drums and the songs of the invocation. This provokes a drastic change in the course of the action. This new dynamic phase, animated by powerful dancing and singing, accelerates the plot and builds steadily towards a climax. The action surges to its culmination with the bursting of possessions, individual or collective.* (Alcide Saint-Lot, 2003: 136)

Al igual que Balme, la autora haitiana considera que en el ritual se produce una catarsis similar a la producida en el teatro clásico: *the sharing of anguish, of tension, of concern for survival, generates a different, deeper type of relief found in a collective consciousness or enlightenment* (Alcide Saint-Lot, 2003: 140).

- Personajes: compara a los *lwas*[163] del vodou con los personajes de la *commedia dell'arte*, debido a que ambos se comportan conforme a clichés que han sido transmitidos de generación en generación:

> *Vodou rituals contain stock characters who show the same basic traits whenever they appear. The qualities attributed to each are so clear and distinct that they are always quickly and unmistakably identified. Character may be identified in several*

[162] Sobre este aspecto consúltese el Anexo III b.

[163] Sólo hay un personaje que no es antropomorfizado. Se trata de *Bon Dye* (del francés *Dieu*, el Buen Dios), y los *lwas* no son más que diversas expresiones de Dios.

ways: by the outer features or physical attributes; by mannerisms: language, gestures, expressions; by the inner motivations and ethical qualities which explain the character's action and interaction with others; and finally by reputation. (Alcide Saint-Lot, 2003: 140)

- Pensamiento: por el contrario de lo que ocurre con el pensamiento trágico griego, donde el ser humano es sometido a un trágico e inevitable final, la filosofía del vodou enfatiza la lucha y cuestiona el sentido de la resignación, conteniendo normalmente un desenlace optimista.

- Dicción: el *creole* forma parte fundamental del ritual vodou, ya que se da por hecho que es la única lengua que se puede utilizar, por tanto su uso no está sujeto a la elección de los participantes en el ritual, donde aflora de manera espontánea.

Alcide-Lot acaba su análisis del vodou como teatro sagrado en una propuesta para su conversión en un teatro secular que ya ha sido iniciada por algunos autores dramáticos haitianos[164], especialmente por las compañías de baile que se inspiran en el vodou para crear un repertorio distintivo. Así mismo propone otras formas de ritual como el carnaval rural llamado *Rara* o *Lara*, ya que se trata de una compleja representación asociada a los espíritus del vodou. Su invitación a recurrir a elementos propios del ritual vodou puede hacerse extensible a todo el Caribe, que de hecho ha utilizado estos elementos para la creación de un teatro propio, con mayor o menor éxito. En este sentido, el guyanés Rawle Gibbons, en su tesis, hacía una propuesta flexible con respecto a la creación de un espacio dramático propio –que llevaría a la práctica en sus propias obras, que contienen un gran componente ritual—, creando un espacio físico de forma circular, ya que el círculo en el Caribe cobra una profunda significación, que en la propuesta de Gibbons enlaza con el ritual vodou:

[164] La autora nombra en este sentido a algunos dramaturgos haitianos: Frank Etienne, Enoch Trouillot, Martial Day o Felix Morisseau Leroy.

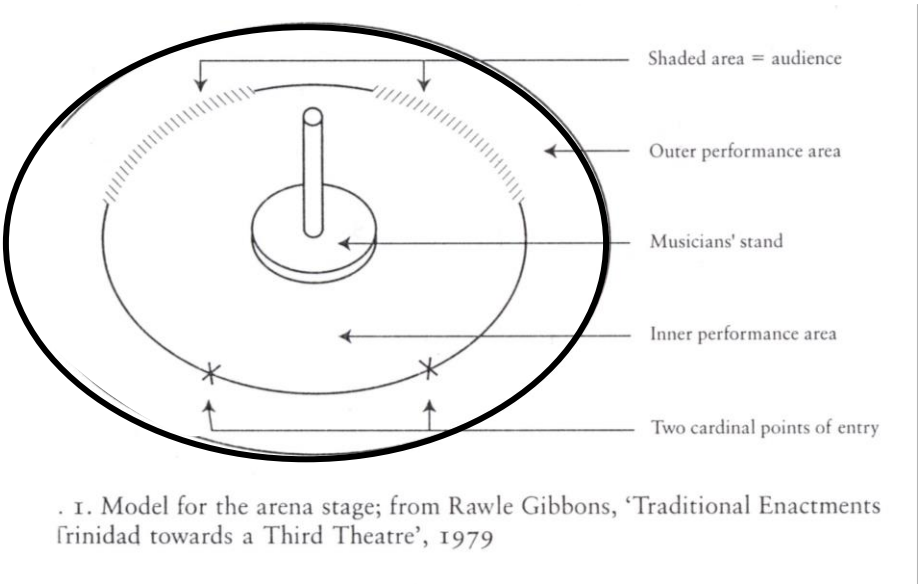

Fig. 1

> *The spatial synthesis of these diverse influences is a type of theatre-in-the-round reflecting elements of a number of Caribbean cultural texts. The basic circular form is supposed to reflect the idea of the traditional storyteller with his or her audience gathered around. An inner and an outer performance space permit a flexible spatial arrangement incorporating rather than separating the audience. The musicians' podium placed in the middle of the inner circle alludes to the spirit pole used in voodoo ritual. The 'cardinal points of entry' are not fixed, but can be defined anew for each production and should be decorated with significant colours. In keeping with the practice of shango temples Gibbons specifies a hard, earthen floor, which enhances the effect of traditional instruments such as drums*. (Balme, 1999: 234)

Analizaremos la utilización de elementos rituales en las obras del corpus con especial atención en *Pecong*, ya que en esta obra Steve Carter ritualiza el mito de Medea, convirtiéndolo en un mito que hay que entender desde la perspectiva del sincretismo religioso en el Caribe, donde el ritual forma parte del subconsciente colectivo caribeño. No obstante, me gustaría destacar dos experimentos teatrales contemporáneos que juegan con esta dimensión del ritual, que nacen vinculados al vodou y que aunque contienen elementos de la lengua *creole* haitiana están montados para un público anglófono. Se trata de dos obras que tienen a Haití como telón de fondo y que surgieron con motivo de la celebración del bicentenario de la independencia haitiana en 2004, siendo representadas en el Reino Unido.

Ragamuffin se representó en el 2002 y fue escrita y dirigida por Amani Naphtali. En esta obra el autor dramático nos muestra la sociedad contemporánea

que juzga a un joven negro que vive en el Reino Unido y sobre el que el público tendrá que decidir si es condenado o no por su conducta. La frescura con la que se conduce el joven, que es un vago, sin empleo, con mujer e hijos, pero simpático, es analizada desde una perspectiva histórica que se vincula a la revolución haitiana y a la muerte de Cynthia Jarrett, una mujer de origen caribeño que muere como resultado de la presencia injustificada de la policía británica en el registro de su casa el cinco de octubre de 1985, donde fue golpeada. Naphtali utiliza continuos *flashbacks* para llevarnos a estos dos diferentes hechos, utilizando la estética del ritual para representar la revolución haitiana y una proyección visual para llevarnos a los hechos acaecidos en el 85 con imágenes de los informativos del momento. A través de la pantalla también nos traslada al Haití del presente, contrastando la belleza de sus paísajes con la realidad de sus ciudades, que lo sitúan entre los países más pobres del mundo. La obra es acompasada a ritmo de tambor por dos *Bongo men* que se alternan con dos DJs, mezclando así pasado y presente. En la obra existen además gran cantidad de elementos propios de la cultura rastafari, que hacen su presencia a través del juicio, que devuelve al espectador al presente con una clara intencionalidad por parte del autor, que profesa esta religión[165].

La otra obra, estrenada en 2004, y producida también como la anterior por Jan Ryan, lleva el significativo título de *Vodou Nation*, y fue escrita por el sudafricano Brett Bailey, conocido por los controvertidos montajes de obras como *Mumbo Jumbo*, representada en el Barbican del 10 al 19 de julio de 2003, donde incorpora muchos elementos del ritual, y codirigida por el propio Bailey y Geraldine Connor[166], conocida por la exitosa creación del musical *Carnival Messiah* (1999; 2002). La obra es totalmente musicada utilizando la música creada por RAM, un grupo que incorpora la música vodou fusionada con rock, y sigue la forma del ritual del vodou, donde los espíritus o *lwas* van creando y dando forma a las escenas que representan la historia de Haití. La obra abre con una primera escena que lleva el representativo nombre de *Damballah*, en la que una sacerdotisa despierta el espíritu de Haití personificado por Anakanoa, la reina amerindia asesinada por los europeos. El primer acto termina con la expulsión de los europeos. El segundo acto comienza con una escena que lleva el nombre de la sugerente diosa *Erzuli Fre*, en

[165] En el programa de la obra el autor escribe lo siguiente: *Firstly, all thanks to the creator for giving me the honour of riding the winds of creativity. All blessings and honour to the Lord of the universe. All blessings to the Ancestors: those great ones who trod before us, who paved the way, handing to us our very existence* (Naphtali, 2002b).

[166] Geraldine Connor, trinitense de nacimiento, fue la primera que coreografió el *Joker*.

la que el dios *Ogou*, guiado por *Erzuli Fre*, es tentado. La obra muestra cómo la corrupción obliga a los habitantes a abandonar la isla. Finalmente, la obra acaba con un final positivo en el que el dictador es enviado al mundo de los muertos, donde *Baron Samedi* se encarga de él. Renace el espíritu del optimismo y la sabiduría, y continúa la vida. El autor construye así una metáfora que puede trasladarse a cualquier otra zona del planeta con un reciente pasado de desestabilización política y económica:

> *I spent a lot of time looking at Haitian paintings, trying to understand the bewildering, hallucinogenic worlds they depict in which history, fantasy, myth and religion are enigmatically interlocked; the Haitian streets in which gaudy signade explodes above piles of rotting garbage and vehicle carcasses; Vodou in which an assemblage of African deities are masqueraded in the sequins of Catholic saints... this is a world that vibrates like the subliminal realm of dreams that I relate to so intensely: where symbols are alive and resonating with veiled logic; where time collapses on itself and all is much more than it appears. I wanted to create a work that had this feeling*. (Bailey, 2004)

Tanto *Ragamuffin* como *Vodou Nation* se sirven del ritual del vodou para crear una atmósfera y una estética propia con resultados diferentes pero muy interesantes desde el punto de vista experimental.

1.2.2.2.b. Héroes

En *Ragamuffin* se hacía patente la necesidad de héroes negros con los que la juventud negra británica pudiera identificarse. Naphtali ponía sobre el escenario del juicio retratos significativos[167] con los que el público negro que acudiera a la obra podía encontrar una conexión. La descolonización del Caribe británico puso de manifiesto esta necesidad; en un lugar donde la historia está ausente, el caribeño de origen africano ha tenido que buscar en su historia más reciente imágenes con las que identificarse. En este sentido, el héroe por excelencia es el cimarrón, que en inglés se conoce como *maroon*, curiosamente proveniente de la palabra española. Con ella se denomina al esclavo huido. En prácticamente todos los asentamientos europeos del Caribe, donde predominaba el sistema de la plantación, hubo cimarrones que llegaron incluso a constituir sus propias

[167] Aunque no lo recuerdo con exactitud, creo que en uno de los lados estaban los retratos de C.L.R. James y Touissaint L'Overture, y al otro los de Nelson Mandela y Cynthia Jarret.

sociedades en lugares alejados y de difícil acceso para el blanco, creando así un nuevo modelo de sociedad que se conoce como “el palenque”:

> Sí, la fuga del cimarrón hacia la “libertad” no tiene fronteras, a no ser la del meta-archipiélago. Alguna vez, cuando se emprendan investigaciones globales sobre este tema, el propio Caribe se asombrará de lo cerca que estuvo de ser una confederación de estados cimarrones. No exagero, en la última década del siglo XVIII ocurrieron rebeliones de esclavos y fugas masivas literalmente en casi todas las islas y costas de la zona. Se diría que hubo una descomunal conspiración, de la cual la Revolución Haitiana fue sólo una parte, la parte que triunfó visiblemente. (Benítez Rojo, 1998: 301)

En Jamaica, por ejemplo, existe la zona de las *Blue Mountains*, poblada aún por descendientes de cimarrones, que son considerados los más cercanos a la tradición africana. El rastafarismo recupera la figura del cimarrón como parte del orgullo de pertenencia a la diáspora africana. Por su lucha contra el sistema han sido tomados como modelo de resistencia, y en este sentido, rememorados especialmente a partir de la descolonización y la construcción de las jóvenes naciones. Eric Williams ensalza la figura del cimarrón en su análisis del fenómeno de la esclavitud y su relación con el sistema capitalista:

> *The docility of the Negro slave is a myth. The Maroons of Jamaica and the Bush Negroes of British Guiana were runwaway slaves who had extracted treaties from the British Government and lived independently in their mountain fastnesses or jungle retreats. They were standing examples for the slaves of the British West Indies of one road to freedom*. (Williams, 1994: 202)

Fig. 2

Contrastando con la opinión de Thomas, que como veíamos considera al esclavizado un ser fundamentalmente silencioso, Eric Williams fija su atención en hechos que bien podrían considerarse aislados aunque significativos. Es cierto que el esclavo, no bozal[168] sino criado en la plantación, resultaba más dócil al no haber conocido la libertad, y que los cimarrones solían ser en su mayoría bozales. Subrayando la figura del cimarrón, Williams pretende fortalecer la identidad de un pueblo como Trinidad, constituido en su mayoría por descendientes de esclavizados. El cimarrón representa ideales como la libertad obtenida a través de la lucha contra el colonizador que le ha impuesto las cadenas.

Aunque la mayoría de estos héroes está constituida por seres anónimos, se conoce el nombre de algunos de ellos, que han sido utilizados especialmente en la construcción de las naciones caribeñas como referencia. En Jamaica, Cudjoe es

[168] El esclavo bozal era el originario de África, y que por tanto había conocido una vida anterior a la de la plantación.

uno los héroes más emblemáticos, junto a Nanny, una de las pocas mujeres conocidas y que se ha constituido en modelo femenino en una sociedad predominantemente machista; de ella hablaremos ampliamente en el tercer capítulo, donde observaremos paralelismos entre la abuela de las obras analizadas: la de *Mediyah*, y también la de Alvin en el capítulo cuarto con este personaje. Sin embargo, la revolución haitiana se convertirá para todo el Caribe en modelo por excelencia de rebelión y resistencia. Gracias a la rebelión de los esclavizados en 1804, Haití se convierte en la primera nación caribeña independiente, expulsando a los franceses de lo que entonces se conocía como Saint Domingue:

> *The successful slave revolt in Saint Domingue was a landmark in the history of slavery in the New World, and after 1804, when the independent republic of Haiti was established, every white slave owner, in Jamaica, Cuba, or Texas, lived in dread of another Toussaint L'Ouverture. It is inconceivable a priori that the economic dislocation and the vast agitations which shook millions in Britain could have passed without effect on the slaves themselves and the relations of the planters to the slaves. Pressure from the sugar planter from the capitalists in Britain was aggravated by the pressure from the slaves in the colonies. In communities like the West Indies, as the governor of Barbados wrote, "the public mind is ever trembling alive to the dangers of insurrection"*. (Williams, 1994: 202)

Como consecuencia de la revolución protagonizada en este territorio, uno de los primeros descubiertos por Colón, que bajo dominio español pasó a ser conocido como "la Hispaniola" hasta la invasión francesa, que tiene como consecuencia la división de la isla en lo que hoy conocemos como Haití y República Dominicana, surgen varios protagonistas que se convertirán en los héroes caribeños con los que se identificará toda la zona, y que darán origen a toda una serie de manifestaciones de expresión artística. Los héroes más conocidos de esta revolución, independientemente del trágico final de algunos de ellos, serán Boukmann, el esclavo que inicia la revuelta, Toussaint L'Overture, Dessalines, Henri Christophe, Chacannes, Rigaud y Ogé (fig. 2). Toda una serie de leyendas surgen en torno a estos ya legendarios personajes, cuya tradición, especialmente en el origen de la revuelta, está íntimamente unida al culto vodou. Alejo Carpentier retrata su peculiar

visión de la revolución en la novela *El reino de este mundo* (1949)[169], que se constituye en el manifiesto de lo real maravilloso, o realismo mágico, donde el vodou contribuye a crear esta atmósfera tan especial:

> Había sido mosca, ciempiés, falena, comején, tarántula, vaquita de San Antón y hasta cocuyo de grandes luces verdes. En el momento decisivo, las ataduras del mandinga, privadas de un cuerpo que atar, dibujarían por un segundo el contorno de un hombre de aire, antes de resbalar a lo largo del poste. Y Mackandal, transformado en mosquito zumbón, iría a posarse en el mismo tricornio del jefe de las tropas, para gozar del desconcierto de los blancos. Eso era lo que ignoraban los amos; por ello habían despilfarrado tanto dinero en organizar aquel espectáculo inútil, que revelaría su total impotencia para luchar contra un hombre ungido por los grandes Loas. (Carpentier, 2004: 48)

También encontramos al protagonista de la revuelta iniciada en 1790, Toussaint L'Overture, en Edouard Glissant o Aimée Césaire. Sobre el tema de la revolución haitiana destacará en el Caribe británico la novela de C.L.R. James, que después sería llevada al teatro en 1936 y posteriormente por el grupo *Talawa* el quince de marzo de 1986[170], *The Black Jacobins.* Derek Walcott realizará una trilogía sobre la historia de Haití en las obras tituladas *Henri Christophe* (1949), *Drums and Colours* (1958) y *The Haitian Earth* (1984), obras en las que mitifica la revolución. Lo que llama poderosamente la atención de estos héroes es su trágico destino y en algunas ocasiones su esquizofrenia, que les lleva a imitar el comportamiento de los colonizadores, llegando a ser incluso más duros con su pueblo de lo que fueron sus amos[171].

África como continente y el retorno a África también forman parte de los mitos relacionados con el Caribe. África es representada como la nueva Sion frente a Babilonia, que encarna al blanco y por tanto la esclavitud para el negro. Esta idea fue popularizada por el grupo Boney M, a través de su famosa canción "*By the Rivers of Babylon*", para la que utilizan el salmo 137 de la Biblia, en clara alusión a

---

[169] Carpentier continuará con el tema de la revolución haitiana, en *El siglo de las luces* (1962).

[170] Es la obra con la que se estrena *Talawa* como compañía.

[171] Sobre Toussaint L'Overture y Dessalines, o Marcus Garvey, puede consultarse el curioso libro de James Ferguson *Makers of the Caribbean*, que intenta llenar el hueco producido por el colonialismo en la región, enfatizando a los personajes más destacados: *It is in the spirit of a riposte to Naipaul's judgement that this book is intended. It aims to show that the Caribbean, far from being a place without history and creativity, is alive with both* (Ferguson, 2005: ix).

la esclavitud del pueblo judío y que en su conocido estribillo traslada este pesar a la esclavitud sufrida por el pueblo negro. También Bob Marley utilizó este elemento en sus canciones, donde como rastafari mantiene a veces una actitud un tanto machista, ya que el concepto de Babilonia va ligado a la idea de la mujer caída, una pecadora: *[in] the biblical image of Babylon as whore a central tenet of Rastafarism is given symbolic expression. The female is perceived as both deceiving, and vulnerable to deception* (Cooper, 1986: 7). Esta idea de la mujer caída tiene su origen en el Apocalipsis ya que considera a Babilonia una mujer, y a la mujer una ciudad: *[and] upon her forehead was a name written, MYSTERY BABYLON THE GREAT THE MOTHER OF HARLOTS AND ABOMINATIONS OF THE EARTH* (Revelation, 17: 5). Kwame Dawes comenta que la imagen simbólica del río representa la imposibilidad de avanzar, convirtiéndose en frontera que impedía al pueblo de Israel su camino hacia la libertad; el río además representa para Dawes una metáfora del mar Atlántico, que condujo al pueblo negro a la esclavitud: *it is the water that the limbo dancer must weave his way under in burial and out of in resurrection* (1999: 118). El escritor martiniqués Cesaire utiliza la imagen de África como elemento de búsqueda de la propia identidad, ante la ausencia de modelos:

> *Cesaire was looking for something to relieve in and he could find nothing West Indian so he turned to Africa. He reminds me of Marcus Garvey who spoke magnificently about Africa but he had never been there and did not know any African language. Cesaire writes this splendid poem about Africa but he had never been there at any time. His negritude was in praise of the native civilization of Africa. It was a tremendous rejection of Western civilization*. (C. L. R. James, 1989: 64)

Tal como señala C. L. R. James en este párrafo, Marcus Garvey es uno de los profetas negros que ha adquirido la categoría de mito, que fomentó el retorno a África en su sentido literal y figurado, como salvación para los descendientes de los esclavizados. Nacido en Jamaica, sus ideas tuvieron una gran repercusión en el conocido movimiento negro estadounidense *Harlem Renaissance*. Sobre su vida y su categoría de héroe, Edgar B. White, dramaturgo que vive en Estados Unidos, pero nacido en la isla de Montserrat, le dedica una obra de teatro que titula significativamente *I, Marcus Garvey*, que lleva el subtítulo *And the Captivity of Babylon* (1988). La obra termina en un epílogo con la poderosa voz de Garvey en una grabación que dice:

> *When I am dead, wrap the mantle of the Red, Green and Black around me for in the new life I shall rise with God's grace and blessing to lead the millions up the heights of triumph with the colors, that you well know. Look for me in the whirlwind or the storm, look for me all around you, for with God's grace, I shall come and bring with me countless millions of black slaves who have died in America and the West Indies, and the millions in Africa to aid in the fight for Liberty, Freedom, and Life*. (White, 1989: 274)

Marcus Garvey, junto con el emperador Haile Selassie I de Etiopía, se ha convertido en el icono visual y musical de la comunidad afrocaribeña, y por extensión también de esta comunidad en el resto del mundo (Gutzmore, 1988: 117).

1.2.2.2.c. Anansi y la pantomima jamaicana

Entre los elementos propios del folclore africano, además de la danza y la canción, se encuentra una rica tradición en el arte de narrar historias, destacando las hazañas del héroe araña Anansi, una de las criaturas más frágiles de la creación y, a pesar de ello, o quizá por ello, una de las poseedoras de mayor ingenio para sobrevivir ante las no escasas dificultades que le acontecen en terrenos siempre hostiles. Varias ortografías son posibles en lo referente a este personaje proveniente del folclore ashante: An(n)ancy o Anansi, esta última más cercana al orginal africano de la lengua *twi*[172], una de las lenguas habladas por el pueblo Akan: *Anansi the spider is Kweku Anansi, Kweku is the name of one of the days of the week after which some Akan children are named* (Auld, 1983: 36), que en el Caribe queda reducida a Anansi. Su figura se encuentra en un estado intermedio entre el héroe heredado de la tradición oral africana, donde originariamente era un dios, y el antihéroe que se sirve del engaño para sobrevivir en un mundo donde él es tan sólo una araña, un ser frágil que ha de ir superando las distintas pruebas de la vida. El originario dios africano se metamorfosea en un superviviente a través de la dura experiencia del *middle passage*, un *trickster*, un ser amoral que se rige por el instinto y que se vale del engaño para conseguir sus propósitos[173]. Conjuga Anansi su forma animal de araña con la antropomórfica, ya que su manera de actuar es humana: *[only] etiological endings which attribute certain animal*

[172] Sobre la cuestión ortográfica puede consultarse el diccionario de Allsopp (1996: 29).

[173] Tanna compara a Anansi con otros *tricksters* famosos, entre ellos algunos provenientes de la cultura europea, como Hermes, el hijo de Zeus, o Loki en la tradición escandinava (1983: 21).

appearances or behaviour to Anansi give any indication that he was in Africa a creative culture hero (Tanna, 1983: 21). La ambigüedad entre el bien y el mal entendida en valores occidentales es lo que dota de gran complejidad a este personaje, que es en definitiva una metáfora de la propia vida:

> *The curious mixture of good and evil in Anancy's character was too unsettling, and his speech, his greed, and even his irreverent creativity both offered disturbing reminders of the slave past and were regarded as inherently anarchic by a rising middle class intent on establishing or reestablishing a tradition. In West Africa the actual telling of Anancy tales had been a traditional and hence inherently conservative activity; but in the Caribbean its associations were subversive and radical.* (Tiffin, 2001: 57)

Anansi es conocido en todos los territorios anglófonos donde la esclavitud formó parte de la zona. En el Caribe anglófono recibe distintos nombres en función de la tradición, por ejemplo en Grenada y alguna vez en Trinidad recibe el nombre de *Zayen* [zaē], palabra procedente del francés *araignée*, y cuando las historias son traducidas al inglés, la palabra utilizada es *Spider*. En St Kitts, Dominica, Trinidad, St Lucia, Barbados y Montserrat adopta el nombre de *Rabbit* o incluso *Monkey* (Roberts, 1988: 147-148). *Brer Rabbit* es el nombre con el que es conocido en Estados Unidos. En Jamaica también se le conoce como Jack (Roberts, 1988: 150). Anansi es el creador de toda una tradición oral de historias, primero en el pueblo ashante, donde, gracias a su mujer Aso, consigue capturar los animales necesarios para comprar las historias del dios del cielo (Tanna, 1983: 21), y después en el Caribe, donde hay una serie de historias típicas que se conocen con su nombre, aunque no le tengan a él como protagonista, pero que forman parte del folclore. Según la tradición, fue Anansi quien arrebató la denominación de las historias a *Tiger*, uno de sus claros oponentes, ya que, retado por la prepotencia de *Tigre*, que le invita a capturar viva a *Snake*, consigue su propósito tras una serie de intentos gracias a su perspicacia, mostrando así que pese a ser la criatura más débil de la creación, también puede ser la más inteligente:

> *'And what is it, Anansi?' said Tiger.*
>
> *'Tiger, we all know that you are strongest of us all. This is why we give your name to many things. We have Tiger lilies and Tiger stories and Tiger moths, and Tiger this and Tiger that. Everyone knows I am weakest of all. This is why nothing*

> *bears my name. Tiger, let something be called after the weakest one so that men may know my name too.'*
>
> *'Well,' said Tiger, without so much as a glance toward Anansi, 'what would you like to bear your name?'*
>
> *'The stories,' cried Anansi. 'The stories that we tell in the forest at evening time when the sun goes down, the stories about Br'er Snake and Br'er Tacumah, Br'er Cow and Br'er Bird and all of us.'* (Sherlock, 1995: 6)

Anansi no atravesó el Atlántico solo, en su viaje trajo con él a una serie de compañeros que suelen acompañarle en sus aventuras, o son el objeto de sus estrategias de supervivencia, convirtiéndose en muchas ocasiones en sus víctimas. *Monkey* y *Dog*, o *Takuma* y *Tiger* (que pueden intercambiarse), suelen ser los bobos, junto a otras criaturas de la tierra, frente a los animales del aire, que suelen ser más inteligentes y éticos que Anansi (Tanna, 1984: 81); las criaturas del agua son, sin embargo, inferiores. Los únicos personajes humanos que aparecen suelen ser *King Busha* y su mujer, que suelen ejercer una autoridad imparcial (Tanna, 1983: 26).

Anansi, además de su característico físico en el que adopta la forma de araña, posee unos concretos rasgos antropomórficos: suele llevar una bolsa en la que esconde sus tesoros robados, como arroz, pescado y ñame: *performers liken this to the white egg sac which appears on spiders. Spiders frequently inhabit rooftops or ceilings; performers explain that Anansi does so because that vantage point once saved his life* (Tanna, 1983: 23). Para asemejarse a la araña suele ser representado por un hombre no muy alto: *Anansi is a trickster precisely because he is too small and weak to take the things he craves by force, and is too lazy to work for them. Only his superior intelligence compensates for his small stature* (Tanna, 1983: 23). Anansi es sobre todo inteligente y glotón. Se le reconoce fácilmente por su peculiar forma de hablar, posee según Roberts cuatro elementos característicos: *it is an old-fashioned and rural dialect, with a lisp, nasality and rapidity* (1988: 152). Su deseo suele provocarlo la comida y no llega a niveles abiertamente sexuales que tienen cabida en otro tipo de historias conocidas en Jamaica como *Big Boy stories* y que analizaremos en el capítulo cuarto en relación a los muchachos jamaicanos que van a la Segunda Guerra Mundial en *AJAFHD*. Tiene Anansi además un don especial para la música y concretamente para el violín. Se le relaciona con el término *bungo*, que describe a una persona de piel muy oscura y que en Jamaica representa al campesino de procedencia africana, tratado en

ocasiones como un paleto. En este sentido Tanna comenta que la figura de Anansi funciona desde dos niveles:

> *On one level, he is the comic trickster who amuses us by using his wits and charm to survive. His small stature sets him apart from other creatures so that he appeals to our desire to see the underdog triumph. Anansi also operates on a more specific level within Jamaica. When he speaks in 'Bungo talk', he assumes the role of the black country peasant – poor, uneducated, and lower class, i.e. the ghost of an African slave past*. (Tanna, 1983: 25)

La relación de Anansi con el arte de contar historias y su figura de *trickster* ha hecho que este personaje haya sido uno de los personajes favoritos para la creación de la emergente literatura de tema caribeño, que lo utiliza como elemento de creación distintiva y que además, debido a la naturaleza camaleónica del personaje, se adapta a cualquier situación. Algunos de los ejemplos más conocidos en este sentido son los de Andrew Salkey en por ejemplo *Anancy's Score* (1974), Dennis Scott, Brathwaite en *The Arrivants* (1973) o Harris en *The Palace of the Peacock*:

> *If, for Brathwaite, Anancy is both archetypal Caribbean man and the region's link to African holistic traditions, for Harris Anancy points away from tribal strictures and ethnocentric "monoliths" towards the freedom of a non-traditional, culturally and racially hybridized future. Anancy's capacity as artist-creator of a new world lies in his release from a single enclosing cultural matrix*. (Tiffin, 2001: 57)

También en el teatro, Anansi es utilizado como personaje, aunque no siempre figura como tal. Analizaremos este personaje ampliamente en la versión que Walcott hace del mito de Don Juan en *The Joker of Seville*, donde juega con la figura del burlador español, transformándolo en este típico *trickster* del folclore caribeño. Sin embargo, si hay un tipo de producción teatral que destaque por la utilización de Anansi, es sin duda la pantomima jamaicana[174], que hace del personaje un signo propio de identidad, con la cual se ha creado una tradición autóctona que arranca de las representaciones inglesas de la pantomima que se podían ver en Jamaica desde el siglo XIX. La tradición de la representación de

[174] Para un estudio en profundidad sobre Anansi y su relación con la pantomima jamaicana, es fundamental consultar los artículos y la tesis doctoral de la jamaicana Ruth Minott Egglestone.

pantomimas, también llamadas *pantos*, era, y todavía hoy es, algo habitual en el Reino Unido. Estas representaciones se llevan a cabo semanas antes, durante y después de la navidad. La mayor parte están dirigidas a una audiencia infantil y combinan un cuento con comedia, música, canciones, poemas. Entre las más populares destacan *Jack and the Beanstalk* —precisamente ésta fue la obra elegida para la primera representación en Jamaica, convirtiéndose en *Jack and the Macca Tree—, Aladdin, Babes in the Wood, Cinderella* y *Dick Whittington.* Es muy interesante el papel que juega en la representación el público, que interactúa con los personajes a través de abucheos para los personajes malos y vitoreos para el héroe, cantando las canciones, etc. Rex Nettleford señala la vinculación de la pantomima con la *commedia dell'arte*, de donde arrancan este tipo de representaciones, y su llegada legitimizada así a Jamaica, donde se convierte en una forma propia que contiene a su vez elementos de sus formas originarias que han evolucionado según lo ha marcado la propia cultura y sociedad jamaicana:

> *The Jamaican 'panto', though reaching fifty only in 1991, boasts an even more ancient pedigree having come from the line of nineteenth century English pantomimes. These in turn are supposed to have descended from Renaissance Italy's commedia dell'arte which spread to France and to the rest of Europe complete with such stock characters as Harlequin, Pulcinello and Scaramouche. This ancient lineage would naturally have legitimized its migration to upper St Andrew, Jamaica where by the late thirties expatriate Britons and the native high culture buffs were addressing the issue of 'legitimize theatre'*. (1993: 2)

Lo más interesante de este tipo de representación es el marcado carácter jamaicano, donde los personajes exhiben conflictos y situaciones que afectan a la isla. La historia de la pantomima jamaicana es en realidad una historia de la evolución teatral y social de Jamaica que hay que estudiar desde el hecho de que esta fórmula contiene elementos que muestran el paso final de colonia a nación. La representación de lo que se considera la primera pantomima jamaicana tiene lugar el 26 de diciembre[175] de 1941, y nace con el propósito de conseguir fondos para la construcción de un teatro experimental en el que se pretendían representar las últimas tendencias británicas y americanas. Finalmente este teatro se inauguraría en 1961 con el nombre de *Little Theatre* (fig. 3), ya que fue el *Little Theatre Movement* de quien partió esta idea y quien contribuyó a su financiación, gracias en

[175] Este día es conocido en el Reino Unido como *Boxing day*.

gran parte al éxito de las pantomimas representadas. De ahí que el nombre de este teatro vaya asociado irremediablemente a la creación de una pantomima propia y distintivamente jamaicana, aunque las representaciones tuvieron lugar en el viejo teatro, situado en el centro de Kingston, que lleva el nombre de *The Ward*. Nettleford considera que la primera pantomima que puede considerarse conscientemente jamaicana es la de 1943, que llevaba el título de *Soliday and the Wicked Bird* (1993: 4).

El origen y desarrollo de la pantomima jamaicana[176] tiene mucho que ver con la presencia de tres mujeres a lo largo de su historia:

Greta Bourke (Fowler, después de su matrimonio), la fundadora, a quien también se debe la fundación del *Little Theatre Movement* (LTM) y de otros proyectos, como la creación de una escuela de teatro del LTM en 1968. Bennet Wycliffe la compara con la figura de Lady Gregory y lo que ésta representó para Yeats y la creación del *Irish Dramatic Movement* (1974: 6). La contribución del LTM ha sido fundamental en la creación de una forma dramática tan propia como la pantomima jamaicana:

Fig. 3

[176] Sobre los títulos e historia de la pantomima jamaicana, consúltese la ilustrativa página que ha creado el teatro *Little Theatre* <http://www.ltmpantomime.com/pages/littletheatre.html> [10/03/2009] que incluye fotos de algunas de las representaciones, así como el elenco de actores que han participado en cada representación desde 1941.

> *The particular contribution of the LTM to pantomine in Jamaica was, therefore, the practice of using the populist pantomime format as an expression of nationalist aspirations. As the debate of what it means to be Jamaican evolved both within the theatre and without, the tradition of the National Pantomime as a cultural marker was established and its evolution into an indigenous theatrical entity gradually ensued*. (Minott Egglestone, 2004: 2)

En segundo lugar, Louise Bennett, la adorable *Miss Lou*, creadora de algunas de estas obras, en las que intentaba combinar la tradición teatral de la pantomima con el folclore rural de Jamaica, actuó en muchas de las representaciones[177] y ella, junto con el actor Ranny Williams, que se convirtió en el "Anansi" por excelencia, pasaron a ser verdaderos iconos de este tipo de representaciones[178].

Por último, Barbara Gloudon toma el relevo en los setenta y ostenta el récord de ser la más prolífica escritora de guiones, así como de canciones.

En 1968 ya se hablaba de estas obras como "Pantomima Nacional"[179], ya que el género fue evolucionando desde 1941 con obras destacadas como *Anancy and the Magic Mirror*, de 1954, escrita por Greta Bourke, hasta llegar a una de las obras cumbres en 1963, *Queenie's Daughter*, escrita por Greta Bourke, Louise Bennett, Henry Fowler, Ranny Williams, Lois Kelly y Dennis Scott. Este reconocimiento se iba reflejando en la recaudación, debido al aumento de público, que no se perdía este encuentro anual.

Aunque no aparezca en todas, la figura de Anansi está íntimamente ligada a la pantomima, ya que se viene repitiendo y va evolucionando, concretamente desde 1949, con la obra dirigida por Noel Vaz y escrita también por él y Louise Bennett, *Bluebeard and Brer Anancy* (Nettleford, 1993: 4). En estos ya casi setenta años de representación de la pantomima también ha habido ciertos momentos de crisis, algunos protagonizados por cuestiones externas al hecho teatral y otros relativos al propio personaje de Anansi, que ha sido criticado por ciertos sectores

---

[177] Su última aparición en una representación de pantomima fue en 1975, con la obra *The Witch*.

[178] Oliver Samuel fue el sucesor de Ranny Williams en la representación del personaje, añadiendo *his impeccable timing and total understanding of the vulgar pis-elegance of the "just-come"* (Nettleford, 1993: 4).

[179] Minott Egglestone señala que la denominación no estuvo exenta de polémica, ya que algunos no la consideraban adecuada, adoptando diversos nombres como *pantomime musical*, *musical*, *panto-musical*. Sin embargo, el público se refirió siempre a estas obras como *Pantomime*, *so an old name acquired new meaning and the label 'National Pantomime' continued to be used to describe this very Jamaican production which happened annually under the auspices of the LTM* (2004: 3).

de la sociedad, que dudan de los valores inculcados por éste, dado el carácter ambiguo que señalábamos antes en torno a la figura del *trickster*. Ruth Minott Eggleston, sin embargo, expresa que, por el contrario, este personaje contiene muchos elementos valiosos para la educación de los jóvenes, ya que forma parte de la cultura del país, frente a otros personajes no menos dudosos que vienen impuestos, especialmente por culturas foráneas:

> *Anancyism is a guide to surviving adversity. It is a pattern of behaviour which involves being able to find the loophole in every situation so that the apparently disempowered individual manages to come out on top. It is also a philosophy of resilience which encourages the individual to meet hardship with humour thereby avoiding bitterness.* (2001: 3)

Tomando como referencia principalmente el artículo titulado "(Bean)stalk to (Macca) Tree: The Genesis of a Caribbean Art Form in Jamaican Pantomine" de Ruth Minott Egglestone (2004)[180], hemos elaborado un guión de las características que hacen identificable a la pantomima jamaicana como una creación propia que se ha desmarcado de su origen y por tanto se ha convertido en una forma de teatro que podemos denominar propio o indígena:

- Es un género que nace ligado a la propia identidad de Jamaica como nación y retrata aspectos de la vida cotidiana, donde el público puede observarse colectivamente.

- El público que acude suele ser de clase media.

- La pantomima es un espectáculo que empieza con puntualidad y que se ha repetido año tras año, pese a la concepción del tiempo que suele atribuirse al Caribe[181].

- La sabiduría popular y el humor se convierten en ingredientes fundamentales: *[the] discomfort is soothed by the comedy and the typical Jamaican response to hardship summed up in the proverb, 'tek kin teet*

[180] También algunas de las conversaciones que he mantenido con la autora a lo largo de estos años, que es una verdadera especialista en la pantomima jamaicana y el personaje de Anansi.

[181] Véase sección 1.1.2. del presente capítulo sobre el concepto tiempo.

kibba heart bun'[182]*. Jamaican Pantomime is a philosophical debate, in a series of sessions, about the realities of everyday life* (Minott Egglestone, 2004: 6).

- Se producen tensiones entre conceptos como el bien y el mal, la educación y la ignorancia, el bien de la comunidad o los intereses privados que normalmente vienen de fuera, *obeah* o *myalism*[183], la tradición frente a la modernidad, Áfríca o Europa, la clase social alta frente a la baja, etc.

- Las obras se desarrollan en un ambiente rural, un pueblo por lo general.

- Hay una serie de personajes arquetipo que sólo pueden encontrarse en la pantomima jamaicana, ya que son personajes relativos a la sociedad que representan. Además de los animales, compañeros de Anansi, y éste, las pantomimas están plagadas de personajes como "el gigante", o "la bruja", y algunos ya más estereotipados como "*the corpie*", representante oficial que suele tener un carácter bonachón; el policía corrupto; el joven mal educado; el viejo sabio, *Villain*, *Side-kick*, *Principal Boy and Girl*, etc., pero Anansi es siempre la estrella y "*Earth Mother*" es el personaje femenino que suele arreglar el conflicto y poner en su sitio a Anansi. Tal como ocurre en la *commedia*, hay una división entre personajes identificables como buenos y malos, aunque en este contexto pueden representar diferentes ideas: *[the] baddies can be representatives of outside interests trying to exploit the Jamaican situation (…) but they can also be members of the local community who should know better* (Minott Egglestone, 2004: 6).

- El folclore jamaicano juega un papel esencial a través por ejemplo de la tradición oral[184], que tiene un papel relevante dentro de las representaciones a través de la narración de historias y el uso de refranes. El *creole* suele estar muy presente en las canciones, o se juega con

[182] Este refrán jamaicano viene a explicar que ante una situación difícil es mejor reír que llorar, es mucho más sano para el corazón.

[183] Sobre estos conceptos consúltese el Anexo II.

[184] Otra forma de teatro que tuvo mucho éxito en Jamaica y que, como la pantomima, procede de lo que se ha denominado *root theatre*, en definitiva de la raíz, del propio folclore, es la fórmula conocida como *Bim and Bam*.

distintas variedades de lengua para indicarle al público cuestiones como la clase social o el origen. La retórica es también parte importante y suele ir acompañada de movimientos físicos de marcado carácter rítmico y gestual, que invitan a la interpretación semiótica.

- Bailes y canciones propios que han tenido como inspiración el folclore jamaicano: *the music of Jamaica in contrast to popular American and British show tunes borrowed and used without compunction in earlier days. It was clear that when we fell back on our own resources gems such as Barbara Ferland's much loved 'Evening Time', composed for Busha Bluebeard, became possible* (Nettleford, 1993: 6). La música es pues esencial y ha llegado incluso a formar un vocabulario propio. Las canciones se convierten además en la fórmula para trasladar el mensaje de la obra. La música bebe de las fuentes propias del Caribe y por tanto suele ser *mento*, *revival*, *ska*, *reggae*, *dub*, *soca*, tipos de música que comentaremos en la siguiente sección.

- La representación suele acabar siempre igual con una frase tópica: "*Jack Mandora me no choose none*", que reafirma el carácter oral y de narración de historias, ya que indica que la historia se ha transmitido tal y como se la han contado al narrador, que suele también ser un personaje. La obra suele acabar con final feliz y una gran invitación a la esperanza.

La prueba definitiva que otorga a la pantomima jamaicana el carácter de género es el hecho de que esta fórmula se ha empezado a utilizar al margen de su "oficialidad", ya en los noventa comienza a sentir cierto desgaste y paradójicamente, de esta manera, recupera frescura. El monopolio del LTM se rompe finalmente con la obra *Arawak Gold*, escrita por Ted Dwyer y Carmen Tipling en 1991, compitiendo directamente con la producción de aquel año del LTM, que llevaba el título de *Mandeya's*. En 2002, *the National LTM Pantomime* dejó su lugar habitual de representación en el viejo teatro *the Ward Theatre* para instalarse en el *Little Theatre*, la sede del LTM, ocasión que fue aprovechada en 2003 para representar *Bedward* en una producción independiente que consiguió despistar al público, que pensó que se trataba de la representación "oficial" y que acudió "como siempre" a ver la obra. Esta lucha por el monopolio de sus creadores originales no

hace más que corroborar el hecho de que se trata de una forma propia y característica que ha dado lugar a un teatro propiamente jamaicano.

1.2.2.2.d. Música

La música es el pilar donde se asienta la base de la cultura caribeña. Se trata de una música caracterizada por la fusión del ritmo procedente de África a través de los esclavizados y la melodía proveniente de los colonizadores europeos. Esta fusión ha hecho del Caribe una de las zonas del mundo más interesantes desde el punto de vista musical, que no hace nada más que reflejar el proceso de sincretismo llevado a la creación artística, donde se desarrollan conceptos como el polirritmo, una base rítmica que difiere de la concepción tradicional de la música europea, ya que procede de la cultura africana, donde la música se concibe como un acto de participación colectiva; de ahí su presencia en rituales o actividades con grandes componentes teatrales como el carnaval y la continua experimentación en el teatro de tema caribeño, donde la música, o deberíamos decir el ritmo, juega un papel determinante. Benítez Rojo (1998: 32-37) desarrolla ampliamente el concepto de polirritmo como la forma por excelencia del Caribe:

> En todo caso, volviendo al salami de sonido, la noción de polirritmo (ritmos que cortan otros ritmos), si se lleva a un punto en el que el ritmo inicial es desplazado por otros ritmos de modo que éste ya no fije otros ritmos dominantes y trascienda a una forma de flujo, expresa bastante bien la *performance* propia de una máquina cultural caribeña. Se alcanzará un momento en el que no quedará claro si el salami del sonido es cortado por los ritmos o si es cortado por sus tajadas, o si éstas son cortadas por tajadas de ritmo. Esto para decir que el ritmo, en los códigos del Caribe, precede a la música, incluso a la misma percusión. (Benítez Rojo, 1998: 34)

Las composiciones musicales originadas en el Caribe son tan diversas como las culturas que forman parte de la correspondiente fusión. Por cuestiones relativas a nuestro pasado colonial, en España se conocen y bailan especialmente los ritmos procedentes del Caribe hispano, como el merengue o la bachata de República Dominicana; el son, el bolero, la rumba de Cuba –“antes que el calipso fue el son cubano seguido por el mambo, surgido de elementos afrocaribeños prodecentes del ritual y la poesía oral, de la música y el baile” (Nettleford, 1989: 10)—, e incluso

las formas más recientes de lo que se ha dado en llamar *reggaeton*[185], derivan del Caribe.

Otras composiciones casi desconocidas en nuestro país y que tienen su origen en distintas zonas del Caribe son: el *Zouk* de Guadalupe; el *Kaseko* de Curaçao; el *Brukdon* de Belice, la *Cadence* y *Beguine* de Martinica. Más populares en cambio son las composiciones del Caribe de habla inglesa que han llegado hasta nosotros como consecuencia de la influencia de Estados Unidos y el Reino Unido, donde han tenido un significado específico[186]. Especialmente interesantes para este trabajo son el *mento*, el *ska* y el *reggae* en Jamaica; el calipso y la *soca* en Trinidad. Hay que tener en cuenta que la música, al igual que la lengua, está siempre en constante evolución y que estas composiciones son fruto del sincretismo de las formas originales europeas y africanas de un momento concreto en el que se encuentran, con las que se fusionan otras culturas que llegaban con sus propios ritmos, y posteriormente, también de la influencia de la radio, como transmisora de distintos tipos musicales que vienen de la metrópoli, donde también se ha producido una evolución significativa.

La música en el Caribe forma parte de una estética propia que se convertirá en base literaria, reflejada de manera muy obvia en la poesía, a través por ejemplo de la poesía *dub*, debido a la importancia del ritmo y el carácter performativo, también en novela y en teatro, donde la presencia de la música adquiere una gran relevancia, que se manifiesta a través de canciones, instrumentos o en algunos casos simplemente a través de la palabra, impregnada de polirítmo en el sentido apuntado por Benítez Rojo. Hay que entender, pues, la música como algo característico de la identidad de la literatura de tema caribeño:

> *If the career of Anancy is illustrative of the persistence of a popular oral tradition from Africa and slave times to the present and its subsequent acceptance by an absorption into literate culture characteristic of the oral/scribal trajectory, reggae (and other indigenous popular music forms like calypso, kaiso, mento and ska)*

---

[185] También reguetón. Existe una polémica sobre su origen, hay quien considera que nació en Panamá, frente a los defensores de que fue en Puerto Rico, influido por el *dancehall reggae* jamaicano, fusionado con el *rap* en español.

[186] En este sentido es curiosa la relación del *ska* con los *mods* en el Reino Unido y posteriormente con el *punk*, a través de los *Rude Boys*, o “chicos groseros”, procedentes de los guetos de Kingston (Jamaica) y que imitaban el estilo de los gángsters americanos del cine hollywoodiense. El movimiento *skinhead* contiene un gran componente de los *mods* y los *rude boys*. Sobre esta última cuestión recomendamos la película de 2006 escrita y dirigida por Shean Meadows, titulada *This is England*.

> *provide contemporary examples of Caribbean music with roots in folk culture and important repercussions in literate cultures*. (Tiffin, 2001: 57)

El barbadense Brathwaite experimenta en su obra, y concretamente en la trilogía poética *The Arrivants*, las posibilidades estéticas del *calipso*, *reggae, espirituales, jazz* y *blues*, e insiste en el uso del *jazz* en la novela caribeña (citado en Donnell & Lawson, 1996: 336-343). August Wilson, dramaturgo afroamericano, propone el *blues* como estética para sus obras de teatro, que retratan la esencia de la comunidad negra norteamericana (Crow & Banfield, 1996: 44). Gabriel García Márquez considera su obra *Cien Años de Soledad* como un vallenato[187] y *El amor en los tiempos del cólera* "un bolero de trescientas ochenta páginas" (Intxaustegui, cap. 2: 1998c).

La poesía performativa conocida como *dub*[188] es un claro ejemplo no sólo de la influencia de la música caribeña en la literatura, sino de la clara interconexión de música y literatura. Nos referimos a este género en el apartado dedicado a la lengua, ya que se suele utilizar el *creole*. La poesía *dub* se halla muy influida por el rastafarismo y el movimiento afroamericano del *Black Power*, y surge de la cultura popular jamaicana, que encuentra un territorio bien abonado para su producción en los años 70 en Gran Bretaña: *[the] 'touch-paper' of two decades of discrimination against blacks being lit with the sparks of high black (especially youth) unemployment and the perception of heightened police intolerance and brutality in urban multi-racial areas* (Donnell & Lawson Welsh, 1996: 22)[189]. Esta poesía, además de contar con un claro componente oral por su carácter performativo, se hace acompañar en ocasiones de música *reggae* o distintos ritmos. Algunos de los poetas más emblemáticos y conocidos son Jean Binta Breeze y Linton Kwesi Jonson; la primera también ha realizado trabajos como actriz, y el segundo ha creado su propia compañía discográfica, LKJ, donde ha publicado gran cantidad de álbumes en solitario y con otros poetas, si bien no se considera él mismo un poeta *dub*, ya que ve su poesía más ligada al *reggae* (Best, 2001: 190). Entre los poetas

---

[187] Gabriel García Márquez lo define como un tipo de composición juglaresca, perteneciente a la tradición popular colombiana, cuyo objetivo es el de contar historias. El vallenato más conocido, al menos en España, es "La gota fría", que hizo popular el cantante colombiano Carlos Vives.

[188] También existe una forma musical con el mismo nombre, se trata de un género de música electrónica, desarrollado en Jamaica en los años setenta, que incluye efectos de sonido como el eco y la reverberación. También se incluyen otros efectos sonoros como tiros, sirenas de policía, etc., basándose en remixes de canciones.

[189] Sobre esta situación recordamos la obra comentada en el apartado anterior *Raggamuffin*.

jóvenes ya nacidos en el Reino Unido que siguen esta tradición el más conocido es sin duda Benjamin Zephaniah.

En teatro, destacaremos el ensayo de Errol Hill *The Trinidad Carnival: Mandate for a National Theatre*, que publicó en 1972, con la idea de que sirviera como base para la creación de una estética propia en la elaboración de un teatro distintivo[190]. Analizaremos esta interesante propuesta en la sección dedicada al carnaval; sin embargo, destacaremos ahora cómo Hill considera la música un factor determinante en su propuesta de creación de un teatro distintivo. Hill enfatiza en cuanto a las canciones que tienen que adecuar el pulso de la letra al ritmo de la música, y a la rima del verso. En este sentido, Hill propone que la creación del dramaturgo se ajuste a este modelo, impuesto tradicionalmente por la música y por tanto aprovechable para crear una estética propia (Hill, 1972a: 53).

Para entender la música en el Caribe hay que remontarse al período de la esclavitud, donde por ejemplo los esclavizados imitaban a sus amos, incorporando elementos propios del ritmo africano a tradiciones del colonizador, tal como se hace patente en las composiciones británicas de canciones y baile como *jig, reel* y *quadrille*, que pueden llegar a adoptar formas muy africanizadas, frente a otras más hibridizadas, como el calipso o el *steel drum*. Algunos esclavizados eran tan rápidos en coger la melodía de la música que llegaba de Europa que enseguida formaron parte de las bandas que amenizaban las veladas de los hacendados. Después llevaban la melodía a su propia forma de interpretación, añadiendo pasos al baile, dando origen por ejemplo en Jamaica al conocido como *Camp style quadrille* (Lewin, 2002: 15), o al merengue haitiano "[derivado] de las contradanzas francesas del siglo XVIII y de la música bantú de la región moringue en Mozambique (*Terra Music*, 2004)":

> *Music scholars, in analysing Jamaican folk music, have noted the strong influence of Europe on its melodies and that of Africa on its rhythmic content. What is remarkable, however, is the numerous and varied folk forms which have been created, and the balance of these alien influences in each. On the one hand there are ring games and nursery songs which show the strong influence of Europe by way of tonality, melodic rhythm and contour, as well as a simple clear-cut rhythmic support. On the other hand there is the music of Kumina and Tambo in which the*

[190] De hecho es destacable cómo en Estados Unidos se ha creado un género teatral a partir de la base de la música hip-hop. Hay muchas páginas en Internet en este sentido, véase como ejemplo de la cantidad de formas teatrales en torno a este tipo de música <http://www.contact-theatre.org/whats-on/categories/hip-hop-theatre.htm> [10/03/2009].

> *syncopated melodic rhythm, the polyrhythmic instrumental support, the lyrics and the general feel of the music are clearly African. Between these two extremes stand creolized forms like Revival and Mento in which the influence of Africa and Europe on the music are more or less evenly balanced. What must be noted however is that no matter what influence predominates, the performance style is always African*. (Dexter & Taylor, 2007: xi)

Pronto el esclavizado utilizó su música como forma de rebeldía frente al hacendado, prueba de ello es que ya en 1696 se promulgó una ley en Jamaica para prohibir a éstos que se reunieran para cantar o tocar los tambores, o cualquier otro tipo de instrumentos. Las canciones cantadas por los esclavos en la plantación serán la fuente de composiciones posteriores, constituyendo la base rítmica del calipso o el son cubano.

La música caribeña arranca y comparte muchos vínculos con las tradiciones africanas, a las que se deben elementos como el énfasis en la participación colectiva, que a través del ritual toque del tambor, o distintos tipos de tambores, configura una estructura de pregunta-respuesta, el ritmo, y la improvisación. En las canciones de trabajo, los esclavizados utilizaban metáforas de animales como un código entre ellos, de manera que el hacendado solía tomar forma de pájaros no muy atractivos, como “el cuervo”. La pregunta es entonada por un solista, que suele improvisar las letras e introduce variaciones melódicas apropiadas, la respuesta es realizada por el resto del grupo[191]. Curiosamente, estos cantos eran bien acogidos por los amos, ya que el ritmo de la canción acompasa el del trabajo, aumentando así la producción con un ritmo que transmitía una aparente alegría. Como hemos visto, en realidad, servían como una especie de código basado en la metáfora, que sólo conocían los esclavizados. Debido a la sociedad en la que nos movemos, cada vez más mecanizada, estas canciones corren el riesgo de desaparecer. Un ejemplo de este tipo lo encontramos en el folclore jamaicano en la canción *Chi Chi Bud*, que versa sobre la variedad de los pájaros jamaicanos, donde a cada pájaro que se introduce en una primera sección, el coro responde *some a dem a holla, some a bawl*. También existen otras formas musicales del folclore jamaicano, como las canciones *revival*, relativas a uno de los cultos religiosos que ha evolucionado en Jamaica, *kumina*[192], y las canciones de los corros y juegos (*ring*

[191] Canciones épicas hindúes, como la historia de *Marrdevirain*, también se entonan con un líder y la repetición del resto, aunque en esta ocasión el objetivo es la memorización del texto.

[192] Véase Anexo II.

games, *play games*), en las que el estilo es africano y que consiste en la repetición de una frase por el coro que integra el corro.

La música africana tamibén se fusionó con la música autóctona de los indios habitantes de las islas, gracias a lo cual conocemos algo de la música de los primeros pobladores del Caribe, ya que fueron asimiladas por los cimarrones, que en su huida solían refugiarse con éstos, y por los indios de Guyana, supervivientes al genocidio. Aún existen comunidades, como la Garifuna, compuesta por descendientes de los esclavizados nigerianos mezclados con indios caribe que fueron forzados a abandonar la isla de St. Vincent por los ingleses en 1797, asentándose en Belice, Honduras y Nicaragua, que, aún hoy, mantienen la única lengua de origen africano que se habla en América[193] (*Terra Music*, 2004). También en Puerto Rico o la República Dominicana ha habido intentos de recuperar el folclore autóctono de las islas a través del estudio de la música y danzas rituales, con los conocidos *areítos*. En este sentido el más popular es el realizado por el cantante de República Dominicana Juan Luis Guerra, quien precisamente tituló *Areíto 4 40* su album de 1990, donde abre con esta composición en claro homenaje a los primeros pobladores[194]. En este sentido, no debemos olvidar la presencia de los "indios" en el carnaval, que de forma constante tienen un lugar destacado en esta celebración. Caracterizaciones muy conocidas de éstos se dan tanto en el carnaval trinitense como en el de Nueva Orleans[195].

Los instrumentos musicales son un ejemplo del sincretismo y de las diferentes creaciones musicales que forman parte del Caribe, ya que conviven

---

[193] El cantante y percusionista Teófilo Lugua Centeno ofrece una muestra de la casi desaparecida *paranda*, que en Trinidad adopta la forma de *parang* en la canción titulada *Timbloru*, que significa terremoto (*Terra Music*, 2004).

[194] Juan Luis Guerra abre el CD con unos versos que reinscribo a continuación porque muestran la relación con esta búsqueda, casi imposible, de las raíces:

> Y nació un canto bajo la tierra/ con las tripas llenas de nubes/ y su voz fue raíz de yuca/ que ovuló un coro de violetas mudas. / Areíto se llamó a sí mismo/ y creció tanto que su espalda giró/ sobre el planeta/ y en la sombra de su ombligo/ descubrió América/ mucho antes de ser descubierta.
>
> Fue entonces cuando sangró oro/ y no se entendió su arenga/ ni el perdón de tantas orejas/ para tan malos oidores./ Y su voz portentosa se hizo inocua/ como un hilito de seda/ como el eco de un ángel cuando un/ disparo de luz/ le atraviesa la lengua. (Guerra, 1990: 3)

[195] Joseph Roach (julio, 2008) utilizando la metáfora de Benítez Rojo relacionada con la idea de que el Caribe es una isla que se repite, considera que Nueva Orleans, y por tanto el carnaval, son parte de este archipiélago. De hecho, parte de la justificación de esta relación es a través de la presencia de los "indios" en este carnaval, creando un interesante paralelismo entre la caracterización de éstos en Nueva Orleans y las litografías de Isaac Mendes Belisario, publicadas entre 1837 y 1838, que retratan los hábitos y costumbres de los negros en Jamaica (Belisario, 1998). Roach considera el sudor como una máscara que une a quienes sufrieron la esclavitud y a sus descendientes.

instrumentos tradicionales de origen europeo, como el acordeón, el violín o la guitarra, con otros de origen africano construidos en el Caribe a través de la memoria y la adaptación al medio ambiente de la zona, e incluso se han creado instrumentos propios: el güiro; el *boom boom*, propio de las Antillas menores, consistente en una caña de bambú sin agujeros a través de la cual se sopla; una caja de madera, propia de la *parang*, que contiene varias láminas de hierro; una especie de piano relacionado con el africano *mbira* o *zanza*; el *shack-shack*, más conocido en el mundo hispano como maraca, se trata de un instrumento hecho con calabazas huecas, rellenas de semillas, y cerradas por un mango de madera; el *cocoa-lute* se asemeja a un arco, está hecho de las ramas del cocotero y en él la cuerda es una especie de liana previamente tratada: *[the] cocoa-lute is placed by holding one end in the mouth and plucking the string, thus producing vibrations* (Malm, 1983, sobre un merengue de la *Ping Ping Band* de Dominica); cuernos de vaca y caracolas marinas son también parte de la aportación musical instrumental africana.

Entre los instrumentos que se han fusionado, creando instrumentos de fabricación propia y por tanto identificados con el Caribe, destacan sobre todo el *steel pan*, o si se prefiere en español "tambor de hojalata", propio de Trinidad y que es parte ya de la tradición carnavalesca, considerado el único instrumento inventado en el siglo XX, o así al menos lo consideran los trinitenses, y el *banjar*, o cuatro, una guitarra pequeña de cuatro cuerdas, que tiene mucho protagonismo, especialmente en el Caribe hispano y en Trinidad, donde suele utilizarse para la interpretación del calipso[196].

La inmigración asiática procedente de la India supondrá un importante refuerzo para la tradición africana, ya que es el tambor uno de los instrumentos con mayor presencia también en esta cultura, por ejemplo en los rituales. La música europea y africana se fusiona también con la cultura india, manifiestándose en forma de lo que se conoce como *Tassa*, consistente en varios tambores procedentes de Asia, que va acompañada de un tambor europeo y timbales, que se suele tocar en las bodas hindúes y en Trinidad en el festival conocido como Hosein:

[196] Desarrollaremos cuestiones relativas al *steel pan* y el calipso en las siguientes secciones. El cuatro es precisamente uno de los intrumentos que marca la diferencia entre el *mento* jamaicano y el calipso trinitense, que sí lo incorpora y que veremos muy presente en la obra de Steve Carter, *Pecong*, en el tercer capítulo.

> *As drums are used in religious ceremonies of both African and Indian origin, it is natural that Africans and Indians in the Lesser Antilles have been influenced by each other's drum playing styles. If the Indians were short of a drummer at a wedding, the obvious thing was to let a drummer of African descent "deputize." This was the model of the modern tassa style, which was also influenced by the European military style of drumming. It is very usual for a tassa group to be made up of both Indians and Africans*. (Malm, 1983)

Otras tradiciones que parten de la raíz del folclore traído por la población de origen africano son los conocidos como espirituales caribeños: *hymns taken from nonconformist hymn books are sung and quick, lively songs that can be called "Caribbean spirituals"* (Malm, 1983). Muchos de estos himnos proceden del siglo XVIII y de la combinación del ritmo africano y la métrica propia de los himnos religiosos británicos. También del siglo XVIII arranca una tradición en la isla de Santa Lucía relativa a las guerras entre Francia e Inglaterra en este siglo, que en la isla caribeña dio origen a dos sociedades secretas: los partidarios de la "rosa" apoyaban a Inglaterra, frente a los partidarios de Francia, que se representaban con la "margarita" y que Roderick Walcott utiliza para la creación de su trilogía teatral titulada *The Benjy Trilogy* (2000), compuesta por *The Harrowing of Benjy*, *A Flight of Sparrows*, y *The Education of Alfie*.

Muy destacable, debido a que forma parte de la fusión con ciertos elementos hispanos, es la influencia de Venezuela en la isla de Trinidad, donde, debido a su cercanía, se refugiaron por diversos motivos personas que habitaban en el contiente, en algunas zonas del este de la isla, concretamente en las plantaciones de cacao, en las que eran expertos. Allí se creó una especie de dialecto hispanotrinitense, fruto de la mezcla del inglés con el *creole* y el español. Desde el punto de vista musical, esta fusión dio origen a lo que se conoce con el nombre de *parang*, una especie de villancicos improvisados que se cantaban especialmente en Navidad con los paranderos que suelen ir de puerta en puerta en las zonas rurales del este de la isla. La palabra *parang* procede de la palabra española "parranda", que a su vez viene de "parar": En la actualidad esta forma ha dado lugar a toda una serie de composiciones, aunque la estrella principal de la *parang* sigue siendo el aguinaldo, también llamado *serenaldo* o *serenal*: *Aguinaldos describe episodes from the life of Jesus. The verses are often improvised, which gives the singers an opportunity of showing their skill at rhyming and status-raising knowledge of the gospels. Usually several singers suceed one another and an*

aguinaldo can be fairly long (Malm, 1983). Se suele acompañar de bailes y también hay competiciones en las que se incluye la coronación de la "reina" (Allsopp, 1996: 429). Otro tipo de composiciones que forman parte de la *parang* son el guarapo, estribillo, manzanares[197], joropo, galerón, picón y despedida. En 1950 se crea incluso una fusión que da origen al "*soca parang*", con las letras en inglés.

A finales del XIX la música que se hacía en Estados Unidos ejercía una gran influencia en Jamaica, cuestión que continúa con la llegada de la radio jamaicana, que inicia su emisión el 17 de noviembre de 1939, la emisora ZQI, que poco a poco irá ampliando su emisión e intenta dar oportunidades a músicos de la isla (Witmer, 1989: 13). La difusión de la radio en el siglo XX ha hecho que a la música tradicional se incorporen nuevos ritmos que han aportado nuevos elementos al calipso y se hayan desarrollado formas como la *soca* en Trinidad y Tobago, y el *mento, ska, reggae* y *dance hall* en Jamaica. La mayor parte de estas composiciones están cantadas en *creole*. Dexter y Taylor señalan en la introducción a su recopilación de canciones del folclore jamaicano que fuera del Caribe se extendió una fórmula conocida como calipso que puso de moda Harry Belafonte, tratándose en realidad de canciones propias del folclore jamaicano como "Day O" y "Judy Drownded"[198] (2007: ix). No obstante, Las formas más conocidas relacionadas concretamente con Jamaica son las siguientes:

El ***mento*** es la música que acompaña al baile de su mismo nombre, se caracteriza por un ritmo 3:3:2 y un énfasis en el cuarto pulso de cada compás binario. Las canciones pueden tener un contenido serio o alegre, y proceden de las zonas rurales. Muchas de las formas propias de la cultura jamaicana tienen el mento como base (Dexter & Taylor, 2007: xiii), entre ellas el *ska* y el *reggae*. Las letras de las canciones suelen basarse en hechos cotidianos y destacan por su sentido del humor. La época dorada del *mento* fueron los años cincuenta, y entre sus intérpretes destacan Stanley Motta, Ivan Chin o Ken Khouri.

El ***ska*** sustituye en parte al *mento* en los años sesenta. Combina elementos del *mento* y calipso con *jazz* y *rhythm and blues* (*RB*). Bob Marley o Jimmy Cliff comenzaron con este tipo de música. Los intérpretes más conocidos son los que formaron parte del grupo *The Skalites* entre 1963 y 1965. El jamaicano Desmond

---

[197] Este tipo de composición nos es de mucha utilidad para el análisis de una de las canciones de *Joker*, titulada significativamente *Manzanares*. Véase la sección 2.4. del siguiente capítulo.

[198] Estas canciones pueden verse en el citado libro en la página 50 y 56 respectivamente.

Dekker fue uno de los más destacados cantantes de *ska*, aunque también utilizó el *reggae*:

> *In a strict musical sense, Ska is a fusion. It combines a distinct Jamaican mento folk rhythm with R&B. Then the drums come in on the second and fourth beats. This is what carries the blues and swing beats of American music. The guitar then emphasizes the up of the second, third and fourth beats. This is what carries the Mento sound mentioned earlier*. (Vanhoof, n. d.)

La composición musical más conocida y con la que se identifica a Jamaica es, sin duda, el ***reggae***[199], que surgió precisamente como consecuencia de la búsqueda de una identidad propia, bebiendo de ritmos como el calipso, dotando a las composiciones de un carácter político y de resistencia y de composiciones propias. El *reggae* tiene su raíz en la ideología de la clase negra trabajadora, al igual que el tipo musical nacido anteriormente, el *ska*. El *reggae* incluye dos subgéneros: el *roots reggae* y el *dancehall*. El *reggae* tiene una estructura circular, no lineal, donde la base rítmica la establece el silencio y no el sonido (Dawes, 1999: 104-105). El *reggae* es mucho más que un tipo de música, es una filosofía de vida que ha dado lugar a una estética muy identificable con iconos creados en Jamaica, y especialmente por la religión rastafari, que surge como rebelión contra un sistema político impuesto por el colonizador, y por tanto es autóctona, aunque curiosamente parta de la Biblia del colonizador, que adapta a su propia realidad:

> *Reggae is a cultural phenomenon that is rooted in a spiritual and ideological context which has shaped not simply the way in which singers sing or musicians make music but the way in which people talk, the way artists paint, the way dancers dance, the way Jamaicans see the world, and the way the world sees Jamaicans and Jamaica*. (Dawes, 1999: 94)

En el *reggae* se utilizan formas relativas a la forma de *nation language* y la propia lengua rastafari, que hemos comentado en el apartado dedicado a la lengua (sección 1.2.1). Kwame Dawes establece que el *reggae* ha creado una estética distintiva que está presente en todas las manifestaciones artísticas, en este sentido

---

[199] "El término *reggae* es una derivación de *ragga*, que a su vez es una abreviación de *raggamuffin*, que en inglés significa literalmente *harapiento*. Se utilizó esta etiqueta para nombrar a los pobres de Jamaica, y también a los Rastas y a los movimientos culturales de los barrios pobres. Actualmente se llama generalmente ragga o raggamuffin a algunos subestilos del reggae" (Wikipedia, 02/06/2008).

recomendamos su monografía titulada *Natural Mysticism: Towards a Reggae Aesthetic* (1999). Dawes hace una interesante comparación del artista *reggae* con la figura del *trickster*, y por tanto con Anansi, ya que se trata de una figura que nace del gueto y cuyo principal objetivo es sobrevivir:

> *This sense of underdog fighting against powerful dominating forces is elemental to the reggae paradigm, for reggae is always situated in the position of the rebel figure, the figure seeking to break free from oppression. But the aesthetic is most affected by the manner of rebellion: the capacity to use language, discourse and varied forms of posturing to defeat the oppressor figure. The reggae-influenced artist, then, is able to assume a range of postures that will make it at least possible for her/him to survive in an alien and dangerous environment*. (Dawes, 1999: 101)

Aunque el *reggae* no ha introducido ningún instrumento nuevo, sí que ha establecido nuevas formas de tocar, continuando además con la fórmula de los solos del *ska* (Dawes, 1999: 107), produciéndose una continua interacción entre el solista y el público que tiene su origen en las canciones de la plantación de *call and response*. Las canciones se convierten en muchas ocasiones en verdaderas oraciones sacadas de los salmos de la Biblia, pero todas ellas poseen un claro componente narrativo que procede de la tradición de contar historias (Dawes, 1999: 108). El movimiento por excelencia para bailar *reggae* es el conocido como *skank – a kind of offbeat walking on the spot that requires very limited movement and exertion and is so generic that it allows for multiple variations according to mood and context. The skank is hip-centred, but the extent to which the hips gyrate depends on the nature of the interpretation of a given song* (Dawes, 1999: 110).

A pesar de que algunos de sus cantantes no han practicado la religión rastafari, como Jimmy Cliff (musulmán) o Vivian Jackson (cristiano), el *reggae* está íntimamente unido a esta práctica y Bob Marley se ha convertido en su profeta y en uno de los mitos por excelencia del Caribe, a través de su función performativa de *griot* africano (Gutzmore, 1988: 119) que forma parte del *reggae*. Dawes (1999: 90) señala que además Bob Marley fue quien convirtió algo local, que no era apreciado precisamente por ello, en algo internacional, legitimando así el *reggae* para muchos jamaicanos.

Aunque anteriormente hemos mencionado la obra de Walcott *O Babylon* en relación a la importancia del movimiento rastafari en el Caribe y a su aportación creativa, la primera obra que trata directamente el rastafarismo es una novela de Roger Mais, que ya en 1950 entendió la importancia de este movimiento en

Jamaica y que retrata en *Brotherman*. Por eso es fácil de entender por qué esta novela sirvió de inspiración y fue adaptada al teatro por Kwame Dawes, con el título de *One Love*, siendo representada por la emblemática compañía londinense *Talawa* en el *Theatre Royal, Bristol Old Vic*, el 6 de abril de 2001. Su autor califica la obra teatral como una *dub play*, o más exactamente, *a dubaretta*:

> *It gives the audience a reggae play. It is a play that is rooted in the reggae aesthetic. It is not simply a play with reggae songs in it, but a play that offers the cosmological complexity of reggae's bedrock faith. It is also a play that speaks in a language that is faithful to Jamaica. The audience is asked to engage with that language as it would any play's native language. It is a play that argues that the three pillars of reggae music are elemental to any truly Jamaican art. It is work that is at once engaged in issues of political and historical consciousness, issues of faith, and in the pleasures of sensuality.* (Dawes, 2001: xx)

No hay que olvidar la influencia del *reggae* en las comunidades afrocaribeñas fuera del propio Caribe. En este sentido hay que destacar la película de Perry Henzell, *The Harder They Come* (1972), donde retrata la situación de la música en los setenta, y especialmente de los jóvenes jamaicanos que abandonan las zonas rurales para vivir en la ciudad (Kingston), donde se crearon verdaderos guetos, como el de Trenchdown que retrata la película, y que popularizaría Bob Marley. Desde su estreno se convirtió en una película de culto, debido en parte a su protagonista, el cantante Jimmy Cliff, sirviendo como tarjeta de presentación de este tipo de música en Estados Unidos[200].

El ***calipso*** y la ***soca***, por contra, son el tipo musical por excelencia de Trinidad y Tobago, íntimamente relacionados con el carnaval. Conocido internacionalmente desde 1914, la historia del calipso en Trinidad está unida al desarrollo de la cultura e identidad nacionales[201]. Su evolución ha tenido las calles como testigos. No se trata, pues, de un tipo de folclore al uso, estancado en el pasado, sino en constante evolución, que refleja los cambios de la compleja

---

[200] En 2005, el director y escritor de la película, Perry Henzell, adapta el guión para el teatro y la obra se estrena en el Theatre Royal Stratford East. El 6 de marzo de 2007 se reestrena en el Barbican.

[201] Sobre la historia y evolución del calipso, además de las obras citadas a lo largo de este apartado, recomendamos dos: "Una historia corta del calipso", escrita por un cantante de calipsos, Atilla the Hun (Raymond Quevedo): *Atilla's Kaiso: a Short History of Trinidad Calypso* (1983), y la monografía del especialista en literatura de tema caribeño Gordon Rohlher *Calypso & Society in Pre-independence Trinidad* (1990).

sociedad de la que forma parte (Hill, 1972a: 56). Se conoce poco sobre su origen; sus antecedentes hay que buscarlos en las canciones de alabanza y escarnio de la tradición oral africana (Hill, 1972a: 57): *[comments] are made among the crowd and occasionally, a particularly witty line draws a shout of approbation, "Kaiso! Kaiso!", derived from taito a Hausa word similar to "Bravo" which is also used as a generic term for traditional calypso* (Leu, 2000: 55). Una de las leyendas apunta a su introducción en Trinidad a finales del siglo XVIII con los franceses, cuando a un conocido *shantwell*[202] se le dio el nombre de *Maitre Kaiso*. El coro del que se hacía acompañar estaba formado por esclavos africanos, y las canciones tenían un carácter adulador o satírico en función de si iban dirigidas al amo o a los enemigos de éste (Hill, 1972a: 56-57):

> *Calypso music had remained largely unchanged since it developed from the songs chanted in French during Carnival street processions. The origins of calypso lie in several call and response song forms such as lavway*[203]*, belair*[204]*, calinda*[205]*, and bongo*[206]*, usually sung extempore by slave singers, or chantwells (from French* chantuelle*) on topical subjects or in order to trade insults among singers. Chantwells often led bands of stick-fighters during canboulay, a festival which was added to the opening of carnival celebrations around 1843, and came to be associated with the masquerade bands which paraded the streets at carnival time*. (Leu, 2000: 45)

Aunque la parte africana está latente desde el origen del calipso, hay que tener en cuenta la influencia de la cultura afrofrancesa tanto en Trinidad como en otras islas de la zona, como Santa Lucía o Carriacou, que también aparece reflejada en el calipso a través de formas musicales sincretizadas, como las mencionadas en la cita anterior. La tradición del calipso es interesante por varios motivos, pero uno

---

[202] También *chantwell*, *chantrel*, *chantuelle*, es el cantante líder del *canboulay* y de las bandas de c*alinda*. Es quien enuncia la pregunta.

[203] La palabra viene de *la voix*. Canciones de letanía cantadas por los enmascarados durante los festivales en la calle.

[204] *Belair* tiene su origen en un baile francés. En Trinidad, frente a Carriacou, una pequeña isla separada de Grenada, este baile continuará con su carácter secular, contribuyendo a la creación del calipso (D. Hill, 1993: 10).

[205] La calinda, o también *kalinda*, surge como una canción de acompañamiento a las luchas de palos o *stickfighting*, y eran cantadas en *creole* francés entonadas por los *chantwells*.

[206] *The bongo is a dance done by men, especially at wakes, that is still performed in rural areas of Trinidad. The bongo may be accompanied by drums or by an ensemble of bamboo stamping tubes called tamboo bamboo* (Dudley, 2004: 19).

fundamental es el hecho de que, frente al origen europeo del carnaval, el calipso nace de "la urbanización, inmigración y reconstrucción de los negros"[207] –*Rohlehr here construes calypso as a "licenced" carnival. But within the contexts of cultural exchange between popular and literate cultures, both calypso and carnival have had a comic-subversive effect and often effectively undermined the seriousness of the scribal* (Tiffin, 2001: 55)—. Toma, pues, el punto de vista de la clase trabajadora, cuya fuerza política y social se hace sentir en el país de forma contundente desde 1925, por la riqueza de la tradición oral desarrollada, que se ha conservado, y porque a través de los textos y las grabaciones que han llegado hasta nuestros días nos hacemos una idea de la estructura y la calidad de las canciones (Hill, 1972a: 57).

El éxito y la aceptación del calipso en Trinidad se debe a su esencia integradora, aúna todo tipo de canciones tradicionales: canciones de labor –el *belair* y la *calinda*—, de culto –canciones a Shango—, y de resistencia –las canciones de los esclavizados—. En definitiva, musicalmente hablando representa todas las culturas de la población (Hill, 1972a: 58) y muy especialmente a la cultura afrocaribeña. El calipso es pues un fenómeno de sincretismo, que además ha fusionado las culturas de la zona, dotándolas de un carácter propio. La lengua utilizada en estas composiciones corresponde a las distintas variedades *creole* desarrolladas en ese *continuum* del que hablábamos en el apartado dedicado a la lengua. Las letras de los calipsos actúan como verdaderas máscaras, sobre todo en lo relativo al sexo, ya que se recurre a la metáfora para referirse por ejemplo al cuerpo femenino (Dudley, 2004: 31). El *calypsonian*, o cantante de calipsos, es en la jerarquía carnavalesca uno de los personajes principales, sólo segundo al "rey", papel que a veces él mismo representa[208]. Muchos de los cantantes de calipso poseen nombres aristocráticos, pero también nombres que indican su misión de *griots* como denunciantes de una sociedad a la que critican, especialmente porque se trata de cantantes que surgen de las clases trabajadoras. Algunos de los nombres que indican este carácter son "*Destroyer"*, "*Killer*", "*Executor*" o "*Roaring Lion*" (Liverpool, 1986: 43).

---

[207] Traducción personal de una referencia de Rohlehr (1990: 1), en Tiffin (2001: 55).

[208] Este papel es tradicionalmente masculino, aunque últimamente se aprecian intentos de las mujeres en esta línea, que tradicionalmente han tenido vetada esta posibilidad; para un estudio más profundo del tema, véase "'Woman Is A Nation...' Women in Caribbean Oral literature" (Boyce-Davies, 1990b).

La estructura del calipso consiste en un cantante solista acompañado de un coro; los espectadores también suelen unirse al coro, por lo que tiene un carácter marcadamente participativo. El líder y el coro se complementan y se contradicen simultáneamente: *[its] antiphonal and call and response structures are noted strengths of the work* (Best, 1995: 79). La estructura tradicional del calipso era de ocho versos y cuatro versos corales, con lo que contiene una estructura propia de la poesía: *[a] single-tone calypso is a calypso with one melody with a tour-line verse. A double-tone calypso has two melodies, a verse of perhaps eight lines* (D. Hill, 1993: 4). Las letras suelen contener temas sociales y políticos; el calipso, por su contenido crítico, no ha estado exento de censura, como por ejemplo en 1937 o en los años cincuenta (Liverpool, 1986: 52). Las letras son fundamentales en el calipso y el *calypsonian* o cantante de calipso se convierte en su poeta:

> *Because of the appreciation of text and language is fundamental to calypso, the calypsonian is a good example of what folkorist Roger Abrahams calls the "Man of Words," a broad performance tradition in the West Indies, and African American culture generally, that stresses both verbal duelling and elegant formal speaking*. (Dudley, 2004: 23)

Aunque desde finales del pasado siglo hay algunas mujeres cantantes de calipso[209], normalmente ha sido un dominio masculino, prueba de ello es que muchas de las letras contienen elementos relativos a la mujer, donde ésta suele ser contemplada como gratificación sexual para el hombre (Best, 1995: 80) y donde se trata a la mujer de forma peyorativa. Sobre este aspecto recomendamos el artículo de J. D. Elder titulado significativamente "The Male/Female Conflict in Calypso", publicado en 1968, en el que analiza algunos calipsos y considera que la razón ha de buscarse en la sociedad trinitense, fundamentalmente matrifocal:

> *However, the traumatic socialization practices, the absent father (serial polygyny) and the dual image of the mother (as satisfier and as depriver) constitute a situation which could call forth from males in such a confrontation only responses like hostility, withdrawal, statusenvy* [sic]*, rejection and schizophrenic fear of the female. With the male role constantly under question by the political system, with the maturity of the male in doubt within the primary family; with his value and status as a*

[209] Las más conocidas, porque han ganado además la competición conocida como *Calypso Monarch*, son Calypso Rose, que ganó en 1978, y Singing Sandra, en 1999.

> *man poorly defined by the social structure the male neurosis and phobic reaction formation must be understood not as mere adaptive devices or even defence mechanisms, but also as effective strategies by which growth and evolution toward maturity can be initiated*. (Elder, 1968: 40)

El artículo de Elder tuvo un gran impacto, puesto de manifiesto en la réplica de Roy L. Austin en 1976, donde Austin añade un elemento que Elder no había tenido en cuenta en su estudio, centrado en los cantantes de calipso, referido al hecho de que este tipo de letras eran demandas del público, que comparte con el *calypsonian* la canción. Hay que señalar que desde el momento de estas publicaciones hasta ahora ha habido una evolución social significativa, y que algunas mujeres se han atrevido a romper este dominio exclusivo de los hombres, siendo también cantantes de calipsos, y de *soca*.

A comienzos del siglo XX el calipso solía cantarse en dos lugares: la calle durante el carnaval y la *tent* (una especie de carpa)[210], dando como resultado un calipso de exterior y otro de interior. En este último tipo se ponía más énfasis en las letras que en la melodía y se destacaba el poder de contar historias en inglés estándar y el uso de la hipérbole[211] *(if hyperbole is ever a virtue, it is in the hands of a good calypsonian); selective use of Patois, or nonstandard English, critical commentary on the social order expressed with a debatelike clarity; and, finally, sometimes elaborate praises of the mother country (Great Britain)* (D. Hill, 1993: 5). La época dorada del calipso tuvo lugar entre 1920 y 1950. Aún hoy siguen existiendo estas *tents*, que suelen ser los lugares donde se escucha calipso, y el público que asiste a éstas, pese al ambiente festivo, suele tener muy presentes las letras de las canciones:

> *The audience in the tent enjoys the music, and people may occasionally even stand up and dance, but the atmosphere in the calypso tent is characterized by careful attention to the words and their delivery. Audience members regularly shout their*

---

[210] Errol Hill dice sobre esta especie de carpa/*tent*: *Nowadays calypso concerts are held in more respectable surroundings than the traditional backyard tent with its leaky roofing and sawdust-covered ground. The principal venues in the city of Port of Spain (they are still, however, colloquially referred to as "tents") are a Trade Union assemby hall, a cinema, or a Friendly Society meeting hall* (1969: 88).

[211] Este gusto por la hipérbole y los discursos altisonantes está muy relacionado con el gusto por la recitación de obras de Shakespeare que en islas como Carriacou va intimamente ligado al carnaval. Suele establecerse una especie de *picong* entre contrincantes a través de la recitación de la obra del bardo de Stratford. Sobre este aspecto, véase por ejemplo el artículo de Joan M. Fayer & Joan F. McMurray (1999).

> *approval at a clever double entendre (a disguised sexual reference), a funny story, a political criticism, or a humorous imitation of another calypsonian or a public figure. A calypsonian who is applauded enthusiastically will come back to sing an extra verse*. (Dudley, 2004: 38)

De finales del siglo XIX y principios del XX son las bandas de cuerda de origen venezolano[212], compuestas por un violín, una o dos guitarras, cuatros y maracas (D. Hill, 1993: 10). Este nuevo elemento del carnaval coincide con la vuelta de la participación de la clase media, y con el auge de la figura del cantante de calipsos (*calypsonian*). También se crea una nueva forma de percusión con bambú, que se conoce como *tambour-bamboo band* (Hill, 1972a: 46). Estas bandas basan sus composiciones en la estructura de las ceremonias dedicadas a Shangó, que cuentan con tres tipos de tambores: *the bass drum, the foulé drum, and the cutter drum* (Hill, 1972a: 46). Estas improvisadas orquestas evolucionarán, sustituyendo el bambú por la hojalata, dando así lugar al instrumento por excelencia asociado al carnaval y por tanto al calipso, que es, sin duda, el *steel pan*, un instrumento autóctono y propio que forma las conocidas *steel bands*. Es el instrumento de las clases más desfavorecidas: *[although] it spread to other towns, the steel pan remained the preserve of the poorest areas of Port of Spain (known euphemistically as 'behind the bridge') where survival was a daily struggle and where the solidarity of the local band became a social adhesive in deprived areas* (Mason, 1998: 59). Los nombres de estas bandas suelen inspirarse en las películas del oeste y en criminales para mostrar su carácter marginal, *Renegades*[213] y *Desperados* son las más conocidas. Una banda típica suele contar con: *two tenors, two double seconds, one guitar pan, one cello, one bass, plus a rhythm section and a conga* (Mason, 1998: 61). Dada la importancia que adquirió, también se creó una competición propia conocida con el nombre de *Panorama* que está en marcha desde el año 1963 (Dudley, 2004: 79):

> *Trinidad's first prime minister, Eric Williams, was known to pressure large companies into sponsoring steelbands. The Amoco oil company (sponsor of the Renegades), the West Indican Tobacco Company (Desperados), and the Solo beverage company (Harmonites) are a few of the many businesses that have*

[212] En esos momentos los términos "paseo" y "*castillian*" eran sinónimos de calipso (D. Hill, 1993: 10).

[213] Sobre la historia de los *Renegades* recomendamos una de las pocas monografías dedicadas a estas importantes bandas del carnaval trinitense, la de Hélene Bellour *et al*. (2002), que además contiene numerosas fotografías sobre el carnaval y esta banda en concreto.

> *attached their names and logos to steelbands and have provided money for instruments, arrangers' fees, and other expenses*. (Dudley, 2004: 84-85)

El calipso comenzó a tener más público a partir de 1937, especialmente en Nueva York, pero fue sobre todo durante la Segunda Guerra Mundial cuando se popularizó en Estados Unidos, a través de los soldados americanos, que, invitados por los británicos, se asentaron en Trinidad durante este período. De este momento es uno de los calipsos más conocidos popularizado por las Andrews Sisters en una versión que las americanas hacen sobre el original del cantante de calipso Lord Invader, *Rum and Coca Cola* y que se convirtió en un éxito internacional, curiosamente hay que señalar que Lord Invader no recibió ningún canon por los derechos de autor (Mason, 1998: 25).

El humor es también una parte importante del calipso, como fórmula crítica de la sociedad y postura inteligente para enfrentarse a las adversidades. A finales del XIX eran comunes las batallas verbales que se daban dentro de las *tents* entre los cantantes de calipso, dando lugar al *picong*:

> *Picong too saw Calypsonians wandering into the world of fantasy and imagination, into a world of mock battles, into a world of war like the Batonnier, Pierrot and Carnival Robbers, and delving into the English vocabulary to colour their world with big words in an attempt to show themselves not only educated, but masters of the English language* (Liverpool, 1986: 15).

El carnaval, y también el calipso, como canción por excelencia dentro de esta celebración, contienen toda una serie de elementos teatrales que han influido de manera importante la creación de un teatro distintivo. Urban Lester Liverpool señala que el cantante de calipsos es en sí mismo un dramaturgo: *[the] Calypsonian himself is a dramatist, using on stage, his hands, his feet, his face to dramatize and interpret stories* (Liverpool, 1986: 14). El calipso ha dado lugar a representaciones dramáticas cortas, consistentes en un principio en los ya señalados *picongs* como una guerra entre opuestos.

Las *tents*[214] se convertirán en el centro de operación de bandas musicales y ensayo de pequeñas obritas de teatro que se representarán en la calle o en las

[214] Esta tradición dio origen a la creación del *Trinidad Tent Theatre*, fundado por Helen Camps como directora artística, y cuya inauguración formal tuvo lugar en 1982. Su objetivo fundamental era la experimentación, desarrollando el concepto del teatro de carnaval, recuperando y preservando los personajes y ritos tradicionales. El experimento duró sólo dos años.

propias tiendas como forma de autofinanciación, convirtiéndose en lugares habituales de representación de obras de teatro relacionadas con la celebración del carnaval:

> *Stick-fighting duels, calypso concerts, dance parodies, verbal encounters, and, more recently, steelband practices have been theatrical preparations that filled these crude shelters in the period between Christmas and carnival. Thus, the processional theatre of the streets on the two days of carnival was preceded by the backyard theatre of the tents*. (Hill, 1972a: 14-15)

Se trata de representaciones teatrales, ligadas en ocasiones a la música carnavalesca representada por el calipso y al *calypso drama*, a lo que Gustavo Remedí se refiere como "carnaval teatralizado" (2001: 146). Errol Hill realiza un interesante estudio sobre la aportación del calipso como fórmula dramática en su artículo titulado "Calypso Drama", publicado en 1969 y donde ya se observa al Hill que propondrá el carnaval como recurso teatral en su "mandato" de 1972, que analizaremos ampliamente en la próxima sección y que ya hemos mencionado en algunas de las citas por su fundamental aportación a este estudio. En el artículo de 1969, Hill analiza el calipso desde su forma originaria, la *calinda*, y resalta la importante parte del coro que responde al *shantwell*: *[the] form seems simple enough on paper but is highly effective and dramatic in performance. The rapid alteration from solo voice to chorus creates a feeling of conflict* (Hill, 1969: 82).

Entre las muchas formas de interpretar el calipso, existió también *the pantomime calypso*, donde el calipso se hacía acompañar de una pequeña representación de pocos actores que servían para paliar las malas condiciones acústicas antes de la introducción del micrófono y otros elementos técnicos que han mejorado el sonido. No obstante, señala Hill que no hay nada que apunte hacia una evolución directa de la pantomima al *calypso drama*, que surge en 1933 para atraer a los patrocinadores a invertir en *tents* concretas. Hill disitingue tres formas teatrales del calipso: *the war, the duet and the drama* (1969: 86). El primero corresponde a las formas propias del *picong*, ya mencionado, donde destaca el carácter improvisado, parte del calipso originario:

> *As far as calypso drama is concerned, the picong war added nothing to its development. There was no plot, no characterization, not even a common theme, and little real wit. While the decline of the art of improvisational singing is perhaps regrettable, its passng* [sic] *was inevitable as soon as calypso-singing became a*

> *highly commercialized and competitive profession and as soon as audiences began to expect originality of tune and lyric with every new composition*. (Hill, 1969: 89)

La segunda forma teatral apuntada por Hill, el dueto, surge de una composición graciosa (*a humorous ditty*) con el título de "Doggie, Doggie, Look Bone" entre Lion y Atilla, dotando al calipso de nuevas adaptaciones. Sobre la tercera fórmula, *calypso drama*, no hay muchas grabaciones, el primero encontrado por Hill es de 1933 y lleva el título de "The Divorce Case". Al igual que las canciones, el *calypso drama* sólo se representaba durante el año de su composición para un carnaval concreto: *[we] should note that these so-called dramas are little more than short ten-minute or fifteen minute skits in which the dialogue is mostly sung in rhymed calypso couplets or alternate rhyming lines. A great deal of comic mime is introduced* (Hill, 1969: 91). Hill compara la actitud del público con la reacción del público griego antiguo cuando vieran representadas en escena nuevas obras, en las que aparecían mitos y personajes que eran propios de su tradición y que conocían bien (1969: 93). Tal como el propio autor señala, su obra *Man Better Man*, producida originalmente en 1960 y después en 1962 por la *Yale School of Drama*, es una de las pocas obras donde se utiliza la forma poética del calipso, más cercana a la comedia musical que a la ópera (1969: 95). Hill acaba el artículo con una llamada a un futuro compositor que sepa entender la música propia para elevarla a una forma de representación adecuada: *[only] then will the spontaneous efforts of our native trobadours be truly vindicated* (1969: 95).

En la actualidad, dos eventos ocupan una parte importante del carnaval trinitense: uno es *The Calypso Monarch competition* y el otro es *The Road March competition*. El primero es el que se relaciona de forma más directa con el carnaval, los finalistas tienen que cantar dos calipsos, uno más serio, que tiene que ver con cuestiones sociales, y otro más festivo. También el calipso juega una parte importante del segundo evento, se dice que el origen de *The Road March competition* está en las formas primitivas que dieron origen al calipso (*lavway*, la *calinda*, etc.; Leu, 2000: 46):

> *While the timing of calypso contests, the Road March and carnival (at the beginning of Lent) still suggests a Christian genesis, much of the songs' satirical drive and the band themes conjure various African roots. Yet both calypso and Trinidad carnival remain prime examples of a specifically Caribbean syncretism and hybridization* (Tiffin, 2001: 56).

En el momento actual la *soca* forma parte importante del carnaval, fusionándose con el calipso y conviviendo con éste. “En los años 70, el Calypso *[sic]* bajo la influencia del soul y el funk se transforma en un nuevo estilo llamado *soca* (“soul calypso”), mucho más orientado a la danza y menos combativo que el Calypso *[sic]* original” (*Terra Music*, 2004). La influencia de la *soca* es tal que hay otras zonas del Caribe donde también se está utilizando esta composición, a la que se incorporan otros elementos, tal es el caso de Barbados[215]. La *soca* deriva del calipso trinitense, fue concretamente Lord Shorty en 1973 con la exitosa canción “Indrani”, donde introduce ritmos de la tradición procedente de la India, quien cambió los pulsos del calipso, *but the division of “social commentary” compositions and catchier songs with lighter lyrics, persisted throughout the 1970s and early 1980s* (Leu, 2000: 46). David Michael Rudder popularizó la *soca* en el carnaval de 1986, fusionando el calipso con los ritmos de la música religiosa de *Shouter baptists*, que mezclan la religión cristiana con religiones del oeste de África (Leu, 2000: 46). La *soca* es la reina de las conocidas como *fêtes*, fiestas públicas que tienen lugar durante la temporada del carnaval, que suele comenzar en enero:

> *Traditionally calypsonians did not generally perform in fêtes, preferring the tents instead, where calypso was thought to be received with the seriousness it deserved. Rudder, however, saw the unique relationship that develops between performer and public at a fête. The complete informality of fête makes for increased spontaneity in the rendition of songs as well as in the party-goers’ responses*. (Leu, 2000: 48)

Aunque el calipso sigue existiendo en las celebraciones carnavalescas de Trinidad, la *soca* ocupa una parte importante. Difiere del calipso no sólo en el ritmo, mucho más rápido, sino también en las letras de las canciones, que suelen contener un discurso sexual mucho más explícito, como forma de transgresión:

> *The language of courtship in the new soca is often the language of explicit sexual desire and the raw, physical terms of male/female encounters. The predominance of body imagery is evident not just in this kind of song, but in the instructive soca songs which have been the biggest hits in recent years*. (Leu, 2000: 49)

Lorraine Leu también señala el carácter desmitificador de los nombres que identifican a los cantantes de *soca* frente a los cantantes de calipso, que solían

[215] Sobre la música y la estética literaria en el caso de Barbados, véase la monografía de Curwen Best *Roots to Popular Culture: Barbadian Aesthetics: Kamau Brathwaite to Hardcord Styles*, de 2001.

adornarse con títulos honoríficos como *The Mighty Sparrow*, *Lord Invader*, *The Duke*, *Atilla the Hun*, *The Mighty Chalkdusk* (2000: 49). La *soca* se presta más a la hibridación y a la participación de todas las razas, y también a la presencia de la mujer:

> *The forerunner to the Indian contribution to soca came from Drupatee Ramgoonai, whose song "Mr Bisessar" blended soca rhythms with those of East Indian village singing and instrumentation. The song turned out to be a surprise Carnival hit and Drupatee was roundly chastised by some of the religious leaders of the Indian community for singing soca and for her coquettish performances on stage in traditional Indian dress. Chutney is now a vibrant offshoot of soca, with an annual Chutney Soca Monarch competition, and in 1997, the Carnival season saw the first Chutney tent hold nightly performances over two month*s. (Leu, 2000: 52)

Esta fórmula, conocida como *Chutney soca*, consiste en una adaptación de la música india a la ya tradicional *soca* trinitense creada por la población africana, a la que se le impone un ritmo muy fusionado y discotequero, demostrando así el carácter de fusión que posee la *soca*, frente por ejemplo al calipso, del que muchos opinan que debe mantener su carácter originario.

1.2.2.2.e. Carnaval

El carnaval en el Caribe ha de entenderse desde una doble perspectiva: como ritual desacralizado con componentes claramente teatrales y como componente de creación de un teatro autóctono[216]. Ambas perspectivas son coincidentes en ocasiones, complementándose. El carnaval, *per se*, posee gran cantidad de elementos dramáticos: el uso de la máscara o el maquillaje que actúa como máscara, que presenta arquetipos, la música, la danza, las procesiones, el contacto directo con el público, los diálogos; en definitiva, se trata de una representación secularizada que ha adquirido en el Caribe y concretamente en la isla de Trinidad un carácter propio y distintivo, alejado de aquel primer carnaval que servía de entretenimiento en la plantación y que, a diferencia del rito, se entiende siempre desde la ficción (Gilbert & Tompkins, 1996: 88).

[216] Gilbert & Tompkins (1996: 102) puntualizan la diferencia, refiriéndose al Carnaval con letra mayúscula como el evento que tiene lugar tradicionalmente cada año, frente a la minúscula, utilizada para referirse a componentes o aspectos dramáticos del mismo. En nuestro caso, puntualizaremos contextualmente la diferencia.

Hasta época relativamente reciente el carnaval no ha sido estudiado con la suficiente profundidad desde el punto de vista literario, y concretamente teatral, debido a que se consideraba una cuestión puramente antropológica. Los estudios de Bajtin han sido, en este sentido, esenciales, ya que activaron y llevaron las manifestaciones populares a un lugar más abierto para un estudio literario sobre el tema. Gustavo Remedí defiende el estudio del carnaval desde una perspectiva teatral, especialmente porque el carnaval no sólo, como hemos indicado, contiene gran cantidad de elementos teatrales, sino porque, además, en la mayor parte de todos los carnavales del mundo se produce un teatro de carnaval que puede ir desde sus formas más simples, como el diálogo entre rivales, a fórmulas más complejas. El teatro de carnaval es según Remedí "un campo en tensión", se trata de un género en continua evolución: "el carnaval real resulta ser un culto politeísta y esquizofrénico, dedicado a dioses diferentes y antagónicos, en el que tienen lugar proposiciones discursivas de la más variada índole, tanto en lo que respecta a sus recursos simbólicos, dramáticos y sensuales así como en sus aspectos prácticos y sus consecuencias políticas" (2001: 145), donde hay actores, danzantes y músicos, y el público juega un papel fundamental, ya que en el carnaval se produce una relación muy especial en el público: "cultiva y reafirma la relación entre el espacio-mundo del teatro del carnaval y "el mundo de afuera," del que provienen y al que regresan, luego de una muy breve "interrupción" tanto los actores como su público" (2001: 147). El carnaval tiene además la posibilidad de "invertir el orden" y "quebrar la normalidad" (2001: 147), "permitiendo la disensión controlada para luego restaurar la normalidad" (2001: 148).

Julio Caro Baroja realiza un estudio antropológico sobre el carnaval en España muy recomendable; en su exposición establece que no es fácil precisar el origen del carnaval[217], que se venía entendiendo como el simple desarrollo pagano de las tradiciones romanas, aunque sí hay constancia de la existencia de unas celebraciones, las Saturnalias, en las que está documentado el intercambio de roles entre esclavos y amos. Desde el punto de vista de nuestro análisis, este paralelismo en el tiempo nos parece muy significativo, ya que consideramos que si

[217] Sobre el origen de la palabra carnaval Caro Baroja (1986: 40) señala: "Pero resumamos ahora el resultado de estas averiguaciones lexicológicas. Nos hallamos pues, antes de la Cuaresma: a) con un período en el que se puede comer carne: "Carnal"; b) con un período en el que la carne ha de dejarse "Carnestolendas"; c) con un período en el que la carne se ha dejado: "Carnestoltes". Estas y otras palabras (como "Carnisprivium" y "Carnevelamen") aluden a una fase preliminar, anterior a los ayunos, y esta idea nos da razón de otro nombre también muy clásico español del Carnaval: el de "Antruejo", tan común en viejos textos literarios y con curiosas variantes dialectales aun hoy".

el carnaval ha tenido tanto éxito en el Caribe, ha sido precisamente porque esta celebración permite cierta relajación en los roles y es una forma artística de expresar la violencia[218] en una sociedad ajustada a la difícil realidad de la plantación:

> Parece evidente que todas estas fiestas tienen un común denominador, que es el de elegir autoridades lúdicas, autoridades para diversiones y juegos. Parece también evidente que sociedades con estructura e intereses distintos las han adaptado a ellas en épocas muy distintas y distantes; y, a mi juicio, más que la posibilidad de buscarles un origen común en ritos remotos e incluso sangrientos, es interesante ver cómo se articulan a intereses distintos, guardando un común denominador siempre, y cómo su significación puede ser tan fluida, que lo que para un prelado de tendencia ascética, como fray Hernando de Talavera, era base de reflexiones y actuaciones piadosas, para otros era motivo de escándalo y vestigio de culturas saturnalicias. (Caro Baroja, 1986: 344)

Desde época muy temprana, los esclavizados, en el Caribe, vieron en el carnaval una forma de conservar sus propias tradiciones, además de la posibilidad de crítica a los amos. El carnaval, o las manifestaciones carnavalescas en el Caribe, son, sin duda, los exponentes máximos del sincretismo. A continuación nos detendremos especialmente en el carnaval trinitense, no sólo porque es uno de los más importantes del Caribe y por su influencia en el extranjero a través de la emigración, dando origen a carnavales como el de *Notting Hill*[219] en Londres o *Caribana*[220] en Toronto, sino porque además posee toda una serie de elementos teatralizables que han sido utilizados, o al menos tenidos en cuenta, en la creación de un teatro distintivo de tema caribeño. Mason señala sobre el carnaval trinitense: *[these] days the island moves to the rhythm of a different trinity, every bit as inspirational: to the three essential elements of Trinidad carnival — steelband,*

---

[218] Sobre la violencia y el carnaval en general puede verse por ejemplo Caro Baroja (1986: 50), quien establece que "la inversión del orden normal de las cosas tenía un papel primordial en la fiesta".

[219] El carnaval de *Notting Hill* se celebra a finales de agosto. Este carnaval se inició en 1965 y surge como forma de resistencia frente a las autoridades británicas ante su política de represión. Sobre el carnaval de *Notting Hill* puede consultarse el catálogo de la exposición que tuvo lugar en 2007 en Londres con el título de *Midnight Robbers: The Artists of Notting Hill Carnaval*, comisionada por Lesley Ferris y Adela Ruth Tompsett.

[220] *Caribana* se celebra desde 1967 y tiene lugar a primeros del mes de agosto coincidiendo con la celebración del puente que tiene lugar por la llamada c*ivic holiday*. La celebración de este carnaval surge como idea de mostrar la presencia de los emigrantes caribeños que se instalan en Canadá, especialmente en los años sesenta. Sobre esta celebración véase el libro de Cecil Foster & Chris Schwarz (1995).

calypso and masquerade (1998: 7). Además, a raíz del éxito y la influencia del carnaval trinitense se han organizado en la región carnavales similares que han surgido desde los años noventa del pasado siglo, que se celebran en distintas fechas del año para no solaparse entre ellos. Todos estos nuevos carnavales están orientados al turismo, como por ejemplo el carnaval de Jamaica (Tiffin, 2001: 56), y suelen celebrarse en verano.

Existen en el Caribe tradiciones que pueden compararse y de las que se puede decir que poseen elementos carnavalescos y que son anteriores a estos "nuevos carnavales" de orientación turística. En todas estas tradiciones es destacable el sincretismo, especialmente entre la cultura europea y las culturas africanas. Entre las más conocidas están las celebraciones de la isla de Carriacou, que como ya hemos referido tienen a Shakespeare como protagonista, ya que la recitación de trozos de sus obras se plantea como forma de combate entre oponentes. Son destacables los trajes y máscaras de los recitadores en el combate. También el *Jonkonnu*, propio de Jamaica, posee gran cantidad de elementos carnavalescos e incluso comparte con Carriacou el gusto por la recitación de obras de Shakespeare.

El *Jonkonnu*[221], como el carnaval, tiene las calles como escenario. Son los hombres disfrazados los que danzan, a los que se les llamaba "John Canoe". Se celebraba durante tres días de navidad –*Christmas Day, Boxing Day* y *New Year's Day*—, ya que solía ser el único momento del año en el que los hacendados británicos relajaban las actividades de trabajo en el campo. Aunque el *Jonkonnu* es típico de Jamaica, existieron celebraciones parecidas en las zonas de ocupación británica: Belice, St. Kitts y Nevis, Guyana, y Bermuda. En ocasiones estas festividades fueron prohibidas ante los escándalos que protagonizaban los esclavizados. La reyerta más conocida entre el pueblo y las autoridades fue la que tuvo lugar en 1841 en Jamaica. Tal como ocurre en la *commedia dell'arte*, suele haber una serie de personajes tipo que van disfrazados y enmascarados: *Cowhead*, *Horsehead*, *Pitchy Patchy*, *Devil*, *Warrior* y *Amerindian*; estos personajes forman parte del sincretismo y poseen una clara relación con las culturas africanas. En los disfraces hay una gran influencia de la forma de vestir europea, especialmente de los trajes propios de la corte: reyes, reinas, duques, etc., utilizando colores brillantes y adornos navideños. Es en las máscaras donde se aprecia su contacto con África. Sylvia Wynter, dramaturga y ensayista jamaicana,

[221] Esta palabra admite diversas ortografías, véase Allsopp (1996: 320).

en un artículo donde reivindica el folclore de Jamaica y su conexión con África, se plantea el origen de las máscaras del *Jonkonnu* y su conexión con diferentes culturas africanas, concretamente en este caso referido al *Jonkonnu houseboat* (fig. 4):

Fig .4

The Jonkonnu houseboat also carried religious connotation, as both Williams and Chambre indicate. The Horned mask, the Ox head mask and its symbolism is clear. Why did this mask give way to the houseboat? [...] Was the houseboat an African mask in an original form? Or has an old artistic form and function –the mask— been translated to the New World to create a new mask for a new reality? This calls, as so many other areas of Jamaican folk life, for detailed research. (1970: 40)

En el Caribe hispano, el carnaval, llevado por los conquistadores españoles, también dio origen a diversas celebraciones en las que destaca el sincretismo entre la cultura española y la africana, en este sentido es destacable el caso de los Vejigantes, típicos de Puerto Rico, y conocidos con este nombre porque portaban vejigas de cerdo para asustar a los niños. Esta figura es típica del carnaval de Ponce, donde se produjo un gran asentamiento de población negra. También el vejigante es típico de las celebraciones de Santiago apóstol en la zona conocida como Loiza aldea (fig. 5), de mayoritaria población negra, dando origen a una celebración que tiene su base en las fiestas de “moros y cristianos”. Santiago fue rápidamente sincretizado en esta aldea ya que representa a Shangó y Ogún, dioses guerreros. Destacan sobre todo las máscaras

Fig. 5

que suelen representar diablos con cuernos[222] y que tienen la misión de asustar a los asistentes. También en el Caribe hispano los días de Navidad constituían cierto relajo para los esclavizados, de manera que, como ocurrió con el Jonkonnu en Jamaica, esos días dieron lugar a celebraciones en las que se sincretizó la fiesta europea con el folclore africano, dando como consecuencia tradiciones que giran sobre todo en torno a la figura de los Reyes Magos. En Puerto Rico, éstos gozan de una gran veneración y en Cuba eran famosas las fiestas dedicadas a estos tres personajes, especialmente en las poblaciones mayoritariamente negras.

Sin embargo, no fueron los españoles quienes llevaron el carnaval a Trinidad, ya que para España, como hemos señalado, la isla no era más que un mero fortín de tránsito hacia el continente[223], y aunque en la isla han quedado nombres que hacen alusión al asentamiento español, San Juan, Sangre Gorda, *Port of Spain*…, los trinitenses que hoy en día se conocen como *Spanish* en realidad son descendientes de los venezolanos que emigraron para trabajar en la isla en las plantaciones de coco, por lo que también se les conoce como *coco payol* (cocoa español) (Dudley, 2004: 8). La influencia "española" que pueda haber en el carnaval trinitense se debe a la proximidad de Venezuela. Trinidad fue colonia española hasta 1797. En 1783, y ante la acusante falta de población, la Corona española facilitó condiciones para el asentamiento de nuevos pobladores: *should be Roman Catholic and should take the oath of allegiance to the king of Spain* (Hill, 1972a: 7). A esta llamada acudieron mayoritariamente franceses, que llevaron a la isla con ellos a sus esclavos para utilizar las tierras prometidas por la Corona española. Serán pues los franceses los que introduzcan el carnaval como forma de entretenimiento primero y después como forma de autoafirmación frente a la dominación británica a finales del siglo XVIII. La duración del carnaval varía en función del momento histórico, en un principio duraba desde Navidad hasta el inicio de la cuaresma, después se acortó al lunes y al martes previos al miércoles de ceniza:

[222] Las máscaras de Ponce están hechas de papier-maché, las de Loiza, de coco.

[223] Sobre esta situación recomendamos la novela del trinitense Michael Anthony, *Bright Road to El Dorado* (2007), que retrata la defensa de los españoles en la isla como búsqueda de "el dorado" y el encuentro, por la misma causa, entre Sir Walter Raleigh y Antonio de Berrio, gobernador español, en 1595.

> *After the 1838 Emancipation they also limited carnival celebrations to the Monday and Tuesday before Ash Wednesday, a schedule that still is observed in Trinidad today. This is why the opening of carnival in the wee hours of Monday morning, or j'ouvert (pronounced "joo-vay", from the French jour ouvert), is still the most intense expression of disorder and anarchy in Trinidadian carnival, marking the lifting of official restrictions on public assemby and behavior*. (Dudley, 2004: 11)

Durante el período que dura la esclavitud, se convierte en la celebración de la elite blanca de la isla *–from 1797 to 1834, carnival was an important institution for whites and free coloreds, particularly in the towns* (Hill, 1972a: 10). La presencia británica se sintió amenazada en cierta forma por la fuerte presencia francesa y por tanto su participación en un primer momento era vista con recelo. Los europeos incorporaron al carnaval en Trinidad elementos de los esclavizados, gustando de disfraces y danzas propias de éstos dentro de los límites de la celebración. Así mismo los esclavizados se solían disfrazar con la ropa de sus señores imitando las danzas propias de los amos. Como consecuencia de la prohibición de la participación de los esclavizados, frente al carnaval oficial destinado al divertimento de la elite nació otro festival enraizado en la tradición oral y musical africana, convirtiendo al carnaval en una liberación temporal. El carnaval, en este sentido, adquiere un carácter marginal que denota cierto cariz de estrategia de resistencia a la autoridad impuesta durante la época colonial. Durante este tiempo, los esclavizados desarrollaron algunas formas propias, como la procesión conocida como el *canboulay*[224], que después llevarían a la calle con la abolición de la esclavitud, momento en el que el carnaval se convierte en una celebración de masas y adquiere toda una serie de elementos distintivos procedentes de la población afrocaribeña. Cuando los ya emancipados esclavos tomaron las calles con el carnaval en el siglo XIX hubo un momento en el que las clases altas se negaron a participar en esta festividad debido a la cantidad de obscenidades que se proferían en la calle (Liverpool, 1986: 20). Por lo que el carnaval, después de la emancipación, se dividió en un festival en la calle y una celebración privada para las clases altas. Las clases más desfavorecidas ocuparon la calle con bandas en las que emulaban a los reyes, reinas y otros personajes de la corte europea (fig. 6). En la actualidad el rey y la reina actúan como líderes de estas bandas, o si se prefiere, comparsas de carnaval:

[224] Sobre el *canboulay*, véase Mengíbar (2001: 130).

> *These bands, or "regiments," were organized along linguistic lines, and confrontations between French- and English-identified bands frequently erupted in violence. Other masqueraders portrayed a variety of individual characters who ranged from humorous to threatening: for example, Dame Lorraine (a man who portrayed a fat, bawdy woman), pisse en lit (a man dressed as a woman, or sometimes a woman who sought to offend through various obscene and vulgar displays), Pierrot (an elegantly dressed character who challenged rivals in formal speeches and battled with a whip or stick), and many kinds of devils, who took delight in entertaining, offending, and frightening the public*. (Dudley, 2004: 10 – 11)

Fig. 6

El carnaval de Trinidad está repleto de elementos que expresan su carácter de resistencia y la expresión de la violencia contenida durante el resto del año. Entre estos elementos destacan la creación de personajes distintivos que aún hoy suelen aparecer, aunque con menos frecuencia, en el carnaval actual. Frente a la figura institucionalizada por el carnaval "oficial", el *Pierrot* inglés, nace el *Pierrot Grenade*, que recita discursos grandilocuentes en *creole*, fomentando cuestiones propias que se dan a través del carácter espontáneo e improvisado de los discursos de este personaje, y terminará siendo eliminado por las autoridades dado su carácter violento, con lo que el *Pierrot Grenade* dará origen a otro personaje típico, el *Midnight Robber*:

> *In a study of their contrasting linguistic performances, Al Creighton found some interesting cooptions and subversions of authority, class and education. The Pierrot is also known as "the English Pierrot because his performance is in the English language, which is in keeping with his status and good breeding... and this stands in contrast to the language of the Pierrot Grenade which is French Creole... patois [being] the dialect of the underpriviledged" (Creighton [1985], 61). "The English Pierrot recited stilted epics about great kings and battles and portions of English history, and was known to recite orations from Shakespeare, Julius Caesar, Marc Antony, Brutus, Othello and excerpts from English and classical literature. He would also arm himself with questions on the literatures and histories with which to battle his adversaries. While the English Pierrot's linguistic performance reflects a Renaissance education and lofty literary tastes, the Pierrot Grenade, known as a supreme jester, entertained the audience by debasing and making fun of his own language, his Grenadian background, while lacing his performance with topical referents and commentary, burlesque, badinage and satire" (61)*. (Tiffin, 2001: 53-54)

En ese momento de toma de la calle por las clases más bajas, la mujer tenía una gran presencia en el carnaval, especialmente a través de las llamadas *jamettes* o *jamets*[225], mujeres que vivían al límite de la respetabilidad. Su presencia en el carnaval se consideraba una amenza para el gobierno colonial. Como resultado, las autoridades intentaron hacer el carnaval más "respetable" a través de la organización de concursos en torno a 1900, restringiendo así la participación de mujeres en estas competiciones: *[while] women had a prominent role in the nineteenth-century jamette carnival, competitions and official promotion during the twentieth century tended to discourage their participation, especially as musicians* (Dudley, 2004: 13–14). En la actualidad, hay algunas mujeres que han intentado transformar la escena del carnaval reivindicando la figura de la *jamet*, a pesar de que aún hoy esta palabra posee un contenido despectivo; así como sucede con la cantante Denise Belfon:

> *Early female calypsonians, such as the matronly Calypso Rose, were accepted because they cultivated unthreatening images. Sexual menace, however, is at the heart of Denise Belfon's stage persona and she has modernised the figure of the jamet.(...) Today in Trinidad parlance the word is a derogatory term applied to loose*

[225] Esta palabra procede del francés *diametre*.

> *women. It is a notion which Belfon triumphantly transforms into an affirmation of brash female sexuality*. (Leu, 2000: 55)

Otros personajes típicos del carnaval antiguo son *Baby Doll*, *Burrokeet*, *Dame Lorraine*, *Fancy Indian*, *Guarahaughn*, *Jab-Jab*, *Midnight Robber*, *Moko Jumbie*, *Jab Molassie*, *Minstrels*, *Soumayree*, *Imp*, *the dragon*, *sailor, the Indian*, etc. Aunque se trata de personajes del antiguo carnaval, suelen utilizarse sobre todo para representaciones teatrales, especialmente aquéllos que destacan por su exceso verbal. En este sentido es muy interesante destacar experimentos que se están llevando a cabo, como el del grupo trinitense *The Popolito Players*:

> *The Popolito Players is a group of experienced and dedicated group of actors and actresses who use their talents, skills and knowledge of the folklore and carnival traditions of Trinidad and Tobago to conduct interventions in communities and organizations. They work with at-risk youth in schools and communities, women in difficult and challenging situations, NGOs and CBOs*[226]*.*

Destaca por ejemplo su trabajo en los colegios para mentalizar a los jóvenes sobre las consecuencias de un embarazo no deseado, que realizan a través del personaje de *Baby Doll* en una obra que se titula *Babydoll Meets Midnight Robber*, ya que *Baby Doll* se caracteriza por llevar consigo un bebé que va mostrando a la vez que va preguntando a los transeúntes dónde está su papá o acusando a algunos de ser el padre que los ha abandonado.

El carnaval suele empezar al amanecer del lunes con diablos azules que intentan provocar a los viandantes pidiéndoles dinero y amenazándoles con restregar la pintura de sus cuerpos contra aquéllos que no paguen:

> *Such J'Ouvert rituals have remained as largely unchanged aspects of Carnival and the setting for the traditional stock characters, like the Jab Molassie (a kind of devil) and the Midnight Robber (a street poet who collects money based on his talent for holding forth on his escapades). It is within this tradition known as "dirty mas," or "ole mas," as opposed to the glitzy, organized "big bands", 3 Canal*[227] *sees the transgressive potential of Carnival as still residing*. (Leu, 2000: 53: 54)

---

[226] <http://www.idakedagroup.com/about.php?contentid=1013> [12/03/2009].

[227] Se refiere a un grupo de cantantes que cantan *rapso*, una mezcla de rap y calipso, de manera que se enfatiza el poder de la palabra con el lirismo poético del calipso.

A finales de la Segunda Guerra Mundial, el carnaval en Trinidad llegó a transformarse en lo que es hoy: un espectáculo con dimensiones de festival nacional[228], que adquiere especial relevancia y significado tras la obtención de la independencia en 1962, donde los elementos típicos del carnaval colonial han sido sustituidos por formas de expresión y subversión. Ya en el siglo XX la fundación del partido PNM (*The People's National Movement*) y su posterior establecimiento en el poder desde 1962 hasta 1995, con una breve interrupción en la década de los ochenta, fomentó sin duda la celebración del carnaval como una fórmula afrocaribeña, creando grandes discrepancias con la población de origen indio, de manera parecida a como ocurrió en su origen entre la población francesa y la británica.

Errol Hill, conocido dramaturgo e historiador del teatro de tema afrocaribeño, tiene una monografía a la que ya nos hemos referido en este trabajo, y que utilizamos como constante referencia a lo largo del mismo, puesto que consideramos que, independientemente de su éxito o fracaso, se trata de una búsqueda desesperada por encontrar una estética propia y una invitación a una creación teatral con rasgos distintivos, *The Trinidad Carnival: Mandate for a National Theatre* (1972a). En esta obra Errol Hill propone la necesidad de crear un teatro propio basado en el carnaval. La riqueza de carácter representacional que hay en el carnaval, postula Hill, debe aprovecharse como fundamento de un teatro de carácter nacional y caribeño propio. Hill toma como referencia el origen del teatro griego, inicio del arte de la representación en el mundo occidental, que tiene como origen ritos relacionados con la celebración de las fiestas dedicadas a Dionisios, por lo que también el carnaval en Trinidad, en opinión de Hill, debería originar una forma de teatro distintiva y caribeña. Su *mandate* va dirigido a todo el Caribe de habla inglesa, cuestión que aclara en el artículo también publicado el mismo año que su monografía, titulado significativamente "The Emergence of a National Drama in the West Indies": *I speak sometimes of a national drama, referring to the West Indies, indeed to the English-speaking Caribbean, as a single*

[228] En el carnaval de Trinidad hoy en día pueden distinguirse dos tipos de carnaval, el conocido como *dirty*, que tiene que ver más con una especie de bacanal, donde la gente va vestida con elementos provocadores, como el caso de los diablos azules, o con sustancias pegajosas, o que manchan. En esta forma de carnaval abunda la ingesta de bebidas alcohólicas, y como consecuencia suele utilizarse un registro de habla con abundancia de palabras consideradas obscenas. Frente a éste, el carnaval oficial ofrece la versión "bonita", las bandas se disfrazan con trajes suntuosos en torno a la temática elegida y son presididas por sus respectivos reyes y reinas, adaptan la forma de pasacalles valoradas por los jueces a su paso por la *Savannah* en Port of Spain, la única sabana que se conserva en plena ciudad de América.

cultural unit as if our politicians had not determined otherwise[229] (1972b: 9). Refiriéndose a sí mismo en tercera persona, Errol Hill postula la necesidad de crear un teatro propio basado en formas indígenas de la cultura caribeña:

> *He urged theatre artists to seek inspiration from the indigenous theatre of the folk, not as curiosities but as the fibre from which a national drama is fashioned: the carnival and calypso, John Canoe and dead-wake ceremonies, Shango and Pocomania, Tea Meetings, La Rose and Vieux Croix festivals, the Hosein and other Indian customs, native music and rhythms, dialect as a serious medium of expression*. (Hill, 1972b: 34)

Sin embargo, el uso del carnaval[230] en la literatura en general y del teatro en particular no ha estado ausente de polémica. Críticos como Crow & Banfield (1996) comentan la falta de entusiasmo por el teatro que en general se muestra en el Caribe, donde consideran que sólo la música y el deporte, concretamente el críquet, son los únicos intereses culturales, y creen que el carnaval apenas ha tenido repercusión en el teatro: *these have in general played little if any major role in the development of West Indian theatre forms* (1996: 20). Por el contrario, Dash considera que el carnaval y el críquet son ejemplos de representación dramática en este nuevo contexto de resistencia (1998: 58).

En cuanto a los creadores, hay también muy diversas opiniones. V. S. Naipaul ha manifestado que no le gusta el carnaval[231]. Gilbert & Tompkins (1996: 82) recogen opiniones como la de Derek Walcott, que establece las dificultades de un espectáculo como el carnaval para adaptarse a las limitaciones físicas impuestas por el escenario teatral y la utilización de un arte poco “serio”. Sin embargo, son numerosas las ocasiones en las que Walcott utiliza elementos carnavalescos en sus obras, aunque no de forma quizá tan directa o transparente como hizo Hill en sus obras. En este sentido, las mismas autoras (Gilbert & Tompkins) señalan cómo Walcott utiliza el carnaval en una obra tan emblemática

---

[229] Probablemente se refiere Hill con esta crítica al fracaso de la federación de *West Indies*, un intento fallido puesto en marcha en 1958 y que sólo duró cuatro años. Fruto de aquel intento de cohesión cultural fue la obra de D. Walcott *Drums and Colours*.

[230] Véase también Mengíbar Rico: “The Carnivalesque into Theatre: Carnival and Drama in the Anglophone Caribbean”; 2009.

[231] Döring (2002: 33-34) recoge la siguiente cita de *The Middle Passage*: *a wondrous island full of noises* (MP, 43).

como *Dream on Monkey Mountain* (*DOMM*), donde se vale de la lengua carnavalesca para crear la parodia:

> *Corporal Lestrade, the mulato prison warden of* Dream on Monkey Mountain*, provides a notable example of a character (de)constructed through carnival language. Having internalised the values of his white masters, Lestrade functions as their mouthpiece, his speech replete with the scholarly verbosity of such figures as the English Pierrot* (1996: 94).

En el siguiente capítulo exploraremos ampliamente cómo Walcott utiliza el carnaval en su "burlador" caribeño, pero también hay otras de sus obras donde la presencia del carnaval juega un papel importante, como en *The Last Carnival* (1982) o *Steel* (1991). El carnaval es por tanto una fuente de recursos que de hecho en estos momentos forma parte de la tradición teatral del Caribe; sin embargo, la evolución del teatro de tema caribeño no puede quedarse anquilosada en el carnaval, tal como establece Matura, que considera la necesidad de continuar evolucionando: *[we] need a theatre about Trinidad and the Caribbean experience so we can see reflections of our past, present and future* (Lee, 1999).

Aunque nos interesa el carnaval desde el punto de vista teatral, hay que destacar que el carnaval también está presente en la novela, donde la obra del trinitense Earl Lovelace *The Dragon Can't Dance* (1979) es de obligada referencia y necesaria lectura para una mejor comprensión de lo que supone el carnaval en el contexto de Trinidad. Debido a su contenido dramático fue llevada a escena por el grupo londinense *Talawa*. Lovelace, uno de los pocos escritores que no ha abandonado la isla, retrata el carnaval desde la colina donde viven los personajes que después bajarán a la ciudad a exhibirse y a participar en el carnaval año tras año. El carnaval se convierte en un símbolo de lo que son sus vidas, como pone de manifiesto el personaje principal, el dragón, en este fragmento:

> *'No. Let me tell you anyway. You see me here, I is thirty-one years old. Never had a regular job in my life or a wife or nutten. I ain't own house or car or radio or racehorse or store. I don't own one thing in this fucking place, except that dragon there, and the dragon ain't even mine. I just make it. It just come out of me like a child who ain't really his father own or his mother own... They killing people in this place, Philo. Little girls, they have them whoring. And I is a dragon. And what is a man? What is you or me, Philo? And I here playing a dragon, playing a masquerade every year, and I forget it what I playing it for, what I trying to say. I forget, Philo. Is*

> *like nobody remember what life is, and who we fighting and what we fighting for... Everybody rushing me as if they in such a hurry [...]*. (Lovelace, 1998: 102)

Otra de las novelas que utiliza el carnaval como temática es la publicada por el también escritor trinitense que vive en Estados Unidos, Robert Antoni, con el significativo título de *Carnival* (2005).

El carnaval como recurso dramático permite toda una serie de posibilidades que van desde la propia caracterización de los actores, con el empleo de máscaras y trajes llamativos, hasta la utilización del ritmo y la música, permitiendo la incorporación de la danza como un elemento natural de identidad y resistencia. Desde el postulado de Hill en los años setenta y en un momento de búsqueda nacional ante el hecho de la independencia, el carnaval ha transcendido las fronteras nacionales para convertirse en un elemento de creación, inspiración y cohesión de la región, debiendo tenerse en cuenta en el análisis de la obra dramática de tema caribeño. Aunque el postulado de Hill no tuvo la aceptación que él hubiera deseado, principalmente por los condicionantes físicos de la representación[232], sin embargo es considerable el volumen de obras dramáticas que incluyen elementos del carnaval de forma directa, a través de personajes, máscaras –en Trinidad se utiliza el término *play mas* para referirse al hecho de disfrazarse para carnaval—, alusiones a la festividad, o indirectamente, con el carnaval como trasfondo. En la siguiente tabla recogemos algunas de las obras más significativas que utilizan el carnaval, elementos o fórmulas carnavalescas de una manera u otra[233]:

[232] Quedé tan impresionada por la lectura de la monografía de Hill (1972a) que siempre me he preguntado por qué no tuvo una mayor repercusión. Jeff Henry, tras su comunicación sobre el carnaval en Port of Spain (mayo, 2006), me comentaba que en su opinión “su fracaso” se debía a las limitaciones físicas de un teatro que requeriría una mayor inversión. En este sentido recomiendo obsérvar el diseño teatral de E. Hill (1972a) para este tipo de teatro (fig. 7).

[233] Los años de las obras, como a lo largo de todo el trabajo, pueden corresponder a la primera fecha de representación o a la de su impresión, ya que a veces resulta difícil precisar este dato con exactitud. Cuando se trata de obras impresas que además se citan, la fecha siempre corresponde a la edición impresa. Sin embargo, la falta de inversión o de interés hace que algunas obras no hayan sido publicadas pero sí llevadas a escena.

AUTOR/A	OBRAS	AÑO
Errol Hill	***Ping Pong*** ***Man Better Man*** ***Dance Bongo***	1948 1964 1965
Roderick Walcott	***Shrove Tuesday March***	1966
Marina Maxwell	***Play Mas!***	1968
Lennox Brown Roderick Walcott	***Devil Mas*** ***The Banjo Man***	1971
Sylvia Wynter	***Maskarade***	1973
Ronald Amoroso Derek Walcott Mustapha Matura	***Master of Carnival*** ***The Joker of Seville*** ***Play Mas!***	1974
Ian McDonald	***The Tramping Man***	1976
Helen Camps	***Jouvert***	1982
Earl Lovelace	***Jestina's Calypso***	1984
The Sistren Theatre Collective	***Ida Revolt Imna Jonkunnu Style***	1985
Rawle Gibbons Earl Lovelace	***I, Lawah (I Le Roi)*** ***The Dragon Can't Dance***[234]	1986
Derek Walcott Rawle Gibbons	***Steel*** ***Sing the Chorus***	1991
Rawle Gibbons	***Ah Wanna Fall*** ***Ten to One***	1992 1993
Steve Carter	***Pecong***	1993

[234] Se trata en realidad de la adaptación de la novela al teatro por la compañía británica *Talawa*.

AUTOR/A	OBRAS	AÑO
Geraldine Connor	***Carnival Messiah***	1999/2002 2007[235]
Tony Hall	***The Brand New Lucky Diamond*** ***Horseshoe Club*** ***Din Shuru***	 2004 2005

Aunque no aparece en esta tabla, hay que destacar la presencia del trinitense Peter Minshall en lo que es el propio carnaval de Trinidad. Su figura, aunque ha transcendido el panorama de la isla internacionalmente, debido entre otros montajes al de la apertura de los juegos olímpicos de Barcelona 92, ha hecho de la calle un teatro para la representación del carnaval a través de sus diseños y ha contribuido notablemente a hacer del carnaval un espectáculo sin olvidar el origen participativo del pueblo que lo creó.

El carnaval no sólo tendrá un carácter lúdico y jovial, como elemento de resistencia a lo colonial, sino que también adquiere un carácter agresivo, observable en sus manifestaciones originarias como el *canboulay* o la lucha con palos, cuya utilización en el teatro contribuye a la creación del clímax de la tragedia, como en *Man Better Man*, obra a la que ya nos hemos referido puesto que el calipso forma parte fundamental de la obra. Ésta abre precisamente con la procesión de *canboulay*, donde los luchadores cantan la canción del guerrero, presenciada por mujeres que portan antorchas donde ya se establecen tintes trágicos derivados del carnaval, muy cercanos a la obra de Carter que estudiaremos en el tercer capítulo. En esta obra Hill despliega su teoría sobre las nuevas formas que ha de adquirir la obra de teatro con respecto a la representación. Esta concepción dramática acerca el teatro a su concepción de espectáculo total.

Felix Cross es escéptico sobre el uso del carnaval y el teatro de tema caribeño en general:

> *Errol Hill's Mandate is a desperate cry for getting playwrights to build a Caribbean tradition on theatre, but the truth is that very few atended that call. Walcott's Nobel*

[235] Se recoge aquí la fecha de 2007 por la relevancia de la producción que tuvo lugar con motivo de la celebración del bicentenario de la abolición del comercio de la trata, ya que esta obra sigue estando de actualidad. Véanse al respecto las fotografías y vídeos de la página web <http://www.harewood.org/carnivalmessiah/news.shtml> [12/03/2009].

> *prize awarding has contributed to the knowledge of Caribbean theatre but it hasn't been followed. [...] It's a shame that carnival and the carnivalesque hadn't made a stronger knot into creating that tradition* (conversación con Felix Cross, Londres, julio 2004).

Pero una mirada rápida a la tabla anterior muestra una producción constante que llega hasta el momento presente con importantes producciones, como las últimas mencionadas, y especialmente el éxito de *Carnival Messiah*, producida ya varias veces. Esta obra utiliza ocho piezas de música de Handel junto con música caribeña: *dub, reggae*, *calypso*, *steelband*, etc., todo ello dentro del contexto del carnaval, para narrar la natividad de Jesús a través de casi ciento veintitrés actores. Lo más importante es que muestra una puerta a la esperanza y al llamamiento de Hill sobre la utilización del carnaval como fórmula para la creación de un teatro distintivo de tema caribeño. Quizá, como señala Peter Minshall, para que el carnaval cobre una mayor presencia dentro del teatro caribeño es necesario que el artista abandone la casa donde está refinándose y vuelva a contactar con el arte que emana del pueblo, que en definitiva se expresa a través del carnaval (Minshall, Toronto, 2008).

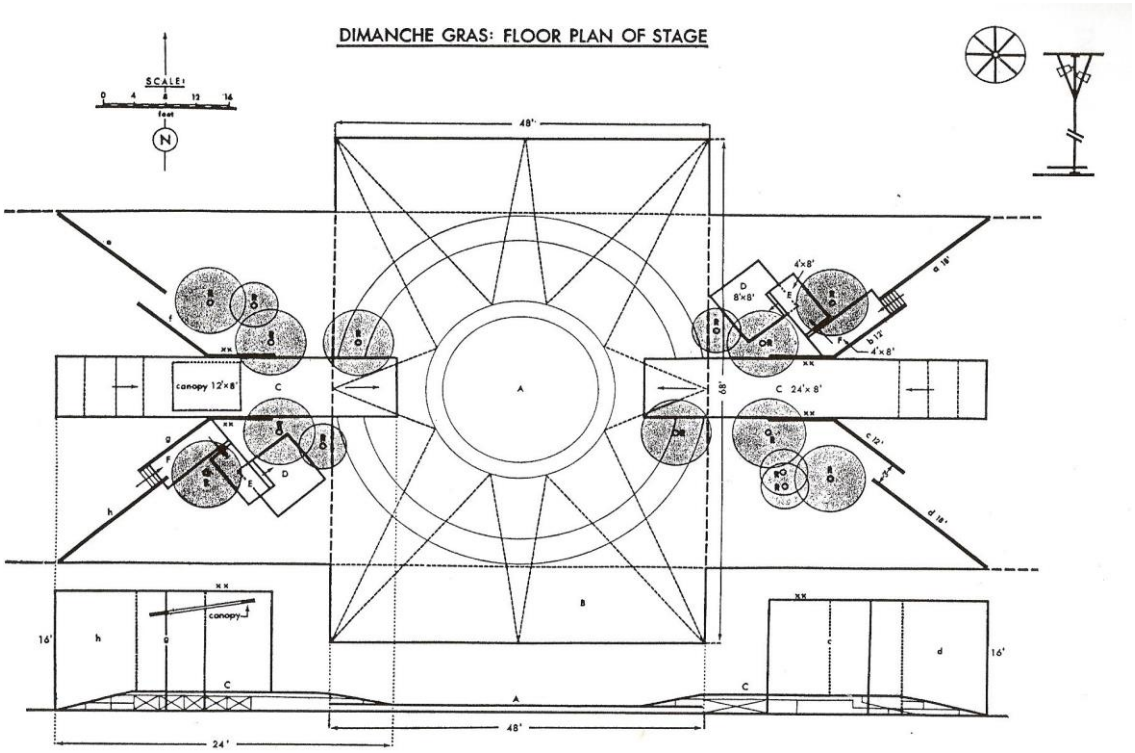

Fig. 7

Capítulo 2: Derek Walcott y el mito de Don Juan en *The Joker of Seville*

Walcott: (…) As long as I write in the West Indies I will always seem to be a visible imitator, and superficially I will always be an imitator.

(Dennis Scott, 1968: 82)

***Harvey**:*

Chris. Who's this for? The audience or the actors?

***Chris**:*

You know who I write for, for Mr. Come-Back Englishman?

I write for the madman screaming in the street.

His Language. Not somebody else's, not how you think

Madmen should talk, as if insanity was literature.

Phil is my Lear, my Mad Tom out in the rain,

Drenched in the savannah, in real life!

(Derek Walcott, 1986: I, 4: 247)

Desde su creación literaria y representación en los escenarios barrocos del siglo XVII, la obra atribuida al monje Tirso de Molina[236], *El burlador de Sevilla*, ha sido objeto de versiones teatrales, poemas, novelas y ensayos que han contribuido a la recreación del personaje de Don Juan[237], haciendo de éste un mito que extrapola su carácter ficticio. El mito de Don Juan está ligado indudablemente a la tradición literaria española y europea. Tirso de Molina supo dar forma dramática a la tradición medieval, que, en forma de coplas y romances, ya hablaba del Galán y la calavera, unificando por un lado el tema de la seducción de las mujeres, y por otro, el del convidado de piedra. El mito teatral comenzará a difundirse a través de la versión de *El burlador* a toda Europa, donde el personaje comienza su metamorfosis adquiriendo tantas facetas y versiones como épocas y sociedades a las que los autores están circunscritos. Son muchos los escritores, y aquí enfatizo el carácter masculino del plural[238], que se han dejado seducir por la carnalidad del personaje, como también lo es la cantidad de pensadores que desde su creación han aportado su interpretación personal sobre el mito, como Kierkegaard, Schopenhauer o Nietzsche, entre otros. En esta larga tradición habría que destacar las distintas contribuciones al mito desde la literatura española y concretamente las realizadas desde principios del siglo XX por escritores y pensadores españoles como Maeztu, Marañón, Azorín, Pérez de Ayala, Ortega y Gasset, Torrente Ballester y un largo etcétera que pone de manifiesto la fascinación que durante siglos ha despertado el mito de Don Juan[239].

---

[236] Fray Gabriel Téllez, más conocido como Tirso de Molina, es el autor al que se ha atribuido tradicionalmente la autoría de *El burlador*. Aunque no es nuestra intención entrar en el debate de la autoría, queremos señalar las tendencias de la crítica que dudan de la creación del monje (véase Mandrel 1984, Sánchez Sánchez 1997: 31-34). Aludiremos continuamente a *El burlador* como la obra de Tirso de Molina, ya que la autoría no constituye objeto de este estudio, y abreviaremos la versión walcottiana, *The Joker of Seville*, refiriéndonos a ella como *Joker*.

[237] Nos referiremos al mito literario como "Don Juan", al personaje de *Joker* como "Juan" y al resto de los personajes de otras obras, incluida *El burlador*, como "don Juan", con objeto de diferenciar las versiones.

[238] *El Donjuanismo femenino*, de Elena Soriano (2000), centra su análisis en la ausencia de personajes femeninos que posean las características del Don Juan. En su estudio destaca la influencia del feminismo ante lo que ella considera la muerte de Don Juan en la literatura actual, y señala la escasez de recreaciones literarias realizadas por mujeres. La novela *Pasiones y muerte de don Juan*, de la danesa Karin Michaelis (1872-1950), o la exaltada visión de Blanca de los Ríos Lampérez, que en 1907 publica la novela *Las hijas de Don Juan*, son dos de las excepciones más notorias escritas por mujeres sobre el personaje.

[239] Sobre las distintas variaciones del tema de Don Juan consúltese el Anexo IV. En dicho anexo aparecen seleccionadas algunas de las variaciones que consideramos más interesantes por el nombre de los autores o por las variaciones introducidas en el tema. Con ello pretendemos situar al lector o lectora de este trabajo en el contexto de la tradición donjuanesca, parte importante para nuestro estudio en el análisis de *Joker*.

Para quienes consideren que las obras postcoloniales no son otra cosa que copias del canon literario impuesto por el colonizador, las variaciones del tema del Don Juan son un buen ejemplo que nos muestra cómo un mito ha ido mutando y adaptándose a lo largo de los siglos, y por tanto convirtiéndose en una obra nueva con cada reescritura o representación. Nadie duda de la calidad del *Don Juan* de Byron o de la ópera de Mozart, que hace de Don Juan su particular *Don Giovanni*. La tradición donjuanesca se ha ido transformando dependiendo de factores como la época o el autor, y ha adquirido su capacidad de mito al traspasar las fronteras de lo literario para convertirse en parte del imaginario colectivo, convirtiéndose en paradigma superior a los modelos artísticos. Cada versión refleja las tradiciones y culturas que han modelado el mito de acuerdo con sus propias concepciones. La obra elegida para el análisis de Derek Walcott, *The Joker of Seville*, forma ya parte de esa larga y copiosa tradición, y la particular y caribeña visión del autor desarrolla el mito trasladándolo al Nuevo Mundo y dotándolo de un carácter netamente caribeño.

Fig.8

A Derek Walcott debemos que el Don Juan más textualmente primitivo, es decir, el que nace en Europa de la pluma de un escritor español, viaje al Caribe. En esta ocasión, Don Juan, entre otras cosas, es el encargado de descubrir al espectador el Nuevo Mundo, que no distará mucho del antiguo, según veremos en el análisis estructural. El autor dramático de Santa Lucía reconoce que ha utilizado para la adaptación la obra de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Dicha adaptación fue realizada como encargo de la *Royal Shakespeare Company* (RSC) a través de su consejero literario Ronald Bryden, con quien Walcott mantuvo una estrecha amistad durante esta época y a quien dedicará la obra. El título elegido será *The Joker of Seville*, señalando así la correlación con su homónima. La obra fue representada por primera vez el veintiocho de noviembre de mil novecientos setenta y cuatro en la ciudad trinitense de Port of Spain en el teatro *Little Carib*, con música del conocido Galt MacDermot[240] y dirigida por el

[240] Conocido sobre todo por ser el compositor del musical *Hair*. *Joker* supondrá la segunda colaboración con el autor caribeño. La primera de estas colaboraciones tiene lugar con la obra de teatro *The Charlatan* y continuará con *O Babylon*, que sigue a *Joker* y que supone un nuevo intento de utilización del musical por parte de Walcott. *Marie LaVeau* es otra de las obras en las que colaborará MacDermot, poniendo música a las letras escritas por Walcott.

mismo Derek Walcott. La colaboración MacDermot-Walcott nos sitúa ante un tipo de teatro en el que el autor de Santa Lucía pretende adaptar la forma del musical de Broadway al teatro de tema caribeño. *Joker* marca en este sentido el inicio y la experimentación hacia un tipo de teatro bastante diferente al de sus obras anteriores, entre cuyos éxitos principales destacan *Dream on Monkey Mountain* y *Ti-Jean and His Brothers*, obras a las que ya nos hemos referido brevemente en la introducción. Tanto la primera representación de *Joker* como las posteriores[241] han sido llevadas a cabo por la compañía *Trinidad Theatre Workshop* (TTW), fundada en 1959 por un grupo de artistas entre los que se encontraba Walcott, quien con el tiempo se convertiría en director artístico y pieza fundamental de este interesante grupo al que desde entonces va ligado su nombre, ya que durante los casi veinte años que Walcott residió en Trinidad, esta compañía que nació con carácter experimental representará gran parte de sus obras, que, durante ese tiempo, serán dirigidas por él mismo. Sobre la relación de Walcott con la TTW recomendamos la monografía de Bruce King con el sugerente título de *Derek Walcott and West Indian Drama: "Not Only a Playwright But a Company" Trinidad Theatre Workshop 1959-1993* (1995), y la biografía, también de King, titulada *Derek Walcott: A Caribbean Life* (2000). En ambas monografías puede observarse la delgada línea que separa la vida de Walcott de su obra, y por tanto de su relación con la TTW, de la que dimite como director en 1977, momento en el que da a su carrera un giro más internacional y cambia de residencia. Sin embargo, y aunque ya no volverá a implicarse con la compañía de la misma forma que en esos años de permanencia en Trinidad, vuelve a trabajar con ella a partir de 1993, tras la entrega del premio Nobel. En la actualidad la TTW es un grupo de teatro independiente dirigido por Albert Laveau[242], en contacto con Walcott, que ha seguido colaborando como director en producciones como *Una odisea antillana*, estrenada en el festival de Mérida en 2005. La compañía no ha tenido un edificio permanente y aún hoy sigue intentando que el gobierno se implique en este proyecto, que tiene que contar con

[241] Se han realizado varias representaciones de la obra, entre ella, las más destacables son: la de su estreno en 1974; en 1976; del 26 de diciembre de 1987 al 9 de enero de 1988, coproducida entre la *Trinidad Theatre Workshop* (TTW) y *Arbee Productions;* en 1993 en un acto realizado en Trinidad llamado *Celebration* y donde se incluyeron extractos de *Joker* con motivo de la concesión del Nobel; y en 1994, dentro del *Derek Walcott Tour* en Boston y Trinidad.

[242] Albert Laveau fue uno de los actores fundacionales de la compañía. Entre los papeles que ha representado nos interesa destacar su participación en el *Joker*, donde se turnaba con Nigel Scott en el papel de Juan. Han de tenerse en cuenta en este sentido las connotaciones semióticas que el origen de Nigel (fig. 14), de raza blanca, frente a Albert, de raza negra, causaban en la representación.

capital privado como la compañía BP (*British Petroleum*), una de las principales patrocinadoras. En estos momentos residen en Belmont, una zona bastante conflictiva de Port of Spain donde esta bonita casa de estructura colonial se alza como un faro cultural. La casa cuenta con espacio para oficinas y un pequeño teatro con capacidad para unas sesenta personas, que en Europa consideraríamos "alternativo", pero que, como bien me expresaba su director Albert Laveau, allí es lo que hay (conversación con Albert Laveau, Port of Spain, mayo 2006). Sin duda, este pequeño espacio expresa muchas cosas, una de ellas es la lucha por la creación artística y la expresión de un pueblo a través del teatro.

Volviendo a la obra que nos ocupa, señalaremos que, aunque *Joker* fue un encargo subvencionado por la RSC, como hemos indicado, lo curioso es que la obra nunca llegó a estrenarse en el Reino Unido[243], además de por razones personales −Bryden abandonó la RSC para instalarse en la Universidad de Toronto−, también por motivos de representación, ya que la obra era demasiado caribeña para poder ser representada con facilidad por actores distintos a los que conformaban la TTW:

> *Walcott was perhaps too successful in transforming what began as a translation of an old Spanish play into a West Indian theatrical experience, a local happening. Terry Hands of the Royal Shakespeare Company saw a Sunday performance with the audience eating, drinking and chatting and said it was the kind of theatre Brecht and Peter Brook wanted to create with actors and audience joined by the 'event'. It was very Trinidadian, so much so that after he left he decided that it could not be duplicated in England. He did not have available such a group of black West Indian actors, singers, and dancers; if he did it was unlikely that there would be a British audience for them or that the audience would understand most of the West Indian cultural allusions*. (King, 1995: 212)

Los ensayos debían comenzar el ocho de septiembre de 1975, ya que se esperaba el estreno para el veinte de octubre de ese mismo año, pero el estilo, los actores y la música no convencieron demasiado. Esta falta de comprensión, unida al abandono del puesto por parte de Bryden, enfrió la amistad de ambos e impidió un

[243] Sobre este aspecto comentaré que cuando hice alusión a este hecho en una comunicación en la Universidad de Lancaster sobre *Joker*, alguien del público me aseguró que ese dato estaba equivocado y que finalmente se había representado en Londres. Debido a esta argumentación realicé una investigación paralela en el Reino Unido de la que guardo documentación, así como una entrevista que hice a Albert Laveau en Port of Spain en 2006. Todo ello ratifica que la obra, como tal, hasta la fecha no se ha representado en el Reino Unido.

acuerdo con respecto a los derechos de representación, por lo que la obra tampoco pudo ser representada en Estados Unidos hasta prácticamente los años noventa. Ello suposo el inicio de otro trabajo que continúa con la experimentación de Walcott en el campo del musical, continuando la colaboración con MacDermot, con la obra sobre el movimiento rastafari *O Babylon!* con objeto de poder llevar a cabo representaciones de un musical en dicho país.

Tanto en *Joker* como en *O Babylon!*, Walcott inicia un tipo de teatro que seguía las formas del teatro musical de las producciones de Broadway y el West End londinense bajo el particular prisma de su visión caribeña. Las dos obras están concebidas para un gran número de actores. *Joker* contaba con un número aproximado de treinta. Ello supuso una dificultad añadida a la hora de poder movilizar la compañía en posibles giras fuera de Trinidad, dada la falta de recursos económicos. Aunque Walcott nunca renunciaría a este tipo de teatro[244], en obras posteriores como *Remembrance*, *Pantomime*, *Beef, No Chicken* o *A Branch of the Blue Nile* reducirá considerablemente el número de personajes, centrándose en temas relacionados con la clase media y el cambio social, donde empleará la prosa frente al verso.

En la introducción de este trabajo hemos contextualizado cuestiones que nos parecían importantes para poder entender el análisis de las obras elegidas. Sin embargo, hay que destacar que anteriormente a la segunda mitad del siglo XX, las producciones teatrales de habla inglesa de artistas que eligieran el Caribe como tema de sus obras era bastante escaso[245]. La mayor parte de las representaciones teatrales se debían a compañías de gira por la zona que llegaban de Estados Unidos. El teatro era un espectáculo relacionado con la incipiente clase media, formada por blancos y los conocidos como *coloured* o mulatos.

Son también escasas las monografías que traten sobre obras y autores de teatro de tema caribeño. Sin embargo, citaremos algunas de ellas por su aportación a este estudio y porque son de obligada referencia en este tema: Kole Omotoso, en *The Theatrical into Theatre*. *A Study of the Drama and Theatre of the English-speaking Caribbean* (1982), estudia sobre todo la aportación afrocaribeña al teatro de tema caribeño. Ken Corsbie, en *Theatre in the Caribbean* (1984), presenta una serie de líneas muy generales que van destinadas principalmente a los escolares y la práctica teatral con una introducción del dramaturgo jamaicano Trevor Rhone.

---

[244] Prueba de ello es su colaboración no del todo afortunada con Paul Simon en *Capeman*.

[245] Sobre este aspecto, véase Mengíbar (2001: 58-67).

Martin Banham, Errol Hill y George Woodyard realizan una guía conjunta de autores africanos y caribeños en *The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre* (1994), que sirve de referencia de los autores. También en el mismo año, 1994, Judy Stone, actriz integrante de la TTW durante varios años, publica *Theatre. Studies in West Indian Literature*, donde organiza su estudio en torno a los temas que ella considera parte del teatro de tema caribeño[246].

La creación de un teatro propio con el que el caribeño pudiera identificarse es un intento que empieza a hacerse realidad con el trabajo de compañías locales, que comenzarán como amateurs y que contarán con muchos problemas pero también mucho entusiasmo. Derek Walcott destacará desde muy joven con este objetivo, partiendo como modelo del teatro irlandés del *Abbey Theatre*, de convertirse en creador, en esa misión adánica que comentábamos en el capitulo anterior, ante la falta de historia, producciones y obras propias. Aunque el esfuerzo de Walcott no fue el único en este sentido, es el más conocido fuera del ámbito local: Walcott ha sido uno de los primeros artistas caribeños que ha sabido darse a conocer y trasladar su visión en el difícil mundo literario y en el aún más difícil mundo del teatro. Pese a las críticas a sus obras y muchas veces al propio autor, que va en vía de convertirse casi en personaje, consideramos que un estudio de estas dimensiones debía incluir a este dramaturgo, ya que no es posible entender la evolución del teatro de tema caribeño sin tener en cuenta su aportación, de ahí la elección de esta obra como punto de partida en este análisis. Concretamente *Joker* nos guiará con maestría a través del mito que con Walcott adquiere nuevas visiones.

En el aviso al lector de la publicación impresa del año 1978[247], el mismo autor comenta que en un principio intentó hacer una traducción más o menos literal de la obra de Tirso, pero pronto se dio cuenta de que se trata de una misión absurda y se sumergió en una adaptación personal de la obra. Walcott comparte en

---

[246] Judy Stone realiza una panorámica que inicia con un estudio sobre los comienzos del teatro en *West Indies* hasta 1900. Después organiza su análisis en torno a bloques temáticos: teatro de realismo, donde incluye a Errol John, Trevor Rhone y Alwin Bully; teatro del pueblo: el grupo Sistren y Pat Cumper; teatro total: Roderick Walcott y Earl Lovelace; teatro clásico, que considera como "legado de Europa": Derek Walcott; teatro ritual: Dennis Scott, Rawle Gibbons y Michael Gilkes; teatro del exilio, en un apartado que denomina *Black British Theatre*. Termina la monografía con un epílogo.

[247] Éste es el texto que hemos utilizado para el análisis de la obra. Nótese que la edición impresa de la obra está realizada por Farrar, Straus y Giroux, editorial norteamericana conocida por su prestigio, dado que ha publicado a muchos de los escritores que después se han convertido en premios Nobel. Es interesante destacar que Walcott, gran conocedor de la industria editorial, luchó denostadamente para que la famosa editorial no sólo publicara su poesía sino también algunas de sus obras de teatro, obras que sometía a constante cambio hasta el momento final de la publicación.

este sentido la definición de Pavis sobre la adaptación, considerando que toda traducción se constituye en un trabajo de reescritura dramática:

> Llama la atención el hecho de que, hoy, la mayor parte de las traducciones adoptan el título de adaptaciones, lo cual tiende a confirmar que toda intervención, desde la traducción al trabajo de reescritura dramática, es una recreación, y que la transferencia de las formas de un género a otro, lejos de ser inocente, compromete la producción del sentido. (Pavis, 1998: 36)

Joker es, pues, una recreación consciente reconocida por Walcott como una obra de creación propia, aunque él sólo hable de la lengua como algo propio:

> *as with most romance languages, one can be swept along in a narrow torrent of powerful lyricism, without comprehension, propelled by the passion of its sound. On such a rapid journey, the plot, like the landscape, rushes past and blurs detail; cribs or translations serve as a map, but the language is my own*. (Walcott, 1978: 3)

Parte de la trama y la filosofía general de la obra son también propias del dramaturgo caribeño. Por tanto consideramos que Walcott es una pieza fundamental en el teatro de tema caribeño de lengua inglesa y, la elección de *Joker* para nuestro trabajo viene motivada por varios factores:

> a) porque consideramos que Walcott es una referencia obligada dentro del teatro de tema caribeño como creador.
>
> b) porque consideramos que la realización de esta obra supuso un cambio significativo en la obra de Derek Walcott, su carrera de dramaturgo y director.
>
> c) porque se trataba de un tema muy próximo a la tradición española. Sin duda, con esta obra se produce una conexión entre el Caribe de habla inglesa y la tradición teatral del siglo de oro en España. El hecho mismo de que la obra parta específicamente de Trinidad, donde Don Juan es resucitado en el prólogo, para volver de nuevo a Sevilla, y desde allí regrese al Nuevo Mundo, nos parecía simplemente irresistible. Walcott convertirá al don Juan español en un personaje caribeño y por ello no es extraño que lo que en principio debió ser una traducción del español al

> inglés realizada por un poeta con una sensibilidad diferente, y de ahí el encargo de la RSC, se convirtiera en una obra netamente caribeña. Walcott convierte la obra tirsiana en una obra personal, donde transmuta los elementos españoles en metáforas de lo caribeño.

En este acto de reescritura y recreación consciente, intuye que la palabra española "burlador" que da título a la obra de Tirso es un término con una compleja significación que no coincide con la palabra inglesa *joker*, y cuya traducción más exacta sería *trickster*. Sin embargo, se inclinará por la primera opción, sugerida por Ronald Bryden, al considerar el título más apropiado: *I thought the title appropriate was that there is a joke played on Don Juan. He himself is the victim of a trick* (Walcott, 1986: 1). Deberemos volver a esta diferenciación cuando analicemos el carácter del personaje como burlador burlado. No obstante, ambas obras conservan la localización del personaje, Sevilla, lo que nos remite, a pesar de la caribeñidad de la obra, a una aparente vinculación con la tradición ibérica. Como ya hemos comentado, esta vinculación, unida al carácter del mito de Don Juan, provocaba la irresistible necesidad de la elección de esta obra de Walcott como objeto de nuestro estudio. A continuación, exploraremos cómo el autor desarrolla la obra partiendo de un análisis que tiene como objetivos la posible relación de la obra con la literatura española y el estudio del mito de Don Juan bajo el prisma caribeño.

2.1. Estructura y trama argumental

Puesto que el autor establece que *Joker* es una adaptación de la obra de Tirso de Molina *El burlador de Sevilla*, obra que toma como referencia, se hace necesario un estudio comparativo de ambas como técnica de estudio de la variación del tema y de su peculiar construcción teatral, que pretende asentar, junto con el resto de su producción, las bases de un teatro de tema caribeño. En la tabla que proponemos a continuación nos interesa destacar de forma visual los añadidos o las supresiones del autor dramático con respecto al *Burlador* como base para el desarrollo de nuestra exposición.

TIRSO DE MOLINA ***EL BURLADOR DE SEVILLA***	DEREK WALCOTT ***THE JOKER OF SEVILLE***
TRES JORNADAS	DOS ACTOS
	PRÓLOGO Invocación en el pueblo trinitense de San Juan para resucitar a Don Juan.
JORNADA PRIMERA Isabela es burlada. Con ayuda de don Pedro, don Juan huye. El rey ordena la búsqueda de Octavio para la reparación.	**ACTO I** **ESCENA 1** Juan engaña a Octavio. Isabella[248] es burlada. Con ayuda de don Pedro, Juan huye. El rey ordena la reclusión de Isabella.
Don Pedro visita a Octavio.	**ESCENA 2** Don Pedro visita a Octavio.
Don Juan seduce a la pescadora Tisbea.	**ESCENA 3** El rey de Castilla concede a don Gonzalo la unión de su hija con Juan. Juan parte de Lisboa al Nuevo Mundo.
El rey de Castilla concede a don Gonzalo la unión de su hija con don Juan.	**ESCENA 4** Juan seduce a la pescadora Tisbea en el Nuevo Mundo.
Tisbea es burlada.	**ESCENA 5** Tisbea es burlada.
JORNADA SEGUNDA El rey de Castilla descubre lo sucedido con Isabela, destierra a don Juan a Lebrija y decide casar a doña Ana con el duque Octavio. El rey de Castilla comunica a Octavio su decisión.	**ESCENA 6** El rey de Castilla descubre lo sucedido con Isabella, destierra a Juan a Lebrija y decide casar a doña Ana con el duque Octavio.

[248] Nótense las diferencias en los nombres de los personajes, como en este caso, con el uso de la doble l en la obra de Walcott frente a la obra tirsiana, donde Isabela aparece sólo con una.

TIRSO DE MOLINA ***EL BURLADOR DE SEVILLA***	DEREK WALCOTT ***THE JOKER OF SEVILLE***
Encuentro de don Juan con el Marqués de la Mota. Encuentro de don Juan con su padre.	**ESCENA 7** Juan llega a Sevilla y se encuentra con una troupe de actores que están representando una obra de teatro. Encuentro de don Juan con el Marqués de la Mota. Anfriso, el desdeñado amante de Tisbea, pide cuentas a Juan. Encuentro de Juan con su padre.
Doña Ana, ante la burla, pide ayuda a su padre, que será asesinado por don Juan. El marqués es acusado de la muerte de don Gonzalo.	**ESCENA 8** Juan aparece bajo el balcón de donna Ana. Anfriso es asesinado por Juan. Seducción de donna Ana. Juan da muerte a don Gonzalo.
En su camino al exilio, don Juan se encuentra con las bodas de Batricio y Aminta. **JORNADA TERCERA** Don Juan convence al recién casado para que se marche. Belisa ayuda a Aminta a desvestirse para recibir al esposo. Catalinón prepara la huida. Don Juan seduce a Aminta.	**ACTO II** **ESCENA 1** En su camino al exilio, don Juan se encuentra con las bodas de Batricio y Aminta. Juan convence al recién casado para que se marche. Don Juan seduce a Aminta.
Encuentro de Isabela con Tisbea.	**ESCENA 2** Encuentro de Isabella, Ana y Aminta. Aminta del brazo con don Pedro.
	ESCENA 3 Octavio, tras un año de reclusión, prepara su venganza sobre Juan.

TIRSO DE MOLINA ***EL BURLADOR DE SEVILLA***	DEREK WALCOTT ***THE JOKER OF SEVILLE***
	ESCENA 4
Catalinón y don Juan buscan asilo en una iglesia sevillana.	Catalinion y Juan buscan asilo en la catedral.
Primera invitación a cenar al convidado de piedra en tono de burla.	Rafael porta la estatua de don Gonzalo, a quien Juan invita a cenar en tono de burla.
Primer convite en la posada.	
Don Diego pide al rey algunos beneficios para su hijo.	
Octavio aparece ante el rey para pedir reparación.	
Encuentro de Octavio con Gaseno y Aminta.	
Catalinón y don Juan se dirigen a la iglesia.	
	Octavio convence a Rafael para que le ayude en la venganza para con Juan.
	ESCENA 5
	Ripio secuestra a Catalinion.
	ESCENA 6
	Juan, solo en la catedral, se encuentra con Octavio disfrazado.
	Isabella confiesa a Juan su deseo de vivir con él.
Segundo convite: Don Gonzalo invita a don Juan.	Ofrecimiento de comida y bebida por parte de la estatua de don Gonzalo.
	Aparición de Anfriso, Tisbea, Batricio y Jack.
Don Gonzalo arrastra a don Juan al sepulcro con él.	Juan muere.
El rey dispone las nuevas nupcias.	Catalinion es liberado de su esclavitud, y el rey bendice las nuevas uniones entre Isabella y Octavio; Ana y De Mota.
El sepulcro de don Gonzalo será trasladado a San Francisco el Grande.	Rafael y su troupe cierran, levantando el cuerpo de Juan.

Como observamos en la tabla, *Joker* consta de dos actos que van precedidos de un prólogo, frente a la organización tirsiana, que divide *El burlador* en tres jornadas, siguiendo las pautas marcadas de lo que se denominó comedia nueva y que Lope de Vega comenta en el ensayo “Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo” (hacia 1609). Por tanto, Walcott no sigue las limitaciones estructurales de la comedia áurea, aunque seguirá la estructuración temática del dramaturgo barroco,

que divide la obra en torno a dos grandes contenidos temáticos: la seducción y el convite.

2.1.1. Prólogo

Al igual que la obra que analizaremos en el tercer capítulo, *Pecong*, *Joker* comienza con un prólogo, que curiosamente empieza con los versos 1309 a 1313[249] de *El burlador* en su versión original, dejando así clara la procedencia de la obra y la fuente del autor dramático:

> *Sevilla a voces me llama*
> *El Burlador, y el mayor*
> *gusto que en mi* [sic] *puede haber*
> *es burlar una mujer*
> *y dejarla*[250] *sin honor,*
> *y dejarla sin honor.* (Prologue: 7)

Estos versos[251] constituyen uno de los *leit motiv* más identificados con el arquetipo de Don Juan, consistente en su carácter de seductor. Al comenzar la obra con los versos cantados en español, el autor caribeño establece la conexión entre el origen del mito y su procedencia. Por su parte Byron, una de las muchas influencias poéticas de Walcott, abre su *Don Juan* con la referencia a una pantomima sobre el personaje a la que ha podido asistir con el lector coetáneo (Smeed, 1990: 35).

El prólogo sitúa la obra en el pueblo trinitense de San Juan, desde donde se invocará el espíritu de Don Juan para que resucite de entre los muertos utilizando la noche de todos los santos. Walcott se basa en sus propias vivencias trinitenses al crear el prólogo, ya que traslada la acción a este pueblo de campesinos que existe en realidad muy cerquita de Belmont en Port of Spain, convirtiendo su iglesia en el segundo acto en la sede de la Divina Pastora y cuyo santuario se encuentra en Siparia, al sur de la isla (conversación con Albert Laveau, Port of Spain, mayo 2006).

---

[249] La versión de *El burlador* que hemos utilizado para el análisis es la de la editorial Castalia Didáctica de 1997, por tanto las citas sobre la versificación corresponden a dicha edición.

[250] La versión original utiliza la forma “dejalla" en lugar de “dejarla”.

[251] Don Juan pronuncia estos versos en *El burlador* antes de iniciar la que será su tercera burla/seducción, cuando pretende seducir a doña Ana de Ulloa. Es éste, paradójicamente, el momento en el que encuentra la carta que desencadenará su “justo” castigo.

La aparición del coro de *stickfighters* guiado por Rafael, que actúa como corifeo, o líder del coro, así como la utilización de un prólogo como apertura de la obra, hacen pensar en cierto carácter del ritual próximo a la tragedia que el autor pretende imprimir al inicio de la obra siguiendo elementos propios del teatro clásico grecolatino. El coro potencia el sentido comunitario repitiendo las invocaciones de Rafael, que pretende resucitar el espíritu de Don Juan de entre los muertos. La utilización de elementos clásicos está además enraizada con el ritual de la *Pocomania*[252] y el carnaval, al aparecer el coro disfrazado como estatuas portando velas, que enlazan con el tema del convidado y la presencia de la muerte. Acudimos por tanto a lo que Benítez Rojo denomina una *performance* del supersincretismo, un cúmulo de tradiciones de diversas procedencias, unidos por la representación teatral.

La tradición carnavalesca presenta una gran riqueza cultural en el Caribe. Como vimos en la introducción, Errol Hill formula la necesidad de crear un teatro nacional en un momento en el que Trinidad y Tobago acababa de conseguir la independencia. Este teatro, según Hill, ha de partir necesariamente del carnaval, al igual que el nacimiento del teatro en Occidente nace de las celebraciones rituales. Aunque la forma de utilización de los componentes carnavalescos difiera entre Hill y Walcott, el creador de *Joker* hará uso de los elementos ligados a esta tradición. No consideramos que en realidad fuera una polémica real, ya que Walcott, tal como veremos, utiliza elementos carnavalescos en sus obras. Lo que ocurre es que Walcott no se limita a la estructura del carnaval, sino que sincretiza elementos de las culturas que forman parte de la fragmentación caribeña, sin olvidar la tradición literaria traída por el europeo al Caribe y que, no debemos olvidar, forma ya parte de la cultura caribeña. En este sentido, podemos ver en Rafael al cantante solista o c*hantwell* que inicia el canto en solitario para después establecer una alternancia con el coro, siguiendo el esquema de funcionamiento del calipso, composición musical típica del carnaval caribeño anglófono por excelencia y que conecta con la tradición coral de la tragedia griega –véase sección 1.2.2.2.d —.

Antes de comenzar la primera escena, Rafael se convierte en narrador, creando un enlace entre *El burlador* y *Joker*, transformando la forma abrupta *in medias res* con la que comienza *El burlador* en una narración circular, de manera que Rafael sitúa al público ante el inicio de la obra localizando al protagonista en Nápoles, y adelantando parte de la trama de la primera escena. Sirvan de ejemplo

[252] Véase Anexo II.

los versos que citamos a continuación: *She was to play with Octavio in bed/ but she draw the Joker instead* (Prologue: 10). Curiosamente, los hechos que menciona Rafael no se darán de manera explícita en la primera escena, por lo que el público tendrá que encajarlos en la acción, aunque aquí como narrador los presenta de manera catafórica.

2.1.2. Acto I

En el primer acto se desarrolla la primera parte temática del Don Juan, concerniente a su carácter como seductor y burlador de mujeres. Walcott sigue la estructura de las seducciones propuestas en *El burlador* manteniendo incluso el nombre y la condición de las seducidas. La novedad consiste en el añadido de una seducción entre la burla a Tisbea y donna Ana. La nueva seducción recae ambiguamente en un actor caracterizado como mujer para su actuación como personaje femenino. Aunque, como ya vereos más adelante, la irrupción de este extraño episodio no distorsiona la estructura temática, que mantiene el esquema tirsiano, introduce cierta expectación que no llega a resolverse, alterando la perfecta simetría con la que está construida la obra clásica, según indica Mandrel con respecto a la obra áurea:

> *This fact, along with the division of the quartet of victims into two noblewomen –the Duquesa Isabela and Doña Ana— and two villanas —Tisbea and Aminta— allows for a special kind of symmetry of action in the drama. Don Juan moves from the seduction of an aristocrat to the seduction of a peasant, accomplishing his goal with apparently equal ease. When Don Juan flees from Doña Ana, the third of his victims, it is only to be expected that he will end up with Aminta, since earlier he quite literally fell into Tisbea's arms while fleeing from the consequences of his seduction of Isabela. The drama is organized, then, around the symmetry of these four seductions, around the way in which one seduction logically proves a different point, as Don Juan violates one more aspect of the codes of honor.* (Mandrel, 1984: 83)

2.1.2.1. Seducción de Isabella

La seducción de Isabella comprende las dos primeras escenas. La primera escena desarrolla el engaño de Juan a Octavio, el descubrimiento de la burla por Isabella, el encuentro entre Juan y su tío don Pedro. La escena termina con la imposición

del castigo por parte del rey de Nápoles y la reclusión de Isabella en un convento, donde permanecerá durante un año. En la segunda escena se desarrollan las consecuencias de la burla: huida de Juan, encuentro de don Pedro con Octavio, con objeto de contarle lo sucedido, y ambigua venganza de Octavio, que decide recluirse voluntariamente en un convento por el mismo período que su amada para meditar durante ese tiempo si debe vengarse o no.

La primera escena, pues, se inicia de forma distinta a la obra clásica. Comienza en la calle y no en el dormitorio. El objetivo será ofrecer al espectador un orden lógico del desencadenante de la situación que en *El burlador* se presentaba *in medias res*, o sea, con la acción comenzada. El público por tanto debía reconstruir lo que había sucedido a través de la simetría estructural mencionada. Siguiendo esta simetría Walcott inventa el inicio lógico de la obra, puesto que, si cada seducción articula información nueva sobre las anteriores, es comprensible pensar que la seducción de Isabella, una dama de la corte, posea paralelismos con el intento de seducción de doña Ana, donde el marqués cede su capa a don Juan. Walcott, por tanto, enfatiza el carácter de *trickster* de Juan, al presentar al personaje como burlador de Octavio, al que engaña disfrazado con ropas de mujer para conseguir la capa de soldado de éste y así poder entrar, sin llamar la atención de los guardas, en los aposentos de Isabella. La burla es aún mucho más compleja, puesto que Octavio a su vez pretendía utilizar el disfraz de prior e introducirse en el aposento de su amada con la excusa de una presunta confesión. Octavio, pues, es el primer burlador burlado de la obra. La narración continúa con dos episodios que confluyen de manera simultánea en el escenario: por un lado, Catalinion, a través de su canción, revela información sobre la identidad de Juan, y por otro, está teniendo lugar el encuentro entre Isabella y el supuesto Octavio. Este segundo episodio apenas es desarrollado, el proceso de seducción apenas esbozado, concentrando la fuerza dramática en el efecto sorpresa que Isabella experimenta al percatarse de que el hombre a quien acaba de entregarse no es el amante esperado.

La canción de Catalinion desarrolla la cuestión de la identidad. En la obra original esta cuestión conlleva un proceso mucho más lento, e implica una tarea de memorización de los espectadores, que han de reconstruir el proceso, puesto que no se sabe nada sobre la identidad del caballero hasta que no es reconocido por su tío don Pedro. En los versos 55–95 es donde se revela su nombre y su linaje. En cambio, Walcott revela la identidad del personaje desde el prólogo. En esta

canción, Catalinion ratifica la identidad de su amo como Don Juan Tenorio, añadiendo nuevos datos sobre su carácter de seductor.

Catalinion también comenta algunas de sus funciones al servir a Juan, entre las que se halla la de procurar a su amo una rápida huida en situaciones comprometedoras, procurándole corceles que faciliten la fuga: *It's my job to stand by these horses* (I, 1: 13). La mención está relacionada con la función de Catalinón en *El burlador* en el momento en el que Juan inquiere a su criado con estas palabras: "tú las dos yeguas apresta;/ que de sus pies voladores/ sólo nuestro engaño fío" (888–890). Walcott utiliza esta técnica en varias ocasiones a lo largo de la obra. Dicha técnica consiste en la utilización de la información de la obra áurea empleada en momentos y situaciones diferentes pero con el mismo contenido, en una especie de metonimia. Otro ejemplo de la utilización de esta técnica tiene lugar al finalizar la escena primera: Isabella es condenada por el rey de Nápoles a la reclusión conventual. En *El burlador* no tenemos noticia del paradero de Isabela después del descubrimiento de la burla hasta los versos 2503–2506 de la tercera jornada, donde se menciona que Isabela se encuentra en el convento de las descalzas reales de Sevilla. Walcott adelanta así esta situación al exilio forzado de Isabella, condenándola al ostracismo, valiéndose de su conocimiento de *El burlador*.

Los largos versos del encuentro que tiene lugar entre tío y sobrino en *El burlador* son reducidos considerablemente, ya que la cuestión de la identidad del personaje está resuelta. De este más sucinto encuentro habría que destacar una mayor complicidad del tío para con el sobrino, en el que se ve a sí mismo reflejado en sus años de mocedad.

En la escena tirsiana se enfatiza la magnanidad del rey, que busca la reparación del entuerto con la búsqueda del duque y que justifica la acción ante la propia condición de mujer de la seducida –"¡Ah pobre honor! Si eres el alma/ del hombre, ¿por qué te dejan/ en la mujer inconstante,/ si es la misma ligereza?" (vv. 153-156)—, haciendo mención al código del honor tal como se entendía en el siglo de oro, que consideraba a la mujer depositaria del honor familiar. *Joker*, por su parte, altera la figura del rey convirtiéndolo en juez y brazo ejecutor de la ley de Dios, que considera a Isabella una vulgar meretriz a la que no duda en condenar por su comportamiento sexual, recluyéndola en un convento durante un año como castigo por su delito. Unas monjas recogen a la condenada y entonan una canción que es contestada por Juan desde su privilegiada situación de *voyeur*:

> *Now I've seen what they do to her!*
> *I knew they'd punish her with God.*
> *She marries Him and saves their honor*. (I, 2: 22)

En ambas obras se produce el encuentro entre Octavio y don Pedro. Sin embargo, la construcción del episodio varía en *Joker*, donde la ironía y la farsa se hacen protagonistas de este encuentro, en el que don Pedro se comporta como un verdadero bufón que devuelve a Octavio el atuendo "prestado" para hacer hincapié en su recién estrenada condición de cornudo. Octavio considera que la situación es un castigo de Dios al haber intentado utilizar una prenda sagrada, por lo que él mismo se impone el castigo de la reclusión en un convento como penitencia por la blasfemia durante el período de un año, durante el que meditará sobre la posible venganza:

> *Exile? Well, I'd have used this robe*
> *to blasphem past the palace guards*
> *as her confessor, so this rape*
> *is a more cruel joke of God's*. (I, 2: 24)

No deja de ser irónica esta situación, si pensamos que a pesar del intento de disfraz de Octavio, Isabella se ha entregado a Juan por su atuendo, al pensar que se trataba del duque. Walcott señala que se trata en realidad de una convención teatral que forma parte de la tradición burlesca[253]:

> *Can we accept, just as you have to ask in Tirso, can we accept the possibility, just as we do in conventions of Shakespeare, that a person disguised as somebody else could convince anybody that he is the real one?... Well, we accept it. We have to accept it because we have taken it within that framework… I don't think that there is any woman who would not be able to perceive from a gesture that this is the wrong person. However, that this is within the tradition of burlesque, which is, come to think of it, where burlador may come from… So the irony of what happens later is that Octavio loses the cloak to Don Juan*. (Walcott, 1986: 3)

[253] A veces en cambio la realidad puede superar a la ficción e incluso a la propia tradición burlesca. El 10 de junio de 2005, el diario *El Mundo* recogía el siguiente titular: "Abusa de una mujer en su cama tras hacerse pasar por el novio".

La escena tercera se convierte en lo que podríamos llamar una necesaria escena de tránsito entre seducción y seducción para el proceso de la narración. Si en *El burlador* la presencia de don Gonzalo y su hija Ana ante el rey interrumpe el encuentro y posterior seducción de Tisbea[254] por parte de don Juan, en *Joker* Walcott opta por la narración lineal sin interrupciones, de manera que presenta esta escena antes de iniciar el encuentro entre los amantes. Además, en esta escena el dramaturgo caribeño introduce uno de los elementos más novedosos de la tradición donjuanesca, al situar al personaje en Lisboa como punto de partida de su viaje hacia el Nuevo Mundo. Walcott vuelve a utilizar el recurso empleado en la escena primera creando dos acciones simultáneas en el escenario que narran diferentes acciones de los personajes, utilizando la congelación en esta ocasión para dar paso a la canción de Juan (*They don't know who I was before*). De esta manera, la presentación de don Gonzalo ante el rey con su hija en Sevilla, recién llegado de Lisboa, coincide con la preparación del viaje de Catalinion y Juan, desde la misma ciudad portuguesa.

La situación del vecino Portugal no pasaba desapercibida en la España del siglo XVII[255]. De la extensa descripción de Lisboa por don Gonzalo (versos 716–857) Walcott toma el dato de la fundación de la ciudad, enlazando así con la tradición clásica y su obsesiva visión de Ulises:

"Pues el palacio real,	***Gonzalo***
que el Tajo sus manos besa,	*Sir, Lisbon, named for Ulysses*
es edificio de Ulises,	*Ulissibona, was baptized*
que basta para grandeza,	*correctly. He once said his name*
de quien toma la ciudad	*was Nobody. They named it well*
nombre en la latina lengua,	*because Lisbon, for all its fame,*
llamándose Ulisibona," (814–820)	*is nobody next to Seville*. (I, 3: 27)

Walcott utiliza los elogios que don Gonzalo hace de Lisboa en *El burlador* convirtiéndolos en cumplidos para la ciudad hispalense, vinculando de esta forma a don Gonzalo con Juan, *the joker of Seville,* quien se convertirá además en Ulises, otro famoso *trickster* literario, o *polymékhanos* (hombre abundante en trucos y

[254] Esta interrupción episódica en Tirso (I: 697–699) fecha la época de la sociedad del personaje, a pesar del anacronismo en cuanto a la cotidianeidad del rey de Portugal Don Juan I (1357–1433) y el rey de Castilla, Alfonso XI (1311–1350), en pleno siglo XIV.

[255] Portugal dejó de pertenecer a la corona española en 1640.

engaños), como se le conocía en griego[256]. Ulises precisamente burlará al Cíclope convirtiéndose en Nadie: cuando éste le pregunta su nombre, y tras cegarle y al ser preguntado sobre el autor de los hechos, responderá que Nadie lo hizo. Juan utilizará el mismo nombre de Nadie para engañar a Tisbea, creándose así una vinculación con el héroe griego[257] que además parte de estos versos de *El burlador*. Sobre esta vinculación Walcott declaró cuando se estrenó su obra titulada en español *Una odisea antillana*: "Vivo en una isla, veo a los pescadores con esa morriña que les produce estar fuera de su casa, con un sentimiento muy fuerte hacia su espacio, hacia el mar, allí todos somos un poco Ulises, y yo también, aunque tenga una pinta un poco intelectual" (Torres, 2005).

Este continuo juego de reutilización de elementos de *El burlador* para uso de una visión propia se manifiesta a lo largo de toda la obra como vamos comentando. Walcott suele valerse de este juego como elemento de crítica ante una situación concreta. Así lo observamos, por ejemplo, con respecto al verso 802 de *El burlador*, "donde se cifra el Oriente", que hace mención a las riquezas procedentes de las expediciones portuguesas a la India, confundida en el viaje colombino con el Nuevo Mundo. El autor caribeño transforma estas riquezas, mostrando con ironía la otra cara de la colonización: serán en este caso los esclavizados a quienes encontraremos en el puerto lisboeta.

En la empresa colonizadora emprendida por Juan localizamos lo que podríamos llamar una de las inconsistencias de la obra, al observar con curiosidad el hecho de que el rey de Castilla sea conocedor de la marcha de Juan hacia el Nuevo Mundo, considerándolo una empresa de la corona, cuando en realidad se trata de una huida, de la que el rey es aún desconocedor. Claro que bien podemos aceptarlo como un convencionalismo más, que sirve como justificación a la controvertida empresa colonizadora en la que la corona española halló siempre motivos religiosos. Se trata de una metáfora estableciendo una relación entre Juan y América, que mezcla lo personal, es decir, la seducción, y lo político, en este caso la conquista. Seductor y conquistador se convierten en la misma persona, la espada y el falo de Juan se hacen uno convirtiéndose en arma de sometimiento, y por tanto la seducida, también, en una metáfora del territorio conquistado:

---

[256] Véase Rodríguez Adrados (1983: 90).

[257] Como hemos señalado en el capítulo anterior en la sección 1.2.2.1.b, Ulises es un personaje que se repite en la obra de Walcott. En su producción teatral sobre *La odisea* realizada en 1993 destaca este episodio con el Cíclope que recomendamos, en Walcott (2005a: escena X: 158-164).

Juan Tenorio, Diego's son,
now on that rigorous crusade
in our dominions overseas
which God our Heavenly Father's given,
to bring the New World to our knees
for a new earth, and a new heaven,
to kiss this cross, the sword of Christ. (I, 3:29)

Simultáneamente, mientras se produce esta parte de la escena, don Gonzalo acepta la propuesta de matrimonio del rey, reintroduciendo seguidamente el tema de lo sobrenatural en una premonición con tintes shakespearianos en la que don Gonzalo ve su propio sepulcro, estableciendo de esta peculiar manera la vinculación de la obra con la tradición del convidado de piedra desde este momento, en forma de prolepsis:

Gonzalo
I feel as if I'm carrying
a statue of myself inside
my flesh. (I, 3: 31)

2.1.2.2. Seducción de Tisbea

El viaje al Nuevo Mundo ocupa las escenas cuarta y quinta. Al final de la escena tercera presenciamos la travesía del Atlántico articulada a través de la canción en *Spanglish El Capitán was a quacking wreck*. A su término, Juan y Catalinion aparecen en la playa tras una tempestad, dando paso a la escena cuarta. La acotación final de la escena tercera prepara el cambio: *The sea subsides; morning. Paradisal light. Music: TISBEA, a fishergirl of mixed blood, enters with a basket* (I, 3: 34). En la escena cuarta acudimos al encuentro y final seducción de la pescadora. La escena quinta, en cambio, narra el desencuentro. Juan abandona a Tisbea cuando ésta le habla de matrimonio, y ella acaba suicidándose.

Walcott utilizará la base temática de la seducción de la Tisbea tarraconense, pero sólo con respecto a la relación social, puesto que, por lo que se refiere al resto de los aspectos, la seducción de Tisbea adquiere en el viaje del colonizador elementos nuevos que establecen la visión del autor en lo que se refiere a la conquista y la empresa colonizadora del Nuevo Mundo. Por ello

Catalinion pierde su función de gracioso, propia de la comedia aúrea, en *Joker*, para convertirse en esclavo, en una suerte de nuevo Caliban. El componente cómico lo marca la escena que, sin llegar a ser grotesca, resulta ridícula, con la aparición de los dos náufragos desnudos en la playa, donde Juan, seductor por excelencia, se ve en la tesitura de tener que pedirle la cesta a la joven Tisbea para cubrir sus genitales. Curiosamente Walcott utilizará para la seducción de Tisbea la prosa frente al verso presente en el resto de la obra:

> *But the Tisbea section is written in prose, and I think it was written in prose for a purpose (it may be the only section in prose) and that is because prose is rational. So the whole process of exchange, of argument, that goes on between Tisbea and Don Juan is done on the rational basis of a prose exchange. And why prose? Because I think behind it, in the New World, what is wrong is the prose. What is wrong is using the old method, ratiocination, of argument, in a New World situation. You should not use methods of quotation, of argument, or exchange*. (Walcott, 1986: 5)

Tanto la seducción de Tisbea como la posterior de Aminta –las dos mujeres de clase baja, y las dos de color— se plantean como un juego de metáforas continuo y sincrético que se metamorfosea en función de las necesidades del autor. En el caso de Tisbea las metamorfosis se articulan de la siguiente manera:

a) Una peculiar estructura triangular que parte de *The Tempest* para adentrarse en las complejas profundidades del drama de Shakespeare, convirtiendo a los tres personajes en caracteres que reescriben su propia *Tempestad*: Catalinion – Caliban; Juan – Fernando/ Prospero; Tisbea – Miranda. En palabras de la propia Tisbea: '*Oh, the tempest that's seething/ in me, I shall burst!* (I, 4: 36). Esta transmutación funciona como elemento de crítica a la empresa colonial y la esclavitud.

b) La identificación de Tisbea con Nausicaa, que recoge a Ulises/Juan de la playa, retoma el tema del personaje de Homero, ratificando, una vez más, la empatía del Caribe para con el Mediterráneo, con el que comparte una sensibilidad común con respecto a la cultura del mar.

c) Tisbea será también Eva en este Nuevo Mundo edénico, donde la tentación será encarnada por Juan, cuyo sexo se convierte en la poderosa y

> embaucadora serpiente. Interesante pues esta lectura en reverso del Génesis, donde la denostada Eva deja su papel de culpable incitadora al pecado ante el pobre y relajado Adán, para convertirse en víctima.

El detonante de la seducción surge del propio Juan, frente a *El burlador*, donde Catalinón provoca el deseo de la pétrea tarraconense al comunicarle la alta posición de su señor. En *Joker* es él quien toma la iniciativa. Juan se muestra inteligente y rápido en sus halagos a Tisbea, en los que conjuga lo físico con lo intelectual: *Could not help admiring, even in spent condition, your rounded, beautifully pointed syntax* (I, 4: 37). Finalmente Tisbea sucumbirá a la seducción. Mientras Juan penetra a Tisbea en un apartado, aparece un coro de pescadoras con cestas —recordemos que Juan ha estado jugando con la imagen de la cesta desde el principio de la escena— que entonan los miedos que sienten por la joven ante esta relación.

En la escena quinta Juan y Tisbea aparecen desnudos en la playa al atardecer. Esta visión idílica del paraíso para Juan –*I've spent a green life looking for/ one simple, unremorseful Eve* (I, 5: 47)—, es interrumpida bruscamente cuando Tisbea le habla de matrimonio. Juan se convierte en ese momento en el ángel guardián que expulsa a Eva del paraíso, pues, al igual que narra el Génesis, Tisbea toma conciencia de su propia desnudez con la frase que pronuncia Juan –*Well, back to the fig leaves!* (I, 5: 47)—, anunciando a Tisbea/Eva su expulsión. De esta manera, Juan provoca su propia autoexpulsión ya que se da cuenta de que el Nuevo Mundo no corresponde a ese mundo idílico que él había ido buscando. Juan prorrumpe entonces con una crítica respuesta a la institución matrimonial que se repetirá a lo largo de la obra, convirtiéndose en uno de los principales temas. Cumple de esta forma con la tradición donjuanesca más pura, al presentar al personaje desligado de cualquier compromiso. El Juan de Walcott considera el matrimonio una jaula:

> *You appear*
> *so weak you couldn't lift a leaf,*
> *but what a weapon marriage is*
> *to lambaste your ravaged honor!*
> *God, you beasts must love your cages!*
> *Marry a man, Tisbea; I am a*
> *force, a principle, the rest*
> *are husbands, fathers, sons; I'm none*

> *of these.* At that she shields her breast
> in shame. *Well, we're right back where*
> *it all began. Where're you going?*[258] (I, 5: 48)

No obstante, y pese a "cumplir" en este sentido con la tradición donjuanesca, Juan manifiesta sutilmente su carácter de *joker* frente al *trickster*, con el que también comparte características. El don Juan áureo da a las seducidas palabra de casamiento, por lo cual las mujeres se consideran burladas ante el incumplimiento. La Tisbea tarraconense reconoce que ha sido víctima de su propio juego, y de burladora ha pasado a burlada:

> "Yo soy la que hacía siempre
> de los hombres burla tanta,
> que siempre las que hacen burla
> vienen a quedar burladas". (1014–1016)

En cambio Juan, excepto en la seducción de Aminta, no hace promesas, sino que a través del juego —recordemos que en inglés la construcción es *play a joke on somebody*, así como las connotaciones sexuales que implica el verbo *play* en el teatro de Shakespeare— hace entrar a las mujeres en su juego de seducción, y como *joker* se transforma y juega.

Su opinión contra el matrimonio deja a Tisbea desconsolada y termina conduciéndola al suicidio. La respuesta de Juan ante el hecho atenúa el carácter trágico del momento, en este estilo que Walcott domina durante toda la obra, donde se sirve tragedia con momentos cómicos, que en esta ocasión no están exentos de sarcasmo:

> *But dress first, Eve! Put something on!*
> *They don't like nakedness up there!*
> *I´m going back on the next ship*.
> *Old World, New World*. *They're all one.*
> *Dammit! I hate a wasted trip.*
> *Catalinion! Catalinion!* (I, 5: 48)

[258] Nótese cómo en la última parte de su exposición el personaje se transforma en narrador, para volver a ser personaje poco después.

Acaba la escena, y así el episodio con Tisbea, que termina tal como auguraba Catalinion en su función coral en la escena tercera:

> *For this new world, its promised feasts,*
> *is nothing but the old one,*
> *as long as men are beasts, and beasts*
> *still bear their master's burden*. (I, 3: 34)

Se cumple así el sentido circular en el que se mueve la obra, como estudiaremos con atención más adelante y como veremos en las otras dos obras analizadas. Juan termina el viaje iniciando su regreso, su viaje "desperdiciado" –*I hate a wasted trip*— es uno de los símbolos recurrentes del Caribe. Juan, el colonizador, abandona a Tisbea, una vez conquistada. Su viaje se ha convertido inconscientemente en un reencuentro con los valores del Viejo Mundo, de manera que, tal como establece Benítez Rojo cuando habla de la narración intercalada de Abbad y Lasierra, "en las astucias de que éste se vale para regresar una y otra vez en su afán de instalarse en algo fijo, aspirando a hacer de la vida un perpetuo acto transgresor" (1998: 307), Juan se convierte en una metáfora de lo caribeño, en un viaje sin retorno en la búsqueda de un mundo que no existe. No obstante, es Tisbea quien es abandonada a su suerte en la playa.

La escena sexta, al igual que la escena tercera, cumple con la función de transición que supone un cambio de situación y personajes que en *El burlador* aparece marcado por la apertura de jornada. La segunda jornada comienza en *El burlador* como la primera, es decir, de manera abrupta, con referencia a la lectura de la carta, en la que don Pedro informa a su hermano don Diego de la burla infligida a doña Isabela por don Juan y de la inocencia del duque en el asunto. Las palabras de don Diego sitúan al espectador en el tiempo y en el espacio escénico con los nuevos personajes. "La finalidad de estas primeras intervenciones es conectar la jornada I con la II" (Sánchez Sánchez, 1997: 99).

La escena sexta de *Joker* funciona en este sentido de la misma manera que señala Sánchez Sánchez con respecto a *El burlador*, alejando al espectador del Nuevo Mundo y situándolo otra vez en la escena europea y sirviendo así de conexión. La escena resume los acontecimientos acaecidos desde la seducción de Isabella y nos sitúa en el tiempo, indicando que ya han pasado varios meses desde ese hecho. Por tanto, en esta ocasión, Walcott sigue la estructura de *El burlador*, abriendo además la escena de manera abrupta con una pregunta retórica (*a joke?*),

que aunque no hace referencia alguna a la carta, recoge los rumores que han llegado hasta el rey.

La relación entre el rey y don Diego, padre de Juan, se hace mucho más tajante y severa en *Joker*, donde el poder real representa al *deus ex machina* y simboliza la justicia, frente a *El burlador*, donde Tirso pone de manifiesto el poder de los validos y la inoperancia de las leyes para aquéllos que están protegidos por el poder real. La diferencia en la relación se pone de manifiesto por la convocatoria, que en esta ocasión parte del propio rey y en la que están citados tanto don Diego como don Pedro, quien en *El burlador* sólo aparece como remitente de la carta que manda a su hermano comentándole la verdad sobre lo que ha ocurrido. El rey, indignado con la situación, intenta reestablecer el orden casando a Octavio con donna Ana y obviando las justificaciones de don Diego sobre la conducta de su hijo, de quien destaca la ausencia de cuidados maternos durante la infancia al haber enviudado pronto. Don Diego encarna a su vez los valores establecidos, ya que ve en el matrimonio la institución social necesaria a la que todo hombre debe someterse si quiere pertenecer a la sociedad donde ha nacido, frente a la opinión de su hijo:

> *A married, regenerate Juan*
> *will settle into gentleness.*
> *We've all had our wild days, we're men,*
> *but marriage chastens all of us*. (I, 6: 50)

2.1.2.3. Seducción de Jack

La escena séptima de *Joker* se desmarca de la estructura temática de *El burlador*, frente al resto de las seducciones que siguen el esquema tirsiano. Rafael, el corifeo o *chantwell* del prólogo, deja su posición de maestro de ceremonias y narrador para convertirse en director de una troupe de actores que están representando una farsa. Juan, ahora espectador, comienza a flirtear con uno de los actores que encarna el papel de una mujer y que Rafael le presenta como su hija adoptiva. Juan descubre la verdadera identidad sexual del chico (fig. 9), que huye despavorido al pedirle que cante una canción. El final de la escena consiste en un enfrentamiento verbal entre Rafael y Juan, a quien aquél acusa de ser un hacendado cuya riqueza es fruto del sudor de sus esclavos. Esta escena es una de las que presenta mayores problemas de interpretación por su complejidad. Por un lado, Rafael se convierte en el propio Walcott, ya que representa al director de la

troupe y su situación está muy relacionada con la que ocupaba el dramaturgo con respecto a la TTW, en aquel momento. Por otro, Jack representa al personaje de la baraja conocido como Jack o *Knave*, un personaje que destaca por tener dos caras. Dada la rica dimensión temática de esta escena, la hemos dividimos en tres para su estudio: a) la cuestión del metateatro, b) la posible homosexualidad de Don Juan, y c) la esclavitud.

Fig. 9

a) La cuestión del metateatro.

La composición de teatro dentro del teatro recuerda inevitablemente a la actuación de los cómicos en la tragedia de *Hamlet* y la aparición de los actores; además, las palabras de Juan para el actor que representa a una mujer son especialmente duras –*you kill yourself. A cliff. A watery grave*[259] (I, VII: 54)—, vinculando la escena con la tragedia mencionada. Walcott introduce la cuestión metateatral en esta obra, idea que ampliará más extensamente en *A Branch of the Blue Nile* (1986), donde un grupo de actores caribeños trabajan en la representación de *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare a la vez que intentan representar una obra de tema y escritor caribeño. La cuestión del metateatro será de nuevo retomada en la escena cuatro del segundo acto y en la última escena del

[259] La imagen hace pensar que probablemente el actor esté representando a Ophelia, a quien se asocia con la idea de la muerte, el agua y el río.

Joker. Con la introducción de la troupe, Walcott critica abiertamente su relación con los actores de la TTW, y articula opiniones en torno al hecho teatral –*God, I hate actors! They refuse/ to accept the reality/ they live in!* (I, 7: 53)—, a lo que Rafael replica *Our art is life* (I, 7: 54). El metateatro es un elemento presente en las obras de tema caribeño, tal como veremos en las otras dos obras analizadas, ya que funciona como un recurso para la autocrítica y para poner de relieve en las propias obras las dificultades, así como las opiniones de los dramaturgos en torno al hecho teatral.

b) La posible homosexualidad de Don Juan.

La supuesta homosexualidad de Don Juan ha sido extensamente debatida por la psicología moderna, que ha intentado explicar la insatisfacción sexual del personaje como consecuencia de su incapacidad para reconocer su homosexualidad. Uno de los pensadores españoles al que más se ha identificado con esta visión es Gregorio Marañón, a quien se criticó por sus comentarios sobre el personaje de Don Juan y su posible homosexualidad. Esta interpretación se debe en parte a la descripción física que hace del protagonista:

> esbelto, elegante, de piel fina, cabello ondulado y rostro lampiño o adornado de leve barba puntiaguda, que vemos pasar por los salones o por los escenarios. El cuidado minucioso de su vestido, y a veces la llamativa exageración de éste, acentúan todavía más esta borrosidad de lo viril en la morfología donjuanesca (1940: 77).

Esta descripción física corresponde al cuadro sobre don Miguel de Mañara[260] que ha contribuido indudablemente a formar esta imagen afeminada. No obstante, el pensador se defiende de la incorrecta interpretación de sus coetáneos:

> De todo esto, que yo he dicho en varias ocasiones, lo que más directamente ha llegado al público es la conclusión de que Don Juan es un hombre afeminado,

[260] Don Miguel de Mañara fue un famoso sevillano al que se le atribuyó una vida de conquistas femeninas en su juventud relacionadas con las aventuras de Don Juan y posteriormente su arrepentimiento, que contribuyó a la fundación del Hospital de la Caridad en Sevilla. Hay quien señaló incluso que Tirso se había inspirado en este personaje real para *El burlador*, cuestión que hay que descartar por su anacronía, ya que Miguel de Mañara nació en 1627. El cuadro al que nos referimos puede ser el realizado por Valdés Leal, hoy exhibido en el Hospital de la Caridad, o también algún cuadro de Murillo. El programa de *El burlador* en la versión realizada por Miguel Narros en 2003 en el teatro Pavón de Madrid presentaba una pintura de un joven desnudo, que encajaría con la descripción atribuida normalmente al Burlador, sin embargo desconocemos la autoría del cuadro.

> casi un homosexual. No es esto, exactamente, lo que yo he querido decir. Don Juan posee un instinto inmaduro, adolescente, detenido frente a la atracción de la mujer en la etapa genérica y no en la etapa estrictamente individual, que es la perfecta. Ama a las mujeres, pero es incapaz de amar a la mujer. (Marañón, 1940: 81)

En la seducción de doña Ana hablaremos sobre esta otra opinión del amor a la mujer que incorporó a la tradición el romanticismo, para dar sentido a la insatisfacción sexual de Don Juan. Destacaremos sin embargo que lo más interesante de estas interpretaciones es la dimensión adquirida del mito, del personaje de ficción que se ha convertido a lo largo de los siglos en un ser casi carnal que encarna tan realmente los conflictos humanos individuales.

Walcott, consciente de la tradición y la polémica en torno a la sexualidad de Don Juan, introduce el tema en la obra presentando el conflicto desde la ambigüedad: juega con la cuestión metateatral travistiendo a Jack[261], que aparece vestido de mujer interpretando *betrayed love* (amor traicionado) en un juego que une la obra con la tradición isabelina de representación de personajes femeninos por varones. Jack es además, como hemos señalado, un personaje de la baraja que se caracteriza por tener dos caras, por tanto ambiguo. Considera el autor que las explicaciones sobre la insatisfacción de Don Juan son demasiado simplistas, al considerar que ello se pueda deber a una supuesta represión de su homosexualidad:

> *So the ambiguity of Juan there, I wouldn't like to overstress it as being the obvious thing, the Freudian thing of saying that all Don Juans are repressed homosexuals. I think that if you bring that into this kind of play then you have already cancelled the argument. Because on a positive basis all he would have to do is find a man to love and that would be the answer and then he would be happy. But that is not the point*. (Walcott, 1986: 6)

El autor contribuye a la complejidad del personaje con este episodio poniéndolo sobre la mesa aunque sin llegar a resolverlo. No obstante, la mirada de Juan es lo

[261] Jack también representa en la narración oral caribeña al *trickster* con rasgos antropomórficos frente a los otros *tricksters* claramente identificados con animales. En opinión de Roberts (1988: 150) el nombre Jack además está vinculado con la tradición inglesa que utiliza el dicho *every man jack*.

que enfrentará a Jack a su propia contradicción interna, y de ahí su suicidio al no poder dar una respuesta. El mismo Jack argumentará después en el segundo acto:

> *Boy, girl, girl, boy. They called me Jack.*
> *I was both in that other life,*
> *till, in the square that day, your look*
> *divided me, deep as this knife*. (II, VI: 143)

c) La esclavitud

En *El burlador*, Catalinón, además de gracioso y a pesar de su condición de criado y por tanto de clase social baja, se convierte en consejero e incluso en reprensor de la actitud de su señor, al que sirve por necesidad pero con quien no comparte su conducta. Los versos 1460–1485 son un ejemplo de esta actitud que en *Joker* es apenas esbozada por Catalinion (*First friend, then father. You can't be/ going beyond them with some trick, sir* I, 7: 68). La función reprensora es asumida, en cambio, por Rafael, quien, alejado de una posición servil, le acusa de su condición de hacendado enriquecido por el trabajo de sus esclavizados:

> *You're a rich man, with possessions,*
> *a servant, and all: we've met men*
> *who believe that their positions*
> *entitle them to slaves, and when*
> *they point a finger, that's the end*. (I, 7: 55)

Rafael recoge la tesis de Eric Williams (1994), que habla de la relación directa entre el nacimiento de la revolución industrial en Europa con la esclavitud mantenida en las colonias, donde la principal fuente de ingresos se obtenía a través del azúcar. Es por tanto la esclavitud uno de los temas latentes de *Joker*, pues ya vimos cómo se presentaba en la escena tercera y en la seducción de Tisbea. Juan responde que ha trabajado duro para conseguir lo que tiene. Lo que podía convertirse en un crudo diálogo sobre la relación en la plantación queda interrumpido por el "as de la muerte" que informa de la huida del chico, y la tensión se diluye con socarronería. No obstante, la canción de Rafael, antes de salir de escena con su troupe, resulta premonitoria de un castigo que en *El burlador* es invocado por la autoridad paterna y que será resultado de la transgresión de valores sociales y religiosos. El estribillo –*one day you will butcher no more* (I, 6: 56)—, advierte del castigo, reemplazando

el reiterado "tan largo me lo fiáis" de *El burlador* por el grito de *sans humanité*[262] que aparecía en el prólogo, y de nuevo, tal como veíamos, en la escena tercera en forma de prolepsis, poniendo así en guardia al público.

2.1.2.4. Seducción de Ana

La seducción de Ana se desarrolla a continuación del episodio del chico, en la escena séptima, donde Juan se encuentra con su antiguo compañero de aventuras nocturnas, el marqués de la Mota, llamado en *Joker* De Mota. En este encuentro rememoran sus hazañas y Juan se sumerge en un diálogo en el que pone de manifiesto su desencanto y la separación entre el cuerpo y el alma para las artes amatorias. De Mota le confía su enamoramiento de una dama, que tiene Ana por nombre, a la vez que le presta su capa para librarse de Anfriso, el amante desdichado de la pescadora que persigue a Juan hasta Sevilla con objeto de vengar la afrenta. También se produce un encuentro de Juan con su padre, que le advierte de su exilio ordenado por el rey como castigo. La seducción a la dama propiamente dicha se desarrolla en la escena octava, en la que Ana accede a los deseos de Juan. Juan da muerte a Anfriso, y al final de la escena a don Gonzalo, padre de donna Ana.

El encuentro entre Juan y el marqués resulta paralelo al encuentro en *El burlador*, con ligeras variantes. En ambas obras los dos personajes guardan la misma relación como compañeros de mocedad que han recorrido juntos los burdeles sevillanos; asimismo en las dos obras Juan antepondrá su deseo a su amistad con el marqués. Sin embargo, el diálogo entre Juan y De Mota está construido bajo el prisma de la tradición donjuanesca, más que en torno a la obra de Tirso, que Walcott dice tomar como referencia. En primer lugar, tras el término de la divertida canción *Whatever happened to Big-Foot Bertha?*, Walcott nos presenta a los amigos en una taberna tal como ocurre en el primer acto del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla; situación que el autor caribeño utiliza no para hacer recuento de mujeres conquistadas y hombres asesinados, tal como hacen don Luis y don Juan en la obra del vallisoletano, sino para crear un diálogo filosófico relacionado con la búsqueda ideal de la mujer, enlazando así con las tradiciones

[262] *Whether or not songs were about fighting and confrontation, it remained common practice throughout the 1920s and into the 1930s to sing the refrain "sans humanité" (without pity) at the end of calypso verses, a convention that probably derives from kalenda stick-fighting son*gs (Dudley, 2004: 25).

donjuanescas características del norte de Europa[263] y especialmente con la concepción romántica de Hoffman y Byron, que funden el mito de Don Juan con el de Fausto. La dicotomía abierta con respecto al carácter de Don Juan es interesante para nuestro estudio, ya que consideramos que *Joker* utiliza una amalgama de tradiciones donde confluyen el norte de Europa, el Mediterráneo y el Caribe:

> *We have seen how Hoffmann turned da Ponte's rather conventional Donna Anna into a personification of the ideal. Most writers who accepted his view of Don Giovanni took over his Ann as well. She appears in many works, explicitly represented as an ideal of womanhood, although under various names and playing various roles. (…) This obviously reflects Hoffmann's view that Giovanni and Ann were destined for each other but met too late*. (Smeed, 1990: 52)

En Walcott, Juan y donna Ana llegan a conocerse a tiempo, pero creando el autor en esta escena la idealización de la mujer encarnada por Ana que se derrumbará tras la seducción:

> ***De Mota***
> *You must love or have loved someone.*
> ***Juan***
> *Almost. Once.*
> ***De Mota***
> *Who? Do I know her?*
> (Catalinion brings wine)
> ***Juan***
> *Her name's L'Alma. That business*
> *ended quite well; we're friends, of course—*
> *body goes one way, soul goes this;*
> *it's been an amicable divorce.* (I, 7: 59)

[263] Sobre el debate con respecto al Don Juan del norte y el Don Juan mediterráneo, Maeztu (1981: 71–72) dice que "Don Juan del Norte es en sustancia un alma brava y cargada de amor, que recorre el mundo en la vana busca de una mujer ideal"; por su parte, Torrente Ballester (1993: 11) afirma que "Don Juanes de los países protestantes son distintos de los Don Juanes de los países católicos, son mucho más románticos los de los países protestantes y además empezaron con el romanticismo; en cambio, en España, Zorrilla, siendo como era romántico, hace un Don Juan poco romántico, pero más en la tradición meridional y católica que en la tradición protestante". Maeztu y Torrente coinciden en señalar que pese a las diversas versiones hechas sobre el Don Juan, sólo el Don Juan mediterráneo, meridional, corresponde a la figura auténtica del personaje.

Frente al don Juan irreflexivo de *El burlador*, Walcott nos muestra a través de este diálogo, así como a través del que mantendrá con Octavio en la catedral (II, 6), un sorprendente Juan, obsesionado por el ideal de mujer, así como por cuestiones relativas a la misoginia del cristianismo, la corrupción del Nuevo Mundo y la pérdida de los valores de la caballería.

El personaje de Juan está muy relacionado con la biografía del propio autor dramático, del que se conoce su gusto por las mujeres, identificándose con el personaje en algunas ocasiones, de ahí quizá que cuando llega a la seducción de donna Ana, la obra se desvíe de la temática tirsiana introduciendo el debate sobre la búsqueda de la mujer perfecta y conectando así con la tradición del norte de Europa, tal y como hemos señalado. Son varias las versiones de Don Juan que apuntan a la insatisfacción del personaje ante el hecho de no encontrar una mujer que termine descubriéndole lo que es el verdadero amor, y por tanto, abandone las seducciones para siempre. Curiosamente en una de las versiones más contemporáneas de Don Juan, llevada al musical por el director quebequés Felix Gray, que en 2004 estrenó en Montreal con el título de *Don Juan*, utilizando el flamenco como base de la obra, el personaje de María encarna a la mujer por excelencia, capaz de redimir al personaje masculino.

Aunque en *Joker* no se llega a la redención a través de una mujer en concreto, la filosofía y el pensamiento en torno a donna Ana, en esta primera parte, nos hace relacionar al personaje con la "Ana" de la vida de Walcott, que el autor incluye en el poemario de su propia vida bajo el título de *Another Life* (1972), donde une la idea de este primer amor con su isla de nacimiento: *how cruel/ to think the island and Anna would survive/ (since they were one), inviolate, under/ their sacred and inverted bell of glass* (1972: 114). El poemario se construye como un viaje al pasado del autor que está vinculado a Santa Lucía, la isla donde nació y a lo que él denomina sus tres amores: *Harry, Dunstan, Andreuille* (Walcott, 1972: 115). Esta última es Anna, un amor de juventud que después de veinte años vuelve a Walcott en forma de añoranza y como metáfora del verdadero amor que ya no puede recuperar:

And I answer, Anna,
twenty years after,
a man lives half of life,
the second half is memory,

the first half, hesitation
for what should have happened
but could not, or

what happened with others
when it should not. (Walcott, 1972: 101)

Walcott termina el poema sobre su vida invitando al pasado a perdonarle y descansar: *forgive our desertions, you islands/ whose names dissolve like sugar/ in a child's mouth. And you Gregorias*[264]*./ And you, Anna. Rest* (Walcott, 1972: 151).

Como vimos en la introducción, la Biblia es referente clave en el Caribe de habla inglesa, donde la presencia de distintas religiones cristianas, concretamente protestantes, ha influido notoriamente sobre el aprendizaje memorizado de pasajes completos de las escrituras, sobre todo de la versión del rey Jacobo, que se utilizó como base del aprendizaje para escolares. De ahí que no sorprendan las alusiones, los juegos y las elipsis que el público comparte con el autor –*He loved the Jacobean style of the King James Bible with its colourful language* (King, 2000: 23)—, como por ejemplo pone de manifiesto el juego de palabras entre *soul* y *Saul*, el converso Pablo, sirviendo de crítica de las ideas misóginas que tanto él como San Agustín se encargaron de difundir en el pensamiento cristiano:

when I say: "Ana." I can't tell,
but it's like knowing there's a soul.
Juan
Soul?... Jesus! You're not feeling well!
"And do it came to pass that Saul…" (I, VII: 60)

Del cristianismo pasa al tema del Nuevo Mundo, enlazando así con la escena seis, de donde dice venir decepcionado (*Eden was dead,/ or worse, it had been converted/ to modesty!* I, 7: 61)[265]. Su decepción parte de no haber encontrado en el Nuevo Mundo el paraíso perdido, un terreno totalmente virgen, sino enclaustrado en la corrupción de Occidente, que ha sabido imponer sus valores (*No Indian goes naked there; they are all dressed to kill/ while the incense-wreathed volcanoes/*

[264] Walcott se refiere con este nombre, "griego negro", a un artista local, Dunstan St. Omer. pintor, amigo de él de su adolescencia en Santa Lucía.

[265] Esta idea del Edén y el Paraíso en el Nuevo Mundo es un tanto anacrónica, aunque el sincretismo de ambas ideas deriva del propio europeo. Para entender mejor esta relación del Caribe y el paraíso, les remitimos a la sección 1.2. del presente trabajo.

hallow genocide. Eden was hell I, 7: 61). Esta decepción de Juan es compartida por el dramaturgo, que ha defendido frente a escritores caribeños como V. S. Naipaul: es mejor no tener pasado que estar continuamente pendiente de la injusticia racial (King, 2000: 298). Seguidamente, continúa sus lamentaciones sobre la pérdida de los valores de la caballería, en su sentido más medieval y legendario:

> *The mystic Rose, the Quest, the Dragon*[266]
> *were used to tame and scare us! Tricks!*
> *It has taken me years to learn*
> *that dragon emblem is our sex,*
> *that quest the siege of maidenhood,*
> *that all our chivalry was the vexed*
> *desire of flesh-starved lunatics*
> *like coward fetuses who prayed*
> *in caves, afraid to go outside.*
> *De Mota, pal, we've been betrayed!* (I, 7: 61–62)

Walcott reutiliza el tema de la carta que en *El burlador* es entregada erróneamente a don Juan:

> La mujer trae un papel demasiado comprometedor para doña Ana como para entregárselo a don Juan, precisamente la persona menos adecuada, y más cuando el marqués ha advertido que regresará enseguida. Tirso fuerza en cierto modo la acción para que una nueva burla –la definitiva— pueda llevarse a cabo. Don Juan se entusiasma ante la próxima burla y se envanece por la fama que ésta le aportará. Por otro lado, Tirso proporciona ahora al espectador a través de la carta de doña Ana todos los detalles de la nueva burla: el tiempo, el espacio y el modo. Ninguno de esos pormenores aparece en los engaños anteriores. (Sánchez Sánchez, 1997: 113)

En *Joker*, será el mismo marqués el encargado de revelar a Juan los detalles para urdir su próxima burla al leerle la carta que él mismo ha recibido de su amada. El público, conocedor del carácter de Juan por las seducciones anteriores, reaccionará como lo hace ante las narraciones folclóricas propias del *trickster Anansi* cuando la repetición de un modelo con variantes indica lo que va a suceder

[266] En esta ocasión Juan hace referencia a mitos procedentes de Europa e impuestos a través de la colonización en el Caribe, y por tanto no es extraño que el personaje se sorprenda y sorprenda a su amigo con la interpretación de estos mitos.

inevitablemente. Por tanto, el público sabe que la lectura de la carta por parte de De Mota está provocando en Juan el anhelo de conseguir a la dama. Esta provocación se encuentra ratificada por las palabras de De Mota, quien acaba de escuchar a su amigo que su gran amor es *L'Alma*, de la cual se encuentra separado; no deja de ser tentador, pues, para él la descripción de su amada con estas palabras: *when I say: "Ana." I can't tell,/ but it's like knowing there's a soul* (I, 7: 60).

Los amigos se despiden ante la aparición de don Diego, padre de Juan, ya que De Mota considera que su padre no lo considera una buena compañía. Este encuentro entre Juan y don Diego toma un cariz bastante distinto al que tiene lugar en *El burlador*, donde don Diego recrimina a su hijo su actitud para con el duque y el rey, quien, impotente ante la conducta del hijo malcriado, sólo espera la justicia divina como imposición del necesario castigo: "¿En el palacio real/ traición, y con un amigo?/ Traidor, Dios te dé el castigo/ que pide delito igual" (1434–1437). En *Joker*, el diálogo adquiere dimensiones edípicas ante la mencionada ausencia de la madre, que ya esbozó don Diego como disculpa por el comportamiento filial ante el rey.

El padre es retratado en su aspecto más severo, como símbolo de los valores de una sociedad que Juan transgrede continuamente. Don Diego recrimina la conducta sexual de su hijo, considerando que su madre, muerta, ha de estar revolviéndose en su tumba viendo cómo su hijo engaña a las de su género. Juan responde con sorna: *But when I please one, is she pleased?*, a lo que el padre le responde con una bofetada. Juan entonces contesta con una conmovedora pregunta: *so I'm my mother's murderer?* (I, 7: 66). Juan culpabiliza a la sociedad en la que vive, donde él dice mirarse en un espejo que refleja la hipocresía que le embarga: *They smile, I smile. They rage, I rage* (I, 7: 66). Termina Juan su discurso de forma estremecedora: *I feel nothing. I loved you, sir.* El encuentro termina con ánimo reconciliatorio para el futuro, ya que no es posible en el presente: *till that day when, across the wild/ and bitter gulf, father and son/ are reconciled, are reconciled* (I, 7: 67). Juan se lamenta de la pena que siente su padre: *I know/ the grief it hides. There's the penalty/ of loving one thing all our lives!* No obstante, ello no supone un obstáculo para continuar con la burla que ya ha tramado, alzándose con sus mejores armas:

Call off my trick? You must be sick, sir!
Could I explain it to my prick, man?

Here comes Tenorio, your stickman!
Again we have to every virgin's grief
this tiger with a rose[267] *between its teeth*. (I, 7: 68)

De nuevo, con estos versos, Walcott rompe con la tragedia del pensamiento de Juan para con su padre y nos sumerge en los aspectos más cómicos del drama. Como veremos también en *Pecong*, la tragedia en el teatro de tema caribeño siempre va acompañada de elementos cómicos que distienden la situación.

En la escena octava vemos a donna Ana en el balcón. Antes de dirigirse a la dama, Juan tendrá que lidiar con Anfriso como si se tratara de un toro. Esta imagen hace de Juan un torero, recurriendo así a la imaginería de lo español con la que el escritor caribeño juega durante la obra[268], haciendo de los cuernos un símbolo donde el estereotipo de lo español se mezcla con las alusiones, que en este sentido forman parte de la imaginería sexual de *El burlador*. Anfriso es ahora un nuevo Ulises, un viajero que no volverá a Ítaca, personaje también encarnado por Juan. El juego se produce, una vez más, al preguntarle Juan su nombre y responder éste *nobody*. Tras darle muerte y ser interrogado por Ana sobre con quién hablaba, la respuesta será *To no one. Nobody. That's his name* (I, 8: 70). Juan no siente remordimiento alguno por lo que él considera la venganza hacia el cornudo, sino que critica los valores sociales impuestos que obligan a un hombre a tal actuación. Anfriso pues es otra de las víctimas del *Joker*. Juan no se detendrá en su empresa y seguirá adelante con la seducción:

One hour, friend, is all I have
between your Hell and Ana's Heaven,
between her bedsheets and your grave. (I, 8: 70)

Tras la muerte de Anfriso acudimos a la seducción, que, tal como ocurría en la primera escena, en el encuentro con Octavio, adquiere tintes folclóricos que podemos encontrar tanto en la tradición del *trickster* Anansi como en el folclore europeo a través de cuentos como el de los siete cabritillos, al utilizar el

[267] Es curiosa la imagen que utiliza Juan en esta ocasión, teniendo en cuenta las explicaciones dadas sobre la rosa mística y la ironía empleada para con su amigo, a quien pretende desanimar en su conquista con frases como ésta: *She loves you. And a rose is red* (I, 7: 62) ,pronunciada por Juan poco antes.

[268] Curiosamente el director Emilio Hernández (2008) recurre también a la imagen del torero, vistiendo a don Juan, encarnado por el actor español Fran Perea, como tal en su versión de *El Burlador de Sevilla*.

trasvestismo como forma de engaño. La víctima pregunta con ingenuidad datos que el espectador conoce, y que provocan risa. El proceso de seducción y trasvestismo apenas es esquematizado en *El burlador*, donde la presencia en el escenario de Ana ocupa escasos versos, suficientes como para descubrir rápidamente al falso amante y provocar la muerte del padre. Donna Ana, en cambio, permanece mayor tiempo en escena, de manera que permite al público recrearse en el juego de las interrogaciones cuya respuesta conocen.

Juan se dice a sí mismo: *Whisper, fool, keep your voice the same!* (I, 7: 71), identificándose así con el personaje del lobo, que intenta engañar a sus víctimas, en este caso, de nuevo una mujer. Ana nota algo que le hace sospechar sobre la voz del caballero *But still in whispers. You're hoarse*. Se incrementa así la tensión dramática en el espectador, que aún confía en que Ana pueda descubrirle antes de caer en el engaño, creando la ambigüedad necesaria para pensar que quizá Ana quiera ser engañada. Juan no quiere ser visto y recurre en su excusa a Cirano: *Don't move! The shame of passion in my face/ deserves this mantling shadow* (I, 7: 72). El momento gana en comicidad cuando Juan comenta que si su voz es diferente es a causa de un resfriado, y tose, completando el efecto cómico con la cándida respuesta de Ana, que dice que quiere ser la cura de este catarro fingido.

Catalinion espera a Juan con los caballos preparados para emprender la huida, tropieza con el cadáver de Anfriso y lo aparta. Juan devuelve la capa a De Mota, quien aún no se sabe burlado. Cuando Juan se dispone a huir se oye el desgarrador grito de Ana, *the cry of birth* (I, 8: 74), en palabras de De Mota. Con este grito, Ana transmite la intensidad de la muerte, cuya presencia no tardará en aparecer. Don Gonzalo, con su presencia en escena, vuelve a situar el argumento de la trama, recordando al público, y de esta manera haciéndoselo saber a su hija, que iba a ser desposada con Octavio. Don Gonzalo vuelve a reutilizar la metáfora de la serpiente y el paraíso, ocupando así el papel del Dios defraudado ante el pecado de sus criaturas –*Serpent who crept into my garden/ disguised as a god*—, e invita al inicitador a llorar por haber permitido a su hija descubrir el pecado –*Weep, serpent, for the new/ knowledge you have put upon her* (I, 8: 75)—, de manera que al pedir la muerte del culpable don Gonzalo pedirá la cabeza de la serpiente recurriendo a este símbolo bíblico: *You owe me/ your head, serpen*' (I, 8: 78), que en realidad actúa como metáfora del falo del seductor de su hija.

Don Gonzalo se convierte así en el dios Anansi, pero no en el *trickster* del folclore caribeño que ha pasado por el tamiz del *middle passage* con el que

viajaron los primeros africanos esclavizados, sino en el originario y poderoso dios araña de los aka-ashante. De esta forma, don Gonzalo amenaza con la extensión de su tela de araña hasta hacer de toda Sevilla un laberinto que atrape al "gladiador". El marqués considera el poder real como una red que trabaja de forma similar a la que Gonzalo-dios Anansi va a tejer para dar captura a Juan, por lo que se considera atrapado en sus telas: *If I looked in/ those eyes, I'd only see my selves/ webbed in their irises* (I, 8: 77). Walcott establece así una crítica política a la situación caribeña de los setenta, ya que, una vez obtenida la independencia, comienzan a despuntar las dictaduras amparadas bajo la máscara de la democracia[269].

Juan repite el modelo establecido al finalizar la seducción de Isabella como observador de la suerte de sus víctimas, pero en esta ocasión tendrá que enfrentarse a los guardianes de la honra de la dama: De Mota y su padre. En su mentalidad de *trickster* intenta convencer a De Mota de que no tiene importancia el hecho de que Ana le haya entregado su cuerpo, puesto que sigue siendo virgen en amor hacia el amado, ya que ella pensaba que se entregaba al marqués: *... I took in your name, not mine./ It was to that name she gave all* (I, 8: 79). De Mota no entiende las razones de Juan, que efectivamente muestra una excesiva racionalidad en un episodio aparentemente pasional, y le reta con la espada. Juan se niega a matar a su amigo, literalmente, por los muslos (*thighs*) de una mujer, y muestra su concepción existencial de la vida cargada de agnosticismo, prefiriendo que la lucha se establezca en el nombre de la vida y no en el de Dios:

De Mota
In God's name, then.
Juan
No, say in life's.
For if there's nothing in that cleft,
that little Delphic mystery,
but God, there's very little left
to die for, between you and me.
Two graves, one life, the second grave
no more than an indifferent slit

[269] Trinidad y Tobago, constituida en nación y donde Walcott se afinca durante casi dieciocho años, es un claro ejemplo de una situación extendida por todo el Caribe. Eric Williams, el presidente, que llegó al poder como el liberal historiador y denunciante de la esclavitud, no tardó en decepcionar a escritores como Walcott. Earl Lovelace muestra esta decepción en obras como *The Hardware Store* (1980). Mustapha Matura denuncia la situación en clave de farsa en *The Coup* (1991).

to take another stiff! (I, 8: 81)

En este sentido Juan difiere sustancialmente de *El burlador*, ya que don Juan es en realidad un joven caprichoso y descreído del hecho de que la muerte pueda sorprenderle en plena juventud, pero en ningún momento duda de la existencia de Dios, como hace el don Juan de Molière, que presenta a un don Juan ateo. Walcott es ambiguo en este sentido, puesto que Juan reniega de lo divino pero ama el ritual, prefiere la vida terrenal, pero parte de lo sobrenatural.

De Mota ve en Juan al mismo diablo y considera el suicidio su única salida. Juan le invita a matarle al grito de *be Roman*, para incitarle a que sea valiente, aludiendo así a la antigüedad clásica y al poder imperial del blanco que Walcott desarrolla ampliamente en su obra de teatro *The Charlatan* (1954), una revisión de la diáspora donde ofrece varias notas sobre la vida de un Jesucristo negro y contemporáneo cuya misión mesiánica unirá las tribus de África. Los judíos sufren bajo la presión de los romanos que representan el imperio y los personajes dramáticos bíblicos están divididos en un binarismo racial claro en blancos y negros (King, 2000: 287–288).

Don Gonzalo aprovecha la negativa de Juan de luchar contra su amigo para tomar su puesto hiriendo a Juan. Aún así, Juan se niega a luchar, pero don Gonzalo le provoca refiriéndose a la reconquista: *I may be old, but tell your Moor/ that I've wasted, like him, thousands!* (I, 8: 83). El círculo es ahora un lugar de encuentro para el duelo representado por los *stickfighters* que acompañan a Rafael, que se erige de nuevo en *chantwell*, o líder coral, tal como ocurría en el prólogo, retomando su condición de *obeah man*, o líder religioso. Don Gonzalo muere asesinado por Juan, pero antes de morir pide a Dios venganza, en contraste con *El burlador*, donde tomará la forma de mano vengadora de la justicia divina en la parte final del "convidado" por encargo de la divinidad. Las palabras de don Gonzalo en *El burlador* corresponden a una maldición que él mismo propina:

"Muerto soy; no hay bien que aguarde.
¡Seguiráte mi furor,
que es traidor, y el que es traidor
es traidor porque es cobarde!" (1581–1584)

Juan ignora la maldición e incluso se ríe de las palabras de don Gonzalo con sarcasmo:

> *"Vengeance is mine, said the Lord."*
> *But do you Christians listen? No.*
> *For honor's sake you break God's word.*
> *God must have nothing left to do*. (I, 8: 84)

La dureza de Ana ante la muerte de su padre resuena en el escenario, haciéndose eco de las palabras finales de la lorquiana Bernarda Alba[270]: *Stare all you like. You won't see tears*. No obstante, Juan reta esta firmeza de carácter al pedirle que confiese a De Mota que ella no ha sido engañada, sino que sabía que se trataba de otro amante. *Joker* da así una vuelta de tuerca a la trama tirsiana, donde las convenciones teatrales hacen creer al público en la inocencia de las mujeres, que, en definitiva, son engañadas por las malas artes de este hombre sin escrúpulos morales, al igual que el dramaturgo caribeño nos lo ha hecho creer en la seducción de Isabella. La duda que impone el silencio de Ana ante la insistencia de Juan sobre el asunto crea también duda en el espectador, que empieza a ver a Ana despojada de victimismo.

Los hombres de Rafael cierran el primer acto recogiendo el cuerpo de don Gonzalo, y dirigidos por éste entonan una canción en forma de plegaria donde ruegan a Dios que no triunfe la muerte: *Oh Lord, let resurrection come/ from this stickfight* (I, 8:86). Con la muerte de don Gonzalo se ha producido la muerte según Arias de lo que Girard considera "el chivo expiatorio":

> *The work repeats a pattern of generative violence which is finally interrupted by the sacrifice of the surrogate victim whose death reunites the community and leads to the restoration of social order. In accordance with this view, the mythical significance of the murder and dinner episodes lies instead in the link between a form of desire and an act of violence, and in the reestablishment of social order. The murder is significant insofar as it shows that mimetic rivalry leads to outright violence (the killing of the Commander) and that this violence is of a generative nature (it elicits a desire for revenge that is so strong that it lives on in the ghost of the Commander who finally kills Don Juan). And the dinner scene that takes place prior to Don*

[270] **Bernarda** Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! *(A otra hija.)* ¡A callar he dicho! *(A otra hija.)* ¡Las lágrimas cuando estés sola! ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oido? Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio! (García Lorca, 1997, III: 634). No es ésta la única muestra de la influencia del dramaturgo granadino en el teatro de tema caribeño y concretamente en Walcott, sobre el poeta de Santa Lucía y Lorca puede verse el artículo publicado por *El Ideal* (Tapia 2007).

> *Juan's death brings to mind an association with the Last Supper that took place before the sacrificial death of Christ.* (Arias, 1988: 130)

En *Joker* la cuestión de la violencia adquiere una presencia aún mayor, la irrupción de Juan en el Nuevo Mundo, donde se torna en fuerza destructora y corruptora de un paraíso ya corrompido por la imposición de los valores del Viejo, reduciendo a Catalinion a la condición de esclavo-Caliban, abusando de la inocencia de Tisbea y cobrándose además otra víctima. Don Gonzalo es también una víctima inocente, unido a lo divino por su condición de dios. La asociación de la última cena como parte del sacrificio ritual toma en *Joker* una presencia aún más notoria en el segundo acto.

Walcott termina así el primer acto con la muerte de don Gonzalo, de gran vistosidad espectacular debido al carácter ritual en torno al cuerpo, insistiendo en el permanente carácter circular que se repite en toda la obra, cerrando el primer acto con el coro de *stickfighters* y Rafael, que abrían el prólogo, para cerrar de nuevo la obra al final del segundo acto con otra muerte, la de Juan.

2.1.3. Acto II

Como apuntábamos en un principio, Walcott no sigue la estructura de la comedia nueva, prefiriendo dividir la obra en dos actos en lugar de tres, como es habitual en ésta. En la tercera jornada tenía lugar el desenlace del entramado desarrollado en la segunda. Tirso interrumpe la jornada en mitad de las bodas de Batricio y Aminta porque:

> El desenlace del último engaño de don Juan queda postergado para la Jornada siguiente. El nudo de la obra está perfectamente construido para la solución final, y así lo acaba de recordar Catalinón al exclamar: ¡Con ésta, cuatro serán! A las cuatro mujeres burladas habría que añadir una más que aparece citada por don Pedro en la Jornada I –a no ser que en el cómputo de Catalinón no conste doña Ana—y la muerte del Comendador. El espectador permanece atento e inmerso en el argumento porque los personajes burlados –su mejor amigo, Mota, está condenado a muerte— claman justicia. Uno de ellos, don Gonzalo, ha jurado vengarse tras la muerte. El autor ha conseguido mantener la intriga de una –casi— perfecta estructuración dramática. (Sánchez Sánchez, 1997: 134–135)

El primer acto de *Joker* nos da a conocer el carácter de Juan a través de la burla, las seducciones, sus reflexiones y los hechos violentos. De Mota, frente a su homónimo, no es acusado por la justicia, pero hay dos actos de venganza cuyo desenlace se desconoce: la posible venganza de Octavio y la prometida venganza de don Gonzalo, con lo que Walcott se ha asegurado el interés en la intriga para este segundo acto, en el que asistiremos a la última de las seducciones de Juan, la de la campesina Aminta, que dará paso seguidamente a lo que correspondería en Tirso a la invitación al banquete, desarrollando la segunda parte del título "el convidado de piedra[271]". Tirso es el encargado de unir estas dos leyendas medievales, la del galán con la del convidado. Las diversas versiones del mito donjuanesco no siempre contemplan esta segunda parte, o comprimen el doble banquete en uno solo.

Walcott utiliza la estructura básica de la segunda parte, la del *convidado de piedra*, teniendo lugar el convite con la estatua de don Gonzalo. No obstante, hemos de apreciar por un lado la compresión de los dos convites en uno solo, como en otras versiones, y por otro, el añadido o supresión de personajes en la escena final: Catalinion permanece secuestrado por Ripio frente a Catalinón, testigo presencial; el papel pasivo que Octavio desempeña en *El burlador*, que exige justicia y acata las órdenes del rey, como buen súbdito, frente al activo papel en *Joker* como desencadenante de la venganza al convertirse en *trickster*, pretendiendo burlar al "burlador"; y por último, el papel de Isabella, que ya en la escena cuarta del segundo acto muestra abiertamente sus revolucionarios pensamientos con respecto a los valores tradicionales.

2.1.3.1. Seducción de Aminta

El segundo acto marca el paso del tiempo "real" de la obra; ha transcurrido casi un año. El tiempo, que actúa de manera cíclica, nos situará de nuevo en el momento en que dio comienzo el espectáculo: la noche de todos los santos. No obstante, en la primera escena acudiremos a la seducción de Aminta. En *El burlador* las bodas de Aminta y Batricio tienen lugar entre el final de la segunda jornada y el principio de la tercera. Walcott prefiere hacer de las bodas un todo que desarrolla en la larga escena primera del segundo acto, recreándose en esta escena de corte bucólico por su localización campestre, que, frente a la ciudad, representa la pureza y

[271] Con el título de *El convidado de piedra* se representaba *El burlador* en 1625 y 1626.

bondad de los campesinos. La sociedad caribeña descrita por el dramaturgo comparte con la sociedad española coetánea de Tirso su carácter campesino.

La seducción de Aminta recuerda al *Burlador* y es, junto con la de Tisbea, una de las más desarrolladas, ya que en el caso de las dos damas, lo que se revela, más que su arte de seducir, son las mañas que Juan se da para el disfraz, su capacidad camaleónica que le permite transformarse para conseguir sus deseos. El episodio de la campesina actúa en simetría con el episodio de la pescadora, ya que:

a) Ambas seducciones se ajustan a la tipificación de la población caribeña, población constituida principalmente en el momento de escribirse la obra por pescadores[272] y campesinos, de manera que Walcott identifica al pueblo caribeño con el pueblo español retratado por Tirso.

b) Ambas tratan aspectos de la colonización. En Tisbea la crítica iba dirigida a la imposición de los valores occidentales y la inexistente diferencia entre ambos mundos. En el episodio de Aminta el autor explora la repercusión de la esclavitud en las islas, recogiendo las tradiciones heredadas de los descendientes africanos, cuestiones relativas al color de piel, y criticando la mentalidad del pueblo con respecto al pasado esclavizador.

Entran los invitados a la boda entonando canciones. En *El burlador* es Batricio, el novio, quien exhorta a la celebración de su boda, siendo respondido con alabanzas a la novia. En *Joker* el novio canta en solitario una canción que alaba a la nueva esposa y muestra su condición de campesino. Toda la obra está marcada por elementos procedentes de la cultura africana tamizada por el doloroso proceso de la esclavitud en el Caribe, pero en esta escena la presencia de estos elementos es, si cabe, aún más significativa. El papel de Gaseno, padre de Aminta en *El burlador*, desaparece en *Joker*, y Rafael, el actor de la troupe, pasa a asumir las funciones de amenizador, junto a su troupe convertida en músicos. Rafael, maestro de ceremonias y consejero más cauto que Gaseno —quien, como villano, confía como su hija en las promesas del noble—, ante la aparición de Juan recibe a éste con una canción en la que, una vez más, se juega con el constante *nobody* de la obra, con el que abre una invitación a la improvisación:

[272] Sobre este aspecto véanse las secciones 1.2.2.1.b. y 1.2.2.1.c.

> ***Rafael*** (sings)
> *Mister, nobody is allowed*
> *to talk here. You must celebrate,*
> *and you must sing in rhyme, besides,*
> *to toast Batricio and his bride*. (II, 1: 88)

Juan ha de ganarse el derecho al convite sólo si es capaz de improvisar adecuadamente estableciendo una contienda verbal o *picong*[273]. Con ello Walcott recrea lo que Abrahams (1983), en *A Man of Words*, estudia como un elemento heredado de la cultura africana cuya presencia es todavía patente en el Caribe y en el sur de los Estados Unidos, por su obvia conexión con la trata de esclavos como negocio que hizo crear un sistema post-feudal donde predominaba la economía de la plantación. Tanna (1984: 51) señala en este sentido que al realizar su investigación sobre la narrativa oral en Jamaica se encontró con la sorpresa de que apenas si quedaban narraciones de la época de la esclavitud, al ser considerada una experiencia traumática que ha preferido ser olvidada por sus descendientes. Abrahams en su monografía estudia la relación entre la cultura africana y cómo ésta ha sobrevivido generacionalmente a través de un sistema de comunicación propio de los descendientes de los esclavizados, por lo que a pesar de esa especie de consentida amnesia existe un sustratro casi inconsciente que forma parte de la comunidad y que se pone de manifiesto a través de los discursos y en *Joker* concretamente toma forma de duelo verbal entre Juan y Batricio. La improvisación que Rafael exige a Juan hay que verla desde esta perspectiva. Si en Tisbea es el viaje lo que hace a Juan llegar hasta el Nuevo Mundo, en esta escena será la utilización de códigos netamente caribeños lo que convertirá esta peculiar Lebrija en una población caribeña, donde los humildes villanos se convierten en campesinos con un pasado común a través de la esclavitud.

Rafael es saludado como una persona de cultura aunque no sin ironía –*a don from high cocoa-country*[274] (II, 1: 90)—, conocedor de los bailes de la corte

---

[273] Analizaremos esta lucha verbal ampliamente en el siguiente capítulo, dedicado a la obra de Carter *Pecong*, cuyo título hace referencia a esta situación. Aunque pueden utilizarse otras grafías como *pecong*, su correcta grafía y la más usada es la de *picong*, la cual emplearemos excepto cuando nos refiramos a la obra de Carter titulada *Pecong*.

[274] *Cocoa-country* quiere decir que viene de un país productor de cacao. Ghana es uno de los países que encontramos con esta referencia, aunque probablemente lo que se quiere indicar aquí es la procedencia africana de Rafael, o el color oscuro de su piel, que indica que es descendiente de africanos.

castellana antes de que los esclavizados crearan calipsos como el que Batricio acaba de improvisar. Juan aprovecha su condición de príncipe, que dice ser, para sentarse al lado de la novia; su condición de poderoso frente al campesino, que en este contexto muestra su pasado de esclavo. De esta manera, tanto la obra de Tirso como la de Walcott confluyen en esa comunidad de sensibilidades una vez más. El tema del abuso de poder, aunque tratado en *El burlador* de forma secundaria, se desarrolla ampliamente en obras del siglo de oro como *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, o *Fuenteovejuna*. Walcott se vale del tema para transportarnos a la geografía humana del Caribe compuesta por descendientes de esclavos de la plantación, mano de obra de los ingenios azucareros. El abuso de poder presente en la composición áurea adquiere, no obstante, en *Joker* un carácter racial, dejando entrever el pasado de las islas construido en torno a la diversidad racial que, lejos de caer en fáciles maniqueísmos. se utiliza como elemento crítico. A través de Juan, Walcott pone en tela de juicio la pérdida de valores de la cultura autóctona, la que trajeron los africanos esclavizados, para ser sustituida por los valores de la sociedad del amo. Se trata en realidad de lo que Peter Minshall llama *nignorance and enwhitement*[275]:

> *These slaves assert their heritage,*
> *but they despise their origins,*
> *so they dress up in the image*
> *of courtiers, and bow to a prince,*
> *playing at duke and duchesses.*
> *A sad joke, but a sadder lust*
> *to curse their masters while they dress*
> *like those who grind them in the dust.*
> *My freedom isn't for the weak*. (II, 1: 92)

Catalinion, instado por su amo, quien simultáneamente se dedicará a la conquista de la campesina, aparta a Batricio de Aminta con una partida de cartas. Vuelve así a retomarse el tema del juego que hizo su aparición al principio de la obra con la troupe de Rafael y posteriormente en el episodio de la seducción del chico, que como vimos se trataba de Jack, también conocido como *knave*, jugando

[275] Éste fue el tema de la conferencia que desarrolló Peter Minshall en Toronto el 1 de agosto de 2008 con motivo del congreso sobre el carnaval organizado por las universidades de York y Toronto, en la que denunció este mal que sigue afectando de plano a la sociedad trinitense en pleno siglo XXI.

continuamente con la idea del *joker*, que en definitiva no es otro, en palabras de Walcott, que Dios: *It's a game played/ for fun between a bored God and/ a bored devil. He's the Joker* (II, 1: 93). Catalinion alude así a la visión del autor sobre la vida: somos juguetes cuyo destino depende de una partida de cartas entre Dios y el diablo, de ahí la necesidad de vivir el día a día que representa el *Joker*, que es el presente, el *carpe diem*, jugando con el doble sentido del significado de la figura de la baraja y el personaje. Batricio rompe la carta del *joker*, simbolizando la ruptura que tendrá lugar poco después cuando rompa su contrato matrimonial. Batricio empieza a sospechar que algo está ocurriendo a sus espaldas y menciona el color de piel de Catalinion para crear una rima: *You're black,/ but I'll tell you, I'm worried/ about what's happening at my back* (II, 1: 93).

Fig. 10

Si en *El burlador* Catalinón es el fiel criado que da consejos a su amo amenazándole con los horrores del infierno eterno, en *Joker* Catalinion es mucho más práctico y desleal, advirtiendo a Batricio del peligro que le acecha, probablemente por su condición de esclavo, tal como puso de manifiesto en el episodio de Tisbea: *I gathered that from your first shout./ But you could ask: "Are you a slave?"/ like Christians; then colonize me* (I, 4: 45). Esto le hace identificarse con el campesino cuyos ancestros han sido también esclavizados: *Wake up, Batricio, look!/ That man there who is circling/ your wagon is a golden hawk/ charming your chicken* (II, 1: 100).

Frente a la solidaridad racial entre Catalinion y Batricio destaca, sin embargo, la atracción idealizada sobre el color blanco que forma también parte de la obra de Walcott y de otros escritores. Éste ha sido uno de los aspectos más criticados de su producción literaria, sobre todo por parte de los seguidores de posiciones extremas e intransigentes del *black power* (poder negro), que le han acusado continuamente de falta de una postura más contundente y más definida con respecto a África. El halago físico de los encantos de la campesina destacan la blancura de su cuerpo *whose whiteness would have drawn the swan/ from staggering Leda* (II, 1: 98). Walcott, obsesionado por la diosa blanca desde *Dream on Monkey Mountain*, que se transformará en la luna de *A Branch of the Blue Nile*, le rinde culto. El poeta, educado en la isla de Santa Lucía, donde ha pertenecido a la clase media alta, e influido por su madre[276], siempre orgullosa del color claro de piel de sus hijos, en una sociedad donde el binarismo polar blanco–negro no existe sino para dar paso a una amplia gama de matices (*shades*), expresa en la alabanza a la blancura de Aminta un arma más de seducción para ganarse los favores de la campesina. No es extraño, sin embargo, que en versiones posteriores de la obra otros directores hayan decidido suprimir esta mención[277].

c) En ambas seducciones, la de Tisbea y la de Aminta, la utilización de lenguaje figurativo es especialmente rica. En Tisbea estas metáforas estaban relacionadas con mitos clásicos, en Aminta las profusas metáforas se convierten en símiles que dan lugar a una compleja animalización de los personajes, relacionándolos así con su entorno campesino. Esta animalización se articula en torno a los tres personajes protagonistas de la escena: Aminta, Juan y Batricio, y forma parte del duelo verbal entre los dos rivales masculinos donde se valora la creatividad y el ingenio. La utilización de animales en el folclore caribeño está muy relacionada con la tradición oral de origen africano, como ya vimos en la introducción con relación a Anansi y a los animales que le acompañan. La animalización de los personajes no coincide con el modelo del folclore expuesto, pero dicho modelo facilita la recepción en los espectadores conocedores de tal tradición.

---

[276] Analizaremos este aspecto también en la sección 2.2.2. del presente capítulo.

[277] En la versión del estreno, dirigida por el mismo Walcott la actriz que encarnó el personaje fue Norline Metivier, mulata de piel clara (fig. 14). En la versión del *Joker* de 1994 dirigida por Gregory Doran no se produce mención a la blancura del personaje, que está protagonizado por una actriz negra.

Con respecto a Aminta es Juan quien articula los símiles de animales con una doble función: por un lado ensalzar sus atributos físicos –*your priceless body* (II, 1: 96)—, resaltando la excitación sexual de la labradora como hembra: sus ojos expresan fiereza, su olor es el que excita al macho, y sus pechos son las ubres de una vaca. Por otro lado, la interrelación con el mundo animal hace de Aminta el cordero, víctima inocente, necesaria para el sacrificio ritual que tendrá lugar no en un altar, sino en su cama: *A sacrificial lamb, one laid/ not on an altar but a bed,/ revolving, slowly, on a sword* (II, 1: 95). De nuevo la espada aparece como símbolo fálico, tal como ocurría en la referencia de don Gonzalo sobre la serpiente, y volverá a aparecer en las palabras de donna Ana que relatan lo ocurrido: *That serpent flashed into a sword/ and struck my father!* (II, 2: 112). Este sacrificio ritual incita a la violencia de la comunidad, ya que, en palabras de Girard, "[entre] la comunidad y las víctimas rituales no aparece un cierto tipo de relación social, lo que motiva que no se pueda recurrir a la violencia contra un individuo, sin exponerse a las represalias de otros individuos, sus allegados, que sienten el deber de vengar a su pariente" (1995: 20). Aminta es ante todo un personaje apegado a su comunidad por el vínculo del matrimonio. Juan sabe que al "sacrificarla" está buscando la venganza de la comunidad a la que pertenece.

En el duelo verbal entre Juan y Batricio, el campesino insiste sobre su estatus social, ya que se considera un propietario y con sus justificados celos muestra como tal su indignación por el precio pagado al adquirir a Aminta como nueva propiedad, comparando a Aminta con unos perros de caza por su alto valor monetario: *Treacherous bitch/ that I paid so much money for!/ She cost me more than a good batch/ of hunting dogs* (II, 1: 104). El tema del matrimonio concertado por dinero pertenece a una larga tradición literaria, constituyendo uno de los temas fundamentales de la comedia nueva en el siglo de oro, donde los amantes habrán de vencer los obstáculos en torno a esta convención social. Tirso desarrollará más ampliamente este tema en *Don Gil de las calzas verdes,* donde la protagonista tendrá que vestirse de hombre para conseguir que su amado renuncie a una dote mayor. En *El burlador*, el tema es apuntado en la seducción de Aminta con la frase del verso 2033, en la que, ante la insistencia de don Juan, que se considera marido suyo, pregunta "¿Quién lo ha tratado?".

Con los tropos correspondientes a la granja Juan intenta convencer a Aminta de que la distancia entre ambos es mínima, de manera que comienza por bajar su estatus de príncipe al de simple animal, eso sí, un pavo real, para después

desde el símil hacer más creíble para Aminta su subida en la escala social hasta nada menos que duquesa:

> *If you're devoted to a farm,*
> *then make a farmyard of the court.*
> *Aminta, with you on this arm,*
> *I'd flash like a peacock, I'd strut*
> *my prize so hard, young cockerels*
> *would shake their wattles, fan their tails*
> *to pluck you from me; the King's eye*
> *will bulge like cross-bred carbuncles;*
> *old hens will stagger from their roost,*
> *blighted with envy!* (II, 1: 97)

Juan utiliza símiles reconocibles en el Caribe cuando él mismo se compara con un pavo real, animal asociado con el hombre por su tendencia a pavonearse; lo que es aprovechado por Batricio cargando las tintas sobre la crítica social cuando responde que un pavo real, tal como el propio Juan se ha definido según hemos visto, no es más que un buitre con dinero, lamentándose el campesino con estas palabras: '*If I had the luck/ of being born rich, I'd have culture*' (II, 1: 100). Rafael continúa con el símil respondiendo que considera que Juan no es un pavo real sino una "avispa emponzoñada" pegada a la tarta de la boda, con lo que destaca la impresión negativa para la pareja de recién casados.

Batricio es descrito, tal como ocurría con Anfriso[278], como otro de los toros condenados al sacrificio ritual del matador, Juan. Los símiles hacen referencias taurinas al estado del novio, tal como lo hacían con el desventurado Anfriso. También en *El burlador* se dan tales símiles con respecto al novio –"No lo ignoro;/ mas, si tiene de ser toro,/ ¿qué mucho que esté corrido?" (1784–1786)— que Walcott no desperdicia para un público que entiende fácilmente el símil de los cuernos, donde vuelve a mezclar esta idea con el estereotipo de lo español:

> ***Juan***
> *Draw the groom aside, that's all—*
> *with some preliminary capework.*
> ***Catalinion***

[278] No es extraño que en la versión de *El burlador de Sevilla* que hace Emilio Hernández reduzca el número de actores a nueve y el actor Enrique Arce encarne los papeles de los hombres agraviados por el *Burlador*: el duque Octavio, Anfriso, el Marqués de la Mota y Batricio.

Another day, another bull. (II, 1: 92)

Por su condición de toro, Juan cuenta con él como elemento necesario para la lidia antes de poder gozar de la campesina. Juan asocia a Batricio los rasgos de los animales que destacan por su fuerza y su falta de inteligencia ante los acontecimientos:

Listen! Now drive this through your skull,
you pig-eyed, pea-brained behemoth.
You lily-kneed ox, you barrelful
of tripe and garlic, you twice-pissed,
dirt-clotted, voluntary bull,
don't bellow at me, I'm your guest! (II, 1: 102)

Batricio se deja convencer por Juan y rompe su compromiso con Aminta, ante la creencia de que la mujer ha sido "usada". De nuevo, como en el caso de De Mota, el autor pone de manifiesto esta visión machista de la sexualidad femenina que obliga a la mujer a mantenerse casta hasta el matrimonio. La necedad de Batricio es tal que le lleva incluso a agradecer, como bobo engañado objeto del *trickster*, que le haya revelado la "verdad" antes de consumar el matrimonio: *Sir, I thank you, You're a true prince* (II, 1: 105). En la obra barroca, Batricio no necesita oír de don Juan que la novia ha sido previamente "usada", ya "que el honor y la mujer/ son males en opiniones" (1894–1895), que viene a decir que la honra de una mujer no se articula en torno a si la acción se ha llevado a cabo o no, sino que el mero rumor es suficiente. Batricio en su necedad llega incluso a procurarle a Juan el anillo de casado, objeto que demostrará a Aminta que Batricio la ha abandonado. Aunque Aminta poco tiene que ver con Desdemona, el hecho de que la acción tenga lugar en la habitación de los recién casados y la cuestión del objeto (el pañuelo en este segundo caso) recuerda a Othello. En *El burlador*, donde no existe objeto alguno, es una supuesta carta que don Juan inventa la que convence al novio de la deserción de la recién casada, Aminta obligará a don Juan a jurar por lo más sagrado para que le dé palabra de casamiento si quiere gozar de ella.

La segunda y definitiva parte de la seducción entre Juan y Aminta da comienzo de la misma manera que en *El burlador*: Aminta, esperando a Batricio para consumar el matrimonio, se encuentra con Juan. Juan retoma el juego de luz y oscuridad iniciado con las velas en el prólogo y continuado en el resto de las seducciones a mujeres. La seducción en esta parte adquiere tintes casi teológicos

estableciendo la relación entre cuerpo y alma, donde el cuerpo ha de liberar al amor espiritual de su prisión corpórea:

> *This ring delivers to your hand*
> *my soul and body. Then never wear it,*
> *and what a wife gives her husband*
> *give me, with a body, soul and heart*
> *in all your body's nakedness*. (II, 1: 109)

Aminta accederá confiada en los elogios y promesa de Juan animada fundamentalmente por la promesa de matrimonio y la ascensión de estatus social: *a bride; but more: a royal one* (II, 1: 109).

2.1.3.2. El convidado de piedra

La entrega de Aminta a don Juan bajo juramento de matrimonio y las palabras de don Juan, que en un aparte comenta sus verdaderas intenciones –"¡Qué mal conoces/ al *Burlador* de Sevilla!" (2111)— son interpretadas por Joaquín Casalduero como el final de *El burlador de Sevilla*. A partir de este momento la obra engarza con el otro gran tema de la obra: el convidado de piedra (Sánchez Sánchez, 1997: 149). Compartimos la idea de Casalduero y consideramos que, con respecto a la estructura de la obra walcottiana, ocurre lo mismo, a partir de estos momentos nos precipitamos hacia un final cuyo ritmo va aumentando y del que el autor caribeño ya nos había ido adelantado elementos que se desarrollan en esta parte del *Convidado de piedra*.

En *El burlador* tienen lugar dos convites: uno en el que don Gonzalo acude a la invitación previa de don Juan, y un segundo en el que es don Gonzalo quien invita a don Juan, en la iglesia donde se halla su sepulcro y su estatua[279]. El primer convite transcurre en la posada en la que se hospeda don Juan con dos criados como testigos junto a Catalinón, quien pondrá el elemento cómico distendiendo la tragedia que empieza a desencadenarse. Su humor es básicamente escatológico, aludiendo a los efectos físicos que el encuentro con la estatua le produce. Don Gonzalo aprovecha la ocasión para cuestionar el honor y valentía de don Juan que, curiosamente, pese a las promesas incumplidas de matrimonio, cumplirá su

[279] Sobre la presencia de los convites puede consultarse el Anexo IV.

palabra de caballero en esta ocasión. En la versión de Tirso, don Gonzalo pide la mano a don Juan en el primer convite con objeto de hacerse confiable: “Dame esa mano; no temas” (2455). La invitación se repetirá en los versos 2759-2760 para finalmente llevarse a don Juan con él a ultratumba: “La crítica ha señalado el valor simbólico y la unidad dramática que significa que el Comendador le pida la mano a don Juan, del mismo modo que él hacía con sus víctimas femeninas (...). Es don Juan quien ahora se encamina a su perdición” (Sánchez Sánchez, 1997: 165).

La obra de Walcott prescinde del primer convite, siguiendo la tradición donjuanesca que ha llegado incluso a suprimir esta parte. En la versión de Anouilh sobre Don Juan titulada *Ornifle o la corriente de aire* (1952), por ejemplo, no hay mención alguna a lo sobrenatural, ésta es una tendencia que ha marcado las versiones del siglo XX que han colocado al personaje en un contexto mucho más terrenal. Walcott prefiere, sin embargo, observar cómo se desenvuelve el protagonista en el ultramundo al que pertenece y del que emerge a petición de la comunidad.

En la escena segunda el escritor caribeño da un giro significativo a la obra que comenzó a partir de la “seducción” de Jack. El encuentro casual entre Isabel y Tisbea en las playas de Tarragona presenta un tono didáctico para la mujer de la época cuya lectura invita a desconfiar de los hombres que no cumplen sus promesas –“¡mal haya la mujer que en hombres fía!” (2205)—, verso que se repite dos veces más (2210 y 2219), convirtiéndose en una suerte de estribillo. En *Joker* este encuentro varía de protagonistas y adquiere un didactismo para la mujer muy diferente: son Ana e Isabella, las dos damas de la corte, las que se encuentran en primer lugar, y después aparecerá la campesina Aminta, de manera que el orden de aparición de las seducidas irá cambiando el tono de tragedia adquirido por las lamentaciones de Ana ante la muerte de su padre hasta acabar con un tono trágico-cómico que se produce ante la entrada de Aminta ataviada pomposamente y que concluye la escena del brazo de don Pedro, el tío “crápula” de Juan, con el que comparte un pasado de conquistador.

Isabella entra en escena con la intención de interrumpir la lamentación de Ana y lo hace con una pregunta que quiebra el tono dramático e instaura un ritmo más distendido –*You mind my being barefooted*? (II, 2: 111)—, conectando así con el último año de su vida y con el inicio de la obra en esa espiral estructural de la que ya hemos hablado y que vuelve a producirse. Isabella continúa la conversación con *I’ve been wearing shoes from birth* (II, 2: 111), con lo que se presenta a Ana como una mujer de idéntica condición social a ella. Isabella continúa con el tono

distendido con el que ha iniciado su conversación: *I go barefoot from habit, also/ in honor of the Barefoot Nuns,/ because I was one. How are you*? (II, 2: 111). Isabella le confía entonces su descubrimiento personal durante su año de reclusión, que choca con la desconfianza en el género masculino de las protagonistas tirsianas: Isabella le confiesa a Ana que a través de la experiencia sexual con Juan ha descubierto el valor de la libertad. Es ésta una de las partes más walcottianas, ya que atribuye a Juan el papel de redentor de la opresión femenina. Coincide esta visión con la del novelista norteamericano Douglas Carlton Abrams (2007), que en forma de diario justifica las seducciones de don Juan como si se tratara de un libertador de la sexualidad femenina y, por tanto, donde las mujeres abandonan el papel de víctimas. La entrada de Aminta interrumpe el diálogo que se dirige a Ana con el tratamiento de *madam* forzando el *Miss* como respuesta. Aminta, desconocedora del protocolo, pero pavoneándose con su ostentoso vestido, se comporta con la patanería del nuevo rico en contextos sociales que no le corresponden pero a los que desea pertenecer:

> *Delighted to meet you, Duchess.*
> *My God, isn't this place immense?*
> *I feel so small. How is my dress?*
> *More subtlety, and less expense,*
> *was what my duke, Don Juan, advised.*
> *All right, then Duchess, go inside*. (II, 2: 115)

Ríen Ana e Isabella al descubrir que el tal duque no es otro que Juan. Aminta comenta que se siente absurda ante la situación, defendiéndose por la posición que, según ella, le otorga su vestimenta, conteniendo sus impulsos de campesina, que la harían reaccionar de manera diferente: *Laugh! If I were differently dressed,/ you'd see a different spectacle!/ I'd have ripped this whole damned palace/ to shreds. But that's too comical* (II, 2: 116). Aminta queda pues ridiculizada ante la actitud que toma frente a las dos damas. El pasaje descrito pone de manifiesto el tono de afectación al hablar de Aminta, de la misma manera que *El burlador* adquiere un tono cómico ante las pretensiones que Aminta y su padre confiesan a Octavio (2612-2624).

Aminta llama la atención de don Pedro para preguntarle si el rey está casado, porque ella no piensa salir de la corte sin al menos un duque. Don Pedro, a quien vemos ahora relegado a la condición de paje real tras haber sido embajador,

no parece muy afectado por su bajada en el escalafón –*Actually, this sort of thing's / more my speed than signing treaties* (II, 2: 117)—, retomando su pasado de conquistador para convencer a la campesina, que queda puesto de manifiesto al utilizar las mismas palabras que su sobrino para la conquista –*you have rude eyes*—:

> ***Don Pedro***
> *I love the way you laugh.*
> ***Aminta***
> *Well, sir, a certain Joker taught*
> *me this same laughter that you love*. (II, 2: 119)

Se establece así cierta complicidad entre ambos, que terminan saliendo de escena agarrados del brazo. La frescura de Aminta se pone de manifiesto en su capacidad para la risa y el olvido, frente a la complejidad de los personajes de Ana, víctima por la muerte de su padre, e Isabella.

En la escena tercera el duque Octavio, tras un año de reclusión conventual, ha decidido vengarse de Juan. A través de esta escena se reactivan los mecanismos del *trickster*, se completa el círculo temporal que tras un año nos devuelve a la noche de todos los santos, momento en el que da comienzo la obra, y nos traslada a Sevilla, lugar de origen del protagonista. El Juan de Walcott, como ya se pone de manifiesto en el título de la obra, es principalmente un *joker*, compartiendo con el don Juan de Tirso las características narrativas del *trickster*, cuyo mecanismo se activa de la siguiente manera, en palabras de Tanna (1984: 81–82):

> *[By] its nature, a trickster narrative is composed of at least one trick, a trickster who performs the trick, and a dupe who is the victim of the trick. The trick is a device or stratagem perpetrated by one character with the intention of deceiving another. It is the performer's task to make the success or failure of the deceit an entertaining experience for the audience. He begins by creating a pattern, giving the narration an incipient form which is completed when the pattern recurs. The performer introduces a model, a set of images, which is established through repetition. As members of the audience begin to understand the pattern of repetition well enough to anticipate it, they become emotionally involved in the images.*

En las dos obras se da el caso de que el mecanismo del "truco" termina produciéndose en su sentido inverso, tal como ocurre en la narración oral jamaicana *Tishiki*[280]: don Juan es burlado por la justicia divina impartida a través de don Gonzalo, quien le ofrece su mano, de la misma manera que don Juan ha ofrecido la suya a las mujeres que ha burlado. En *Joker* el mecanismo es aún más complejo, ya que se producirá una burla doble. Octavio activa el mecanismo del "truco" a través del disfraz; de nuevo, como cuando lo intentara con Isabella, se disfraza de fraile para engañar a Juan, concierta con Rafael en la escena siguiente la muerte de Juan, pero finalmente todos serán burlados por el don Gonzalo de ultratumba, el poderoso dios Anansi, el mayor de los burladores.

En la escena cuarta Juan va a refugiarse en la catedral donde pide asilo. Previamente tiene lugar una escena con alto contenido simbólico: Catalinion tiene sed, pero la fuente está seca, sólo quedan restos de agua estancada, sin embargo, Juan afirma que ha visto el rostro de un hombre muerto reflejado en el agua, que descubriremos en la escena sexta como el rostro de Batricio. Juan pide a Catalinion que le dé la vuelta a la fuente, como si de un conjuro se tratara, pero Catalinion sólo consigue ver un sapo. Se oye una campana. Entra el as de la muerte bailando, seguido de la reina de corazones, y Rafael, que empuja un carro con la estatua de don Gonzalo. Rafael invita a príncipes y a campesinos a arrodillarse ante la estatua. El tono en el que lo hace es jocoso, pues combina palabras como *fear* y *fart* y el temor que pueden suscitar palabras como *Heaven* o *Hell* queda reducido por el adjetivo *painted* que las acompaña, que denota carácter ficticio, siguiendo las técnicas propias del extrañamiento brechtiano. En estos momentos la presencia de la estatua no tiene nada de sobrenatural, ya que viene con la troupe de actores y por tanto se entiende que quieren representar algo. La presencia de la estatua está justificada por la forma de ganarse la vida los actores. Su entrada en escena, así como las técnicas referidas al extrañamiento brechtiano, recuerdan al carro de *Madre Coraje*. No es por ello raro que en esta parte ponga en boca de los personajes su visión sobre Dios y lo sobrenatural.

Juan dice recordar a Rafael como actor en una farsa barata que curiosamente se titulaba *"El burlador*". La troupe representaba una farsa en la escena siete del primer acto. Tal farsa resulta tiene el mismo título que el original

[280] Anansi, el promotor del truco, invita a los monos a entrar en el horno para engañarlos, haciéndoles creer que los va a liberar después, lo que no llega a ocurrir. La primera parte del truco siempre establece un modelo ideal que en esta ocasión es alterado cuando Anansi entra en el horno y los monos se niegan a liberarle. En esta transición Anansi se convierte en el personaje bobo, sobre el cual recae ahora la burla que él mismo ha diseñado.

de Tirso, en una obra que se crea como adaptación de la misma, y el juego es, pues, completo. Este juego metateatral adquiere de nuevo sentido, convirtiéndose en otra de las fórmulas para crear distanciamiento en el espectador, ya que Juan se sitúa al mismo nivel que el público, como espectador.

Seguidamente Juan pregunta por el chico que salió huyendo. Rafael evade la pregunta y presenta a su troupe: *This "jamette"*[281] *always plays the Queen* y presenta a la propia estatua como parte de los actores: *since from actor/ to statue is a mere matter of talent, and any piss-poor/ performance shows you when it's true* (II, 4: 126). Rafael dice haber esculpido la estatua para asustar a las novicias descarriadas. Rafael se convierte, por tanto, como en la versión de Zorrilla, en el escultor del panteón familiar mandado levantar por el padre de don Juan para albergar las víctimas del hijo. A la presencia de Rafael habrá que añadir el careo entre víctimas y verdugo, tal como veremos en la escena final.

En esta ocasión el escritor caribeño ha elegido un lugar abierto, como es la plaza junto a la catedral, frente al interior de la iglesia de la obra tirsiana. La fuente en torno a la cual presentan la estatua simboliza lo circular de la vida, de la historia y del mismo Juan, viajero, conquistador, que vuelve a su patria para proseguir su camino en círculos en una metáfora continua que contiene la esencia de lo caribeño.

El convite de Juan a la estatua es articulado como una broma del burlador, sugiriendo los alimentos que han de formar parte del banquete –*stone bread, stone cheese, and stone wine?* (II, 4: 128)—, que Juan aprovecha para seguir con tono jocoso y descreído, creando juegos de palabras sobre la muerte de don Gonzalo:

> *Good night, then. Hope to be seeing*
> *you dead at midnight, and forgive*
> *the pun. Tomorrow, I' m marrying*
> *Isabella, if I'm alive*. (II, 4: 128–29)

Juan y Catalinion abandonan la escena y en su lugar aparece Octavio disfrazado de fraile. Pide a Rafael que, haciéndose pasar por estatua, mate a Juan. Rafael termina cediendo, como venganza por la muerte de Jack, "el chico" (*Boy*) que se disfrazaba de mujer para la farsa. A partir de ahí Rafael inicia un lamento sobre sí mismo, ya que considera que no es ya el buen actor de su juventud. Critica Rafael

[281] Véase el apartado 1.2.2.2.e de la introducción del presente trabajo.

los poderes institucionales y a la profesión de actor en general. Rafael con estas palabras recrea las críticas del propio Walcott, fundador de la TTW. La concepción de Walcott con respecto al teatro en Trinidad como sede del movimiento teatral caribeño era bastante ambiciosa, consistente en la creación de un grupo teatral con base en Trinidad que contara a su vez con un grupo itinerante para representar las obras en el extranjero, así como la creación de una escuela para actores profesionales en el Caribe. Pero la falta de financiación institucional por parte del PNM, partido liderado por el controvertido Eric Williams como presidente de Trinidad, a quien Walcott apoya al principio pero a quien critica sin reservas con posterioridad, unido a los problemas internos de la compañía, en parte provocados por el propio carácter del dramaturgo, le llevarán finalmente a dimitir en 1977. Su relación con la compañía desde su partida ha sido de encuentros esporádicos, aunque desde que recibió el Nobel han vuelto a colaborar. En la actualidad la TTW está dirigida por Albert Laveau, que comenzó como actor en la compañía prácticamente desde su fundación. Sobre el hecho de no tener un espacio propio el director comentaba *it's a damned shame*[282], expresando así una frustrante situación para un grupo que desde su fundación ha luchado contra viento y marea para crear una base de continuidad sobre un proyecto de creación de un teatro propio.

> *Seville has better actors. Kings,*
> *queens, jokers, knights. They're more alive.*
> *I'm like this fellow here, sir, dead.*
> *The theater has eaten my life.*
> *I've no regrets, mark you. I've led*
> *this company for fifteen years;*
> *some of the best I've forefeited,*
> *some reasonably turned traitors*
> *for more cash: but the tears don't come*
> *again; for mockery or applause*. (II, 4: 130)

La escena quinta del segundo acto destaca por ser una de las más cortas de toda la obra. El objetivo de esta escena es hacer desaparecer a Catalinion de la escena última, con lo que el escritor confirma el cambio del personaje frente al *Burlador*, donde Catalinón aparece en todo momento junto a su amo y será el encargado de

[282] Conversación telefónica (junio de 2004).

distender la tragedia ante la presencia de elementos sobrenaturales, además de servir de testigo de su desaparición ante el rey.

La escena sexta y última de la obra, con la que se cierra el segundo acto, se articula en torno a cuatro bloques: a) Juan solo en la catedral; b) Juan y Octavio, interrumpidos por la presencia de Isabella; c) encuentro con don Gonzalo; y d) restitución de la paz final.

a) Juan solo en la catedral

La soledad de Juan se corresponde con la soledad que don Juan sufre tras el primer convite. Sin embargo, si en *El burlador* observamos al personaje temeroso ante el primer encuentro frente a la aparente valentía que ha mostrado delante de los criados y Catalinón –"¡Válgame Dios! Todo el cuerpo/ se ha bañado en sudor,/ y dentro de las entrañas/ se me yela el corazón" (vv. 2475–2477)—, en *Joker* encontramos al personaje crítico con respecto a la fe religiosa, de la que su presencia en la catedral se constituye en símbolo. Juan coincide en el comentario que realiza anteriormente Isabella en la escena segunda del segundo acto, donde habla sobre sus vivencias eclesiásticas durante el pasado año, con respecto a sus comentarios sobre el dios araña[283], refiriéndose a las telararañas que empañan los ojos de las estatuas de piedra de las catedrales y jugando con el doble sentido: *Dreaming stones/ with spider webs for irises*. *Those sex starved faces!* (II, 6: 134).

b) Juan y Octavio

Juan y Octavio se encuentran en la catedral, donde Octavio ejerce en esta ocasión de burlador mediante el disfraz de fraile, con la pretensión de confesarle. Se produce entonces otro de los encuentros donde vemos al personaje racionalizar argumentaciones sobre la concepción religiosa, en el tono que observábamos en su conversación con De Mota (I, 7). Juan sigue mostrando su ateísmo respecto a los valores religiosos tradicionales representados por la iglesia católica: *But my mind's clear of all that mist/ of incense* (II, 6: 135).

Isabella, que se presenta ante Juan como una mujer anónima, consigue hablar con él antes de su confesión. En esta entrevista Isabella expone a Juan el descubrimiento del sentido de la libertad y el amor que le profesa, tal como había comentado a donna Ana. Juan, coherente con su postura, guarda para sí su

[283] *the saints were brightly jeweled flies*
for God, the spider, I saw now
all endured, and all surrendered! (II, 2: 113).

secreto, no respondiendo a la pregunta formulada por la dama anónima sobre su capacidad para amar, e Isabella desaparece, no sin antes manifestar que era la respuesta que esperaba.

Continúa entonces el diálogo entre Juan y Octavio. Octavio crea un símil que recoge la tradición de la mística española, al comparar el alma con la esposa antes de entregarse al amado, ante la excusa de que Octavio, disfrazado de fraile, ha de confesar a Juan de manera previa a su boda con Isabella, que ha de celebrarse al día siguiente por mandato real:

> *Your body must be absolved*
> *before marriage, like a bridegroom,*
> *while the soul that it should have loved*
> *alone awaits him in her room*. (II, 6: 137)

Juan insiste en tomar la bendición del fraile en nombre de su "cuerpo", pero Octavio insiste en la importancia de la confesión para alcanzar la gracia. La única ley que Juan admite es la ley natural: *If I defy/ your principles because I served/ nature, that was chivalry/ less unnatural than your own* (II, 6: 138). Juan confiensa que su única fe es su creencia en la mujer, el amor, serán las mujeres quienes lo resuciten, rozando lo metafísico bajo el prisma de una visión nihilista de la existencia:

> *everyone*
> *idealizes a liberator*
> *lying next to lover or husband,*
> *and their drama is my creator.*
> *That's what you men*[284] *don't understand.*
> *I'm as much a vision as*
> *you are. We both don't exist*. (II, 6: 142)

c) Encuentro con don Gonzalo

Juan se muestra desenfadado ante la presencia de la estatua (*you know you scared/ that priest?* II, 6: 139). Posteriormente descubriremos que esta socarronería se debe a su convencimiento de que se trata de una argucia de Rafael, el actor, y no es un acto consciente sobre su repercusión, ya que terminará

[284] Nótese cómo, al igual que ocurría al final de la seducción de Tisbea (I, 5: 48), Juan adopta el punto de vista del "otro".

llevándole a la muerte. Entran cuatro apariciones. Estas apariciones están relacionadas con el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, pues son las víctimas las que se presentan ante él para exigir venganza desde el ultramundo, sólo la inocente novicia podrá salvar a don Juan de la condena eterna en el clásico novecentista. En *Joker*, Walcott toma esta recreación del encuentro entre víctimas y burlador, de manera que don Gonzalo exhibe a sus víctimas: Anfriso, el despechado amante que viajó desde el Nuevo Mundo para morir como un toro a manos de Juan; Batricio, que borracho se dio muerte, dice que es la cara reflejada de la fuente de la escena cuarta; Tisbea, que terminó suicidándose en la playa, se considera *nobody*, condenada a mirarse en multitud de espejos que multiplican su ya inútil belleza; y Jack, que confiesa que fue hombre y mujer en la otra vida, hasta que la mirada de Juan le partió literalmente en dos. Cada uno de ellos realiza una exposición de motivos sobre sus muertes, y le ordenan que coma en una conjura conjunta bajo el liderazgo de don Gonzalo. Su presencia en la catedral, unida a su carácter de víctimas inocentes, confiere al convite un carácter eucarístico en el que la sangre de Cristo se convierte en vinagre y su cuerpo en escorpiones, en un proceso de inmolación de las víctimas que han funcionado como chivos expiatorios, y que se presentan ahora para exigir la muerte del culpable.

Ante la mofa de Juan, don Gonzalo replica con la severidad sonora de la versión de la Biblia del rey Jacobo: *Whoso lusteth after a woman/ in his heart commiteth…*[285] (II, 6: 144). Juan argumenta sobre la interpretación bíblica de la frase, a lo que don Gonzalo responde que donde él habita no hablan de tales cosas. Juan no cree en un infierno de ultratumba, entonando entonces una canción que se convierte en su legado en vida ante la proximidad de la muerte. En la canción recoge su consciente imagen de héroe, y por ello siente que es el momento de abandonar esta vida, para que quede, al menos, el recuerdo de sus hazañas. Es cierto que la figura de Don Juan va ligada a la tradición de hacerlo morir joven cuando se quiere resaltar la fuerza del mito. La versión de Annouilh nos muestra un don Juan decrépito en sus últimos años de vida en *Ornifle ou la courrant d'air*, mostrando al personaje con todo su patetismo, pero esto no es lo normal en la tradición donjuanesca, ya que Don Juan está asociado a la idea de la juventud y el placer, desligado de cargas familiares. En esta ocasión Walcott, en una visión más contemporánea, se inclina por un Juan vitalista que prefiere vivir la

[285] Nótense los puntos suspensivos con los que acaba la frase, en una elipsis donde el público construye mentalmente la parte que falta debido al conocimiento compartido en la comunidad caribeña de habla inglesa. Las palabras hacen mención al séptimo mandamiento y a Mateo 5:8-32.

vida plenamente gozando todo lo que pueda, frente a los parámetros marcados por la Iglesia, aunque sea a riesgo de morir joven.

> *I'll come! It's best to go down a living lover*
> *than a nasty old man penning his memoirs*. (II, 6: 145)

d) Restitución de la paz final

No obstante, y a pesar de la canción, la reacción de Juan al referirse a la estatua como Rafael muestra que no conoce el alcance de los acontecimientos. En esta ocasión el burlador ha sido finalmente burlado. La estatua vuelve a hacer referencias al frío relacionado con la agonía: *your hand's locked in an agony/ of welding ice* (II, 6: 146). Aparece Octavio, y la primera frase de su encuentro, llamándolo padre, en relación a su función como sacerdote con quien se ha confesado, se torna ahora en reconocimiento, al llamar Juan a Octavio por su nombre, dándonos a entender con ello que ha sido consciente de la burla desde el principio. La burla no procede por tanto de Octavio sino de una fuerza sobrenatural que también consigue burlar a Octavio como burlador:

> *Father! I'm burning up with cold*
> *Octavio, hit it! Break the hands!* (II, 6: 146)

Octavio se acerca y se da cuenta de que la estatua es de piedra, y que no se trata de Rafael. También él, al ejercer de burlador, ha sido burlado, pero Octavio es ante todo, en la versión de Walcott, el testigo de lo sucedido. Entra Catalinion en la catedral y se escucha un cántico que entona el coro que repite la cancioncilla de las monjas en la primera escena, cuando se llevan a Isabella al convento (*Brevis est amor*). Este canto representa el otro elemento temático de la obra: la brevedad del amor, y por tanto de la vida, en ese lamento del *tempus fugit* tan relacionado con el final del Medievo y principio del Renacimiento. Juan, moribundo, responde al coro, mientras que ve cómo su alma se eleva en el aire "como el humo de una vela apagada". El trágico final de *Joker* dista del claro didactismo de la obra tirsiana, concebida en una España en lucha por los valores del catolicismo frente al nuevo pensamiento europeo de corte protestante, donde el manifiesto del autor no admite dudas: el burlador ha sido burlado con sus propias argucias y sometido por un poder que no ha podido transgredir, el de la justicia divina, puesto que se ha burlado del resto de los valores que conformaban la sociedad de la época. La obra

de Walcott carece de este buscado didactismo, originando un final ambiguo sobre el supuesto castigo por la transgresión de los valores sociales, puesto que Juan muere convencido, y no arrepentido de los hechos realizados en vida. De hecho, con su muerte, Juan ha conseguido la inmortalidad del héroe que queda como tal en la mente colectiva de la comunidad. Será ésta quien lo resucite, tal como sucedía en el prólogo.

Es el encuentro de Juan con la madre como creadora lo que produce la catarsis final en este ciclo, que se abre con la resurrección y acaba con la muerte y la vuelta a la tierra, tal como expresa el coro poco antes de la muerte de Juan, en estos versos:

> *In this life our love is brief*[286]*.*
> *And grief is certain.*
> *But in thee, our mother,*
> *and your sacred sorrow,*
> *grows our happiness*. (II, 6: 147)

Con la muerte de Juan y su vuelta al útero materno, la paz queda restituida. No obstante, este final no está exento de cierta incongruencia dramática, ya que el final de *El burlador* obedece a los convencionalismos propios del barroco, puesto que todos los protagonistas están en escena y se restablece el orden alterado, aunque ya nunca será el mismo que al principio. Ante el rey han llegado todas las víctimas de don Juan –a excepción de doña Ana— para pedirle justicia. El rey aparece como el monarca engañado por su privado, debido, sobre todo, a su propia incapacidad de gobierno, que queda subrayada en la acción dramática. Primero es el campesino Batricio quien le reprocha su actitud, después la pescadora Tisbea provoca la misma pregunta al rey, que es inmediatamente respondida por Isabella: "Dice verdades*"* (v. 2820). Otra plebeya, Aminta, exige al rey que obedezca su orden. El marqués de la Mota aporta un testimonio más sobre los delitos de Juan, ya que estuvo a punto de ser condenado a muerte, pero el monarca llega tarde para impartir justicia. El castigo al burlador no ha sido humano, sino divino, y para explicarlo entra en escena Catalinón. Su testimonio provoca la última sorpresa del monarca. Como Dios actúa como *deus ex machina*, el rey dispone un nuevo orden social tras la desaparición del burlador, disponiendo las

[286] Este primer verso corresponde a la traducción del latín *brevis est amor*, que aparece varias veces entonado por las monjas.

bodas de Isabella y Ana[287]. La mano que ha llevado a cabo la venganza divina, don Gonzalo, recibe un galardón póstumo por su acción, con el traslado de su sepulcro a San Francisco el Grande, una de las iglesias más importantes de Madrid, para memoria de las generaciones venideras (Sánchez Sánchez, 1997: 183-184).

Catalinion entra en la catedral llamando a su amo, se considera manumitido, pues considera que Juan ha realizado su última burla. Como recuerdo le queda la canción en español con la que abría la obra: "Sevilla, a voces me llama*"*. Octavio informa a Rafael brevemente de lo acaecido. Rafael lamenta no haber podido ejercer su papel, con lo cual añade un elemento cómico a la tragedia y reestablece el marco de la historia. Siguiendo la tradición barroca, Walcott pone sobre el escenario a todos los protagonistas, excepto a los que han muerto, que ya tuvieron su espacio como voces de ultratumba en ese peculiar mausoleo creado para el *Joker*. Todos los personajes llevan velas y son presididos por el Rey de Castilla. De Mota establece lo que podría considerarse la moral de la obra: *there is no suffering more monstrous/ than life without a center. Juan,/ you have been loved by all of us/ here, with a love you couldn't return* (II, 6: 149). Juan representa pues al Ulises sin Ítaca, ni Penélope que le espere, condenado a vagar en círculos. Juan se convierte así en un protagonista caribeño, condenado al continuo exilio, en una vida sin centro. Por ello sólo la muerte, como vuelta a la madre, provoca la ubicación de esta vida errante, y así lo expresa el rey:

> *Diego, our sons return*
> *to their true mother. As our souls*
> *blaze in a resurrecting dawn,*
> *we bless these lovers and him, whose*
> *wedding day was his funeral,* (II, 6: 149)

La incongruencia de Walcott se debe a que, tal como hemos analizado en esta sección, el autor ha mantenido ciertos aspectos de la estructura original no respetándola, añadiendo elementos nuevos cuando lo creía necesario, ligados a una visión más caribeñeizada, introduciendo elementos novedosos correspondientes al efecto de la colonización y la esclavitud, otorgando a las mujeres la palabra, tras el silencio impuesto por los valores tradicionales, y, sin

[287] En la versión de Emilio Hernández, la obra acaba con el relato de Catalinón, ya que pone el énfasis en el trato a las mujeres como víctimas, expresando así que no es posible la restitución de la paz final, que el teatro áureo es un convencionalismo de la época.

embargo, no resuelve con igual acierto el final de la obra, ya que por un lado crea un final ambiguo donde no resuelve el tema religioso ni el moral, otorgando al personaje una muerte honorífica en la que resalta el valor de los aspectos más transgresores de Juan, pero por otro restituye la paz final, utilizando los convencionalismos propios de la comedia nueva: Juan muere y es el Rey de Castilla el que restablece la paz dramática, de manera que el rey dispone los casamientos de doña Ana con el marqués y de Isabella con Octavio. La vuelta al mundo racional y consciente devuelve el papel silenciador de las mujeres como esposas a doña Ana y doña Isabella, quienes, pese a haber tenido una intensa vivencia con Juan, y tras el sorprendente discurso de Isabella en la catedral, han de someterse paradójicamente a la institución matrimonial. Otra de las diferencias con respecto a la obra tirsiana, al igual que ocurría en Shakespeare, es que el personaje de mayor rango es el encargado de cerrar la obra, en *El burlador* el encargado es el rey (vv. 2882-2884). En Walcott este papel es trasladado a la comunidad que representa a la colectividad, y por tanto muestra la ruptura con la sociedad "geocéntrica".

Rafael recobra su papel de maestro de ceremonias. Con sus invocaciones del prólogo resucitó a Juan y será él el encargado de cerrar el círculo. Se despide del público en pareados a la manera shakesperiana, cerrando el ciclo en la tradición de la noche de difuntos donde dio comienzo la obra:

> *Every man's life is a candle*
> *that burns too fast, but, with your leave,*
> *we lit his ritual death and ritual*
> *resurrection on All Soul's Eve*. (II, 6: 150)

El as de la muerte y el coro cierran al grito de *sans humanité*, que supone el triunfo de la libertad sobre la muerte. Con este grito de carnaval se ensalza el poder de la vida sobre la muerte, convirtiéndolo en el lema de la obra:

> *Carnival is a celebration of the Life Force, of the will to conquer, and a protest against the Death facing each individual. A traditional Trinidadian song, which Walcott regards as representative of the brutality, instinct of survival, and need to assert oneself that is part of the Caribbean psyche '*Sans Humanité*' will later be used as one of the motifs of the* Joker of Seville*, which is also a celebration of the Life Force and will to conquer as a protest against Death*. (King, 2000: 210)

El cuerpo de Juan es colocado sobre el féretro, la reina de corazones deposita un corazón sobre su cuerpo y canta *O little red bird*, canción con la que concluye la obra y que, una vez más, exalta la libertad por encima de todas las cosas. Los *stickfighters* toman el cuerpo de Juan, seguidos del resto, quedando el círculo vacío: *Juan's body is borne off by STICKFIGHTERS, followed by the company. Dawn. The empty ring* (II, 6: 151).

2.2. Personajes

El burlador	***Joker***
Don Diego Tenorio	Don Diego Tenorio, Juan*'s father*
Don Juan Tenorio	Don Juan Tenorio, *a knight*
Catalinón	Catalinion, Juan*'s servant, a Moor*
El Rey de Nápoles	*The King of Naples*
El Duque Octavio	Octavio, *a knight*
Ripio, criado	Ripio, Octavio*'s servant*
Don Pedro Tenorio	Don Pedro, Juan*'s uncle, ambassador to Naples*
El Marqués de la Mota	The Marquis De Mota, *a knight*
Don Gonzalo de Ulloa	Don Gonzalo de Ulloa, *a commander*
Ana de Ulloa	Ana de Ulloa, *his daughter*
El Rey de Castilla	*The King of Castile*
Fabio, criado	
Isabela, duquesa	Isabella, *Duchess of Naples*
Tisbea, pescadora	Tisbea, *a fishergirl of New Spain*
Belisa, villana	
Anfriso, pescador	Anfriso, *a fisherman, her betrothed*
Coridón, pescador	Corydon, *a fisherman*
Gaseno, labrador	
Batricio, labrador	Batricio, *a farmer*
Aminta, villana	Aminta, Batricio*'s betrothed*
	Rafael

EL BURLADOR	***JOKER***
	In Rafael*'s troupe*: *Ace of Death*, *Queen of Hearts*, Joker, Jack, *a Boy*
	Chorus representing Guards, a Ship's Crew, Wedding Guests, Nuns, Courtiers, Ladies, Slaves, Fishergirls, Musicians, Whores, Stickfighthers, Dancers[288]

Los personajes de Walcott se corresponden aparentemente con los de la obra de Tirso[289]. De los veinte caracteres del barroco, vemos que la mayoría son reutilizados por Walcott en mayor o menor medida, excepto tres de los personajes secundarios, Fabio, Belisa y Gaseno, personajes que podríamos llamar de "relleno", y cuyas funciones básicamente corales son asimiladas en la obra de Walcott por danzantes, músicos y otros acompañantes que veremos a continuación. En cambio, el autor añade en *Joker* a esta lista un personaje nuevo y fundamental a la hora de interpretar su visión del Don Juan y lo caribeño; se trata de Rafael, que actúa como iniciador de la ceremonia que resucitará a Don Juan de entre los muertos. Además, Rafael no está solo, sino que va acompañado de su "troupe", constituida por unas peculiares figuras de la baraja que nos hacen pensar en el mundo onírico de la Alicia de Carroll. Se trata de *Ace of Death, Queen of Hearts, Joker,* y *Jack*. La creación de esta peculiar baraja permite el continuo juego de palabras y la identificación del comodín, o *joker* en inglés, con el carácter de burlador del personaje:

> *The Ace is the dead man, of course,*
> *but the Joker is really the boss;*
> *he can change to elation each grave situation,*
> *sans humanité!* (Prologue: 9)
> ***Juan***
> *And God help you...*

[288] Faltan dos personajes, *Duenna* y *Abbess*, que no aparecen en el índice de personajes de la página 5, pero que constan en la página siguiente al nombrar a las actrices.

[289] Nótense las diferencias de carácter ortográfico que marcan en algunas ocasiones la referencia a la obra tirsiana o a la obra de Walcott, como ya hemos indicado.

(as himself)

If you hate jokes. (I, 1: 13)

Fig. 11

Además de este doble juego que señalábamos, podemos observar en este aparte otro de los rasgos de conexión interactiva entre obra y público, advirtiendo del carácter primordial que va adquirir la burla durante la dramatización, al mismo tiempo que se muestra el carácter carnavalesco de la obra, que en estas figuras "disfrazadas", como el resto de la procesión que acompaña a Rafael, actúan como comparsa.

La presencia de estos naipes establece la conexión entre el carácter de jugador que posee la figura del don Juan de Tirso y algunas de las versiones posteriores que asocian la afición al juego con el carácter pendenciero del personaje. En este sentido, el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla establece esta relación al principio de la obra, donde la conquista de mujeres y las muertes violentas se consideran elementos puntuables en la competición establecida por los dos jugadores, don Juan y don Luis.

A través de la tabla comparativa de personajes podemos observar que Walcott utiliza los elementos más corales de la obra de Tirso, también abundante en música y canciones –Narros ha intentado potenciar esta presencia musical y

coral en su versión (2003)—, donde asistimos a un espectáculo que, consciente del momento histórico en el que nace[290], presenta cantores, criados, guardas, enlutados, pastores, pescadores y músicos, que forman parte de una estética común que permitirá al autor una cómoda translación hacia su conversión caribeña. A toda esta pléyade coral añade Walcott *courtiers*, *ladies*, prostitutas y monjas, relacionándolos con la tradición caribeña, junto con nuevos personajes corales que aportarán una nueva perspectiva sobre la visión histórica de la colonización: tripulación de un barco, esclavos y *stickfighters*.

2.2.1. Los personajes masculinos y sus máscaras

A pesar de que el autor caribeño utiliza los mismos nombres del drama tirsiano, sin embargo, reutiliza a los personajes, dotándoles de un carácter diferente. Si hay un rasgo común a los personajes masculinos del que pudiéramos hablar, éste sería sin lugar a dudas su carácter camaleónico, su disposición para la transformación y la metamorfosis. A continuación analizaremos cómo se produce esta mutación en estos personajes.

2.2.1.1. Rafael

Rafael es aparentemente un nuevo personaje de la trama, actúa como maestro de ceremonias, es uno de los personajes que constituye una pieza más de lo que Benítez Rojo llamaría supersincretismo. Actúa como narrador y personaje, en una tradición que Jean Binta Breeze señala como típica del teatro de tema caribeño (Caribbean Focus, 1986). Rafael es además un personaje netamente caribeño, dado su papel de líder espiritual, al resucitar a Don Juan de entre los muertos. En este sentido Rafael es un *obeah man*, puesto que conoce los ritos necesarios para tal ceremonia, trasladando al Don Juan europeo, y sobre todo español, en definitiva

[290] Es conocido el gusto del barroco por lo espectacular y el efectismo, a diferencia del Renacimiento y parcialmente del Manierismo.

al Don Juan más mítico, a tierra trinitense[291]. Rafael, es a su vez, el Elegua[292] o Legba Carrefour[293], el mediador o mensajero de la tradición afrocaribeña:

> Pero ¿quién es el minotauro que se oculta bajo la máscara del negro viejo? Los códigos culturales del Caribe permiten su rápida identificación: es el 'orisha' Elegua, nuestro antiguo conocido de las culturas yoruba y ewe-fon del África Occidental, criollizado en Cuba y en otros sitios del Caribe. Recuérdese que entre sus funciones está la de gobernar las puertas, las llaves, las cerraduras y las casas, y que en uno de sus principales avatares o *caminos* adopta la figura de un negro viejo con un cayado. Ésta es, tal vez su manifestación más temible, puesto que entonces gustará de trastornarlo todo. En Cuba este avatar es conocido con el nombre de Eshu (Exiu en Brasil), y el culto de la santería lo representa a veces como el 'diablo'; consecuentemente, se dice de Eshu que "habla al revés". Otras veces, en Haití, es el más grande de los hechiceros, y gusta de vivir en la noche y los lugares oscuros; es el Legba-Carrefour del vodú, el Maître Carrefour del 'petro'. Nadie mejor que él podía desatar las dinámicas retrógradas[294]. (Benítez Rojo, 1998: 270-271)

Como parte importante de esa tradición, Rafael se metamorfosea como lo hará Juan, aunque con propósito distinto, pasando de maestro de ceremonias a director de la troupe de actores con la que recorre distintos lugares. Es además el escultor de la estatua de don Gonzalo, y por tanto, tal como veíamos en la sección anterior, enlaza con la tradición donjuanesca, al tomar su nombre de la versión de Zorrilla, puesto que es en esta versión en la que el escultor Rafael se encarga de contar a don Juan el triste rumbo de los acontecimientos desde su huida de Sevilla. El Rafael walcottiano no pierde su talante de hombre en contacto con los espíritus, pero posee además un marcado talante de actor que hace que, junto a la troupe que le acompaña, la obra entre en el terreno de lo metateatral, fundiendo así las propuestas brechtianas con el contexto caribeño. Rafael ve en la troupe su familia y curiosamente presenta al chico como si se tratara de su propia hija. Ello explicaría

---

[291] Este tipo de personajes estarán también presentes en las otras dos obras analizadas. Se trata de personajes netamente caribeños que suelen ser fundamentales a la hora de convertir el mito europeo en caribeño. En *Pecong* serán sobre todo los personajes femeninos los que gocen de este poder, y en *AJAFHD* podemos observar algo parecido en personajes como Kojo.

[292] Véase Anexo III a.

[293] Véase Anexo III b.

[294] Resalta así Benítez Rojo el carácter de los *Iwas* u orishas, que se comportan de manera muchas veces caprichosa, y cuya moral no corresponde a los estándares de la religión cristiana.

que la muerte del muchacho le produzca las ansias de venganza frente a *El burlador*, y que por ello acepte la propuesta de Octavio. Su carácter mutable, que como la del resto de los personajes posee un marcado perfil circular, hace que sea él precisamente el encargado de cerrar la obra recogiendo el cuerpo de Juan, que él mismo llamó a la resurrección. La obra es tan circular como lo pudiera ser cualquier otra, excepto que en el Caribe el círculo forma parte de la metáfora que es ya parte de la simbología de la zona, tal como estudiaremos también en los siguientes capítulos.

2.2.1.2. Octavio

El Octavio de Walcott adquiere dimensiones muy diferentes a las de su homónimo barroco: si bien ambos comparten su amor por la dama, su expresión sobre esos sentimientos se construye de forma diferente. Octavio es en la obra de Walcott otro Juan, ya que comparte con su rival características comunes tales como su deseo de burlar –*Now, my joke begins* (I, 2: 26)—, la utilización del disfraz para perseguir un fin –*when he can't distinguish his sins from my jokes, then I will show my face* (I, 2: 26)— y la concepción romántica del amor, que les sitúa cercanos al mito de Fausto. Sin embargo, es el amor exclusivo a una sola mujer lo que separa a ambos. Octavio adquiere además un carácter cuasi místico tras su voluntaria reclusión en un convento de capuchinos durante el año de obligado aislamiento de su amada, en un intento de perdonar a Juan, y para cumplir penitencia por la blasfemia de haber utilizado una prenda sagrada en su intento de disfraz. De ahí que la "cornamenta" de la que hablaban Anfriso y Batricio pase a convertirse en Octavio en una corona de espinas relacionada con la imagen de Jesucristo en la cruz: *You've crucified me with a crown/ of thorns, that now when, when I confess,/ the wafer clogs my gullet, wine/ is gall! Gall!* (II, 3: 120). Octavio considera que la catedral, y por tanto la iglesia, se convierte en una prostituta al dar cobijo a Juan, al que considera un hereje: '*How whorish of that church to be/ there when that heretic needs her now!* (II, 2: 120).

Curiosamente para vengarse de Juan utiliza sus mismas armas, convirtiéndose así en un nuevo burlador cuya burla termina en fracaso porque, tal como ocurría al inicio de la obra, siempre hay un *trisckster* mejor que se le adelanta; si en la seducción a Isabella fue Juan, en la burla final será don Gonzalo, el dios araña que se erige así en burlador de burladores.

Es Octavio el primer personaje de la obra de Walcott que podemos vincular al mito de Fausto, mito que, en la larga y prolija tradición donjuanesca, se funde con el mito de Don Juan en las versiones más románticas y en especial en las alemanas, que siguen las directrices marcadas por la versión del cuento de Hoffman[295]. También el personaje de Juan participa ligeramente de esta visión romántica, pero es Octavio el que muestra esa relación en primer lugar, haciendo de ello una característica compartida con su rival, y frente a él referido sólo a la mujer de la que está enamorado:

> *She is a fire that consumes all,*
> *and that's Octavio's madness, friend.*
> *Even if Hell rise and Heaven fall,*
> *the world, but not my love, will end*. (I, 2: 26)

No es pues el código del honor el que mueve al Octavio walcottiano, sino el amor, presentado bajo su forma más romántica, esto es, como unión con la muerte.

2.2.1.3. Don Pedro

Como hemos visto con el personaje de Octavio, no es Juan el único *trickster* de la obra. De hecho hay una correlación entre don Pedro y Juan. Don Pedro podría ser la figura de Juan cercana a la vejez, recordándonos al *Ornifle* de Annouilh, frente a la severidad de don Diego, padre de Juan y hermano de don Pedro, que se constituye en modelo de autoridad, defensor de los valores tradicionales y el respeto a las instituciones que su hijo rechaza. Don Pedro llama a su sobrino *Iberian dog* (I, 1: 15), y su sobrino replica: *Because you too were once a stud* (I, 1: 16), con lo que queda establecida una conexión que va más allá de lo familiar para dar muestra de la solidaridad masculina entre ambos ante temas primordialmente sexuales y que, como hemos visto en el análisis estructural, conduce a una continua protección para con su sobrino, más marcada que en la obra de Tirso[296], donde el tío le advierte de los peligros de su comportamiento aconsejándole: "Esa mocedad te engaña" (v. 117), y le recuerda que será castigado por haber gozado

[295] Véase Anexo IV.

[296] También en *El burlador* don Juan apela a la simpatía del tío haciéndole recordar sus años de mocedad: "Tío y señor/ mozo soy y mozo fuiste;/ y pues que de amor supiste/ tenga disculpa mi amor". (vv. 61-64)

de mujer tan principal: "¡Castíguete el cielo, amén!" (v. 84). En Walcott, la idea del castigo está ausente en don Pedro, quien le protege a través de la comicidad que provocan sus acciones y que va de lo público a lo privado, puesto de manifiesto a través de las didascalias que muestran la voz de don Pedro, que, por un lado, grita para fingir que está haciendo algo contra el burlador de Isabel, y por el otro susurra al oído de su sobrino, facilitándole la huida de Nápoles en un barco. Es obvio que don Pedro conoce bien, al igual que el *Joker*, el arte de la burla, y así lo muestra: en su encuentro con Octavio, a quien, con la pretensión de salvarle, le conmina a que abandone Nápoles (*Octavio is nobody now*, I, 2: 22); jugando con la relación establecida por Juan con Ulises; fingiendo ante el rey su muerte, acusando a Octavio de haberle herido; o, finalmente es en el momento en el que sugiere a los guardas a que no le persigan, aludiendo al código de caballería, en una mención que nos recuerda inevitablemente al Quijote, quien para deshacer entuertos no dudaba en citar el famoso código (I, 1: 16). Esta situación resulta incluso más cómica y cercana a la farsa cuando don Pedro, para entretener y distraer a los perseguidores, comienza un discurso grandilocuente al que él mismo da el título de *dying speech* y que hay que relacionar necesariamente con el gusto por los discursos y lo verbal de las sociedades de ascendencia africana[297].

El personaje de don Pedro adquiere una nueva dimensión, convirtiéndose además en el nuevo bufón de la obra, absorbiendo el papel del gracioso que en la comedia nueva era atribuido a los criados, como los personajes de clase social baja. Catalinion, cuya correspondencia directa con la comedia tirsiana lo relaciona con Catalinón, se aleja de ese cometido, a pesar de cierta ironía en su discurso, ya que bajo la presión de su amo su conversión tiene más que ver con Caliban, al ser considerado un esclavo. Don Pedro es además un patán, pero un patán que provoca risa, acercándonos al guiñol aunque sin incurrir en lo grotesco.

2.2.1.4. Caliban

El personaje del criado Catalinón resulta muy significativo en la tradición donjuanesca. A lo largo de los siglos, ha mutado tanto o más que su amo, desapareciendo en las versiones más próximas al siglo XX. Biancolelli en la c*ommedia dell'arte,* Leporello en *Don Giovanni*, Hans, Wurst, Kaspar, el payaso de

[297] Sobre este aspecto véase el Anexo V, tomado de la división del discurso hablado que hace Abrahams (1983).

la tradición popular del norte de Europa, debe su creación a *El burlador*, donde Catalinón es el gracioso que provoca la comicidad, al gusto de la comedia nueva "por ser sus gracias y donaires uno de sus más firmes atributos teatrales" (José Prades, 1971: 182). En otras versiones el criado se lamenta de la pérdida de su amo, por lo que supondría para su futuro como falta de ingresos económicos, llegándose a convertir en un ser despiadado frente al bueno y sensato Catalinón. En la obra walcottiana el autor recupera el personaje sometiéndolo a mutaciones que lo vinculan directamente con lo caribeño y lo postcolonial, haciendo de él un esclavo donde su piel –oscura— y su origen –*a Moor*—, unido al hecho del naufragio, lo constituyen en un nuevo Caliban.

El personaje áureo, Catalinón, se muestra como el criado prudente. Arias comenta en este sentido que es la voz consciente a través de la obra, el *alter ego* de don Juan (1988: 107): "Tus pareceres/ sigue, que en burlar mujeres quiero ser Catalinón" (907–908). Utiliza aquí su propio nombre como adjetivo peyorativo. El significado "parece estar en consonancia con el sustantivo catalina, excremento. Catalinón podría significar entonces 'cagón', 'cobarde', además de las posibles dosis de afeminamiento que el mismo personaje añade con sus palabras" (Sánchez Sánchez, 1997: 91):

> "Aunque soy Catalinón,
> soy, señor, hombre de bien;
> que no se dijo por mí,
> "Catalinón es el hombre",
> que sabes que aquese nombre
> me asienta al revés a mí." (vv. 880–885)

Curiosamente, el personaje de Tirso, Catalinón, se crece en los momentos de máxima tensión donde la tragedia parece más presente, creando un mecanismo para destensar las situaciones que es activado por las gracias del criado: "Aquí puede bien nadar/ el que salvarse desea,/ que allá dentro es desatino/ donde la muerte se fragua,/ donde Dios juntó tanta agua,/ ¿no juntara tanto vino?" (vv. 519–524). Catalinion abandona en *Joker* las características conferidas por el dramaturgo del barroco, diluyendo su carácter de *alter ego* de Juan, que en cierta medida, como hemos visto, está representado por su tío don Pedro. A su vez, abandona su funcionalidad de testigo presencial del castigo, al ser secuestrado por Ripio, y por tanto su carácter racional frente a lo sobrenatural, así como el carácter cómico del

gracioso que se transforma en Catalinion en una sutil ironía, con la que el personaje adquiere nuevas tonalidades que lo relacionan directamente con el tema colonial.

Catalinion nos da información sobre su amo, prepara la huida de éste, y observa; no da consejos, pero sí sentencias al público. Cobra especial relevancia desde el final de la escena tercera del primer acto. En el puerto lisboeta entona una canción, acompañado por un coro de esclavos, en la que hace referencia a otro de los mitos de constante presencia en la literatura caribeña, Colón, trivializando el tema del descubrimiento al considerar que encuentra el Nuevo Mundo por casualidad, y adelanta lo que será su destino al realizar el viaje hacia el Nuevo Mundo:

> *I am the one slave to survive*
> *this shipwreck with my master.*
> *But I'm not sure, now I'm alive,*
> *which is the worst disaster.* (I, 3: 34)

Establece así una relación directa con *La tempestad*[298] de Shakespeare, tal como hemos visto, aprovechando el tema del naufragio en la comedia barroca. Por tanto, el encuentro con Tisbea en el Nuevo Mundo habrá de estudiarse bajo los códigos de esta transformación, así como la relación de Catalinion con los campesinos asistentes a las bodas de Aminta y Batricio.

Debido a su condición de esclavo Catalinion pierde la orientación homosexual de su homónimo barroco para pasar a la castración, la sexualidad del esclavo está controlada por los designios del amo en la sociedad colonial. La llegada a las costas después del naufragio marca claramente estas diferencias al convertirse Juan en príncipe y ver en el esclavizado un poderoso competidor frente a la "recién descubierta" Tisbea: *JUAN: Down slave! And keep your fish hidden from this lovely naiad* (I, 4: 37). Durante el encuentro con la Nausicaa caribeña, Catalinion-Caliban ha sido forzado por su amo a permanecer tumbado con objeto de ocultar su desnudez ante la joven hasta que Juan le ordena que desaparezca para quedarse a solas con Tisbea, obligándole a adoptar una aún más humillante retirada, abandonando el lugar cubierto por hierbas (*weed*). Establecida la metáfora del pene de Catalinion como *fish*, Juan se libra de la posible competencia: *Think of*

[298] Sobre este aspecto véase el apartado 1.2.2.1.a. de la introducción.

him as my shadow (I, 4: 40), le dice a Tisbea, refiriéndose a Catalinion a la vez que confiere a su propio miembro el poder sexual que niega a su esclavo, más tarde identificará su miembro con la serpiente (*serpent*/*ee*l), poderosa metáfora en el contexto caribeño y que, como hemos visto, después don Gonzalo querrá cortar. Benítez Rojo comenta en este sentido toda una serie de mitos africanos y caribeños que utilizan la serpiente como imagen[299]:

> En todo caso, el tema erótico entre blancos y negros, incluso entre señores y esclavos, ha sido copiosamente trabajado por la novela antillana. Pero, en rigor, al igual que con el asunto de la culebra, lo único que se puede exhibir aquí son sospechas, incertidumbres. Uno se pierde en el intricado laberinto de los códigos caribeños. (1998: 275)

El tema de la serpiente es recurrente en el Walcott de los setenta, y así lo deja patente en su obra: *[as] in many of his drawings and writings at this time (an early draft of part of the poem is dated 29 June 1971) there is a serpent and an analogy between plunging into writing and having sex. The pen has become the serpent in the garden leading him to endlessly feed two hungry mouths* (King, 2000: 301). De hecho el tema de la serpiente es en la obra una constante que aparece con diversas funciones, en este caso la relación entre poder sexual y Juan se funde en uno solo, haciendo de Juan un enérgico Adán que conducirá a Tisbea/Eva fuera del paraíso.

Una vez más, tal como ocurre en *La tempestad*, nos hallamos ante el Caliban al que se le impide la unión sexual con Miranda pese a ese pasado común que ambos personajes comparten, tal como señala Lamming en relación con su orfandad y otros detalles de sus vidas:

> *Miranda and Prospero may be equal in their assumed superiority of origins over Caliban. But Caliban and the Duke's daughter have a bond that is not easily broken. They are alike in their ignorance; and there are parallels in their response to strangers from the world beyond these shores. The moment Miranda sets eyes on Ferdinand –handsome, noble and a prince— she suffers a genuine attack of lovesickness.* (Lamming, 1992: 112)

[299] Véase Benítez Rojo (1998: 273-275), donde habla de cuatro mitos interesantes: la culebra sagrada del Abakuá, Erúkurubén-Ñangobio y su río mítico; el mito de la fundación de Da (Dahomey), logrado a partir del río-serpiente-arcoiris, el Damballah-Wedo del vodou; Madre de Agua, que mora en los ríos de Cuba, Brasil, Guyana y Haití; y la boa cubana. Nótese en todos ellos la vinculación establecida entre serpiente y agua.

En *Joker* el hecho de que no se lleve a cabo la unión entre ambos no es tanto por el temor de una prole mestiza que pueble la isla sino por la unión que Juan, que se ha otorgado el papel de príncipe, y por tanto de este nuevo "Fernando", desea para sí mismo.

Mientras que Juan desarrolla su potencial sexual con esta nueva Miranda, Catalinion sigue defendiéndose de aquéllos que quieren utilizarle como esclavo. Corydon y Anfriso ven en él a un esclavo fugitivo al que intentan apresar para conseguir una recompensa económica. Aparece así un tema típicamente caribeño: el del fugitivo o cimarrón, que en el Caribe alcanza la categoría de héroe[300]. Ante la ausencia de armas con las que defenderse ante sus captores, Catalinion, desprendido de todo lo material, emplea la lengua; recordemos que Prospero le otorga ese don –*Abhorred slave, which any print of goodness/ wilt not take, being capable of all ill!/ I pitied thee, took pain to make you speak* (Shakespeare, 2002: I, 2: 26)—, recurso que Catalinion emplea magistralmente con ironía para su defensa (I, 4: 45). A través de la ironía se subvierte el contenido de la historia, Catalinion–Caliban hace reflexionar al colonizador sobre la empresa del imperio. Con el humor, Walcott cuestiona las estructuras de la empresa colonizadora, apoyadas en el poder económico y amparadas por el religioso. Linda Hutcheon señala con respecto a la ironía:

> En cualquier caso, sin embargo, como forma discursiva de doble sentido, de lengua bífida, la ironía se convierte en una estrategia retórica popular que puede trabajar dentro de los discursos existentes y cuestionarlos al mismo tiempo. Su inherente doblez semántica y estructural también la hace ser una figura muy adecuada para las dualidades paradójicas de la cómplice crítica postmoderna, por un lado, y de doble identidad e historia postcolonial, por otro. Y, ciertamente, la ironía (al igual que la alegoría, según Slemon) se ha convertido en una poderosa herramienta subversiva en el replanteamiento y nuevo tratamiento de la historia que llevan a cabo tanto los artistas postmodernos como los postcoloniales. (Hutcheon, 2000–2001: 19)

Walcott en este sentido, aunque no guste de categorizaciones, muestra un uso de la lengua que bien podría tratarse desde un punto de vista postmoderno y postcolonial, puesto que hace de la ironía una "poderosa herramienta subversiva".

[300] Sobre este aspecto véase el punto 1.2.2.2.b. del primer capítulo.

Las palabras de Anfriso continúan criticando la relación del poder religioso con la conquista del Nuevo Mundo. El hecho de utilizar la palabra *Christian* en toda la escena para la crítica hace pensar que el autor no sólo se refiere a la colonización exclusiva de la iglesia católica en el Nuevo Mundo al ser Juan español, sino a la forma en la que el poder religioso[301] fue utilizado en la empresa colonial de todas las potencias europeas –***Anfriso***: *I'd like to be a Christian, but/ I can't afford it – poverty (*II, 4: 45)—. Una vez establecida la ironía, Catalinion sigue utilizándola para convertirla en crítica abierta donde pueden escucharse con claridad las opiniones del dramaturgo:

> *Buckle on faith, sharpen honor,*
> *protect virgins, while you butcher*
> *black infidels, and there you are:*
> *a Christian knight!*
>
> (He steps away from them)
> ***Anfriso***
> *Aren't you a slave?*
> ***Catalinion***
> *I was a Moor. Before this death,*
> *it was conversion or the grave;*
> *I was seized by your Christian faith.*
> ***Corydon***
> *How?*
> ***Catalinion***
> *How, sir? In this position!*
> (He seizes ANFRISO by the neck)
> *This is how I was converted:*
> *After a battle, as the sun*
> *went down, I walked among the dead;*
> *a righteous war, so every one*
> *of its righteous warriors dead,*
> *and for that Heaven where they slept,*
> *both sides had fought, both sides had prayed.*
> *As I crouched by an elegant*

[301] Es conocida la animadversión de Walcott contra las instituciones religiosas y los sacerdotes católicos particularmente, habiendo crecido en una isla como Santa Lucía donde la religión católica es mayoría frente a la metodista, religión que profesaba la familia de Walcott. Sobre este aspecto, véase King (2000: 50–71).

cadaver, wondering to which Heaven
his soul had gone, because I'd sent
it there with all righteous men,
my master crept up with his knife
and christianized me with the threat
that I should serve him all his life.
I'm paying off that little debt. (I, 4: 45–46)

La religión, pues, aparece como imposición de sometimiento, y el bautismo como la marca de la esclavitud, un bautismo de fuego grabado por las armas del colonizador (*the threat*). Nótese el contraste establecido por el personaje, quien, pese a ser musulmán, respeta la religión de los muertos contra los que ha combatido. La tragedia de estos versos es atenuada por adjetivos "inapropiados" en este contexto, como *elegant* acompañando al sustantivo *cadaver* o *little* con *debt*, o la repetición de *righteous*, que en un principio parece justificar la guerra, pero que después pierde este sentido al hablar de *righteous warriors dead*, mostrando de nuevo esa ironía de la que hablábamos.

2.2.1.5. Las máscaras de Don Juan

Elena Soriano considera que James Bond constituye el prototipo de lo que sería el Don Juan contemporáneo (2000: 49–50), en cuanto figura evolucionada del clásico español. El Juan de Walcott parte también en cierta medida de la estereotipada imagen del *latin-lover* propagada por el cine estadounidense, que forma parte del imaginario popular de los propios espectadores. Sin embargo, y tal como hemos visto en el análisis previo, pese a esa imagen subyacente en el imaginario colectivo, las fuentes utilizadas por Walcott para su *Joker* tienen un carácter eminentemente literario o parten del folclore caribeño, dando lugar a ese supersincretismo que tantas veces hemos ya mencionado a lo largo de la presente exposición.

El personaje de Juan es, al tratarse del protagonista que da título a la obra, el que mejor refleja este carácter supersincrético, uniendo tradiciones que confluyen a través del galán y que posee como característica principal el mimetismo. El autor caribeño parte de la obra española –que no debemos olvidar posee a su vez una intrínseca conexión con raíces folclóricas donde la figura del *trickster* no resulta ajena—, extrapolándola al Caribe y haciendo de su protagonista un héroe fácilmente identificable en este contexto. La capacidad de Juan para el

transformismo, la presencia de un *dupe*, o personaje que cae fácilmente en la engañifa, como es el caso de Octavio, así como la provocación del deseo de seducción que le lleva a utilizar las artes de la burla para conseguir su objetivo, hacen pensar que Juan es también, como otros personajes masculinos que intentan burlar a quien consideran menos inteligente, el *trickster* de la tradición folclórica caribeña, Anansi. Es cierto que Juan no posee rasgos físicos fácilmente identificables con la araña, como son el ceceo en sus diálogos, o la fragilidad de su condición, pero es sobre todo la forma en la que lleva a cabo el engaño, así como su capacidad camaleónica[302] lo que identifica al personaje con el conocido *trickster*.

Fig. 12

Anansi es el as del disfraz. Anansi no duda en utilizar el disfraz para alcanzar sus propósitos y Juan reitera su transformismo: *to hide in the open; a skill I learned from the chameleon* (I, 2: 21). La utilización de este recurso tiene lugar simétricamente, ya que su empleo está relacionado con la conquista de las dos

[302] En este sentido es curioso recordar el doble origen del nombre Anansi, que Roberts considera procedente de dos culturas africanas: *A better explanation of "Nancy" and "Anancy" is that whereas "Anancy" derives from the Twi "ananse" ('spider'), Nancy derives from "nansi" in Bambara meaning 'chameleon', and that the chameleon or anthropomorfic nature of the characters is the main feature of the tales. The two words "nansi" and "ananse" in the course of time became confused and inseparable in the West Indies* (1988: 148).

damas: en primer lugar es Octavio el que *in soldier's cloak* hace llevar a Ripio una sotana con la que pretende hacerse pasar por confesor de Doña Isabella y de esa manera "seducirla" (I, 1: 11). Juan, vestido como una vieja, *a crone*, se hace pasar por viuda de soldado pobre para que Octavio le ceda su capa (I, 1: 11-12) (fig.12). Los trajes de soldado eran, en los inicios del carnaval en Trinidad un componente común en las "sociedades" formadas por los esclavizados en el siglo XVIII, cuyo propósito era "bailar y tener un divertimento inocente":

> *The Regiments were hierarchical. In addition to regular participants, the Barbados Mercury identified some seventeen different officials, including 'royal' leadership by Kings, Queens and a Dauphin (or Prince), 'royal' households, and political, legal and military personnel –for example Ambassadors, a Prime Minister, Grand Judges, an Admiral, Colonels, Generals, Majors and Alguazils (police)*. (Cowley, 1996: 13)

La utilización del disfraz por parte de Juan, así como de Octavio, el *trickster* frustrado de la obra, retoma esta tradición del carnaval también presente en la tradición donjuanesca en versiones como por ejemplo el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, que se inicia en una taberna donde se presenta a los personajes[303].

Con respecto a la seducción de la segunda dama, doña Ana, será la ingenuidad del amigo de la adolescencia, De Mota, la que le procure la capa que le dará acceso a su presa, capa que se convierte en capote y Juan en torero[304], jugando así, como ya hemos visto, con el estereotipo de lo español, donde el propio De Mota añade la espada de matar con la última frase, aceptando inconsciente el golpe contra sí mismo:

> ***De Mota***
> *That's fame, torero! Take this cloak,*
> *And if he charges, use this sword*
> *to duel that mad bull its death stroke.*
> ***Juan***
> *Use this as yours? I have your word?* (I, 7: 63)

---

[303] Don Gonzalo de Ulloa y don Diego Tenorio ocultan su rostro con el propósito de conocer los movimientos de don Juan disfrazados con máscaras. En la versión de Scaparro (2002) las máscaras son las propias de *la commedia dell'arte*, que están colgadas en la taberna.

[304] Emilio Hernández también hace de la capa de De Mota un capote, puesto que para él don Juan es un torero. Tal es así que parte del escenario está cubierto de arena donde se juega con el simbolismo del albero.

Tanto Octavio como De Mota se convierten a través del engaño en el personaje que acompaña a Anansi en el papel del tonto o *dupe* sobre el que recae la burla. Pese a que Anansi es un *trickster* al que le suelen mover necesidades básicas para la supervivencia tales como el sustento, también encontramos narraciones orales en las que el deseo de gozar de una mujer y el engaño, bien a la misma mujer o a un competidor, resultan comunes, como en el caso de *De Missus Fe Me An De Gal Fe yuh, suh* (Tanna, 1984: 38), o *Me Fada's Bes Ridin Haws* (Tanna, 1984: 63), donde se observan los móviles mencionados.

La relación del *Joker* con Anansi, y por tanto su raíz con lo intrínsicamente caribeño, permite entender mejor la mutabilidad a la que el personaje de Juan es sometido a lo largo de la obra, en un juego de máscaras en el que el héroe adquiere características propias de tradiciones que pese a su distante ubicación geográfica y a su relación con la imposición canónica tradicional adquieren una nueva lectura, no sólo como entes promotores de la colonización, sino como portadores de elementos en los que confluyen sensibilidades comunes.

El gusto por los clásicos, especialmente por la *Odisea* de Homero, forma parte de esta estética común que comparte Walcott con el teatro áureo español, donde se utilizaban las referencias a las dos obras de Homero para subrayar el carácter de comedia o tragedia que se quisiera imprimir a la obra, establecido por Lope en su *arte nuevo*:

19

"Homero, a invitación de la comedia
la Odisea compuso, mas la Iliada
de la tragedia fue famoso ejemplo," (88-89) (José Prades, 1971: 41)

En Tirso son frecuentes las alusiones a Troya, en el episodio entre don Gonzalo y el rey en la escena tercera, donde el primero daba cuentas a éste sobre el origen de la ciudad lisboeta. En la historia con la pescadora se hace alusión a la llegada a la playa de Tarragona de los dos náufragos, utilizando el mundo clásico –"Anquises le hace Eneas,/ si el mar está hecho Troya" (vv. 503-504)—, en clara referencia al momento en que Eneas salva a su padre Anquises al sacarle de la ciudad de Troya, refiriéndose a la forma en la que Catalinón lleva a don Juan hasta la orilla. Las referencias en Walcott no serán a la Eneida, pero sí que existen continuas alusiones a la figura mítica de la versión griega del héroe en el que Juan es

transformado, en un juego que también utilizan otros personajes a través de la mención *nobody*.

La cuestión de la identidad ocupa un lugar primordial en toda la obra, y más concretamente en la relación de Juan con las mujeres, de gozarlas inventando nombres e identidades que le permitan sus propósitos. Por ello, aunque el público conoce ya la identidad de Juan, expuesta por Rafael y Catalinion, él se niega a revelar dicha identidad a Isabella, con quien emplea el arte de la burla mediante una de sus armas más aguzadas: el ingenio verbal, en lo que será la primera alusión al mito de Ulises. En esta primera seducción, el "hombre sin nombre" (v. 15) del *Burlador* se convierte en *my name is Nobody* (I, 1: 14), convirtiéndose en ironía en una clara alusión al episodio que tiene lugar al producirse la burla por parte de Ulises para salvar a sus compañeros de Polifemo, personaje mitológico con un solo ojo al que Ulises ciega. De esta manera, cuando el cíclope quiere vengarse repite el nombre de "Nadie" como el causante de sus males, y con ello Ulises se libra de la venganza en un acto digno del *trickster*: "Apenas acabaron de hablar, se fueron todos; y yo me reí en mi corazón de cómo mi nombre y mi excelente artificio les había engañado" (Homero, 1982: 141). Ulises, como navegante, representa el viaje, y por ello no es de extrañar que Walcott sienta debilidad por este mito que representa la cultura del Caribe, donde "la cosa en sí, es el viaje" (Benítez Rojo, 1998: 285). El espectador lector de *La odisea* estará obviamente esperando a que en un momento dado se cree una situación parecida al episodio con Polifemo, y efectivamente, no hay que esperar mucho. Cuando el rey trate de resolver la situación y le pregunte a Isabella si conoce la identidad del hombre que ha hecho el amor con ella, ésta responderá: *It was nobody, my lord* (I, 1: 18), con lo que la burla es doble y el efecto burlesco completo. No obstante, la burla opera en contra de Isabella, ya que, al responder de esta manera, lleva a pensar al rey que su conducta sexual es bastante liberal, no ajustada al canon patriarcal, y por tanto merecedora de un castigo ejemplar.

La relación establecida con *La odisea* se va tejiendo desde este momento, por toda la obra. En el encuentro con Tisbea el carácter homérico del personaje adquiere nuevas significaciones. Juan ha utilizado el recurso de su no identificación en el episodio de Isabella, jugando con las posibilidades que le brinda este "Nadie", pero en el encuentro con Tisbea queda en un principio despojado de su posible utilización, ya que Tisbea es además de pescadora en la versión de Walcott, una mujer instruida, amante de las letras, y conocedora de la obra de Homero. El halago de Juan, al ser encontrado en la playa, hace referencia a la bella Nausicaa,

convirtiendo a Tisbea en la nueva hija de Alcínoo, y ésta responde *Oh, sir, you know Homer?* (I, 4: 37); desarma así el disfraz de Juan, que de hecho llega desnudo como consecuencia del naufragio, cuando inconscientemente ella adquiere la identidad que éste se suele asignar, al responder: *Me? Oh, I ent nobody, sir. Tisbea/ A poor fishergirl* (I, 4: 39). Juan insiste hasta trocar la situación, de manera que él llega a ser de nuevo "Nadie" *Nobody. A shipwrecked prince. A poet* (I, 4: 39). En esta ocasión a su habitual "Nadie" añade la condición de príncipe, de manera que adquiere así la identidad del príncipe Fernando de *La tempestad*, puesto que éste también llega a la isla como víctima de un naufragio, y de poeta, aunque el pasaje tiene lugar en prosa, probablemente porque con ello considera que seducirá a la joven más fácilmente.

Su papel de viajero y su llegada al Nuevo Mundo le convierten en un personaje acumulador de tradiciones que van desde el mencionado papel de príncipe al de Adán, en un nuevo paraíso en el que encuentra a la nueva Eva:

> *According to Gnostic scriptures it was Eve, and not God, who created Adam. He is said to have been made out of blood and clay: it was a common practice in the worship of the Goddess and the God of Fertitlity, to shape a god-like man out of clay to represent the power of creation of the Goddess. The legend of Adam's rib out of which Eve was created is now popularly known to be a patriarchal invention of the myth of the hero-god born from the Goddess Earth, who returns to her to be reborn, which had pre-existed Christianity and from which the new faith had drawn.* (Dunn-Mascetti, 1990: 142)

Juan es el misionero que impone los valores del Viejo Mundo bajo la justificación de lo religioso, el Robinson que viaja con su propio Friday. Todos estos papeles están vinculados a las figuras del colonizador y el colonizado, *among those who viewed the Americas as a tabula rasa, a 'natural' environment in which sophisticated European values would be reassessed* (Thieme, 2001: 128). Tampoco hemos de olvidar que existe cierta insistencia en justificar el carácter de Juan por parte de su padre don Diego, motivado por la ausencia de la madre muerta[305], por lo que Juan se convierte con su orfandad en uno de los muchos

[305] En este sentido señala Díaz Plaja que "[el] Don Juan de Unamuno tiene otra originalidad porque por vez primera se habla con cariño de la madre del personaje. Don Juan que tiene siempre un padre a quien mentir (Tirso) a quien intentar matar (Zamora) o desafiar (Zorrilla) no se enfrenta jamás con la madre que tuvo que haber existido (Córdova y Maldonado la mencionan sólo de paso). Con Unamuno su sombra aparece cuando Don Juan recuerda su infancia" (Díaz Plaja, 2000: 244).

personajes que habitan los textos postcoloniales (Thieme, 2001: 8). En este sentido Juan es ante todo el personaje que obsesiona a Walcott en todas sus múltiples facetas y a lo largo de toda su obra literaria:

> *My Crusoe, then is Adam, Cristopher Columbus, God, a missionary, a beachcomber, and his interpreter, Daniel Defoe. He is Adam because he is the first inhabitant of a second paradise. He is Columbus because he has discovered this new world, by accident, by fatality. He is God because he teaches himself to control his creation, he rules the world he has made, and also, because he is to Friday, a white concept of Godhead. He is a missionary because he instructs Friday in the uses of religion; he has a passion for conversion. He is a beachcomber because I have imagined him as one of those figures of adolescent literature, some derelict out of Conrad or Stevenson, or Marryat. In the poem [Walcott's 'Crusoe's Journal'] he also becomes, in one line, Ben Gunn, the half crazy pirate who guards Treasure Island, and finally, he is also Daniel Defoe, because the journal of Crusoe, which is Defoe's journal, is written in prose, not in poetry, and our literature, the pioneers of our public literature have expressed themselves in prose in this new world*. (Walcott, citado en Thieme, 2001: 53)

Con la trasposición de Juan al paraíso como un nuevo Adán, Walcott introduce el obsesivo tema de la serpiente[306], como constante del supersincretismo que menciona continuamente Benítez Rojo (1998), haciendo del miembro de Adán/Juan la serpiente para gozar de Tisbea, desde el inocente juego que le hace introducir a Tisbea su mano en la cesta que le cubre al desafiante "monstruo", que, como de si una marioneta del pene se tratara, se convierte en símbolo de la iglesia y de la ira de Dios (fig.13).

[306] Coincide con un tema también presente en *El burlador*, en esa comunidad de sensibilidades de la que hemos hablado, donde la conocida calle sevillana Sierpes debe su etimología a la palabra 'serpiente'. Tirso utiliza la metáfora, en clara alusión al génesis, en los versos 1506 a 1513, aunque, claro está, con un significado diferente que ha de tener en cuenta el contexto del autor del XVII: "Mota responde a don Juan que irán a la calle de la Sierpe, donde viven prostitutas portuguesas (lo peor de Portugal). El pasaje es una metáfora con elementos bíblicos. La calle de la Sierpe alude a la serpiente y al Paraíso (aqueste amargo valle) y allí se encuentran las prostitutas que con bocados solicitan a los hombres, como Eva en el paraíso al ofrecer la manzana a Adán, pero en realidad (*en efeto*) es una petición interesada" (Sánchez Sánchez, 1997: 120).

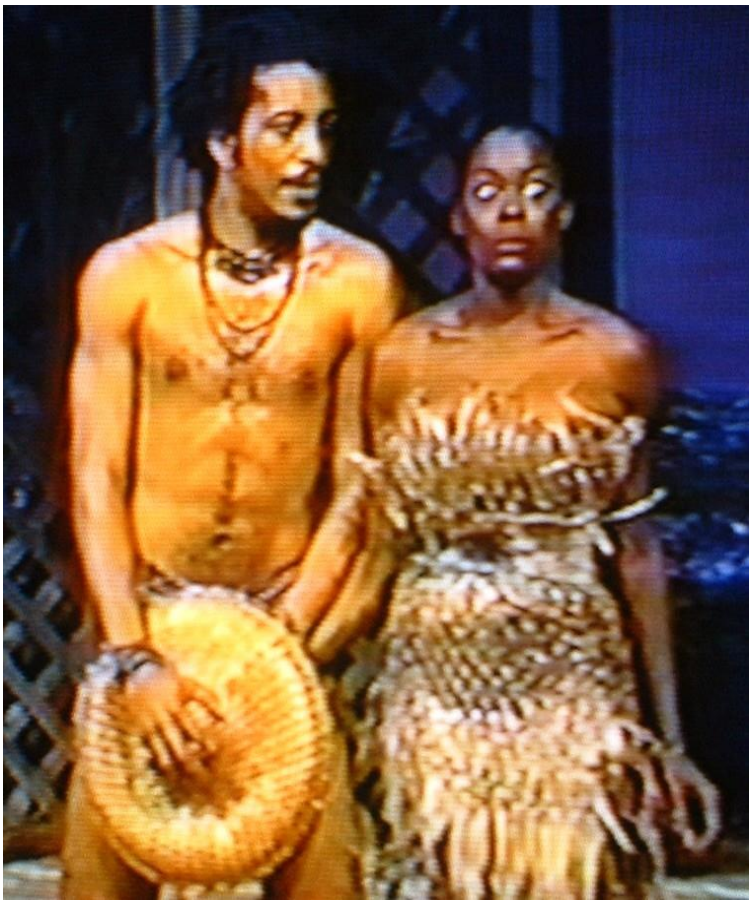

Fig. 13

En la escena séptima, ante la presencia de don Gonzalo Juan se convierte en la "gran serpiente" (*the great snake:/ belt for the belly of this world/ that is all appetite!* I, 7: 61). La serpiente, por tanto, se convierte en una poderosa metáfora del poder sexual por parte del varón, que deja su denostada representación de víctima de la tentación a la que le conduce Eva para convertirse en dominador, en representante de ese poder. Al convertirse en misionero, en colonizador de este Nuevo Mundo, Eva - Tisbea será engañada por la serpiente - falo de Adán, que bajo el poder sexual esconde su pretensión de dominación religiosa que acabará con este Edén virginal. No obstante, el tono de tragedia que podría derivarse ante la penetración de Tisbea, y por extensión del Nuevo Mundo, es atenuada, como en el resto de la obra, en un magistral dominio de los recursos teatrales que en esta ocasión se consigue a través de la ironía cuando Tisbea exclama *I'm chastising, I'm chastising...* (I, 4: 41), donde la repetición de una palabra de un contexto intelectual se combina con la intención de Juan de conseguir el orgasmo. No obstante, el colonizador se sentirá decepcionado ante la concepción de que el mundo que consideraba "virgen" ha sido previamente colonizado, y que huyendo de los valores

del Viejo Mundo ha vuelto a dar con ellos en este viaje circular de un Ulises que encuentra en el Nuevo Mundo la repetición de la Ítaca que creyó haber dejado atrás.

Ya hemos visto cómo Juan es ante todo un *trickster* encarnado en la tradición caribeña que muestra su habilidad con el disfraz, cambiando de máscara en función de sus necesidades. Es díficil establecer sin embargo cuál es el factor que motiva el deseo de burla en *Joker*, tal como en los personajes que forman parte de la tradición, donde la motivación ha cambiado en función de las distintas sociedades y momentos temporales en los que se ha inscrito. No obstante, consideramos especialmente interesante la opinión de Arias sobre la motivación en *El burlador* de Tirso para la burla, que considera que no es, como se ha estimado tradicionalmente, el hecho de burlar a las mujeres, sino en cuanto objeto de deseo de otro, apuntando que es esto lo que da verdadero placer a Don Juan. En el caso de Isabela es Octavio, en la pescadora Tisbea son esos otros amantes a los que ella desdeña, en Ana serán el marqués y su padre, y en Aminta, el recién casado Batricio, que no llegará a consumar su matrimonio.

> *Don Juan does not purposefully choose these women because he desires them for himself. On the contrary, each adventure –which arises spontaneously as opposed to being consciously planned— Don Juan seizes the opportunity to take away someone else's object of desire. He does not pursue sexual pleasure but the pleasure of rivalry and conquest, and the pleasure of leaving behind a series of hopelessly defeated and humiliated victims*. (Arias, 1988: 123–124)

Consideramos que esta idea puede aplicarse a *Joker*, quien también busca la burla en otros: Octavio en Isabella, Anfriso en Tisbea, Batricio en Aminta, De Mota y don Gonzalo en donna Ana, y Rafael en Jack. Sin embargo, y frente a *El burlador*, donde queda muy clara la restitución de la paz final a través del poder divino que es quien castigará al burlador, en el Juan de Walcott, pese a terminar con su vida, no es tan obvio el castigo. Juan no se arrepiente de sus acciones, se considera un libertador de las mujeres a las que considera conservadoras de una sociedad que las oprime, deseosas del matrimonio, institución en la que él no ve más que una jaula para la libertad del hombre. No responde a la pregunta de Isabella, que es la única de las mujeres que ha podido captar este mensaje creyéndose a sí mismo una idea, un concepto, un mito inaccesible al resto de los mortales.

Juan es ante todo un vividor que acepta la muerte como forma de volver a la madre, que de nuevo lo devolverá a la vida resucitándolo. La redención por tanto forma parte de este final tan personal, quizá, como ya hemos apuntado, por la relación del dramaturgo con el personaje[307], y también porque la redención suele formar parte importante de lo caribeño. Así ocurre en la pantomima jamaicana, donde, pese al comportamiento de Anansi, que suele intentar burlar a otros personajes, al final es redimido por *Mother Earth*, que siempre termina acogiéndolo en esta idea prehistórica de volver a la tierra en posición fetal, donde esperar a volver a nacer: *The idea of the earth as mother and of death and burial as a re-entry into her womb, seems to have been the key to some of the most ancient necropolis mysteries* (Dunn-Mascetti, 1990: 46).

2.2.2. Personajes femeninos

De los pocos estudios sobre el Don Juan realizados por mujeres, la obra de Elena Osorio (2000) sorprende porque basa su investigación en la figura paralela a Don Juan, con unos personajes a los que llama doñajuanas, analizando la escasez de correspondientes femeninas, sin aportar elementos interesantes sobre las mujeres de la obra. El citado libro es un ejemplo de la ausencia de estudios sobre la mujer en la tradición donjuanesca, puesto que, si bien es cierto que el mito, y especialmente su personaje principal, han mutado a lo largo de los siglos en función de las sociedades y los escritores, también es cierto que esta mutación debería haber afectado a las mujeres que forman parte de su historia. Este vacío de análisis está motivado por el carácter eminentemente masculino del mito (Smeed, 1990: 149), que ha tratado a las mujeres como víctimas, como culpables en su motivación de ascenso en la escala social e incluso ha llegado a ver en el personaje masculino rasgos negativos “propios” de las mujeres (Díaz-Plaja, 2000: 40–41). Es por tanto un mito carente de perspectiva femenina. En nuestro análisis somos conscientes de que no podremos suplir esta carencia, pero sí nos gustaría contribuir con algunas aportaciones.

Tal como hemos venido corroborando, existe entre la obra de Tirso y la de Walcott el uso compartido de elementos propios de lo que, siguiendo la propuesta

[307] Sobre este aspecto recomendamos la biografía de Bruce King sobre el autor *A Caribbean Life* (2000), donde cuenta los numerosos flirteos de Walcott con las mujeres, así como sus ya diversos matrimonios.

de Omotoso (1996: 59), hemos denominado "comunidad de sensibilidades". Ello implica que la sociedad caribeña que retrata Walcott se halla muy cercana a la sociedad española del XVII, probablemente por el carácter rural de la España de entonces, próximo a la sociedad campesina de los años setenta en zonas como Trinidad. No obstante, la visión de Walcott sobre la mujer en el Caribe, a pesar de su intento de crear a través de Juan una figura transgresora del orden social, carece, en opinión de Elaine Savory Fido (1986: 117) de imágenes con las que las mujeres caribeñas puedan identificarse –*it is a pity that when he depicts women his aesthetic achievement falls to a level of relative banality*—, en una situación difícil para las mujeres que ella describe en los siguientes términos:

> *Walcott´s Caribbean region is a place of tension between the sexes. Single mothers, still very numerous, and often in economic difficulty, are still somehow perceived often by men as powerful, despite their social and economic powerlessness. Men talk about women in hostile ways (although the younger educated man is beginning to respond to the strength of the women's movement in the region). The degree of female autonomy, leadership, and sexual independence which has been forced to develop in many Caribbean women as a result of male behaviour is not recognised as an advantage to the region, but as a reason for men to resist change being advocated by feminists. The good husbands and lovers of the Caribbean are also too often silent and invisible: the creative literature at present available for young women to read abounds with portraits of difficult male-female relations and with stereotypical attitudes towards women, depicting them as victims of male violence or in other ways as losers or marginal figures*. (Savory Fido, 1986: 111)

Es cierto que las cuatro mujeres que aparecen en la obra físicamente son víctimas de la burla de Juan, que se vale del engaño para acostarse con ellas. Sin embargo, existe por parte del autor un intento, quizá no del todo acertado, de explorar el alma femenina, partiendo de situaciones homólogas a las descritas en la obra barroca, de manera que la mujer se presenta en primer lugar como depositaria del honor familiar: *[the] social order derived from this juxtaposition is doubly dependent, first on male honor, which, in turn, depends on control imposed upon women. Society thus develops an ethos of gendered honor as well as a sexual economy* (Perry, 1990: 7); y por supuesto, también es depositaria de la perspectiva del autor, que es al fin y al cabo masculina. Cada una de las mujeres representa una visión distinta, aunque todas ellas comparten en principio el carácter sumiso al poder patriarcal contra el cual, y aquí es donde radica el elemento más innovador del tratamiento,

las damas y en concreto Isabella intentan rebelarse no obedeciendo las normas establecidas, abandonando de esta forma la pasividad con la que las mujeres de Tirso reaccionan, ya que a éstas sólo les mueve el afán de reparación del honor familiar, motivo por el cual se dirigen al rey como reparador máximo del orden patriarcal que regenta. Sorprende, en este sentido, la versión de Molière, que pese a la rogativa final del hermano para que don Juan se case con doña Elvira, nos asombra con la introducción de la dama, vestida de caballero, que valientemente se presenta ante don Juan para requerirle, reclamar justicia y pedir venganza.

Tanto en el episodio de Tisbea como en el de Aminta, el escritor se recrea en la descripción de la seducción, que queda completada con el acto sexual que se hace patente, frente a las damas, donde no interesa tanto la forma de seducción, sino las artimañas de Juan para conseguir su presa. Tisbea, la pescadora, y Aminta, la campesina, son curiosamente las mujeres que demuestran una menor oposición contra el poder patriarcal dominante. Tisbea acabará suicidándose y Aminta intentará buscarse un marido, que puede ser don Pedro. Ambas son de origen humilde y están muy vinculadas a lo caribeño, dado que pertenecen a la mayoría más representativa de la sociedad: pescadores y campesinos. Las dos son mujeres de color (figs. 13 y 14), Tisbea se define como *sunbrown* (I, 4: 34), por lo que la pescadora representa la descendencia africana criollizada. En el Caribe, las cuestiones raciales no obedecen a binarismos como blanco y negro, tal como se hace en Estados Unidos o el Reino Unido[308], sino en torno a matices (*shades*), que en su apreciación social[309] van desde lo más oscuro, identificado con el origen africano, a lo más cercano al blanco. Esta distinción observa rasgos tan concretos como la lisura, o no, del pelo. Aminta, en cambio, no define su color, pero pertenece al mundo del campesinado y contrae nupcias con Batricio, por lo que también forma parte de la cultura afrocaribeña. En esta conquista Juan destaca entre los rasgos de Aminta su blancura, como parte del juego de la seducción (II, 1: 98), puesto que ni es blanca ni es duquesa (*playing at dukes and duchesses* II, 1: 92).

---

[308] En el Reino Unido esta diferenciación binaria es aún mucho más generalizada, ya que bajo el epígrafe de *Black* se define todo lo que no sea blanco, por lo que podremos encontrar gente de origen muy diverso, desde africanos o caribeños (pese a que el color de su piel no sea negro), a asiáticos. Sobre este aspecto véase la introducción al capítulo cuarto del presente estudio.

[309] En las últimas décadas la situación de privilegio de la minoría blanca ha cambiado relativamente en los países de habla inglesa. El caso de Trinidad y Tobago es representativo, al tratarse de un país que ha sido gobernado durante varias décadas por Eric Williams, representante de la mayoría de origen africano en detrimento de los habitantes de origen asiático, la otra etnia mayoritaria del país.

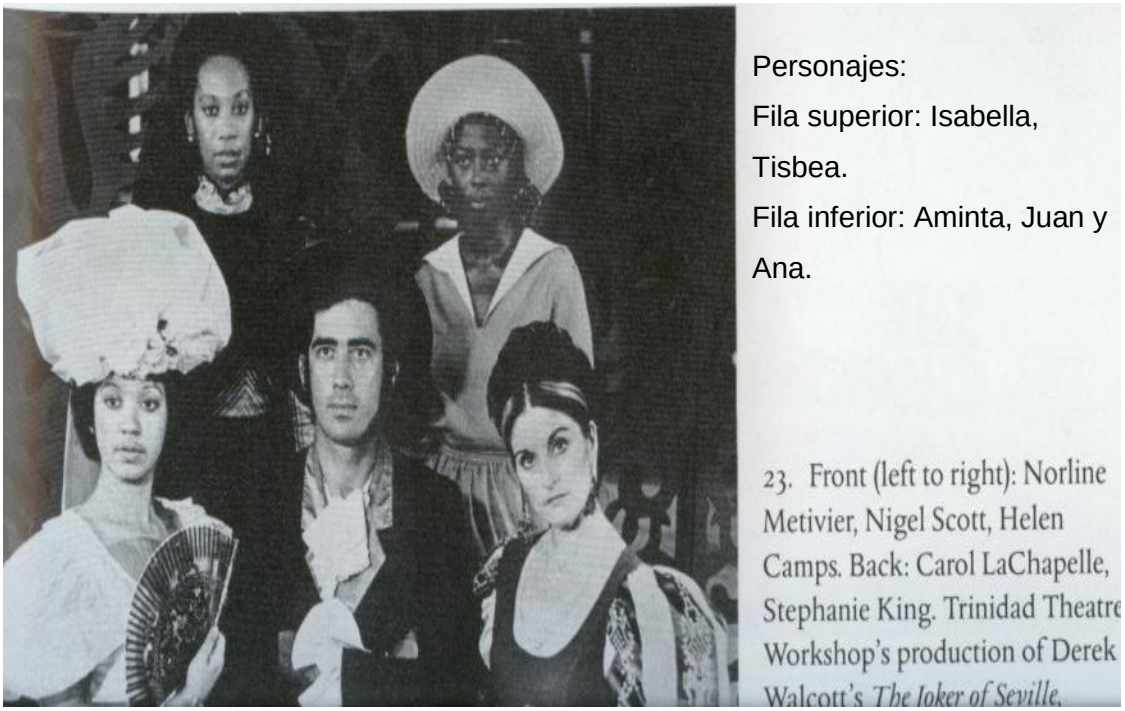

Fig. 14

Tal como hemos comentado, Walcott ha sido muy criticado por hacer de la mujer blanca un prototipo de belleza que representa un mundo ideal –que llevó a su máxima expresión en la diosa blanca de *Dream on Monkey Mountain*— alejado de la realidad social a la que pertenecen la mayor parte de las mujeres, en su mayoría de origen africano (Savory Fido, 1986: 117). King señala en este sentido la influencia de la madre de Walcott,

> *Alix, conscious of the high social position of her father's family. In a colonial society where 'shade' influenced social position she bragged of the blonde hair and blue eyes of her father and the light skin of her children;(…) Derek would be embarrassed by such assertions, but they were part of the time and might be thought to have influenced his own complicated relationship to blackness*. (2000: 12)

Tisbea representa la inocencia del Nuevo Mundo. Frente a la presentación arrogante de su homónima peninsular, que se jacta de sus muchos pretendientes a los que ignora y trata con desprecio. El personaje de Tisbea es probablemente uno de los más seductores de la época áurea, cercana a la "sencillez" de Garcilaso y a personajes femeninos alejados de los convencionalismos de la época, ya que se permite rechazar a sus pretendientes. Tanto la Tisbea tarraconense como la caribeña conocen a los clásicos (vv. 501-504), aunque ésta última tiene además

pretensiones literarias. Ella misma establece el paralelismo con *La odisea*, al mencionar a la hija de Alcínoo, rey de los feacios, que encuentra a Ulises en la playa desnudo y a quien salva de su viaje, facilitando su vuelta a Ítaca, episodio homérico a través del cual ella se encarna en una nueva Nausicaa. Será la desnudez de los dos naúfragos precisamente lo que atraiga su atención y su deseo:

> *A man! Naked!*
> *Two men! One black!*
> *Shipwrecked.*
> *Go back!*
> (Music)
> (Sings)
> If from the darts of Cupid's bow,
> I, Tisbea, am immune,
> still bright is my unblemished moon.
> Do I flee
> from the sight
> of such naked, impeding
> doom? Is it right
> that I see
> what I see, depending
> before me.
> As I stand here. Divided
> between mercy and
> modesty, should my stand
> be one-sided?
> Can truth be so naked?
> Where are all those vows
> that I just prided
> myself on?
> Go! Stay! says a little voice.
> How's that? Another
> little voice sings on!
> Breasts, why are you heaving?
> Heart, why do you beat?
> Tiny feet,
> aren't you leaving?
> I must go, I must!

> Oh, the tempest that's seething
> in me, I shall burst!
> See the heave of this bosom.
> O dark heat in this bust,
> O wonderful morning,
> can this be lust? (I, 4: 35-36)

Hemos visto cómo ese deseo se torna hacia Juan al castrar éste metafóricamente a su esclavo. El juego con la cuestión del desnudo marca la escena, prestándose a frases graciosas como *Can truth be so naked?* (I, 4: 36), a la vez que crea el paralelismo con el paraíso del génesis, ampliamente explotado. Juan, en esta ocasión príncipe, adquiere el papel del colonizador –*You are angelic, a fishergirl who knows her classics, with a limited library but a big heart* (I, 4: 34)—, por lo que Tisbea se constituye en ese "otro" que Said, en su análisis sobre el orientalismo, considera propio de la mirada del colonizador hacia el sujeto colonizado, proyectando sobre el mismo su propia visión, llena, en esta ocasión, de exotismo, que fracasa cuando Tisbea reacciona ansiosa de contraer matrimonio. Tisbea es, pues, como la Miranda de Laurence (Thieme, 2001: 148), la víctima inocente de una doble colonización, ya que Juan intenta colonizar a Tisbea como si se tratara de un terreno virgen, para descubrir que su mente ya contiene pensamientos impuestos por el Viejo Mundo a través de la colonización.

La virginidad es un concepto valorado especialmente en sociedades patriarcales, y aquí se constituye en una poderosa metáfora: la pérdida de la virginidad para Isabella representa la pérdida de confianza del rey y su consideración como si se tratara de una prostituta, para Ana significa el descubrimiento de un paraíso del que no podrá gozar, para Aminta, el tener que buscar un marido; en Tisbea, en cambio, se convierte en la unión entre lo sexual y la empresa colonizadora –*my salt-sweet virgin, you are a virgin?* (I, 4: 40)—, de manera que Walcott se aleja de *El burlador* –quien nunca preguntará a sus víctimas por su virginidad, ya que lo que transgrede don Juan no es sólo la cuestión sexual, sino el concepto de honra unido a valores morales, religiosos y familiares—. Emulando la frase de Fernando en *The Tempest*: If *a virgin,/ and your affection not gone forth, I'll make you/ the queen of Naples* (Shakespeare, 2002: I, 2: 29). Por todo ello la respuesta de Juan para con su amigo De Mota, después de haber conseguido a donna Ana, no deja de ser irónica, al recordarle a éste que lo importante es el alma:

Joke! Wasn't it you who said
the body is nothing, there's the soul?
Tell me, was her soul violated?
And tell me, don't you know it now
that she loves you, in soul and body? (I, 8: 80)

Juan considera que la libertad sexual de la mujer, tanto como la del hombre, está en el no compromiso matrimonial, por lo que decide volverse al Viejo Mundo, donde seducirá a donna Ana y seguidamente a Aminta, seducción en la que emplea por primera y única vez la recurrente promesa de matrimonio que caracteriza a *El burlador*, que cifra la burla en el engaño[310]. Con ello demuestra, una vez más, su carácter eminente de burlador que no duda en recurrir a cualquier truco en su afán de conseguir lo que se propone. Aminta es una novia comprada y, como tal, ve en Juan la posibilidad de ascenso social, que demostrará en la escena siguiente. También la Aminta sevillana y su padre se dejarán seducir por la posición social de don Juan, quien no duda en recurrir a su linaje para hacerse irresistible a ambos.

Tisbea representa la ingenuidad del Nuevo Mundo para con el extranjero con afán invasor. Guiada por la inocencia mantiene la conversación en la playa y sigue los mandatos de Juan, que le incitan a acariciar su miembro y de ahí a proseguir hasta penetrarla, simbolizando la penetración del Nuevo Mundo a través de argumentos religiosos para conseguir la conquista, que en este episodio provocan risa:

Juan
We must bring the old gospel to the New World! Hellfire
and brimstone, white hoods of the Inquisition. Eden and the
New World, voyages, shipwrecks, the wrath of God! Firmer,
firmer, be firm with him, for Homer is just books, but this is
the church; and they shall take the serpent by the neck and
cast him out...
Tisbea
He is very defiant!
Juan

[310] Valga como ejemplo la promesa que hace a Isabella nada más empezar la obra: "Duquesa de nuevo os juro/ de cumplir el dulce sí." (vv. 3-4), o la realizada a Aminta: "Vite, adoréte, abraséme,/ tanto, que tu amor me anima/ a que contigo me case" (vv.2058-2060).

> *Shake him, speak to him, defy him; he must be firmly firmly*
> *chastised, child...*
> (To his loins)
> *Beast! Beast!*
> ***Tisbea***
> *I'm chastising, I'm chastising...* (I, 4: 41)

En su condición de conquistador-colonizador, Juan contribuye a la pérdida del paraíso, que ha comenzado su destrucción con la llegada del "descubridor". Pero Juan no es el único representante masculino en el Nuevo Mundo, Anfriso, que en *El burlador* es el paciente pretendiente de la desdeñosa Tisbea, en este Nuevo Mundo se convierte en pretendiente celoso que se cree con derechos sobre la pescadora: *That's Anfriso, he's so jealous,/ if he finds out, he may kill her* (I, 4: 44). Esta frase muestra la desgarradora actualidad de los malos tratos en una sociedad donde se lucha día a día por los derechos de la mujer, en medio de una gran violencia. Anfriso y Juan representan formas de actuar masculinas totalmente opuestas con respecto a la mujer, aunque ninguna de ellas satisfactoria para ésta: Anfriso ve en la mujer un objeto de posesión, mientras que Juan se muestra contrario a esta idea, concibiendo su sexualidad como elemento de liberación femenina constreñida bajo prototipos como los representados por Anfriso, el rey, el padre y el esposo: *Marry a man, Tisbea; I am/ a force, a principle, the rest/ are husbands, fathers, sons; I'm none/ of these* (I, 5: 48). Es un mito al fin y al cabo que se crea el propio Walcott.

Las damas, Isabella y Ana, son descritas en función de los personajes masculinos que representan la autoridad patriarcal, a quienes deben obediencia y quienes les niegan el derecho a réplica, imponiéndoles el silencio. Las damas, como depositarias del honor familiar, tampoco tienen derecho a elegir marido, pues esta elección queda circunscrita al padre, que cuenta para ello con el beneplácito real, representante absoluto de los valores del patriarcado. Ana e Isabella son dos mujeres nobles, sometidas al silencio impuesto de una sociedad regida por los valores que el rey personifica: obediencia al marido, al padre y a Dios, que es en definitiva encarnado en hombre. Isabella compara la situación de la mujer con la del ganado, al ser tratadas como *negotiable meat*. A la forma peyorativa en la que el rey se dirige a ella llamándola "mujer", Isabella contesta:

> *A woman yes! That was my wrong,*
> *born to this privilege of debasement,*

ordered to keep a civil tongue
locked in its civil ivory casement.
When you are pious, she is a wife,
and, when appropriate, a whore.
Now that you've simplified my life
to silence, I will speak no more.
(Silence) (I, 1: 19)

Estos versos recogen lo que caracteriza a una mujer según los esquemas de la sociedad en la que vive, donde lo único que se espera de ella es el silencio como símbolo de sometimiento. En este sentido, podríamos plantear la conocida frase de Spivak (1988), *Can the subaltern speak?*, con la que mantiene que la mujer en las sociedades postcoloniales es fruto de una doble colonización que la condena al mutismo. De hecho, Isabella termina la escena condenada a ese silencio, representativo del "subalterno". La mujer, pues, queda sometida a estas dos únicas opciones: matrimonio o prostitución. Isabella no sólo comete el pecado de haberse acostado con un hombre del que desconocía su identidad, sino que además tiene la osadía de "hablar", de defenderse frente al rey, por ello es condenada al ostracismo, al silencio representado por el exilio conventual. La reclusión conventual en la España del XVI representaba, en opinión de Perry (1990: 12), un lugar asfixiante, como también podía convertirse en un lugar liberador donde *women's inner world could flourish despite surveillance by male confessors*. El convento constituye para Isabella el detonante de la reflexión, que le permitirá decidir sobre su posición y sus deseos.

El personaje de donna Ana continúa con la pauta iniciada por Isabella, la otra dama, como objeto silenciado. Se ensalza el tema de la obediencia y por tanto el sometimiento al orden patriarcal establecido jerárquicamente en este orden: Dios, el rey, y el padre, es decir, lo religioso, lo social y la familia. Por ello la pérdida de fe o de la virginidad supondría la muerte como castigo. Donna Ana es en un principio la mujer sumisa que acepta los designios del orden establecido: *Sir, it's yours and my father's will* (I, 3: 31). Sin embargo, vemos que esta actitud es aparente, ya que a través de una carta que De Mota lee a su amigo Juan descubriremos que Ana desobedece al padre. La carta, escrita en prosa frente al verso que protagoniza toda la escena y que sólo utiliza en la seducción de Tisbea, muestra la desesperación de ésta ante la noticia de su próximo matrimonio con alguien que ella no conoce. Walcott utiliza pues el recurso de la carta, pero en esta

ocasión no lo hace casual, como en Tirso, sino que es una muestra más de la simpleza de los personajes masculinos, De Mota en este caso, que aspiran a ser amantes y son engañados por Juan, el burlador por excelencia.

En *El burlador*, la presencia de doña Ana apenas es esbozada, ya que corresponde en su mayor parte a descripciones por parte de su padre don Gonzalo y el marqués. Cuando la vemos en el escenario es apenas un momento, en la confusión de una escena que precipita los acontecimientos, y que dará paso a la segunda parte de la obra, *El convidado de piedra*. Los gritos pidiendo auxilio de doña Ana muestran que se ha dado cuenta de que el amante que se halla en sus aposentos no es el esperado, y pide a su padre que lo mate para lavar el honor ya mancillado, no por haber tenido sexo con él, sino porque la cuestión de la honra estaba basada en la reputación, "[honor], honra, reputación**,** opinión**,** fama son palabras sinónimas que dependen del decir ajeno. Ver salir a un hombre del dormitorio femenino equivalía a considerar realizado el acto sexual, hoy difícil de comprender, aunque éste no se hubiera llevado a cabo" (Díaz Plaja, 2000: 38).

Donna Ana, sin embargo, se desmarca del patrón impuesto por su homónima tirsiana, en primer lugar por contar con una mayor presencia en escena, lo que permite un mayor desarrollo del personaje y de la seducción. Donna Ana encarna el amor ideal en la conversación entre Juan y De Mota, donde es definida en estos términos e idealizada al ser comparada con el alma. De esta forma, donna Ana adquiere un cariz próximo a la tradición romántica de Byron, donde Ana encarna el prototipo de mujer. Juan se encargará de destruir este ideal haciendo de donna Ana una mujer mortal, consciente, frente al convencionalismo teatral que ampara a Isabella, de que el amante no es el amado que esperaba. El calor del que se queja donna Ana constantemente es una metáfora de la pasión que la inunda, elemento éste que contrastará poco después con los elementos fríos, asociados con su padre convertido en estatua, y que representarán la muerte.

El silencio como elemento censor y castrador de la palabra de las mujeres se torna una vez más en contra de la mujer, ya que al callar Ana, está probando que las palabas de Juan son ciertas. Por ello entendemos que el deseo de Ana de que muera Juan arranca motivado no por el restablecimiento del honor perdido, sino del afán por librarse de un testigo, más que presencial, de su propio apetito sexual, que, por el hecho de ser mujer, no puede expresar libremente.

Juan

No. And I may not find answers.

But back there in those cypresses
In the garden, you knew who I was.
(Ana –silence) (I, 8: 85)

De ahí que en el curioso encuentro en el que Walcott hace coincidir a las dos damas, en una escena paralela a la que en *El burlador* se plantea en un encuentro casual de Isabela con Tisbea y posteriormente de Octavio con Gaseno y Aminta, Isabella no logre convencer a donna Ana. La única motivación de ésta será la venganza, ahora justificada por la muerte de su padre, no sin antes denunciar su desacuerdo con la propuesta real de matrimonio, en la que no ha tenido elección, y con la sociedad en la que vive, que le impone silencio en las decisiones sobre su propia vida: *But we're women, what can we do?/ We can't protest, we can't approve* (II, 2: 111).

Isabella muestra en esta escena el fruto de su reclusión conventual, que ha supuesto la liberación de tensiones entre lo que el mundo exterior requiere y lo que ella desea, en el sentido que el convento suponía para algunas mujeres, tal como veíamos establecía Perry al referirse al honor y el control ejercido sobre las mujeres en la Sevilla del siglo XVI. En un largo monólogo (II, 2: 112–114), Isabella comenta por qué consideraban que estaba loca. Isabella se convierte, pues, como tantas otras mujeres, en *the madwoman in the attic*[311], por vivir en los márgenes de lo que se considera correcto. Este conocimiento de su yo interno se abre a través de la propia renuncia a sus deseos carnales, sometiéndose a la tortura de la soledad: *I'd rend/ my sad sweating flesh with questions/ till the questions turned ecstasies/ and I stopped asking them* (II, 2: 113). Esta lucha agónica duró hasta que, después de haber evitado la mirada de los espejos, se atrevió a mirarse en uno de ellos:

I, Who'd been avoiding mirrors,
entered one cautiously, and stared
and stared, until a little smile
wiser than I had understood

[311] La crítica feminista ha elegido este término de *the madwoman in the attic* para referirse a la mujer silenciada utilizando la imagen de Bertha, la primera mujer de Mr. Rochester en la novela de Charlotte Brontë *Jane Eyre* (1847). Sobre esta figura recomendamos encarecidamente la lectura de la novela de la escritora de Dominica Jean Rhys titulada *Wide Sargasso Sea* (1966), donde inventa la historia de esta mujer blanca criolla. El grupo teatral Sharedexperience realizó una versión sobre la biografía de Jean Rhys que llevaba por título *After Mrs Rochester* (2003), en la que mezclaba la biografía de la escritora con la de este personaje.

> *eased my whole body, and I passed*
> *into that after-storm-serene*
> *light that makes the heaving tempest*
> *more beautiful from its breakdown*. (II, 2: 113)

Simboliza con esta mirada en el espejo el encuentro consigo misma en una especie de guiño a la versión cinematográfica de *La Dama de Shanghai* donde los espejos reflejan una serie de imágenes hasta que caen para dar lugar al encuentro con el original, utilizando un símbolo típicamente caribeño, tal como veremos en nuestro análisis del mito de Medea y concretamente de la versión de José Triana *Medea en el espejo*. Isabella encuentra en la aceptación de la mirada reflejada en el espejo la calma interior, inundándose de un estado de gracia al reconocer que Juan le ha dado la libertad:

> *Its name is grace.*
> *And I had owed this power to Juan.*
> *The tears were streaming from my face—*
> *tears, expressing no expression,*
> *for the new freedom that was ours*
> *as women. He taught us choice.*
> *He, the great Joker of Seville,*
> *whose mischief is simply a boy's,*
> *has made us women, that is all.* (II, 2: 114)

Esta revelación sobre su propio deseo es lo que empuja a Isabella a presentarse en la catedral, donde se identifica ante Juan como "simplemente una de todas tus mujeres", siguiendo la tradición donjuanesca que presenta a la mujer como posibilidad redentora. En la versión de Molière es doña Elvira quien, tras haber también pasado un tiempo de reclusión conventual, va a casa de don Juan para en un último intento pedirle que se convierta y abandone su ateísmo, ya que ella expresa su deseo de consagrarse a Dios, y en la versión española más popular, en el don Juan de Zorrilla, es doña Inés, la joven novicia, quien regresa de la ultratumba en un último intento de salvar a don Juan del castigo eterno del infierno. En *Joker* no existe atisbo alguno de arrepentimiento por parte de Juan, ni tampoco Isabella es utilizada como tabla de salvación, es Isabella la que, por el contrario, ha sido "convertida", y por ello la conversación de Isabella durante el encuentro gira en torno a la pérdida mutua del paraíso; ambos han sido expulsados y por tanto

deberían compartir el castigo juntos. Isabella se ve a sí misma como la Eva que desea compartir con Juan, su Adán, la condena, y le plantea la pregunta clave que los críticos se hacen sobre el arquetipo: *All I'm/ asking is if you can love. Yes,/ or no. "No" will not change my love,/ but I'm torn by my need to know* (II, 6: 136). La eterna pregunta queda una vez más sin resolver, ya que Juan decide no contestar, por orgullo. Isabella no siente insatisfacción por tal respuesta, ya que no esperaba menos, comprende que Juan es así por naturaleza: incapaz de comprometerse con una sola mujer.

Por todo lo comentado con respecto a los personajes femeninos, consideramos que el autor dramático presenta situaciones transgresoras no sólo desde el punto de vista masculino, de Juan como infractor del orden social, sino que realiza un intento de crear personajes femeninos que también transgreden ese orden, especialmente en las damas como contestarias. Sin embargo, todo ello queda en un mero intento que no se justifica, desarrollado con mucha ambigüedad y que termina con la vuelta al mundo racional y la imposición de los valores tradicionales tras la muerte de Juan. Incurre Walcott con ello en una de las principales contradicciones de la obra, al recurrir a los convencionalismos propios del barroco, restaurando la paz final con el anuncio de las bodas de Isabella con Octavio y Ana con De Mota, refutando de esta manera el proceso de maduración de Isabella, que ha de terminar sometiéndose a los valores impuestos por la sociedad patriarcal.

2.3. Usos de la lengua

El autor dramático emplea para la obra un inglés estándar, asequible a oyentes de cualquier región o condición social. Entre sus personajes no existen las diferencias que en la comedia barroca marcan las relaciones sociales entre personajes de la corte y criados o villanos. Desde este punto de vista Walcott prefiere no pecar de excesivo y eleva el registro de todos sus personajes, sin embargo la obra no está exenta de elementos autóctonos que le confieren un carácter "típicamente caribeño". Para ello utiliza componentes del folclore de la región, adaptándolos al ritmo de la obra. En realidad la obra se ajusta a los patrones de la celebración de la

novena noche[312], concebida como un acto comunitario donde todo el mundo participa cantando, contando historias o produciendo discursos, entre otras cosas.

Cada zona del Caribe anglófono ha tenido una evolución lingüística diferente, y así por ejemplo no se puede hablar de *nation language* en la patria del escritor, la isla de Santa Lucía, donde la cercanía geográfica de las colonias francesas y la tardía ocupación británica han dado lugar a un *creole* francés que, aunque se habla menos en estos momentos, aún está presente en la isla. También ha de tenerse en cuenta la influencia del español en Trinidad, isla que el escritor frecuenta y donde fundó la TTW. Tal como señalamos en la introducción, Trinidad fue territorio de la corona española hasta 1797, y en la actualidad la cercanía geográfica con Venezuela hace que la lengua incorpore palabras y estructuras típicas de esta lengua, por no hablar de esa comunidad de sensibilidades presente en *Joker* en toda la obra[313]. Walcott reserva una parte importante de *creole* y otras formas autóctonas para las canciones de la obra, donde la presencia de palabras como *sans humanité*, o la canción dedicada a la *Divina Pastora*, recogen no sólo la lengua sino tradiciones culturales aún presentes en el Caribe.

La obra comienza con la petición de resurrección de Don Juan para cerrarla de nuevo con su muerte, presentando elementos característicos de las celebraciones en torno a la novena noche, tal como hemos señalado. El entrenimiento es uno de los objetivos principales de tal celebración, así como de otros acontecimientos que mueven la vida caribeña, que valora, por encima de otras muchas cosas, la locuacidad y la retórica. Por tanto *Joker* abunda en los juegos de palabras, especialmente aquéllos que producen situaciones ambiguas desde el punto de vista sexual, provocando la risa. Juana de José Prades (1971: 213) señala en su profundo estudio sobre *el arte nuevo de hacer comedias en este momento*, de Lope de Vega, el gusto del público del siglo XVI y XVII español –entre

---

[312] La celebración del *wake*, o *ninth night* (novena noche), ha sido ampliamente utilizada en el teatro de tema caribeño. La obra más conocida en este sentido es *Echo in the Bone* (1974), donde el jamaicano Dennis Scott se sirve de los componentes de la celebración para recrear situaciones que expliquen la relación de la esclavitud con la situación contemporánea a través del trance, que permite a los actores cambiar de personaje y de época. También el colectivo *Sistren*, en la obra *QHP* (1981), utiliza parte de este recurso, o también *Unfinished Business* (1999), de Yazmine Judd. La novena noche, de acuerdo con la tradición caribeña, es en la que después de muerta una persona su espíritu sale y ha de ser entretenido, de lo contrario corre el riesgo de convertirse en fantasma y pertenecer para siempre al mundo de los *duppies*. La novena noche termina con las ceremonias que han tenido lugar para el entierro, tales como bailes, cantos, narraciones orales o juegos. También estas celebraciones, con variantes, se daban en el Caribe hispano tal como pone de manifiesto el cuadro del pintor puertorriqueño Francisco Oller (1833-1917), "El velorio" (1893).

[313] Albert Laveau, en conversación telefónica (junio, 2004), hacía hincapié en la fuerte influencia de la cultura de habla hispana en la isla, dada la proximidad del continente.

los que se encontraba gente noble pero también mucha gente analfabeta— por el enrevesamiento formal y el doble sentido: "[tales] procedimientos estilísticos, repetimos, provocaban en el vulgo una grata incertidumbre. La "incertidumbre anfibológica[314]" que dice Lope. Con una designación que emplearía en alguna otra ocasión." Por ello volvemos a insistir en la coincidencia de una estética común entre el público caribeño del siglo XX y el público del siglo de oro español. Esta común sensibilidad habría que buscarla en elementos que señala Ong (1991) sobre la forma de estructurar el pensamiento en sociedades donde la cultura oral ha formado parte de lo cotidiano. Walcott utiliza magistralmente en este sentido los elementos más orales del folclore, volviéndolos a llevar a su "habitat natural", el teatro, que basa su relación, a pesar de su carácter escrito previo, en la oralidad y la recepción.

Para el análisis de las cuestiones orales destacaremos la contribución de Roger D. Abrahams (1983), quien establece un cuadro sipnóptico sobre las formas de lo que denomina *talking nonsense* o *talking broad*[315], como forma de discurso en la que se utiliza prioritariamente el *creole* conteniendo alusiones referidas a cuestiones sexuales y escatológicas, frente a formas de discurso más serias, para las que se utiliza un inglés estándar, conocidas como *talking sweet* o *talking sensible*. Consideramos que en *Joker*, el autor utiliza ambas formas de habla, que pone en boca de algunos personajes en función de las características que desea imprimir a éstos. En este sentido, don Gonzalo es uno de los personajes que realiza un discurso ante el rey de Castilla (I, 3: 27–28) en el que se denota el carácter noble de don Gonzalo, ya que su discurso correspondería a la segunda forma, es decir, *talking sweet*. En él trata de ensalzar con creatividad e ingenio la ciudad de Sevilla desde la supuesta improvisación de un personaje del que se espera esta capacidad, dada su posición, ajustándose al formato propio del discurso que sigue la estructura propia de recitación: *address-speech-joke* (Abrahams, 1983: 116–120). No obstante, en esta ocasión la broma final se convierte en rotunda afirmación donde Sevilla, como ciudad a la que pertenecen él mismo y su hija, se funde con ellos dos en lo que él considera debe ser un modelo

---

[314] "siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él solo entiende lo que el otro dice."
(Lope de Vega) <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/vega1.htm> [24/03/2009].

[315] Reproducimos cuadro en Anexo V.

de virtuosidad –*I have seen/ that our great treasures are at home* (I, 3: 28)—, concluyendo con esta frase final en la que resume su opinión.

Frente al discurso serio de don Gonzalo, Walcott hace de don Pedro su contrapunto, ya que se trata de un noble, pues pertenece a la corte, pero que en su forma de hablar se halla mucho más cercano a la complejidad del discurso del *trickster*, utilizando la lengua para hacer reír, creando situaciones ambiguas. Su discurso es fácilmente identificable con la forma denominada por Abrahams *talking nonsense*, aunque utilice un inglés estándar para ello, ya que emplea numerosos juegos de palabras con doble sentido, siempre referidos a cuestiones sexuales. Así, don Pedro sugiere a su sobrino la huida a Lisboa, frente a Milán o Sicilia, ciudades propuestas por el don Pedro de Tirso, invitando a Juan a tomar ese barco y jugando con la posibilidad que ofrece el inglés, cuyo género para la embarcación es femenino, enfatizando con ello la complicidad masculina entre tío y sobrino con respecto a las mujeres:

> *She's not much, but she's the best you'll*
> *get now, so forget your pride*
> *and take her!* (I, 1: 16)

La forma de discurso de don Pedro como *talking nonsense* vuelve a ser utilizada en el enfrentamiento verbal o *picong* entre el tío y el duque. Se trata sin duda de una batalla verbal propia de una cultura con una especial predisposición a estos duelos que se remontan a la tradición más africana y que en el Caribe se han sincretizado en formas propias del carnaval, donde el teatro se sumerge continuamente en su búsqueda de identidad, resistencia y supervivencia. Tal como ocurre en estos duelos, se aprecia el gusto por la rima, la ironía y la descalificación del contrincante a través de insultos que en ocasiones tienen como protagonistas a las madres de ambos, tal como veremos en el análisis de *Pecong* en el siguiente capítulo. En esta ocasión, don Pedro abre el enfrentamiento verbal con lo que se conoce como *making vexation*, que dará lugar a la discusión en la que don Pedro se impondrá finalmente sobre Octavio atacando su punto más débil, su recién adquirida condición de cornudo, que aún desconoce en este momento de la obra.

> ***Don Pedro***
> *Good God!*
> (Hides cloak)
> *Stop, Father! You'll be killed!*

I risked my career to do this.

Octavio

Killed? Why, my son?

Don Pedro

"Your son?" Exiled

at least then, Father. Leave Naples!

I know you're Duke Octavio

under that cowl; better stay there! Please!

Octavio's nobody now.

(Octavio lifts his hood)

Octavio

All right, then. Let's begin again.

Don Pedro

You're Duke Octavio? Correct?

Octavio

Yes.

Don Pedro

I'm ambassador from Spain?

Octavio

They say to Spain's profound regret.

Don Pedro

Don't joke! This is a thing for tears!

You have cuckolded yourself, sir! (I, 2: 22–23)

Don Pedro volverá durante el transcurso de la obra a utilizar esta forma de hablar menos constreñida, y de hecho volveremos a ello en el análisis sobre el calipso que entona en la escena sexta del primer acto. Juan combina las dos formas de discurso, alternando la forma "dulce" con las formas del *talking nonsense*. El empleo de esta forma de habla está relacionado con la lucha con sus contrincantes masculinos, aunque también lo emplea, de manera más sutil, cuando está con las mujeres, utilizando juegos de palabras con un alto contenido sexual:

Isabella

Octavio, you've come

Juan

Not yet, love. (I, 1: 13)

Podemos imaginar las risas del público al escuchar a Isabella pronunciar esta frase con toda inocencia. Este juego de palabras establece un modelo, al igual que lo hace la narrativa oral, donde el público identificará a Isabella como el sujeto de la burla de Juan. Dicha identificación se produce por la rapidez verbal de la que hace gala Juan, en ésta y otras ocasiones mostrando con habilidad su ingenio verbal y su predisposición natural para la burla. En el episodio con la pescadora pone de manifiesto esta predisposición de manera destacada, ya que la seduce haciendo gala de sus aires de príncipe y conquistador del Nuevo Mundo para después rechazarla cuando ésta le habla de matrimonio. El equívoco de Juan con respecto al nombre de Tisbea al inicio de la seducción (I, 4: 42) no es casual en este contexto, sino que se trata de una crítica que tiene que ver con la cuestión colonial e hilvana con la imposición bautismal que relata Catalinion al final de la escena cuarta. La iglesia católica hizo del bautismo la fórmula de adhesión al cristianismo por excelencia. El cambio de los nombres de negros africanos, o de indios, no sólo era cuestión formal, suponía la renuncia de la cultura autóctona, al cambiar de nombre el esclavo sentía que se le había quitado algo que le pertenecía. Una de las pescadoras que baila y canta mientras que Tisbea está con Juan se lamenta de este bautismo, expresándolo en términos sexuales –*What a way for a poor girl to get baptized!* (I, 4: 43)—, y de nuevo Juan convertirá la tragedia en burla y por tanto en comedia ante la amenaza de suicidio de la pescadora, cuando Juan responde: *But dress first, Eve! Put something on!/ They don't like nakedness up there!* (I, 5: 48)[316].

Juan, al igual que su tío don Pedro, también utilizará el *picong* o enfrentamiento verbal, reservando esta estrategia para sus contrincantes masculinos. El caso más notorio en este sentido es el que tiene lugar con Batricio, pues ha de enfrentarse directamente al marido en duelo verbal para conseguir su presa, y asi lo hace en este nuevo *picong* a través de Rafael y el coro, que en cierta forma le invitan a ello:

> ***Chorus***
> *Improvise, you must improvise!*
> (Applause: music. They form a ring)
> *(…)*
> ***Juan***

[316] Véase sección 2.1.2.2. del presente capítulo.

I am Don Juan Tenorio!
Batricio
Because of that I must turn beast?
Juan
We'd like to join your wedding feast.
(Applause) (II, 1: 89)

El duelo verbal entre ambos abunda en la utilización de metáforas referidas al mundo animal mediante las cuales los contrincantes expresan lo que sienten, empleando éstas en el sentido del *picong* de producir vejación al oponente. De nuevo, y tal como ocurría en el enfrentamiento entre don Pedro y Octavio, Juan se impone ante su rival al revelarle una supuesta verdad, una argucia para conseguir a Aminta, que supone la situación de cornudo para Batricio, ante lo que el recién casado desiste.

El último de los grandes enfrentamientos verbales tendrá lugar entre don Gonzalo, que, como vimos, se ha destacado en el primer acto por su elocuencia en el discurso dirigido a la ciudad de Sevilla, y Juan, que ha alternado entre las dos formas de discurso, utilizando ambos siempre en su propio beneficio. Ante la presencia de la estatua de don Gonzalo en la escena cuarta del segundo acto, Juan observa que ésta tiene grabada en latín la palabra venganza. El protagonista no deja pasar la ocasión para realizar un juego de palabras al señalar que el latín es una lengua apropiada para tal inscripción puesto que se trata de una lengua "muerta". Don Gonzalo confiesa que la única cualidad humana que permanece en él es la ira (*rage*). Juan se burla intentando llevar la conversación a una situación rutinaria hablando del tiempo:

Juan
It's hot, isn't it?
Gonzalo
I'm cold. (II, 6: 140)

Con ello Juan de nuevo retoma uno de los temas recurrentes a lo largo de toda la obra, donde el frío y el calor han aparecido como elementos opuestos, relacionando a don Gonzalo con el primero frente a Juan, que ha sido identificado con el segundo, en una continua metáfora entre la muerte y la vida. La tormenta que estalla tras la seducción de Ana actúa como elemento premonitorio del final. La tormenta, con sus rayos y truenos, es un símbolo de Shangó, dios de la guerra

cuyo símbolo es el rayo, sincretizado con Santa Bárbara en la tradición católica[317]. El frío de ultratumba y la cercana muerte de don Gonzalo quedan simbolizados por la insistencia en el mármol sepulcral que enlaza con la idea del "convidado de piedra" y la proximidad de la muerte:

> *You see that frowning thunderhead*
> *of marble? That's Don Gonzalo's*
> *disapproval! Look there, lightning!*
> *It flashed from the cathedral's yellow*
> *face! There's cold sweat on the night's skin*. (I, 7: 63-64)

Juan se burla de tal presentimiento y ofrece la capa a De Mota, por el frío, pero éste rehúsa, comentando simplemente que la lleve ante la puerta de la casa de don Gonzalo antes de las once de la noche. Con este gesto, Walcott incrementa la tensión dramática, al hacer creer al público que existe una posibilidad de salvación para el marqués De Mota que le entrega la capa con la que será burlado por su amigo. El espectador es consciente de que el marqués terminará por lamentar tales palabras.

Don Gonzalo se intenta imponer a través de la locuacidad, jugando con los conceptos de frío y calor que Juan, su víctima, le ha servido:

> *Joke at this.*
> *Hell is the fire in which I freeze*
> *for swearing vengeance in cold blood,*
> *its contradicting flames of ice*
> *char and preserve me*. (II, 6: 141)

Seguidamente, don Gonzalo invitará a Juan a comer y beber. Walcott cambia el orden del ofrecimiento empezando por la bebida; "la hiel y vinagre"[318] (v. 2740) será sólo vinagre que Walcott utiliza, una vez más, para relacionar con el sacrificio de Cristo en la cruz: *That's what they gave God dying once* (II, 6: 141). Sin embargo, Juan no pierde la batalla verbal, ya que don Gonzalo abandona la lucha verbal para pasar a la acción vengadora a través de su poder de ultratumba, que terminará

---

[317] Véase Anexo III a.

[318] *They gave him vinegar to drink mingled with gall: and when he had tasted* thereof, *he would not drink* (Matthew, 27:34).

matando a Juan no por la palabra, sino a través de ese gesto tan ligado a la tradición donjuanesca consistente en "dar la mano" a don Gonzalo.

2.3.1. Animalización

En toda la obra abundan tropos relacionados con el mundo animal, veíamos cómo estos símiles son especialmente prolíficos en la seducción a Aminta. Aunque ya hemos analizado abundantemente el tema a lo largo de nuestro estudio, querríamos destacar en este apartado otras funciones de la inclusión de metáforas del mundo animal. Entre ellas volveremos a incidir en el próximo apartado en la utilización de la serpiente, uno de los temas recurrentes de la obra, fruto de la obsesión del poeta con la cuestión de la expulsión del paraíso y el remordimiento, o la utilización, un tanto abusiva, del estereotipo de lo español relacionada con los toros. Walcott aprovecha ampliamente la aparente "españolidad" del personaje para explotar estereotipos pintorescos sobre España: el tiempo, las naranjas de Sevilla, la Inquisición y por tanto la leyenda negra, la reconquista y especialmente "la fiesta nacional", de la que Walcott se ha considerado un gran aficionado en sus visitas a España[319].

Hemos visto cómo Batricio y Anfriso, parejas de las dos mujeres de clase baja, se convierten en toros ante el *joker*, que pasa a ocupar la función de "matador". Sin embargo, sorprenden las también continuas alusiones a Cristo, que en esta ocasión no es, tal como la tradición católica lo identifica, el cordero degollado, sino el toro que en el ritual de la misa hace que el sacerdote se trueque en "picador" todos los domingos al oficiar dicho ritual, haciéndole compartir con la fiesta taurina su carácter de inmolación:

> *Here you also kill*
> *your bull on Sundays, and you must*
> *be the centurion picador*
> *who pricked him when he cried 'I thirst'*. (II, 6: 135)

Otro de los elementos presentes en la tradición donjuanesca tiene que ver con el aspecto físico de don Gonzalo, habitualmente representado con barba. Las barbas de piedra de *El burlador* –"Buen viejo, barbas de piedra" (v. 2666)— se animalizan

[319] El mismo autor ha señalado en tono jocoso que en lo relativo a España se considera un nuevo Hemingway, y sobre su gusto por las corridas ha manifestado, en el mismo tono, llamarse "El Walcotto" (Véase King, 2000: 575–577, sobre la visita de Walcott a España en 1994).

en *Joker*. Juan llama a la estatua *stone goat* (II, 4: 128), y con ello hace alusión a la forma de la cara con la barba recortada, en lo que en castellano se conoce como "barbas de chivo", dirigiéndose a don Gonzalo como si del animal se tratara: *Goat, when a knight asks you to dine,/ you should bleat back*! (II, 4: 128).

2.3.2. La sexualidad en Joker

Aunque Walcott comenta sobre la obra que no estaba interesado en mostrar aspectos sobre *the physical questions such as depth of penetration, or whatever* (Walcott, 1986: 4), hay que señalar que la obra posee un tono muy marcado a la hora de utilizar metáforas y alusiones al sexo. Efectivamente, el sexo entre las distintas parejas de Juan es más bien esbozado y sugerido que representado. Sin embargo, son abundantes los juegos de palabras, las situaciones ambiguas y las alusiones a los órganos sexuales masculinos y femeninos.

Tal como hacía Shakespeare en su teatro, Walcott utiliza el verbo *play* con la doble connotación de "jugar" y "hacer el amor". Lo mismo ocurre con las palabras *blade* y *sword* que se utilizan con el doble sentido de "espada" y "órgano sexual masculino" [320]: *to whom I give your daughter's hand:/ a young and suple-tempered blade,/ Juan Tenorio, Diego's son* (I, 3: 29). Walcott convierte las espadas en palos (*sticks*), en una poderosa metáfora sobre la sexualidad masculina caribeña con la misma connotación fálica. El sexo masculino es pues siempre descrito como un arma que rasga o inflige dolor, el falo será serpiente, espada o palo con el que Juan penetra. El sexo femenino, en cambio, es descrito en dos de las seducciones: las dos mujeres del pueblo, Tisbea la pescadora y la campesina Aminta. En ambas ocasiones los órganos sexuales femeninos son descritos en comparación con la naturaleza o destaca la admiración masculina hacia partes de la sexualidad femenina, exentos de la agresividad, siempre presente, en la referencia a los masculinos, que se constituyen así en símbolos de poder:

[320] Conejero (1989) comentaba la utilización en Shakespeare y la tradición de traducciones "puritanas" realizadas al español prácticamente hasta finales del siglo XX, donde se ocultaba adrede el doble sentido de palabras que hacen alusión al sexo especialmente en lo relativo a la traducción de estas palabras.

I shall only say it if you seal these berry-
bright salt lips, and seal up in that vault, your
high principled breast, what rape of chivalry
this prince has done... (I, 4: 38)

and where your wedding lace has set
those fern-like patterns on your skin,
and where that small salt rivulet
is tickling between banks of fern
down to where deeper ferns divide:
Aminta, let your husband in.
I speak as bridegroom speaks to bride. (II, 1: 109)

En la seducción de Ana (2.1.2.4.) vimos cómo la serpiente que penetra sutilmente en el paraíso imaginado del Nuevo Mundo se torna en fuente de conocimiento, suponiendo la pérdida y expulsión del paraíso:

> *That serpent flashed into a sword*
> *and struck my father! Over his*
> *cold body that snake who murdered*
> *him swayed with cold, remorseless eyes.*
> *Oh, sister, I know how our mother*
> *Eve must have felt in that garden!*
> *Naked with knowledge I stood there,*
> *too wise to ask Adam's pardon*
> *or my dead father's. I just stood*
> *there, soiled and speechless with its seed.* (II, 2: 112)

La serpiente es pues junto a las espadas y los palos la metáfora más utilizada a lo largo de la obra, de hecho cuando Octavio es consciente de lo que ha acaecido con doña Isabella conjura su venganza como castración a Juan utilizando dicha metáfora:

> *Before that snake crawls near her skirt*
> *again, even for mercy, I'll*
> *lop its head off*. (II, 3: 120)

Es Octavio quien además confiesa a Rafael el porqué de su deseo de venganza respecto a Juan, utilizando una vez más esta metáfora obsesiva, totalmente freudiana, que viene a representar la obsesión del amante ante la presencia de otro que le sustituya, uniendo así el tema de los celos, la pérdida del paraíso y la obsesión por la infidelidad femenina:

There is a garden. In its hush
a woman sprawls to greet the snake,
its adze-head nuzzling her bush.
My cold sweat turns to scales just like
the thing I should abhor. I change
into the serpent, too, sometimes,
and it's my body and not Juan's
that wraps her. God, she groans, she seems
to worship her seducer! (II, 4: 131)

2.4. Canciones

Las canciones y los bailes presentes en toda la obra convierten la visión de Walcott sobre Don Juan en un intento musical, siguiendo los gustos de Broadway, el West End londinense y la propia obra tirsiana, donde también aparecen canciones y bailes. Hay que destacar la colaboración de Galt MacDermot como creador de la música en las letras del autor dramático. En la tradición donjuanesca destacan las contribuciones de Mozart o Strauss[321] desde el punto de vista lírico. Con esta versión, Walcott recrea el mito de Don Juan desde la perspectiva del musical, tan de moda a finales del siglo XX y en el momento presente. La composición musical contribuye indudablemente en hacer de *Joker* una obra concebida para el entretenimiento, un espectáculo total, tal como vimos en la sección del uso de la lengua y su vinculación con la celebración de la novena noche. El baile y el canto enlazan una vez más con la tradición de la comedia nueva, José Prades comenta en este sentido el gusto de la época por el baile y los cantos: "[la] importancia del baile en la comedia está encarecida en el verso 225 [de "El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo]: "aunque el baile lo es tanto en la comedia" (1971: 155). El director de teatro Miguel Narros puso de manifiesto esta relación con la música en su versión de *El burlador* con la Compañía Nacional de Teatro Clásico (2003), donde abundaba el gusto por las canciones y los bailes al estilo clásico, canciones que abundan por ejemplo en las bodas de Aminta y Batricio. En *Joker* las canciones y los bailes adquieren un alto contenido caribeño que hacen ganar a la obra en complejidad y belleza estética. El musical se entremezcla con el argumento

[321] Véase Anexo IV.

de la obra, de tal manera que las canciones no suelen ser indispensables para el seguimiento argumental, como ocurre en el género operístico, sino que añaden datos sobre los sentimientos de los personajes y las situaciones a las que se enfrentan.

La música de *Joker* refleja cuestiones que veníamos apuntando con respecto a las características propias del Caribe, con especial relación al fenómeno del sincretismo, ya que las canciones y composiciones musicales comparten formas musicales procedentes de las culturas que son parte del Caribe (africanas, europeas, y música que se ha producido ya en América) con un contenido de las letras intencionado por el autor, pero sin llegar a constituirse como forma prefijada. Por ejemplo, la mayor parte de las canciones que forman parte de *Joker* están relacionadas aparentemente con la tradición trinitense del calipso, tan vinculado a la tradición carnavalesca de la isla. Suelen ser éstas las canciones más jocosas y son entonadas en una secuencia alternada entre el líder solista o *chantwell* y el coro, compuesto por voces masculinas y femeninas siguiendo la tradición original de cantos estructurados en torno al modelo "pregunta–respuesta" desarrollada por los africanos esclavizados en la plantación como forma compartida de comunicación frente al hacendado. Sin embargo, el compositor ha querido reflejar en estas composiciones el supersincretismo producido por la sociedad trinitense, viéndose claramente la influencia de las melodías procedentes de otras culturas.

Observamos así mismo la importancia del ritmo en las canciones y el papel separado de la melodía que, aún dependiendo del primero, puede considerarse ligada plenamente a la letra, por lo que se vuelve a ver la concordancia existente entre la letra, el carácter de la melodía, la estructura del ritmo y la funcionalidad y finalidad de la propia canción y para quién iba dirigida. En este sentido se ve claramente la distinción entre canciones compuestas para ser interpretadas en grupo (*Sans Humanité*, *They Don't Know Who*, *The Sower*, *Divina Pastora*, *O Little Red Bird*) y canciones para ser bailadas. Las letras de las canciones están relacionadas con la visión del *carpe diem*, que abunda en toda la obra frente al *ubi sunt*, y a la vez están muy relacionadas con el folclore caribeño. Los instrumentos utilizados obedecen al sincretismo del que parten: guitarra, bajo, flauta y saxo para las composiciones más líricas, y cuatro y diversidad de tambores para las escenas más relacionadas con el folclore, tales como las luchas de palos o *stickfights*.

Respecto a la estructura las canciones se presentan bajo una forma estrófica A-B-A' tripartita en la mayoría de los casos, en los que A se considera una

estrofa y B el estribillo de la misma. Las estrofas tienen la principal característica de presentar la misma música pero diferente letra, y los estribillos tienen la misma música si poseen la misma letra. Suelen tener todas las canciones una introducción instrumental y de pie a la entrada de la primera estrofa. Los estribillos no suelen ser muy largos y suelen ser repetidos por el solista junto con el coro, en determinados casos. Los ritmos suelen ser ternarios o binarios, según el carácter de la danza o la canción.

A continuación reproducimos un cuadro sinóptico que recoge el título de las canciones y su correspondencia en la estructura de la obra:

Prólogo **Coro**: *Sevilla a voces me llama*[322] **Rafael**: *Sans Humanité*	
Acto I **Escena 1** **Catalinion**: *By the Shimmering Harbor of Naples* **Nuns**: *Brevis Est Amor* **Juan**: *O Brave Fat Lady, Waiting to Get Laid* **Escena 3** **Juan**: *They Don't Know Who I Was Before* **Catalinion**: *El Capitán Was a Quaking Wreck* **Escena 4** **Tisbea**: *Do I Flee*	**Acto II** **Escena 1** **Wedding guest**: *We Have Come From Near* **Batricio**: *Man Invite the Queen* **Queen of Hearts**: *Manzanares* **Rafael**: *There Is a Sower in the Sky* **Aminta**: *In the Morning* **Escena 3** **Octavio**: *O Divina Pastora* **Escena 4** **Rafael, Ace of Death**: *Princes and*

[322] Aparecen marcadas en gris las canciones que se repiten en la obra, algunas de las repeticiones corresponden a la música, creando variaciones en la letra.

Fishergirls: *Tisbea Went and Bathe*	*Peasants, Kneel in Fear and Fart!* **Ace of Death and Queen**: *You Should a' Come*
Escena 6 **Don Pedro**: *The King of Castile Has No Sense of Humor*	**Escena 6** **Juan**: Juan´s Farewell: *I'll Come! It's Best to Go Down a Living Lover* **Chorus**: *Brevis Est Amor* **Juan**: *There! Look! My Soul!* **Ace of Death**: *Now, Whether Juan Gone Down to Hell* **Company**: *If There Is Resurrection, Death Is the Joker, Sans Humanité!* *O Little Red Bird*
Escena 7 **Rafael**: *In Sevilla, They Give You the Honor* **Juan and De Mota**: *Whatever Happened to Big-Foot Bertha?* **Juan**: *Oh, Little Red Bird*	
Escena 8 **Rafael**: *Better Watch Yourself, Old Man* **Rafael**: *O Lord Let Resurrection Come*	

Como podemos observar a través del cuadro, existe un cuidado paralelismo en cuanto a la distribución de las canciones en los dos actos, por lo que no hay canciones en las escenas dos y cinco. Las escenas donde abundan más canciones son la primera y la última escena del segundo acto. Esa primera escena corresponde a las bodas de Aminta y Batricio, por lo que la celebración se presta a esta recreación musical, tal como ocurre en los "ritos de pasaje" en la tradición caribeña; lo mismo que ocurre en la última escena, donde el "rito" celebrado es en esa ocasión la muerte.

El comienzo de la obra, con un prólogo que abre con la canción *Sevilla a voces me llama* indica el carácter de entretenimiento que se extiende hasta su final. Tal como indicábamos en el análisis estructural, la presencia de esta canción en castellano sirve de enlace entre la tradición caribeña y la tradición de *El burlador*.

La otra canción del prólogo, *Sans Humanité*[323], hace adentrar la obra en su contexto caribeño e introduce lo que será el "logo" de la obra, frente a la repetida contestación de *El burlador* en los momentos en los que se le recuerda la necesidad de preparación ante la muerte, a lo que don Juan responde con la célebre frase "tan largo me lo fiáis". Juan sustituye el repetido discurso de don Juan a ritmo de calipso por *Sans Humanité*, frase en francés frente al inglés estándar que indica el cambio originado en el calipso en Trinidad a principios del siglo XX, donde se impone la fascinación por la sonoridad y la longitud de las palabras (Koningsbruggen, 1997: 44–47). Frente al "¡tan largo me lo fiáis!", que recuerda a don Juan la proximidad de la muerte, sirviendo catafóricamente a la parte del *Convidado de piedra*, donde se pondrá de manifiesto la necesidad de arrepentimiento y el justo castigo divino para el pecador, *sans humanité*, puesta en boca del as de la muerte, establece una especie de complicidad con el público, que reconoce el calipso como guiño entre la obra, el Caribe, y su relación con el carnaval, haciendo de su grito la contraseña para que tenga lugar la acción:

> ***Ace Of Death***
> *Now this word: 'sans humanité',*
> *is 'without pity', that's what it mean;*
> *this word: 'sans humanité,'*
> *is 'without pity', that's what it mean*.
> *If you chant the response to me,*
> *and shout it without pity,*
> *you go start off the action, to our satisfaction*. (Prologue: 9)

Nótese el juego de palabras entre la explicación dada del término, y cómo se le pide al público su participación para formular este grito colectivo, "sin piedad", para que dé comienzo la acción. Morley, en su artículo de cómo escribir una pantomima, establece que una de las características esenciales de la pantomima es precisamente su carácter participativo:

[323] No es extraño encontrar gran cantidad de palabras de origen francés en Trinidad, lugar éste en particular de especial vinculación con las costumbres y el idioma galo por su historia. Walcott ha conservado a lo largo de toda su vida una relación personal y profesional con las islas próximas a su isla natal Santa Lucía, consideradas "Departamentos de Francia", Guadalupe y Martinica. El poeta siempre ha mantenido su capacidad de lectura en lengua francesa, su entendimiento del *creole* francés de su isla y la amistad personal con el escritor martiniqueño Edouard Glissant.

> *Audience participation is an essential feature of all good pantomimes. Scripts should provide at least one opportunity for each of the "It's behind you!" and "Oh yes it is — oh no it isn't!" exchanges and audiences –once they have got their initial reserve— generally respond enthusiastically to join in other ways (such as assisting with spells and warning the Goodies about impending danger)*. (1993: ix)

Las pantomimas tradicionales se abren siempre con un prólogo que introduce la trama y los elementos fundamentales que formarán parte de la pantomima, entre los que se incluye algún elemento mágico (Morley, 1993: x). En conversación con Ruth Minott Eggleston (Londres, julio 2002) sobre la cuestión de la pantomima jamaicana, ésta establece que una de las características fundamentales que caracteriza la pantomima jamaicana es el fuerte carácter interactivo. Aunque desconozcamos la intención del autor al crear este grito colectivo para con el público, y aunque *Joker* no se inscriba dentro de los esquemas de la pantomima jamaicana, sí que existen elementos comunes con ésta, tales como el deseo de interacción con el público, la utilización de canciones –aunque ausentes de carácter didáctico— y la identificación del *trickster* Juan con Anansi en los términos que hemos analizado con respecto al personaje.

Rafael[324], como maestro de ceremonias y *obeah man*, es el encargado de favorecer la presencia de fuerzas que favorezcan la representación, contribuyendo a afianzar el vínculo creado entre obra y público, actúa invirtiendo el tiempo y convierte Trinidad en la Sevilla del siglo XVII y viceversa, ensalza las características de Juan y adelanta los acontecimientos narrativos que se van a producir en el primer acto, preparando así al público para la recepción de la obra. El grito de *Sans Humanité* será a su vez el encargado de cerrar la obra, contribuyendo a ese carácter cíclico del que ya hemos hablado, conectando de nuevo con el público:

> *but the truest joke he could play*
> *is to come back to us one day,*
> *because if there's resurrection, Death is the Joker:*
> *sans humanité!* (II, 6: 150)

[324] Ha de tenerse en cuenta que aunque el montaje realizado posteriormente por la TTW es bastante literal, cambian algunos de los personajes que entonan las canciones, y el orden establecido con respecto a la versión escrita de 1978. Así, por ejemplo, *Sans Humanité* es entonado por Rafael y Catalinion conjuntamente, frente al original, donde es Rafael el único encargado.

Las canciones que Juan entona en solitario tienen como objetivo enfatizar su carácter de *trickster* afirmando su personalidad (*They Don't Know Who I Was Before, Juan´s Farewell: I'll Come! It's Best to Go Down a Living Lover*) o poseen un marcado carácter socarrón como la divertida *O Brave Fat Lady, Waiting to Get Laid*, que supone una réplica a la aparición previa de las monjas en escena, encargadas de llevar a Isabella al convento, dejando entrever la relación de *Joker* y la tradición donjuanesca, haciendo pensar en la doña Inés de Zorrilla, pese a las diferencias que radican en la visión romántica, que ve en la novicia el símbolo de la pureza capaz de la redención del personaje, así como la visión que Walcott guarda de sus recuerdos de adolescente[325]. Las monjas entonan una canción, *O Brevis Est Amor*, cancioncilla que trata de la fugacidad de la vida y que de nuevo será evocada al final de la obra por el coro, y cuya réplica será el deseo de vida de Juan, que, con el soneto *O Brave Fat Lady* hace su propia versión del poema de Marvell *To His Coy Mistress* (1681), o del también conocido poema de Herrick *To the Virgins, to Make Much of Time* (1648), recordándoles la decrepitud que lleva consigo la vejez y la necesidad de dejar disfrutar de la vida antes de que eso ocurra a sus pupilas.

Otras canciones también contribuyen a la jocosidad de la obra. *El Capitán Was a Quaking Wreck* es una de las canciones que no aparece en el CD de 1987, pero que destaca tanto desde el punto de vista lingüístico como de significado. En ella se mezclan palabras inglesas a las que acompaña el artículo masculino o femenino en español, creando una suerte de *Spanglish*. Esta canción de carácter humorístico provoca un efecto de lo que Brecht llamaría "extrañamiento", que conduce al espectador al distanciamiento, recordándole que, efectivamente, nos encontramos dentro de los convencionalismos propios de un esquema teatral, ya que aunque el barco es español, no se habla en el idioma que correspondería. Además utiliza la técnica propia del calipso que ya hemos visto en *Sans Humanité*: Catalinion introduce el tema, los esclavizados contestan con un estribillo. El estribillo es cantado no por esclavos fustigados en la plantación, sino por negros americanizados por los Estados Unidos, estableciéndose así una relación con el neocolonialismo:

[325] King (2000) señala en su biografía la admiración de Walcott por las monjas, frente a los sacerdotes del colegio. Su visión sobre estos últimos cambiaría totalmente cuando en su lugar los monjes que regentan el colegio sean irlandeses, quienes le enseñan a amar la obra de escritores del país católico.

Hey, hey, hey!
Is the U.S.A.
Once we get dere,
We gonna be O.K.! (I, 3: 33)

Otro calipso típico es el que entona don Pedro en solitario, *The King of Castile Has No Sense of Humor*. Se trata de un calipso típico, ya que critica la intervención del poder, en este caso real, representado por el rey de Castilla y el rey de Nápoles, siguiendo la tradición calipsoniana y carnavalesca de crítica al poder establecido a través del humor, que en Cádiz toma forma de chirigota. Coincide además con la tradición carnavalesca de Trinidad, que cuenta en cada banda con un rey y una reina y el séquito que acompaña. Acusa a ambos reyes de falta de sentido del humor y comenta la delicada posición en la que se encuentra, ya que su posición es la de estar en medio de estos dos monarcas sin quedar aplastado por la presión de ambos, ya que podría provocarse una guerra *accidentally*. Así juega con la palabra *accident* en todo el calipso, que pasa de la provocación de la guerra de manera accidental a los accidentes de la naturaleza, que en definitiva son los errores que cometemos como representantes de la naturaleza humana que somos, para convertir en accidente, a través de una ingeniosa comparación, el propio nacimiento del rey: *about the little accident you'd been* (I, 6: 51). La crítica general hacia el poder establecido se convierte en ataque hacia el individuo, continuando con la forma de discurso *talking nonsense* que hace del insulto un elemento tolerado: *I wish I had your royal guts to tell you,/ frankly, or accidentally, to your face,/ that as a king you've better market value/ selling nuts at bullfights, you basket case!* (I, 6: 51). Don Pedro justifica su actuación, en la que ha pretendido ayudar a su sobrino. De la cuestión personal vuelve de nuevo al punto de donde partió para terminar –*What have you damned kings done for poor Castile/ but sit there, turning purple on a throne,/ looking imperial? Big fucking deal!* (I, 6: 51)—, creando diferentes juegos de palabras que tienen de nuevo a la palabra *accident* como referente. Un coro de voces acaba con un "olé", interjección típicamente asociada a España y al mundo taurino, donde se utiliza para indicar que el torero ha realizado una faena meritoria. Si tenemos en cuenta el carácter circular del escenario, que bien puede tomar forma de ruedo, este olé es bastante significativo. Las voces alaban así la faena de don Pedro, que con ingenio ha sabido finalizar el calipso y "torear" la situación.

Dentro de estas canciones de carácter distendido y divertido podemos incluir *Whatever Happened to Big-Foot Bertha?*[326], en la que Juan y De Mota recrean sus devaneos de adolescentes con conocidas prostitutas, examinando los defectos físicos que han adquirido las amantes con el paso del tiempo, convirtiendo el recuerdo en una exhortación erótico-festiva del sexo. Las prostitutas aparecen en escena, danzando al son de la canción que entonan Juan y De Mota, himno juvenal compuesto conjuntamente a la "calle de la alegría", la calle donde ejercían las prostitutas, que en *El burlador* es la sevillana calle Sierpes[327]. Resaltan sus lides amorosas, en las que participaron en alguna ocasión conjuntamente –*where is Lucy,/ who took us both to bed?* (I, 7: 57)—, enfatizando el tema principal de la obra, *el carpe diem*, y la pena y la nostalgia por la pérdida de la juventud y los placeres sexuales: *Life flies so fast, and youth is over,/and Lucy is on the wane. (...) Life is a joke, but it ain't so funny/ when that dingaling goes dead!* (I, 7: 58).

En *El burlador*, este repaso tiene lugar sin canto, a través del diálogo entre los dos amigos. La conversación va desde lo general, las mujeres de Sevilla, a las mujeres concretas, prostitutas que ambos conocen. Se muestra así el carácter de los dos personajes y lo que les une:

> A través de preguntas y respuestas, don Juan y Mota examinan y revisan el aspecto actual de diversas rameras cuyos favores han gozado, y se ríen de ellas porque ya no pueden ejercer el oficio como antes, porque el paso del tiempo ha hecho estragos en ellas. Los hombres son incapaces de pensar que el tiempo también ha pasado para ellos, y que sus pendencias juveniles resultan ahora ridículas. (Sánchez Sánchez, 1997: 109–110)

Tal como comentábamos anteriormente, las bodas de Aminta y Batricio se prestan especialmente para los cantos que van desde los distendidos temas del principio de la escena, en los que Batricio entona jocoso el calipso *Man Invite the Queen*, para adquirir tonos más líricos y más serios a través de las canciones *O River Manzanares* o *There Is a Sower in the Sky*; concluyen con el triste despertar en soledad de Aminta, expresado en *In the Morning*, donde se observan

---

[326] El título de esta canción hace una alusión a una prostituta a la que llaman así irónicamente, jugando con el cuento medieval francés *Big Foot Bertha*, enraizado con la leyenda de la madre de Carlomagno.

[327] Nótese que cualquier momento es bueno para el juego de palabras. En la canción de Juan y De Mota, se alude a *in every port of Spain* (I, 7: 57), aludiendo así al hecho de que la obra hace referencia a España como localización, y al mismo tiempo a 'Port-of-Spain', la capital de Trinidad y Tobago, lugar donde la obra fue representada.

características propias de cantos de lamentación, desesperanza (o esperanza) ante una situación concreta, tal como ocurre también en *The Sower*. En la contestación cantada de Batricio a los comensales también juega con la cuestión de la nobleza, que hace del carnaval trinitense una cohorte de nobles, reyes y reinas, que desarrollará en el calipso *Man Invite the Queen*, de manera que Batricio, ascendido a la condición de rey por su amor a Aminta, será destronado cuando ésta le deje por Juan. Batricio entona después el calipso en el que se conjuga la alegría que sentía el suegro de *El burlador*, honrado y orgulloso de su condición de cristiano viejo (véase Sánchez Sánchez, 1997: 131–132), con los ritmos del carnaval, jugando con la cuestión de la jerarquía, tal como hemos señalado:

> *Man, invite the Queen,*
> *man, invite the Pope,*
> *invite the Duke of Edinborrow, I hope.*
> *If the Queen can't come, then Lord have mercy,*
> *invite the first feller you meet named Percy.*
> *Take no heed of tomorrow,*
> *don't mind the William,*
> *I go beg or borrow*
> *enough liquor to kill them.*
> *This ent no damned country-bookie scene,*
> *is me Batricio who marrying.*
> *Invite the Governor, ring the Archbishop,*
> *ring for more grog from the Chinese shop.*
> *Invite the ugly, the short and the handsome,*
> *I ent care if it cost me a king's bloody ransom!*
> *When it come to pay,*
> *to hell with tomorrow.*
> *Today is today,*
> *I could beg or borrow*. (II, 1: 89–90)

El calipso es de nuevo una invitación al espíritu del *carpe diem*, en definitiva al espíritu del carnaval en el que tienen cabida seres de toda condición física y social: guapos, feos, bajitos. Curiosamente, se evita el tema racial. Sí que se menciona la "tienda de los chinos" como lugar donde conseguir alcohol para la fiesta, propio de la zona. Como calipso, el lenguaje utilizado suena a *creole*. Sólo en canciones de este tipo vemos que Walcott haga uso del *creole* que corresponde a un intento de reflejar una realidad de la zona, que utiliza elementos no estándar para el calipso.

Las grafías *Edinborrow* y *feller* son algunas formas que muestran el uso de una lengua no estándar, o construcciones gramaticales como *ent no*, *is me*, *who marrying*, el resto de la transformación del inglés estándar lo forman la rima y el tono jocoso de la canción.

El tono jocoso se utiliza incluso para reírse de la muerte en su afán por que prime la vida. En *You Should a' Come* el as de la muerte y la reina de corazones transforman a Rafael en la estatua de don Gonzalo mientras cantan. La canción se convierte en una invitación a lo que dan en llamar *the feast of them skeleton*, una fiesta donde no hay bebidas alcohólicas y lo único que puede beberse es el aire: *we go fête till thy kingdom come!*. Esta invitación bíblica resuena como una mezcla de la versión de la Biblia del rey Jacobo y el *creole* francés de las islas del sur. El as de la muerte habla de una bacanal de *skeleton* que hace pensar en la fiesta del carnaval, ya que la palabra *bacanal* va asociada a esta festividad. También observamos la utilización enfática de la negación nominal en una doble negación –*I didn't have no menu,/ no recipe you'd ever know* (II, 4: 132–133)—, en una rima que sigue el patrón *ababb*.

Sin embargo, este tono burlesco que hemos observado en estas canciones, calipsos en su mayoría, halla su contrapunto en el lirismo de las canciones entonadas en solitario o aquéllas que presentan el sufrimiento y la desgracia a través de un tono aparentemente divertido. *Do I Flee* es cantado por Tisbea en un tono lírico cercano al género operístico, adquiriendo tintes trágicos dada la incertidumbre de la pescadora, que desaparecen con la ingenua frase final *O wonderful morning,/ can this be lust?* (I, 4: 36). Este carácter tragicómico es también utilizado en la siguiente canción, *Tisbea Went and Bathe*, donde un grupo de pescadoras se lamentan de la seducción de Tisbea a través de un *revivalist dance*[328]; el baile se convierte en *a brimstone and hellfire meeting* entonado en forma de *gospel* con la forma típica de "pregunta – respuesta" entre Catalinion, las mujeres del coro y posteriormente los hombres, apareciendo en escena incluso un sacerdote. En *El burlador* hay una cancioncilla entonada por pescadores y pescadoras –"A pescar salió la niña/ tendiendo redes; y en lugar de peces, las almas prende" (981–985)—, que contrasta con el tema de la canción en *Joker*, mucho más relacionada con las canciones picantes del folclore popular peninsular. El último verso de la canción que entona Catalinion –*Fire in the water!* (I, 4: 42)—

[328] Véase Anexo II.

hace referencia al episodio de Tisbea en *El burlador*, donde el fuego y el agua están presentes desde que los amantes se encuentran en la playa por primera vez.

> ***Tisbea***
> *Parecéis caballo griego*
> *que el mar a mis pies desagua*
> *pues venís formado de agua*
> *y estáis preñado de fuego*
> *y si mojado abrasáis*
> *estando enjuto ¿qué haréis?*
> *Mucho fuego prometéis*. (613–619)
>
> *Por más helado que estáis,*
> *tanto fuego en vos tenéis,*
> *que en este mío os ardéis*. (633–635)
>
> *Nube que del mar salió*
> *para anegar mis entrañas*. (1010–1011)
>
> *¡Fuego, fuego, zagales, agua, agua!*
> *¡Amor, clemencia que se abrasa el alma!* (1044–1045)

Arias señala sobre *El burlador* en su tesis doctoral que el fuego simboliza en la obra la pasión y la condena al fuego eterno, así como el agua representa, al igual que la oscuridad, el subconsciente o el caos (1988: 143–144). Con la frase *Fire in the water*, Walcott sintetiza y sincretiza la presencia del agua y el fuego:

> *Water traditionally belongs to a realm of existence below that of human life. Like darkness it can be a symbol both for the unconscious and the state of original chaos --the realm of mythical indifferentiation that precedes, according to Cassirer, the organizing process of human thought*. (Arias, 1988: 144)

Siguiendo con la interpretación de Arias, la unión de agua y fuego representan en *Joker* el caos y el mundo del subconsciente en el que transcurren todas las vivencias de Juan, resucitado de entre los muertos.

River Manzanares (II, 1: 99) y *Divina Pastora* (11, 3: 121–122) son dos de las canciones más serias de la obra. Entonadas en solitario, la primera por una mujer, la segunda por un hombre (Octavio), ambas están relacionadas con el

carácter bucólico que el autor intenta imprimir en la escena de la seducción a la campesina y el folclore caribeño, reflejando así la intencionalidad del autor dramático al retratar a través de las canciones el supersincretismo cultural y social de las islas y concretamente de Trinidad, ya que las dos canciones hacen referencia a mitos de la propia isla. El río Manzanares de la canción no pasa por Sevilla y nada tiene que ver con el río madrileño[329], excepto por su nombre, con el que coincide, río que ha de correr con la fruta *her brown sapodillas ripe* y que no ha de hablar con el río Cobre. Walcott toma el nombre del folclore trinitense, introduciendo el tema del río como elemento supersincrético donde se aúnan al menos tres culturas que forman parte del Caribe: la española, la africana y la india aborigen de las islas, al igual que ocurre en el culto de la cubana virgen de la Caridad del Cobre, donde se encuentran supersincretizados los tres Juanes[330], y como también veremos más abajo, en relación con la Divina Pastora.

La presencia del río Manzanares obedece a un fenómeno de supersincretismo, como fórmula para conectar con lo español para una obra española, tal como es *El burlador*, a través de elementos de la propia cultura trinitense como ocurre con la composición musical conocida como "Manzanares". Ésta forma parte de la *parang*[331], consistente en una especie de vals venezolano que celebra diversos aspectos del Manzanares, río de Cumana, Venezuela, composición en la que se basa esta canción. El vals llega a Venezuela hacia la mitad del siglo XX y enseguida se populariza y adapta, la composición más conocida es el tema que repite el estribillo "río Manzanares, déjame pasar que mi madre en cama me mandó pasar". A través de Venezuela llega hasta Trinidad.

En el folclore jamaicano el río es el protagonista de algunas historias que hablan de la codicia de los personajes que, al no entregar las frutas u objetos requeridos por el río, son finalmente engullidos por sus aguas: *Nora an de Ackee* o *River Muma Story* son dos de las historias que recogen este esquema. El río representa un espíritu vivo (Tanna, 1984: 69), tal como se expresa en el ritual del *pocomania*, que actúa haciendo a sus seguidores moverse como un río si el espíritu entra dentro de ellos. Tanna (1984: 50) considera que las leyendas

---

[329] Encontramos un río Manzanares en Venezuela, en Colombia, y el río Cobre podría corresponder a una zona de Jamaica.

[330] Los tres Juanes son Juan Criollo, Juan Indio y Juan Esclavizado. Sobre el culto supersincrético de la virgen de la Caridad del Cobre, véase Benítez Rojo (1998: 73).

[331] Véase introducción 1.2.2.2.d. sobre la música.

asociadas con ríos tienen su origen en la cultura arawak, donde los descendientes de los africanos han ido añadiendo nuevos elementos. Frente a las dos narraciones folclóricas mencionadas, será el amante el que increpe al río Manzanares para que le traiga las frutas de la amada, aliándose con éste, que ha de servirle de vía para conseguir su objetivo y después exigirle el fruto.

Divina Pastora es un canto de plegaria asociado al culto religioso y a su carácter supersincrético, como ocurre con la canción *River Manzanares*. Para esta ocasión el autor utiliza este mito que forma parte de la fe de Trinidad. Walcott sitúa a la Divina Pastora en esta Sevilla de Juan que en realidad es la isla trinitense, utilizando un mito que tiene su origen en España. Esta tradición se remonta a los inicios del siglo XVIII (1703), cuando la Virgen se aparece a fray Isidoro vestida como una pastora. Isidoro era un monje capuchino y ya en 1715 los hermanos de su orden trasladan el culto de la Divina Pastora a lo que hoy es Venezuela. En 1759 los capuchinos crearon una misión al sur de Trinidad, en Siparia –*apparently fleeing persecution by the Amerindians from the South American mainland, which had begun from as early as 1730* (Boodoo, 2000: 67)—. Se cree que la imagen de la Virgen llegó a través de Venezuela. Esta peculiar imagen corresponde al tipo de las conocidas como "Vírgenes negras", lo que facilitaría la devoción de la población afrocaribeña por su identificación con el color, así como con los indios Guaranon, que poblaban el sur de la isla en el siglo XVIII (Boodoo, 2000: 68). Sin embargo, uno de los rasgos más curiosos de la adoración de esta imagen es su posterior identificación con la población proveniente de la India a través de la *indentureship* y su sincretismo con la diosa Kali del hinduismo:

> *Second, what is liberating about the Divina Pastora/Suparee Ke Mai feast is not so much the symbolism involved, but the opportunity to invoke and restore such symbolism in the lives of a people. It is in the midst of the hardship of indentureship that the East Indian in search of a "home" finds that home not only in a physical sense but in the religious sense that covers his/her range of expression. In effect, Suparee Ke Mai allows the worship of the Goddess Kali just as the Caroni River takes the place of the river Ganges for the local Hindu*. (Boodoo, 2000: 71)

La fiesta de la Divina Pastora coincide con la pascua, y además de católicos e hindúes participan en la procesión, donde la Virgen pasea por Siparia y se reza el rosario, otros miembros de comunidades cristianas, así como musulmanes; es en realidad una fiesta de toda la comunidad. Dado su carácter supersincrético, el mito

de la Divina Pastora es también desarrollado en la novela del trinitense Robert Antoni con el título *Divina Trace* (1992), donde la isla de Trinidad se convierte en Corpus Christi aunando el mito de la Divina Pastora y el Ramayana. Walcott, al igual que posteriormente haría Antoni a través de su novela, refleja la identidad cultural de la zona, en una dimensión aún más compleja, puesto que lo hace a través de un mito que nace en España, con elementos que posteriormente se han sincretizado hasta ser casi irreconocibles, puesto que han pasado a formar parte de las señas de identidad del Caribe, en esta ocasión de Trinidad, y por tanto el mito nacido en Europa se ha convertido en algo netamente caribeño.

Interesante es también recoger la tradición del *stickfight*, o lucha con palos, que presenta en *Better Watch Yourself, Old Man*, donde se advierte a don Gonzalo del peligro de la lucha. La música con tambores utilizados en los rituales del *pocomania* marcan el clímax de la obra, donde predomina el ritmo que marca los pasos de la danza, de manera que dicho ritmo puede asociarse con el movimiento de los palos, marcando así la lucha entre rivales, que en la mayor parte de los casos ha tenido forma de duelo verbal. Las canciones y los bailes, por tanto, recogen gran parte del folclore caribeño a través de la música, así como a través de las letras, donde Walcott emplea elementos relacionados con las diferentes tradiciones culturales de Trinidad, y por extensión del Caribe. En un ejemplo claro de sincretismo utiliza todo el acervo cultural de los colonizadores, y de los diversos pueblos que hoy forman parte del Caribe, de manera que son ya parte de la cultura caribeña.

2.5. Aspectos espectaculares

Aunque nuestro análisis se centra fundamentalmente en el texto escrito, al tratarse de teatro no podemos dejar de lado los aspectos referidos a su representación. Algunas de estas cuestiones las hemos deducido del texto, también de las anécdotas que se cuentan, concretamente en los libros de King (1995, 2000), de las conversaciones mantenidas con Albert Laveau y del vídeo, conseguido a través de la TTW, que corresponde a la versión del director Gregory Doran con la TTW en su gira por Estados Unidos en el año 1994. La primera versión y puesta en escena de la obra fue llevada a cabo por el propio Walcott, que como hemos señalado, llegó a convertir a la TTW en la compañía que representaba sus obras, por no decir

que llegó a convertirse en la propia compañía. *Joker* marcó una época y un cambio en la concepción de las obras del autor de Santa Lucía, que en aquel momento pretendía convertir su obra en un musical de tema caribeño y que conseguirá publicar en 1978.

Fig. 15

La representación escenográfica destaca por su sencillez, son escasas las acotaciones, en una obra que Walcott concibió para ser su director aunque posteriormente haya sido dirigida por otros. Tal como señala Wilson-Tagoe (1995: 29) el deseo de Walcott no era de crear sólo una obra sino un teatro, no sólo un teatro sino su medio. Al inicio de la obra, Walcott da unos apuntes sencillos sobre algunos aspectos como el atrezzo, la disposición escénica, el lugar donde comienza la obra y el momento del día en el que empieza la representación.

Uno de los aspectos más interesantes es la puesta en escena nada naturalista, minimizando por ejemplo el atrezzo: una caja movible que sirva de sarcófago, cama, mesa o fuente, haciendo así trabajar al espectador imaginando situaciones diversas. En este sentido Walcott es consciente de la necesidad de economizar recursos pese a que se trate de un musical, ya que en *Joker* el poder efectista por el que han destacado algunos musicales se basa sobre todo en la palabra, la canción y la coreografía.

Los trajes de los personajes han variado en función de la representación. Las fotos de las primeras puestas en escena muestran a un Juan de raza blanca,

ataviado con un sombrero y traje oscuro (fig. 14) o bien blanco en otras escenas de la obra, en su afán de representar la corte española. El actor era Nigel Scott, quien en algunas representaciones se turnaba con Albert Laveau, que hacía de don Gonzalo cuando Nigel representaba a Juan. En este sentido, y aunque no cuento con documentación sobre la reacción del público, estoy convencida de que el *Joker* adquiriría un significado semiótico distinto en función del color de los actores, aunque ello se debiera más a cuestiones prácticas, como la disponibilidad de profesionales en una compañía en la que el único que trabajaba a tiempo completo era Walcott, que a razones motivadas por provocar una opinión diferente en el público. Las damas, así como Aminta, van ataviadas como mujeres de la corte española. Entre las actrices de raza blanca destaca Helen Camps, que interpretaba a Isabella en el estreno, el resto de las actrices son en su mayoría de raza negra donde predominan los "matices" propios del Caribe. En la versión de 1994, los actores de raza blanca son dos: Isabella y el padre de Juan. Juan, al igual que el resto de los personajes, aparece ataviado con un traje indeterminado que se mueve entre la estética del XVII y la época de la plantación. Los soldados han sustituido las espadas por palos, con lo cual el aire es mucho más caribeño. Las palmeras del fondo contribuyen a dar a la obra un síntoma más de caribeñidad. En esta versión de 1994 el actor luce el pelo a lo rasta[332], como diríamos en castellano, cuestión que en principio puede parecer, tal como ocurre con la raza de los actores, que se debe a una exigencia del director; sin embargo, esta presentación se debió a una exigencia del propio actor, que actuaba en un grupo de música reggae y que por tanto no admitía cambios en su imagen (conversación con Albert Laveau, mayo 2006, Port of Spain). La falta de profesionalización de los actores/actrices en la TTW que tienen que encontrar otro trabajo para su propio sustento y el de sus familias ha sido siempre un problema para la consolidación de la compañía, que no cuenta con apoyo estatal.

El autor dramático utiliza el recurso de crear acciones simultáneas en el escenario, tan propio por otro lado de los musicales de Broadway y el West End londinense. En la primera escena, cuando Catalinion va describiendo a su amo, al mismo tiempo se está produciendo el encuentro entre Isabella y Juan. También emplea la simultaneidad de acciones en la tercera escena, congelando a los acompañantes de don Gonzalo. Curiosamente, ambas acciones, aunque unidas, al presentarse de forma simultánea y tratarse de las mismas ciudades de referencia,

[332] En inglés el término correcto para referirse al cabello es *dreadlocks*.

no coinciden ni en espacio ni en tiempo: don Gonzalo se halla en Sevilla en el momento de la narración y Juan llegando a Lisboa, jugando con el concepto espacial dentro de la dimensión circular de la obra, que permite explorar este concepto. Don Gonzalo se halla en presencia del rey de Castilla y a éste y a los presentes les relata lo que allí le aconteció: dos hombres a caballo –el público identificará a estos dos hombres como Catalinion y Juan porque así aparecen poco después del relato, a su llegada a Lisboa— le predijeron la muerte y en su propio sepulcro ve la palabra "venganza" escrita, en una clara alusión a la segunda parte de *El burlador*, el convidado de piedra[333]. También, el autor recurre a la simultaneidad de las acciones en la escena primera del segundo acto, donde tiene lugar la primera parte de la seducción de Aminta mientras que Batricio es distraído por Catalinion jugando a las cartas. Se congela la acción y se nos fuerza a concentrar la atención como espectadores en esta situación específica.

2.5.1. Disposición escénica

Es relevante el carácter interactivo que Walcott intenta crear entre el público y la representación, a través de elementos que faciliten la participación, como hemos visto, utilizando por ejemplo elementos propios de la pantomima o del carnaval, como ocurre en el prólogo, donde Rafael establece las claves de la obra, concebida como espectáculo. Éste utiliza el adjetivo posesivo *our* para crear en el espectador esa estrecha relación interactiva que se repetirá a lo largo de la obra:

> *This is the eve of All Souls,*
> *our carnival of candles,*
> *when our village, San Juan, re-creates*
> *a legend that cannot grow old*. (Prologue: 8)

El público debe responder a esta invitación puesto que desde su llegada al teatro se ha encontrado con una disposición escenográfica que facilita la recepción y participación. Insiste Walcott en las acotaciones escénicas sobre la necesidad de acercamiento del espectador al hecho teatral. Dispone del escenario dando varias opciones: una plaza de toros, los lugares donde se desarrollan las peleas de gallos, o las luchas con palos (*stickfighter's gayelle*) (fig.16), subrayando, en definitiva, la

[333] En la versión de 1994, la simultaneidad de la acción es suprimida en favor del relato de don Gonzalo.

forma circular (*staged in the round*), y el carácter espectacular y ritual que acontece *on a Caribbean estate*. Ya hemos insistido en la importancia de la disposición circular y su relación con el Caribe, aunque hemos de destacar aún elementos que hacen de esta forma algo muy utilizado en este contexto. La forma puede remontarse en origen a los bailes de la plantación: *Dancing usually took place, as in Africa, in the centre of a ring of spectator-participants, performers entering the ring singly or in twos and threes* (Brathwaite, 1971: 221). El círculo es una metáfora ahistórica, Walcott utiliza el círculo en una de sus obras anteriores, *Dream on Monkey Mountain* (1970), obra que, como su propio título indica, tiene lugar en el mundo subconsciente de los sueños, donde el círculo es mágico, pues a través del mismo la historia se desprende de su carácter diacrónico y puede ser revisada y explorada de nuevo. Benítez Rojo considera que el carácter circular corresponde a la forma sincrónica de vivir la historia por los pueblos del Caribe, como una imposición de Occidente:

> Tanto Enrique Bernardo Núñez como Alejo Carpentier han dicho que en el ámbito del Caribe una etapa histórica no cancela la anterior, como ocurre en el mundo de Occidente. Tal peculiaridad de vivir la historia sincrónicamente no depende de la voluntad de los pueblos del Caribe; es una circularidad impuesta por el aislamiento y, sobre todo, por la repetición implacable de las dinámicas económico-sociales propias del sistema de plantación. No existe un solo país del Caribe que haya podido romper del todo el mecanismo repetitivo de la Plantación. (Benítez Rojo, 1998: 243)

Fig. 16

De hecho la idea circular en el sentido expresado por Benítez Rojo se menciona, por ejemplo, cuando Catalinion recrimina a su amo por permanecer en Nápoles hasta que ve lo sucedido con Isabella: *Why circle/ right back here when we could have gone?* (I, 2: 21) es la eterna pregunta que responde a la más pura caribeñidad condenada al "mecanismo repetitivo de la Plantación". No obstante, el círculo contribuye a crear un sentido unitario donde participa la comunidad, comunidad que está presente en las obras de Walcott, al igual que en otros escritores postcoloniales como el nigeriano Wole Soyinka, quien utiliza el ritual como un elemento que sólo tiene sentido dentro y para la comunidad. De igual modo, podemos decir que *Pecong* comparte ese carácter comunitario, que aparece fragmentado en las obras de los escritores caribeños que han vivido la experiencia de la diáspora, como Matura en *Welcome Home Jako* o en *Strange Fruit* de Caryl Phillips, quienes, preocupados por el sentido comunitario de la sociedad caribeña, muestran las fisuras que desencadenan una fragmentación provocada por el hecho de vivir en la metrópoli, apartados de su comunidad de origen.

Este carácter circular hace al viaje protagonista, devolviendo a Juan en la escena séptima al Viejo Mundo, en este caso representado por una dura y austera Sevilla: *She stinks of pride. Nothing changes/ her pious smile, neither the smell/ of corpses nor of oranges* (I, 7: 52). Teatralmente hablando, esta escena explota la disposición circular, que en esta ocasión se convierte en ruedo ibérico y de esta forma introduce algunos de los aspectos más pintorescos del estereotipo: no falta la leyenda negra con sus inquisidores, ni los "bárbaros moros", o "el paseo", todo ello recreado a través del monólogo, y cómo no, los toros, que forman parte del espectáculo teatral. Se abre la escena en una plaza, donde, en lugar de una corrida, nos hallamos ante una representación teatral, en definitiva en el ritual y en el espectáculo total.

2.5.2. Otros aspectos escénicos: La noche y el inconsciente

Walcott utiliza el ritual del *pocomania* para crear una atmósfera donde la caribeñidad ocupa un lugar destacado. Para ello se basa en los rituales de las ceremonias religiosas afrocaribeñas que imprimen una estética espectacular que envuelve toda la obra, haciendo de la resurrección de Juan la celebración festiva en torno a la novena noche. Los dramaturgos de tema caribeño, conocedores de las posibilidades escenográficas de estos recursos, suelen utilizarlos para conferir a

sus obras un carácter marcadamente caribeño[334]. Cercano a las formulaciones de Artaud, que propone la vuelta a los recursos más primitivos en las sociedades occidentales, hacia las raíces de lo "verdaderamente" espectacular desde la nostalgia comparativa, los autores dramáticos caribeños utilizan los componentes "más indígenas" de su cultura, no por cansancio, tal como corresponde a la formulación de Artaud, o porque el teatro se encuentre apartado de su origen más primitivo, como en el caso de Occidente, sino como acto de creación adánica en busca de la identidad y como discurso de supervivencia.

Rafael realizará su advocación en la noche de todos los santos. Une así el mundo de los muertos con el de los vivos en su representación más opuesta, que tiene lugar precisamente en carnaval, disponiendo así de la dicotomía muerte/vida, del *ubi sunt* frente al *carpe diem* en este *our carnival of candles*, en una procesión de velas que conceden un efecto luminoso ante la oscuridad del anochecer, momento en el que se abre el prólogo. Esta relación del mundo de los vivos y los muertos es una constante que se da en la vida diaria de la práctica de las religiones afrocaribeñas, tal como vimos en el apartado 1.2.2.2.a. La dicotomía luz/oscuridad tendrá lugar por tanto a lo largo de toda la obra. En la seducción de Isabella, la visualización escénica de la oscuridad y la luz es representada por la vela, que se convertirá en el subconsciente, en el inframundo –*[but] night and darkness are also synonymous for the unconscious* (Arias, 1988: 143)—. Walcott utiliza la oscuridad presente en prácticamente toda la obra como expresión de lo inconsciente individual y colectivo, como elemento que une el mundo de los vivos y los muertos.

La procesión de velas del coro que acompaña a Rafael en su ceremonia de resurrección recuerda inevitablemente al *canboulay*[335], cuyo origen se remonta a los días de la plantación y al ritual por parte de los esclavizados de quemar la caña (la expresión francesa *cannes brûlées* –cañas quemadas— es el origen de la palabra). Esta labor, por su vistosidad, era del gusto de la elite francesa, que solía disfrazarse con ropas de esclavo en la celebración del carnaval (Cowley, 1996: 20), y después se utilizó por parte de los esclavos para celebrar el día de la

---

[334] Por ejemplo, Dennis Scott en *Echo in the Bone*, Errol Hill en *Man Better Man*, Naphtali en *Raggamuffin,* etc.

[335] *At the time of a plantation fire, bands from different estates, each with its whip-carrying slave driver, were assembled, by the blaring of horns, to deal with the emergency. The nègres jardins (or field slaves), who comprised the bands, carried torches (for night-time illumination) and drums (for rhythmic accompaniment to their work songs* (Cowley, 1996: 20).

Emancipación (1 de agosto), pasando a formar parte ritual de la apertura del carnaval:

> *that, with candles like fireflies on*
> *this night of his resurrection*,
> *we stickmen can challenge our champion,*
> *the greatest stickman: Don Juan!* (Prologue: 8)

Esta presencia en el prólogo de velas que recuerdan al *canboulay* y que cumplen una función desde el punto de vista espectacular se convertirá a lo largo de la obra en un juego de alusiones a la luz y la oscuridad. La vela aparece en la primera seducción, la de Isabella, donde hay continuas referencias a la palabra *candle: There, look! She' s signed the air/ twice with her candle* (I, 1: 11*)*. La presencia de la luz es la que teme Juan tras haber gozado de Isabella, por temor que se descubra el engaño. También este juego de luz y oscuridad se utiliza en *El burlador*, donde se constituye en elemento primordial. Mandrel (1984) y Arias (1988) establecen que la oposición luz/oscuridad en esta escena está vinculada al mito de Eros y Psique. Esta oposición binaria ha sido interpretada desde los estudios psicológicos de Jung como la oscuridad, representante del inconsciente, y la luz, del ser consciente[336].

En *Joker* sigue funcionando este sistema binario contrapuesto, identificando la noche, momento en el que se desarrolla la acción, con el inconsciente. Juan ha surgido de este Hades tenebroso, desde el mismo mundo de los muertos, y como tal representa la muerte, en definitiva los temores más ligados al inconsciente humano, atreviéndose a jugar con los deseos de otros, pues es la burla su principal motivación:

> ***Juan***
> *It's all Souls'. I'll light a candle*
> *for you and Mistress Isabel.* (I, 1: 12)

De esta manera expresa Juan con ironía el objeto de su burla, haciendo mención a la tradición católica de encender lamparillas en la noche de todos los santos por las almas de los difuntos, o el hecho de encender una vela a un santo para pedir su intercesión ante un asunto. De esta manera advierte de que va a burlarse tanto de Octavio como de Isabella.

---

[336] También en Benítez Rojo (1998: 330).

La vela, además, puede ser apagada por el viento, o movida por éste; de hecho, es lo que hace Isabella en un principio cuando la utiliza como señal, tal como hemos visto (I, 1: 11), para anunciar a Octavio que no hay peligro. Advierte Benítez Rojo sobre la presencia del viento mágico en el relato de García Márquez que tiene como protagonista a Eréndira: "[tal] viento, en el contexto de los viejos mitos y creencias simboliza el principio masculino, generativo, mágico y transpersonal mediante el cual la Niña se convierte en Mujer y en Madre" (1998: 333). Este viento de la primera escena advierte ya de la seducción, en la que Isabella va a ser seducida y convertida en "Mujer".

La contraposición luz – oscuridad forma parte de la primera y la última seducción de Juan, mientras en las seducciones intermedias, la de Tisbea y Ana, los elementos primarios que están presentes serán el fuego y el agua, tal como hemos visto en el análisis del uso de la lengua y las canciones. Se crea, pues, un sentido circular que atañe a todos los aspectos de la obra, desde los aspectos espectaculares hasta los cimientos más básicos de la estructura de la obra. No obstante, en cada ciclo, en cada círculo, el elemento originario queda alterado en una variación que añade datos sobre el carácter de los personajes. En la seducción de Aminta, la luz y la oscuridad también se contraponen, pero en esta ocasión será Juan quien pida a Aminta que le vea bien. Esto mismo ocurre en *El burlador* cuando don Juan le dice a Aminta "Mira de espacio, Aminta/ quién soy" en el verso 2015, que en *Joker* se convierte en *Lift the bride lamp a little higher,/ poor foolish virgin. The bridegroom/ your heart honestly seeks in here* (II, 1: 106). Juan recurre a la luz para su identificación, y el engaño recae en esta pretendida franqueza:

> *Give me the lamp. Look, in those eyes*
> *the truth shines as I first found it*
> *when I first praised them. Not the lies*
> *of contracts, churches, marriages.*
> *Aminta, speak what they confess;*
> *that I should be your husband, not*
> *that boor Batricio. Those eyes…* (II, 1: 108)

Será Aminta quien en esta ocasión apague la lámpara, aceptando la oscuridad en la que pronto va a verse; es Aminta la que da rienda a sus impulsos, al inconsciente, al deseo. En la oscuridad Juan se levanta y observa a Aminta mientras duerme. Juan se queja como un niño, la burla en su opinión ha sido demasiado fácil, por lo que decide, en contra de las órdenes del rey, volver a

Sevilla *to play the Joker of Seville* (II, 1: 109). Al amanecer los invitados se marchan y Aminta se levanta entonando una canción que pone de manifiesto su consciencia de la situación.

La vela es un elemento significativo en ambas obras: Juan toma una vela, en *El burlador* don Juan hace lo mismo en el primer convite. De ello da cuenta una de las escasas acotaciones de *El burlador*, en la que se indica que ha de haber una vela encima de la mesa:

> *Toma* DON JUAN *la vela y llega a la puerta. Sale al encuentro* DON GONZALO*, en la forma que estaba en el sepulcro, y* DON JUAN *se retira atrás turbado, empuñando (con una mano) la espada, y en la otra la vela, y* DON GONZALO *hacia él con pasos menudos, y al compás* DON JUAN*, retirándose hasta estar en medio del teatro*. (Entre vv. 2343-2344)

La muerte de Juan tiene lugar en la penumbra, apenas alumbrado por la vela que sujetaba, por tanto el episodio de la muerte de Juan corresponde al mundo del inconsciente, al sueño. Tal como ocurría en *Dream on Monkey Mountain*, Rafael actúa como Moustique, en una acción en la que de nuevo juega con el espectador en esta doble visión de fantasía y realidad. Rafael nos devuelve a esa realidad para sentenciar:

> *the joke is, we were all cheated.*
> *Statues can't move, and there's no Hell*. (II, 6: 148)

Capítulo 3: Ritualización y caribeñeidad de Medea en *Pecong* de Steve Carter

"SIRVIENTA: Nací en una isla, aunque me planten en medio del más ancho continente, seguiré viviendo en esa isla."
(Reinaldo Montero, 1996: 15)

"PEDAGOGO: (...) En definitiva las islas son el teatro natural de las utopías, y el ámbito familiar de los fracasos."
(Reinaldo Montero, 1996: 67)

El Caribe es un ejemplo de una realidad cambiante de la que apenas empezamos a ser conscientes en España. En esta continua situación de cambio es lógico que debamos adaptar la crítica a nuevas realidades. Como ya hemos visto en la introducción y en nuestro trabajo previo se impone la necesidad de enfocar nuestro estudio desde la visión impuesta por el nuevo concepto de frontera, distante de la perspectiva tradicional, referida al carácter territorial de países nuevos y viejos. No podemos hablar o concebir un teatro caribeño encorsetado en una ubicación geográfica concreta, sino en términos que expresen esta nueva realidad, por lo que hemos considerado más adecuado hablar de teatro de tema caribeño, refieriéndonos con este término a un tipo de teatro no necesariamente escrito por dramaturgos/as nacidos/as en la zona, sino por quienes comparten una estética caribeña o de lo caribeño.

La diáspora obligada, impuesta por la trata, forzó a los africanos a establecerse en el nuevo continente. Hoy la continua diáspora de muchos de los habitantes del Caribe hacia las metrópolis parece poner en peligro las tradiciones y la cultura desarrollada en este territorio por las diferentes razas que lo han ido conformando. Caryl Phillips (2001b) mostraba su preocupación ante esta nueva diáspora que supone en muchos casos la pérdida de contacto con la zona. La elección de *Pecong*, obra del dramaturgo estadounidense Steve Carter, para el presente trabajo, forma parte de una consciente reflexión sobre esta situación. El análisis de la obra pretende ser un ejemplo de mutación y adaptación, presentando una visión positiva sobre la supervivencia de la literatura de tema caribeño y su evolución actual.

Steve Carter [337] es un dramaturgo nacido en la ciudad de Nueva York en mil novecientos veintinueve. Su padre era de Richmond, Virginia, y su madre de Trinidad. En su trabajo como dramaturgo y persona dedicada al teatro destaca su trabajo en la *Negro Ensemble Company* de 1967 a 1981 y su posterior trabajo para el teatro *Chicago Victory Gardens*[338]. La *Negro Ensemble Company* fue creada en 1966 en Nueva York por Robert Hooks, Douglas Turner Ward y Gerald Krone, con el objeto de fomentar los trabajos de los dramaturgos, así como de convertirse en escuela para los jóvenes afroamericanos, su idea de partida era

[337] Información sobre el autor extraída de la biografía que el propio autor tuvo la amabilidad de remitirme (2002) y así como del programa de la obra *Pecong*, representada en Jamaica en 2003.

[338] Puede visitarse su página web en <www.victorygardens.org/content/node/196> [27/03/2009].

crear algo parecido al *Berliner Ensemble* de Brecht[339]. Aunque el escritor reconoce que nunca ha visitado el Caribe[340], su interés por la zona ha sido puesto de manifiesto a través de sus obras[341], especialmente en las que él ha dado en llamar *The Caribbean Trilogy* formada por *Eden*[342], obra con la que ganó el premio *Outer Critic's Circle* en mil novecientos setenta y seis, *Nevis Mountain Dew* (1978) y *Dame Lorraine* (1982). *Pecong* no forma parte de la trilogía, pero su caribeñeidad se manifiesta claramente, tal como se mostrará en el análisis:

> *I have written plays with characters of all different backgrounds. Most of my plays have been about African Americans or people from the Caribbean. Being a part of both those cultures, I know those people. In writing, I very seldom have to do research on the ethnicity of black characters. On white characters, I always do. I do it so I can write my characters as true as I can and not insult the characters - be they bad or good. I won't write characters who aren't true to their ethnic backgrounds and their upbringing and I won't write caricatures. This research can take a long time because a lot of it is about my trying to temporarily turn into those other people. I firmly believe that in order to understand a character, you have to put yourself into her or his place*. (Carter, 1994)

Fig. 17

El presente trabajo se basa fundamentalmente en la publicación impresa de mil novecientos noventa y tres. No obstante, también hemos tenido en cuenta referencias a las representaciones teatrales, al considerarlas una valiosa ayuda

---

[339] Véase <http://www.necinc.org/index.cfm?bay=content.detail&contentid=6> [27/03/2009].

[340] Al menos no había visitado el Caribe en el momento en el que se publicó la entrevista y crítica de la obra realizada por Forbes (1991b).

[341] Sobre su obra (Carter, 1993) recoge el siguiente comentario:
He wishes he could claim RICHARD III, JULIUS CAESAR, ROMEO AND JULIET, THE GLASS MENAGERIE and A STREETCAR NAMED DESIRE as his but other people beat him to it. He does, however, take responsibility for EDEN, NEVIS MOUNTAIN DEW, DAME LORRAINE, ONES LAST LOOK, TERRACES, PRIMARY COLORS, SHOOT ME WHILE I'M HAPPY, SPIELE' 36, ROOT CAUSES, MIRAGE, THE INAUGURAL TEA and, of course, this PECONG you're about to read and, hopefully, enjoy. Of the other 16 ½ plays he's written, he'll say "nary" a word but takes full blame.

[342] La obra trata sobre una sofisticada familia caribeña que vive en Estados Unidos y mira a sus vecinos afroamericanos del sur por encima del hombro (Hay, 1994: 48–49).

que aporta elementos de gran interés[343]. Consideramos que la representación de *Pecong* en tres lugares emblemáticos, como son Chicago, Londres y Kingston (Jamaica), convierte a la obra en paradigma del "nuevo orden mundial", convirtiéndose en metáfora de la diáspora, al ser una obra que sigue expresando, como la tragedia clásica, valores universales fácilmente identificables y en la que se reescribe el mito de Medea en el Caribe sin destruir la universalidad propia del mito.

La primera representación mundial fue realizada en Chicago por el director Dennis Zacek bajo la producción de *Chicago's Victory Gardens Theater*, el nueve de enero de mil novecientos noventa. Como hemos visto más arriba, Steve Carter ha colaborado estrechamente con este teatro de Chicago durante años. De esta representación sólo hemos encontrado escasas referencias que acompañan a la versión impresa.

La representación teatral en Londres se estrenó el veintiséis de septiembre de mil novecientos noventa y uno, en el *Tricycle Theatre*. Este teatro ha destacado desde su apertura por potenciar las obras de los llamados en Gran Bretaña *Black artists*. Después de la apertura del *Tricycle*, *Pecong* fue la tercera obra puesta en escena tras *The Playboy of the West Indies* y *Three Sisters*, ambas del escritor trinitense afincado en Londres Mustapha Matura[344] (Edwardes, 1991). La versión londinense exhibió varios aspectos destacables entre los que se encuentran los diseños de Kendra Ullyart, *set and costumes which exotically marry African tribal grandeur with Caribbean flamboyance* (McFerran, 1991), la música, creada por el también director y dramaturgo Felix Cross[345], y la dirección de Paulette Randell, *an expert blend of drama, music and dance that makes light of its length* (M. Paton Maguire, 1991).

---

[343] Los programas de dos de las versiones (la londinense y la jamaicana), así como las fotos y la crítica, han resultado muy enriquecedoras para la elaboración del presente análisis.

[344] Fue precisamente este dramaturgo quien me informó de esta representación de *Pecong* en una amena conversación que mantuve con él en Portobello (Matura, 2002), manifestando su satisfacción por la obra de Carter, con quien mantiene contacto personal. La documentación obtenida con respecto a las críticas y el programa procede de los archivos del *Theatre Museum* de Londres (2003), museo del que se rumoreaba su desaparición (julio, 2007), al menos de la parte que se encontraba en Covent Garden <http://www.culture24.org.uk/mw752> [27/03/2009].

[345] Felix Cross dirige en la actualidad el grupo de teatro *Nitro*, que fue cofundado por M. Matura en los ochenta con el nombre de *Black Theatre Cooperative*. En conversación con Cross (julio 2004), éste comentó su satisfacción personal por su contribución musical a la representación de *Pecong* y la sorpresa del agente literario de Carter al conocer la noticia de las aportaciones musicales de la versión londinense de las que carece la obra original.

Por último, la tercera representación a la que nos referimos fue realizada en Kingston (Jamaica) el ocho de mayo de dos mil tres por *The Phillip Sherlock Centre* en la Universidad de West Indies, con motivo de la celebración del treinta y cinco aniversario de la fundación de la universidad. Este hecho demuestra que a pesar de la fecha de su primera representación (1990), *Pecong* es aún hoy una obra viva y vigente, probablemente debido a su carácter atemporal, a la expresión universal del mito y a la forma en la que el autor mezcla el mito clásico con lo caribeño.

El carácter universal del mito hace que éste se preste a distintas interpretaciones que hacen posible su contemplación desde diversas perspectivas. El mito de Medea[346], tal como vimos con respecto al mito de Don Juan, ha resultado extremadamente atractivo durante siglos, de ahí la diversidad de las versiones. La elección de este mito para el análisis viene motivada por varias razones que nos gustaría destacar:

a) Don Juan es un mito ligado íntimamente al principio de lo masculino y deseábamos completar el trabajo de investigación con el contraste de un poderoso mito relacionado con el principio de lo femenino.

b) La segunda razón tiene que ver con la proximidad del mito a nuestra cultura, ya que el mito de Medea es el que más veces se ha representado en el Teatro Clásico de Mérida, llegando incluso a identificarse el personaje primero con la actriz Margarita Xirgu y posteriormente con la contemporánea Nuria Espert[347].

c) La fascinación de la obra de Carter y la magistralidad con la que traspasa el mito al Caribe, haciéndonos creer que Medea, antes que griega, fue caribeña.

Para el análisis utilizaremos la obra de Eurípides (431 a. C.)[348] como texto básico, ya que es el dramaturgo que recoge la tradición clásica, configurando el mito en

[346] Para mayor información sobre las versiones de Medea consúltese el Anexo VI.

[347] Los dos volúmenes de Aurora López y Andrés Pociña, *Medeas: versiones de un mito*, contienen respectivamente como portada las fotos de ambas actrices encarnando el personaje y se incluye una entrevista con Nuria Espert a este respecto.

[348] Concretamente la versión de Alianza editorial de 1985.

contenido y forma, convirtiéndose en la versión más conocida en Occidente. Consideramos que también es interesante la versión de Séneca realizada entre los años 45 y 46 d. C, concebida para la recitación según el gusto romano de la época por los dramas declamatorios y que ha ejercido una gran influencia posterior en escritores como el dramaturgo francés Corneille. La versión del francés Anouilh aportará elementos atractivos para la comparación entre el mundo antiguo y el mundo en el siglo XX. La *Medea* (1946)[349] de Anouilh forma parte de lo que él denomina sus "piezas negras", aunque el autor es más conocido por el tratamiento de los clásicos por su polémica *Antígona*[350]. Anouilh aporta al mito una perspectiva más racional, desligándola del carácter ritual de la tragedia y convirtiéndola en una metáfora de las relaciones de pareja en el mundo contemporáneo.

Como ya comentamos en el primer capítulo, desafortunadamente apenas existen estudios comparativos de la literatura del Caribe, pese a la proximidad física de las islas o de éstas respecto a las zonas caribeñas continentales. Su juventud como nuevos estados ha hecho que hayan mirado más hacia sus metrópolis respectivas que hacia sus convecinos. En la actualidad existen ciertas tentativas de que eso cambie, haciendo mayor hincapié en las semejanzas que en las diferencias. Las versiones de Medea de dos cubanos contemporáneos nos permitirán profundizar en la caribeñeidad del mito y su relación con la literatura caribeña desde una perspectiva más amplia. Reinaldo Montero es uno de esos dos escritores. Montero rescribe el mito haciendo una exiliada cubana de Medea (1996). Lo más original de la obra de Montero es su conversión de la tragedia en comedia, sin abandonar los límites impuestos por el mito. En la obra del cubano José Triana *Medea en el espejo* (1960) encontraremos un gran número de componentes relacionados con la obra de Carter, ya que ambos dramaturgos ritualizan la obra con elementos correspondientes a una tradición que parte de lo caribeño y su teatralidad, utilizando el ritual para crear un teatro propio con unas bien establecidas señas de identidad. Las cinco versiones indudablemente nos permitirán profundizar en el estudio y la complejidad de *Pecong*.

---

[349] La obra se estrenó en 1946, aunque la versión para el análisis corresponde a 1960, ya que se trata de una versión escrita traducida al castellano.

[350] La Antígona de Anouilh se constituyó en símbolo de resistencia ante la ocupación alemana de Francia en la segunda guerra mundial.

3.1. Estructura y trama argumental

Aunque desconocemos la motivación del autor a la hora de reescribir el mito de Medea, consideramos que la reescritura de los clásicos griegos es una constante para muchos autores dramáticos postcoloniales que no han podido resistirse a la reinterpretación de los mitos del teatro clásico griego. Wole Soyinka, el conocido dramaturgo nigeriano, por ejemplo, revisa el mito de las Bacantes en su obra *The Baccae*, donde explora la visión del rito que tanto ha fascinado a Soyinka, mientras dos cubanos, José Triana y Reinaldo Montero, tal como hemos visto y analizaremos a continuación, quedan también seducidos por el mito de Medea[351].

El Caribe, por su disposición geográfica, así como por la presencia de las metrópolis europeas en la zona, ha sido denominado "el Mediterráneo Atlántico". Tal como hemos expuesto en el primer capítulo, existe en el Caribe un especial gusto por lo griego puesto de manifiesto a través de sus creadores. En el capítulo anterior hemos analizado la relación entre la obra de Walcott y la España rural de la época de Tirso utilizando el término de Omotoso "comunidad de sensibilidades". Pues bien, esta empatía es aún mucho más directa con respecto al clasicismo griego. Walcott lo pone de manifiesto en su obra de manera constante a través de la fijación por el personaje de Ulises, transformando a Don Juan en el héroe griego, personaje recurrente en su obra que llevará a la culminación en su obra poética con *Omeros* y en su obra teatral con *The Odissey*. En *Pecong* esta relación se pone de manifiesto en la utilización del mito de Medea y los argonautas, o en la recreación del coro del griego en los personajes de Persis y Faustina, tal como veremos en el análisis.

Las versiones de los autores cubanos sobre el mito de Medea y esta obra de Carter ratifican el gusto y la directa relación entre Caribe y Mediterráneo. En el caso de Carter, sin embargo, no hemos de olvidar la influencia que el autor mantiene del teatro norteamericano, donde el gusto por la tragedia clásica se pone de manifiesto a través de uno de sus más célebres dramaturgos, Eugene O'Neill, que reescribe la Orestiada en *Mourning Becomes Electra*, así como en la obra de August Wilson, uno de los más conocidos escritores teatrales afroamericanos, de quien es conocida la incorporación de elementos de las tragedias griegas en sus obras:

---

[351] Otro ejemplo lo constituye la obra del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, titulada significativamente *La pasión según Antífona Pérez* (1968).

> *Wilson obviously develops his plays like musical ensembles and compositions, and his use of music as a Greek chorus to give the drama structure, to comment on the action, and to reveal the theme are so innovative that they warrant close study. Wilson's extensive utilization of music to structure the prologos (beginnings of scenes), stasima (middles), and exodos, or epilogos (ends) answers Locke's 1926 call for a completely new mold for African American theatre*. (Hay, 1994: 61)

Lo más interesante en Steve Carter es su conexión con lo más arcaico del mito de Medea incorporando los componentes más africanos de la tradición caribeña. *Pecong* es una obra que consta de dos actos, un prólogo y un epílogo[352]. La presencia del prólogo y el epílogo resultan significativos por su vinculación a la estructura clásica, aunque tal como mencionábamos a través de la cita anterior no se trata de una cuestión exclusiva del autor. A continuación analizaremos si la estructuración aparentemente griega de la obra se corresponde con la obra euripídea, y si no lo hace, cuál es el objeto del autor al apartarse del canon que aparentemente pretende seguir. Para alcanzar nuestro propósito, utilizaremos las cinco versiones ya mencionadas. A continuación, el cuadro sinóptico de la estructuración de la obra pretende facilitar el desarrollo del presente apartado. En el mismo llama la atención la simetría correspondiente a la composición de las escenas del primer y segundo acto en cuanto a su número se refiere y en otros aspectos que analizaremos con detalle.

PECONG
Steve Carter
PRÓLOGO
Muerte de Granny Root y transmisión de poderes a su nieta.
Principio femenino y masculino.

[352] Tanto el prólogo como el epílogo son elementos formales que aparecían en la tragedia griega. El epílogo en *Pecong* retoma este componente formal en cuanto que aparece al final de la obra y apenas ocupa una página. Pavis (1998: 163) define el epílogo como: "[discurso] recapitulativo al final de una obra para extraer la moraleja de la historia, dar las gracias al público, animarlo a sacar las conclusiones morales o políticas del espectáculo, obtener su benevolencia".

PECONG Steve Carter	
ACTO I	**ACTO II**
ESCENA 1 a) *Párodos*[353]: entrada del coro (Persis y Faustina). b) Encuentro de Persis y Faustina con Cedric. c) Persis y Faustina con Creon Pandit y Sweet Bella. d) Persis y Faustina con Mediyah.	**ESCENA 1** a) Nueva *párodos* o entrada del coro. b) *Estásimo*[354]. c) *Resis*[355]. d) *Agón*[356] entre Mediyah y Jason.
ESCENA 2 Mediyah encuentra a Jason Allcock y se enamora de él.	**ESCENA 2** *Pecong*[357] entre Jason y Cedric. Victoria de Jason. Jason y Sweet Bella se enamoran. Mediyah da a luz.
ESCENA 3 Faustina y Persis en la tienda de Creon Pandit, donde se encuentran con	**ESCENA 3** Mediyah recupera sus poderes. Visita de Cedric.

[353] La *párodos* es un canto de entrada. No es más que el himno de marcha del coro que entra y que se prolonga con poesía narrativa de inspiración en parte literaria o religiosa (presentimientos funestos).

[354] "Coral en el teatro exceptuando la *párodos* y el éxodo. Normalmente construidos sobre el esquema estrofa/antistrofa, que suele repetirse varias veces, dividiéndose el coro en semicoros, y en ocasiones acaba en un epodo cantado por todo el coro; el epodo puede otras veces convertirse en un refrán que se repite después de cada estrofa y antistrofa. Los *estásimos* pueden ser rituales (treno, peán de victoria, plegaria, etcétera) o no: comentario puramente lírico de una acción anterior, anticipación visionaria de una acción futura, comentarios o tomas de posición diversas frente a la acción" (Rodríguez Adrados, 1983: 121-122).

[355] *Resis*: parlamentos o diálogos a cargo de un actor los primeros o de dos actores los segundos; en vez de un actor puede también figurar el corifeo. Un tipo de diálogo muy característico es el denominado *esticomitia*, en que los dos dialogantes se contestan verso a verso. (Resumen basado en Rodríguez Adrados, 1983).

[356] El *agón* clásico consiste en dos *resis* enfrentadas seguidas de un diálogo que al final se hace esticomítico. Sobre su utilización, véase Rodríguez Adrados (1983: 128–129 y también pp. 147-149).

[357] En este capítulo utilizaremos la grafía *pecong* frente a *picong*, la grafía correcta utilizada en el anterior capítulo, por mantener la consistencia con el título de la obra.

PECONG Steve Carter	
Mediyah.	Visita de Jason.
ACTO I	**ACTO II**
ESCENA 4 Enfrentamiento entre Cedric y Mediyah.	**ESCENA 4** Mediyah entrega los niños a Jason. Regalo de Mediyah para la novia.
ESCENA 5 Jason y Mediyah. Pérdida de los poderes de Mediyah: expulsión del paraíso.	**ESCENA 5** Venganza.
EPÍLOGO	

3.1.1. Prólogo

La obra comienza con un prólogo, tal como ocurre en la tragedia clásica. El prólogo consta de dos partes en las que Carter contrapone claramente, desde el principio, el mundo de lo femenino al mundo de lo masculino, inundando así toda la obra, en la que el verdadero *pecong* o enfrentamiento no sólo ha de entenderse desde el punto de vista verbal de lucha entre el hermano y el amante, sino desde esta dicotomía de lo femenino contra lo masculino. Mediyah y su abuela son las representantes del principio femenino, vinculadas a los rituales y a la tradición religiosa afrocaribeña. Cedric es uno de los representantes de lo masculino, que junto a la comparsa que le acompaña está directamente vinculado con el carnaval que en el momento en el que empieza la obra está a punto de acabar, de esta manera señala el autor dramático el tiempo transcurrido en la obra, ya que los acontecimientos se desarrollarán durante ese año y terminará con el carnaval del año siguiente, cerrando la obra con un epílogo a la manera de la tragedia clásica. El prólogo de Carter está estructurado en dos partes:

a) La primera, cercana al treno[358] por la muerte de la abuela, en la que están presentes abuela y nieta.

b) La segunda, en la que aparece Cedric, despreocupado y ganador del cuarto *pecong*.

Sigue así el autor la estructura euripídea:

> Es ésta una estructura frecuente, y muy lograda, en las obras de Eurípides: el prólogo, según la estructura griega es la parte que precede a la entrada del coro, se divide en dos escenas, la primera, monológica, donde se presenta la situación de partida, la segunda, provocada por la entrada de un segundo personaje, avanza ya nueva información y prepara la *párodos*, la entrada del coro. (Bañuls y Morenilla, 2001: 56–57)

Carter utiliza el prólogo euripídeo combinándolo con elementos propios de la *pompé* o fiesta celebrada antes incluso de la aparición de la tragedia como género. La *pompé*, "o procesión del *como* que representa a la colectividad, o de los varios *comos* que representan a fracciones de ella; *pompé* que suele contener elementos hímnicos o trenéticos, a veces agonales también" (Rodríguez Adrados, 1983: 398), y aquí se constituye en muestra de la estrecha relación entre el mundo afrocaribeño tras la emancipación y el mundo griego antiguo, comunidades que compartían una estrecha relación entre la naturaleza y el ser humano.

a) En la primera parte monológica del prólogo Carter presenta a las dos mujeres, Granny Root y Mediyah, como herederas y depositarias de la tradición afrocaribeña relativa a los cultos religiosos de la zona que se han sincretizado con religiones oficiales. De esta forma utiliza la condición de hechicera de la Medea del mito clásico para introducirnos en el mundo ritual afrocaribeño antes de que se produjera el sincretismo con las religiones oficiales, tal como se entienden hoy.

El carácter ritual que impregna a las dos mujeres desde el principio queda patente con la presencia de Granny Root que entra dando tres vueltas en torno a su nieta, que está dormida, y recitando algunas palabras calificadas como

[358] Canto fúnebre o de lamentación. "El treno puede tener, al tiempo que su valor propio, un valor expositivo, sobre todo en la *párodos* donde este valor se desarrolla más (y luego se transmite al prólogo como sabemos)" (Rodríguez Adrados, 1983: 156).

mysterious (prologue: 1). Se trata sin duda de vocablos proferidos en alguna de las lenguas africanas heredadas por los ancestros que sufrieron la esclavitud, que marcan el carácter ritual y la relación constante entre el mundo de los vivos y los muertos, conferida en forma de culto de procedencia africana que en el Caribe ha dado lugar a formas religiosas como la santería, pocomania, lucumí, obeah, changó o vodou[359].

Este instante del prólogo recoge el momento en el que la abuela revela a su nieta, antes de morir, su condición de receptora de sus poderes, completando así su formación, que ha consistido en el conocimiento de las plantas para la curación de enfermedades y el respeto para ejercer ese poder. La extracción del corazón de su abuela, tal como ella se lo pide, para después enterrarlo en *Miedo Wood Island*, formará parte del rito de iniciación de Mediyah. La cuestión de la magia y la conversión de Mediyah en *Obeah Queen* son utilizadas positivamente, frente a otros autores que al considerar estos cultos como prácticas supersticiosas y engañifas escriben sobre el tema como algo negativo bajo una perspectiva didáctica[360]. Por ello hay que destacar el carácter positivo que el dramaturgo establece desde el principio a través del ritual.

Granny Root indicará a su nieta antes de morir cómo ha de utilizar los poderes que va a transmitirle. Sin embargo, las palabras pronunciadas justo antes de su muerte dejan estupefacta a Mediyah, al ser advertida de que su principal misión consiste en vengarlas a ella y a su madre, venganza contra los hombres y que constituye el eje central de la trama de Carter, que hace de la venganza una

---

[359] La supervivencia de la práctica de cultos africanos hay que entenderla dentro del contexto de la esclavitud, donde el esclavizado era privado de todo. Los cultos africanos, ya de por sí misteriosos para los europeos, evolucionaron bajo el prisma de esta dolorosa experiencia. La caída de la civilización yoruba en el siglo XVIII supuso la obligada diáspora hacia el Nuevo Mundo, influyendo de manera significativa en los cultos y produciendo elementos comunes dentro de la diversificación (véase Fernández Olmos y Paravisini-Gebert, 2003: 9–12). La santería está relacionada con Cuba, Lucumí con Puerto Rico y República Dominicana, y el vodou con Haití. En los países de habla inglesa hay que destacar la supervivencia de culto a Changó en Trinidad, muy relacionado con la santería cubana y los cultos *obeah*, *myal*, *pocomania* en el resto de las excolonias británicas. En otros lugares continentales, como Brasil, ocurrió algo similar, allí el culto practicado de origen africano se conoce como *candomblé*. Sobre estas religiones véase Anexo II.

[360] *Man Better Man* (1985) de Errol Hill, es en teatro el ejemplo más representativo, ya que la obra trata de la lucha de palos, o *stickfighting*, donde uno de los contricantes acude a un *obeah man* para que le ayude a ganar. Éste accede a ayudarle después de sacarle todo el dinero que posee. Confiado, el neófito se bate en la lucha, cuyo resultado le pone al borde de la muerte, mostrando así el engaño. En conversación con Albert Laveau (Port of Spain, 2006), éste señalaba que en su opinión hoy en día hay quien lo utiliza para sacarle dinero a la gente ignorante, por tanto la visión sobre este tipo de práctica suele ser bastante negativa dependiendo del nivel social.

cuestión más allá de la relación entre Mediyah y Jason[361], convirtiendo este asunto en una lucha de género, entre el principio masculino y femenino:

> ***Granny Root***
> *It time! Remember me! Think of me and*
> *you mother and let we have vengeance. Good-bye, Darlin'*
> ***Mediyah***
> *What?* (Prologue: 5)

b) La segunda parte del prólogo introduce a Cedric, prototipo de lo masculino. Cedric, el hermano gemelo de Mediyah, regresa victorioso tras haber ganado el *pecong* cuatro veces de manera consecutiva, sólo necesita una quinta victoria para alzarse con el título de rey del *Calabash*[362]. La alegría del hermano choca irremediablemente con la tristeza de Mediyah, ocasionada por la pérdida de su abuela. Este primer encuentro de los gemelos marca el ritmo de la obra, en la que Cedric representa elementos típicos del carnaval y Mediyah los relativos al ritual. Ambos encarnan, pues, dos tradiciones afrocaribeñas, de cuya teatralidad se sirve el autor para fomentar el sentido del espectáculo en una complejidad no exenta de las propuestas del francés Artaud y su visión del teatro como espectáculo total. También Triana, así como otros dramaturgos cubanos de la generación de éste, se inspiraron en dos estéticas o movimientos europeos: la estética del absurdo y el teatro ceremonial, heredero de las teorías del teatro de la crueldad. Pavis recoge una interesante definición sobre este tipo de teatro (1998: 446):

> Expresión forjada por Antonin ARTAUD (1938) para un proyecto de representación que somete al espectador a un tratamiento emocional de choque a fin de liberarlo del pensamiento discursivo y lógico para encontrar una vivencia inmediata en una nueva catarsis y una experiencia estética y ética original.
> Sin embargo, el teatro de la crueldad no tiene nada que ver, al menos en ARTAUD, con una violencia directamente física impuesta al actor o al espectador. El texto es

[361] Nótese que las referencias al protagonista masculino de la obra de Carter van sin tilde, tal como corresponde a su versión inglesa, de la misma manera que Medea pasa a ser Mediyah en caso de referirnos a la protagonista de Carter.

[362] *Calabash* es un tipo de calabaza que crece en el Caribe y África. En el Caribe, este tipo de calabaza está relacionada con el ritual y la música, puesto que entre otras utilidades, se vacía su contenido y se insertan pepitas secas para producir sonido. Profundizaremos en el tema de su contenido simbólico en el análisis del personaje de Cedric.

> proferido en una especie de encantamiento ritual y en tanto que productor de imágenes (jeroglíficos) *[sic]* destinadas al subconsciente del espectador: recurre a los más diversos medios de expresión artística.

La presencia de Cedric está marcada por música de calipso y su identificación con la figura distante de un *chanticleer* [II, 2: 57], *shantwell* o jefe de coro que se pavonea, hace cabriolas, y que se identifica desde el principio con un gallo. La adopción de esta forma animal está estrechamente relacionada con el culto afrocaribeño que utiliza al animal para distintos rituales dependiendo del orisha o *lwa*. El recorrido de Cedric desde el fondo, hasta su llegada al proscenio, es aprovechado para aunar dos momentos de gran tensión dramática: la muerte de la abuela que se despide de Mediyah y la incorporación de los elementos propios del carnaval en una extensa acotación del autor:

> *Suddenly, there is cockcrow and the dancing figure mimics a real rooster. Simultaneously,* GRANNY ROOT *lifts her arms to Heaven,* MEDIYAH *screams and plunges her hand into* GRANNY ROOT*'s chest and pulls out her pulsating heart. She wraps it in a large leaf as* GRANNY ROOT *falls back, lifeless, in her chair. MEDIYAH sinks to the ground at her grandmother's feet. The scene brightens, just a bit, and the dancing figure is revealed to be* CEDRIC*, twin brother to* MEDIYAH*. He is exuberantly tipsy and is accompanied by an entourage that consists of two overly attentive dancing ladies and some musicians*. (Prologue: 5)

El carácter lúdico y festivo de Cedric se prolonga más allá de la noticia de la muerte de su abuela, ya que ve la muerte como una parte más de la vida, alegrándose por la ausencia de sufrimiento experimentado por Granny Root: *Let we sing and take libation/ then, let we make some lickle celebration./ Mop up you face and let we see you smile./ Granny Root goin' home…in style!* (prologue: 7). Comienza así el ritual del pasaje de la muerte con el entierro del cuerpo, vacío ya de energía, por parte del nieto, y Mediyah, con el entierro del corazón que aún conserva la fuerza vital de la abuela, como heredera y reina *obeah*[363]. Este momento está marcado por un

[363] Los líderes *obeah* pueden ser tanto hombres como mujeres. Se conocen como *Obeah man/woman*, o *Myal man/woman*. *Other appellations across the Caribbean region include Bush man or Bush doctor in the Bahamas, Wanga man in Trinidad, the Scientists in Grenada, Professor, Madame, Pundit, Maraj and work-man in Guyana* (Fernández Olmos & Paravisini Gebert 2003: 133-134). Se consideran personas nacidas con poderes especiales, con ese don normalmente revelado a través de visiones o sueños al final de su infancia o al inicio de la adolescencia. También se considera que estos poderes forman parte de una herencia familiar, normalmente de los padres al hijo mayor, aunque algunas personas pueden adquirir estos poderes con motivo de un cambio radical en sus creencias o en sus estilos de vida.

trueno y un relámpago, que representan la presencia de los espíritus según las tradiciones afrocaribeñas y que se repetirá en todos los momentos en los que se intenta subrayar la presencia de las divinidades en el mundo de los vivos. En la santería[364] el trueno y el rayo están asociados con Changó[365], uno de los orishas más beligerantes del panteón africano[366]. La relación directa con Damballah al final de la obra hace pensar que este atributo forme parte también de la representación de la tradición vodou[367]. Sin embargo esta falta de definición por parte del autor contribuye a la consciente generalización del imaginario colectivo caribeño, representado en "Isla Tranquila" y en *Miedo Wood Island*, ya que en las religiones afrocaribeñas son más los elementos comunes que las diferencias.

El prólogo finaliza con Granny Root en el escenario vestida de negro oculta tras un velo del mismo color, portando una sombrilla decorada como la gasa del velo. Mediyah le recuerda su promesa de que siempre ha de permanecer con ella y convertida en un fantasma, que sólo podrá ser visto por Mediyah y el público. Existe una larga tradición folclórica afrocaribeña sobre la figura del fantasma o *duppy* que podemos encontrar en algunas de las leyendas recogidas por Tanna (1984). En esta ocasión el fantasma actúa como nexo de unión entre el mundo de los vivos y los muertos, convirtiéndose en protectora y guía de su nieta.

Por tanto, la estructura se corresponde inicialmente con la forma de la tragedia clásica, comenzando con una disposición monológica que el autor dramático utiliza creando el marco propio para la representación del mito. La mayor

---

[364] Aunque la santería es practicada principalmente en Cuba, hoy en día se ha extendido, debido a la emigración, a otros territorios caribes, a Estados Unidos, Canadá o incluso España; en Madrid, por ejemplo, hay un par de tiendas dedicadas a la santería. Podemos decir que esta experiencia migratoria de los cultos afrocaribeños no es exclusiva de la santería, sino de todas las religiones afrocaribeñas, ya que la emigración lleva consigo otra serie de fenómenos aún no suficientemente estudiados. Otro elemento interesante en este sentido es el sincretismo que se está produciendo dentro de las propias religiones afrocaribeñas.

[365] Hay que diferenciar entre lo que se denomina Changó como culto en Trinidad, y Changó, la divinidad que atiende al mismo nombre y que forma parte de diversos panteones de tradición africana; sobre este aspecto véase Anexo III a.

[366] En su forma sincrética con la religión católica, Changó es representado por Santa Bárbara, debido a su relación con el trueno. En los cultos afrocaribeños, las divinidades pueden contener atributos masculinos y femeninos. No obstante, la sincretización con la santa se debe a los objetos con los que se la representa en la tradición católica y no a su género.

[367] El vodou ha sido deliberadamente malinterpretado fuera de las fronteras donde se practica. La imagen terrible de las prácticas de este culto, que basan toda una religión en la conversión de los conocidos zombies o muertos vivientes, corresponde a la visión que el cine estadounidense, ha intentado crear. No obstante, su carácter misterioso y su relación directa con los cultos africanos han hecho que en Haití haya sido tanto objeto de alabanza —la historia de la independencia de Haití está íntimamente ligada a este culto— como de persecución, debido a la apropiación del culto por dictadores como Duvalier.

variación del mito se produce en la trama argumental, que varía con respecto a la obra euripídea. No obstante, como Eurípides, Carter es capaz de crear la tensión dramática con la que el autor clásico abre la obra incorporando momentos de máxima tensión climática al drama[368].

3.1.2. Acto I

El principio de la obra presenta una modificación importante con respecto al resto de las versiones de Medea utilizadas para el análisis. Todas ellas se inician con la desolación de la protagonista ante el abandono de Jasón, que es expresado por la propia Medea, quien abre la escena (Séneca, Anouilh, Triana), o por la nodriza (Eurípides, Montero). Carter, no obstante, se remonta en cambio al mito desde su origen[369] y nos devuelve a la inocente Medea enamorada, para contarnos cómo ha tenido lugar la transformación de esta mujer. De esta manera expone el mito en toda su dimensión, utilizando algunos de los elementos recurrentes desarrollados en la tradición anterior a Eurípides, tales como la traición al padre, la relación con su hermano, el descubrimiento de sus poderes como hechicera y su vinculación a la aventura argonáutica en busca del vellocino de oro, creando una nueva visión con respecto a los dos temas arcaicos que se repiten en toda historia mítica: "el viaje al Más allá para traer algo de allí o realizar una prueba y la conquista de la hija del rey y del reino" (Bañuls y Morenilla, 2001: 14).

La obra está compuesta por dos actos. Pese a las diferencias temáticas existentes entre la obra euripídea y la de Carter, el autor utiliza la estructuración dramática griega, sin respetar las unidades aristotélicas de tiempo y espacio, de manera que la escena primera del primer acto tiene lugar "algunas semanas después" de los acontecimientos acaecidos en el prólogo. El paso del tiempo suele

---

[368] Rodríguez Adrados (1983: 297–298) señala la originalidad de la Medea de Eurípides en este sentido: "en efecto, la *párodos* de *Medea* consta de un epirrema doble con anapestos previos y epodo final organizado del siguiente modo. En los anapestos hay un diálogo entre Medea (dentro, con acentos trenéticos) y la Nodriza (en la orquestra), siguiendo otro diálogo A-Nodriza-Medea. La estrofa y la antistrofa son dialógicas, como es habitual: el coro habla del dolor de Medea, intenta hacer algo, convence finalmente a la Nodriza de que la haga salir, como así sucederá. Las partes recitadas de los epirremas son anapésticas: la primera de Medea (dentro, trenético) y la Nodriza que, actuando como J. C., se dirige al coro preguntándole si escucha a Medea; la segunda de la Nodriza solamente. Sigue el epodo, que resume toda la situación. Un coro de presencia y el treno del actor han sido aquí ensamblados armónicamente y puestos al servicio de la exposición; y se consigue alcanzar desde el comienzo de la tragedia la máxima tensión de patetismo, trasladando a él una estructura propia solamente de la culminación del drama".

[369] La versión del grupo sevillano Atalaya (Iniesta, 2005) partía también del inicio del mito para su puesta en escena.

ser indicado a través de acotaciones previas a la escena y por los personajes. El tiempo dramático es de un año y va marcado por el término del carnaval para dar paso a la celebración el año siguiente y acabar con la conclusión de éste.

En la escena primera el canto del gallo nos da cuenta del carácter rural en el que la obra está situada, ya que este animal marca el momento de levantarse para iniciar las distintas faenas del campo. En el prólogo la obra abría por la noche y el canto del gallo anunciaba el inicio del día con el que conecta la primera escena. El tono de tragedia con el que abría el prólogo se aleja para adentrarse en la comedia. La transición del tono de tragedia a comedia está protagonizada y conseguida a través de dos personajes que inician la escena, Faustina y Persis. Ambas son hermanas y funcionan como un peculiar coro. Carter ha tenido en cuenta el carácter femenino de la composición del coro en la tragedia clásica y ha querido que sean dos las mujeres que lo representen. Resulta pues una fórmula moderna y bastante efectiva de recrear el coro antiguo, haciéndolo mucho más cercano al público contemporáneo, desacostumbrado a la presencia coral clásica[370].

La escena primera se inicia con la *párodos* de las obras clásicas, que consiste básicamente en la entrada del coro. Las dos hermanas comienzan la escena al amanecer: *The sun done rise. The cock done cry* (I, 1: 8). Persis y Faustina se presentan a sí mismas a través de un diálogo en el que es evidente el deseo de Faustina de emular e imitar a Mediyah, pretendiendo ser ella la verdadera heredera de los poderes de Granny Root. Faustina se convierte así en la caricatura de Mediyah, provocando el elemento cómico y constituyéndose en "la graciosa" de la obra. Persis, en cambio, se muestra como la parte racional que huye de las frases rimadas que encantan a Faustina:

> ***Persis***
> *Woman, stop! I sick to death with this rhyme business. Every mornin' you wake up, you chantin' rhyme like you is some high priestress or some such. Just 'cause, all of a sudden, you learn how to read lickle piece of card and t'ing*. (I, 1: 8)

En esta primera escena se presentan el resto de los personajes de la obra, excepto Jason Allcock, a quien se reserva para el encuentro en solitario con Mediyah, a través de los encuentros casuales con Persis y Faustina, en una estructura que

[370] Véase Hazel (1996) sobre la dificultad de la representación del coro en las versiones contemporáneas de las obras clásicas.

sigue el patrón narrativo de los cuentos del folclore caribeño, que estudiamos con respecto a las leyendas de Anansi y que podemos volver a observar en la composición de esta primera escena, que se repite en los dos primeros encuentros para ser desmantelado en el tercero con la aparición de Mediyah en un patrón narrativo que consiste en: saludo – insulto – amenaza – menosprecio.

i. Primer encuentro: Persis y Faustina con Cedric.

Cedric se muestra prepotente al encontrarse con las hermanas, y hace que se dirijan a él como si ya hubiera obtenido el título de rey: *His Mighty and Royalness* (I, 1: 10). Cedric, portador del instrumento musical cuatro, siempre acompañado de un pequeño grupo de personas que cantan y bailan, se constituye en el jefe de coro o corifeo, representante de lo masculino, dialogando como oponente al coro femenino compuesto por las hermanas (saludo). Persis, la parte racional, enseguida le baja los humos recordándole que ha de ganar *Pecong and Calypso* cinco veces consecutivas para alzarse con el título. Si la línea femenina: abuela – madre – Mediyah se presenta como la heredera del rito y lo espiritual, Cedric es el representante del linaje masculino en lo que se refiere a la obtención del título del rey del *Calabash*, *Only ol' Creon Pandit and he daddy 'fore he win five time* (I, 1: 10) (insulto).

Se nos informa de la existencia de Sweet Bella, la única hija legítimamente reconocida por Creon. Este hecho resulta de considerable interés, ya que la descendencia de Creon es femenina, siendo Cedric, su único hijo varón, no reconocido. Las hermanas bromean sobre el parecido físico entre Cedric y Creon en estos momentos en los que Cedric y Mediyah desconocen, aunque sospechan, su paternidad. Es de nuevo en este punto en el que la obra sigue caminando hacia una dirección propia y original ya iniciada en el prólogo desde el punto de vista temático. El encuentro de Cedric con Persis y Faustina nos muestra que hay una interesante variación con respecto a la línea temática tradicional de las versiones de Medea, ya que Carter prioriza la relación fraterna y su condición de hermanos gemelos.

Faustina se vale de las cartas del Tarot, que curiosamente son las mismas que Cedric reconoce como pertenecientes a su abuela, para advertir a éste sobre su trágico destino, anunciándole la llegada de un nuevo contrincante y un fatídico final provocado por alguien de su propia casa. Cedric no cree tener rival posible, su presunción no tiene límites, considerándose el futuro ganador. La presencia de las cartas del Tarot, como fórmula adivinatoria, resulta un elemento utilizado como

fórmula más reconocible del arte de la adivinación frente a otros procedimientos relacionados con las religiones afrocaribeñas que Triana sí utiliza en su obra, tales como los caracoles (1991, III, 1).

Las cartas marcan el *fatum* del héroe y su irremediable destino (amenaza). Cedric abandona la escena tras el augurio de Faustina con su grupo bailando "ferozmente" (menosprecio). Persis y Faustina analizan su reacción estableciendo el verdadero problema del protagonista, su orgullo, que marcará su anagnórisis, convirtiendo el tono de comedia que Carter ha querido darle a la obra en esta primera parte en tragedia:

> ***Persis***
> *Him think him*[371] *the end-all and be-all,*
> *but pride does goeth before the fall*. (I, 1: 13)

ii. Segundo encuentro: Persis y Faustina con Creon Pandit y su hija Sweet Bella. La entrada de Creon Pandit y su hija presenta el diálogo con otro jefe de coro que se enfrenta al coro femenino constituido por las hermanas. En este sentido, es altamente significativo que el acompañamiento de Creon Pandit sea su hija, a quien se llama en la obra *the silent*. La presencia primera de Creon en escena sin Mediyah resulta muy innovadora con respecto al tema de Medea, que es famosa por sus agones con el marido y con el rey de Corinto.

> No hay nada más que ver que en una tragedia como *Medea* hay nada menos que tres *agones* entre la heroína y Jasón (uno de ellos de persuasión engañosa), hay también enfrentamientos con Creonte (al que Medea persuade con súplicas a concederla un día más de estancia en Corinto) y Egeo (al que persuade a que la acoja en Atenas) hay también los diálogos de Mensajero (con el Pedagogo y un Mensajero) hay la resis en la que la heroína expone sus planes de venganza y sus vacilaciones. Una tragedia como ésta está montada al servicio de la exposición de las pasiones de un personaje, el coro tiene un papel reducido. Es, todo lo más, cómplice en cuanto calla e incluso llama a Jasón, al que Medea va a engañar; es partidario de ella en el *agón* principal Medea/ Jasón; presencia aterrorizado la

[371] Nótese este tipo de estructura que imita la lengua rastafari, donde abunda esta forma de construcciones referidas al uso del pronombre personal *I*, que aquí se convierte en la tercera persona de singular. Nótese así mismo la forma en la que Persis acaba la frase imprimiendo seriedad a la profecía, para lo cual no sólo emplea palabras como *pride* y *fall* que imprimen este carácter, sino que además enfatiza con el auxiliar *does* y emplea la forma bíblica de la versión del rey Jacobo *goeth*. Persis toma esta cita del libro de los Proverbios, 16:18, que dice literalmente: *[pride] goeth before destruction, and an haughty spirit before a fall*.

> desesperación de Medea (en la *párodos*) y luego la muerte de los niños, mejor dicho, las vive desde la orquestra escuchando los lamentos que salen del palacio, Pero no hay propiamente intervención en un *agón*. (Rodríguez Adrados, 1983: 292)

Otro aspecto novedoso es el hecho de que personajes que no aparecen presentes en la tragedia clásica compartan tiempo y lugar en la obra de Carter, de manera que el hermano de Mediyah no sólo ha de coincidir con Creon sino que además éste es su padre, despojando a la protagonista de su condición de extranjera[372].

El insulto a Cedric se creaba a través del chisme, al sugerirle que su padre era Creon. En esta ocasión, cuando Persis y Faustina hablan con Creon, el insulto está protagonizado por la cuestión racial y la tonalidad del color de la piel. Creon Pandit es una persona poderosa en Isla Tranquila, ya que posee la única tienda de la isla, y todos le deben dinero[373]. Creon aprovecha el encuentro con las hermanas para recordar a Faustina que tiene en la tienda algo que llegó hace tiempo y que debe pagar, por lo que surge el enfrentamiento: *Is all that Chinee, Syrian, and Indian blood mix up in you* (I, 1: 13). La réplica de Creon nos hace ver que los insultos proferidos a Mediyah por el color oscuro de su piel corresponden a unas matizaciones de las dos hermanas, que consideran su piel más clara que la de la protagonista, expresando una vez más el legado del pensamiento europeo, que considera el color negro como negativo y que sigue constituyendo un elemento que marca las diferencias sociales en la sociedad caribeña actual:

> ***Creon***
> *You ol' Zulu. I ain't have the first piece of Chinee in me.*
> ***Persis***
> *How you know? You daddy keep record of he ramblin'?*
> ***Faustina***
> *And who you callin' Zulu? We ancestor come here straight from Egypt!*
> ***Creon***
> *Strike me blue and Holy shite!*
> *Cleopatra think she white!*

---

[372] Es su condición de extranjera lo que hace a Medea rogar a Creón permanecer un día más en Corinto. Parece que Eurípides convirtió a Medea en la asesina de sus hijos para exculpar a los corintios de la muerte de éstos, según recogía la tradición. Sobre este aspecto, véase Bañuls y Morenilla (2001: 33–34).

[373] Es ésta una práctica habitual en algunas zonas del Caribe, donde las tiendas fían el dinero. Sobre este aspecto, léase la divertida anécdota de Samuel Selvon en *The Lonely Londoners* (1956).

(He surrenders to convulsive laughter.) (I, 1: 14)

Si la estructura en la primera parte se cierra con Cedric danzando con furia, la estructura en el segundo encuentro finaliza con la risa convulsiva de Creon y su hija, que ríe "silenciosamente". El intermedio entre la salida de Creon y la entrada de Mediyah es aprovechado por las hermanas para cotillear sobre el buen ver de Creon, y cómo les atrae, convirtiéndose en objeto de discusión.

iii. Tercer encuentro: Aparición de Mediyah.

Mediyah aparece en escena empujando una barca, donde está sentada Granny Root, a quien nadie puede ver, excepto Mediyah y los espectadores, obviamente. Nada más entrar en escena, Mediyah echa una mirada a Faustina, congelándola literalmente. El saludo que formaba parte de los dos encuentros previos se convierte ahora en un intercambio de frases entre Persis y Mediyah donde se repiten continuamente dos adjetivos opuestos para describir la temperatura ambiental: *hot* y *cold*, de suerte que queda parodiado el uso de las conversaciones sobre el tiempo que constituyen, en la mayoría de las veces, un forzado protocolo ante la presencia de un desconocido. De esta forma, Mediyah se mofa de estas cotillas, pues a una la congela, y a la otra la convierte en objeto de su propio divertimento verbal. Es ahora Mediyah, frente a la estructura presentada en los encuentros anteriores, quien se quedará con la última palabra.

Para la mofa, Mediyah no sólo se vale de la palabra sino también de pequeños trucos, tales como su aparente salida de escena, que repite en tres ocasiones fingiendo su partida, para después regresar y hacer sugerencias a la preocupada hermana, cuyos esfuerzos se centran en intentar descongelar a Faustina; la utilización de un collar para protegerse; el contar hasta siete, según había dicho Mediyan para que luego resulte que ha de contar hasta diez, etc. Curiosamente, es el fantasma de la abuela el que se ríe *uproariously, but silently* (I, 1: 16), tal como lo hacía el personaje de Sweet Bella poco antes, con lo que se pone de manifiesto el paralelismo con los dos encuentros anteriores y el cambio que la presencia de Mediyah cataliza invirtiendo la estructura. Mediyah abandona a Persis con Faustina aún congelada y le advierte de que va a llenarse de gas, pues tal es su afán de difamar a los demás *like she goin' pass monumental gas if she don't let out some word soon* (I, 1:17).

Por tanto, y tal como ocurría en el prólogo, Carter utiliza el marco clásico, compuesto por la *párodos* tras el prólogo, pero en esta ocasión con una función

argumental distinta, ya que supone una transición del carácter trágico del prólogo a la comedia, presentando al resto de los personajes que no habían aparecido en el prólogo al público. Frente a la versión euripídea, que presenta a Medea a través de diferentes personajes, Carter ha introducido a Mediyah ya en el prólogo, por lo que el público se irá formando su propia opinión sobre el personaje femenino, comparando su primera impresión con lo que después Persis y Faustina cuentan de ella y su familia.

La escena segunda se adentra en la temática del principio de la leyenda de Medea, que, como ya apuntábamos anteriormente, se desvía de la temática de las versiones del mito, reconstruyendo los inicios que se dan ya por sentados en la obra euripídea. Acudiremos por tanto al inicio del mito y seremos testigos del enamoramiento de la pareja, de manera que tendremos elementos de juicio sobre las actitudes finales de Mediyah y Jason.

Mediyah habrá de ir averiguando poco a poco y con gran amargura cuál es su verdadera misión; en palabras de Granny Root a Mediyah: *I leave lickle something quite untidy on this earth when me bone get the call from yonder. I thought I could rectify in me own time, but voice greater than mine say, "All thing in they own time!" So, it fallin' to you to take care of everything for Granny* (I, 2: 20). Mediyah se convierte en la heroína de la trama, ya que será ella la encargada de completar la tarea propuesta por su abuela, que cuenta con la colaboración de las divinidades.

Granny Root ha preparado todo para el encuentro sexual de su nieta con Jason, al que se le aparece en sueños, mostrándole que en *Miedo Wood Island* encontrará la mejor madera para construirse un cuatro que le permitirá ser invencible en el *pecong*. La abuela anima a su nieta al encuentro, con esta composición en la que sigue utilizando la rima y que consta de dieciocho versos:

> *You Granny Root granddaughter. You be the best.*
> *You do this thing for Granny, then Granny rest.*
> *You give youself over to all them God of Greatness.*
> *Give youself over to all them old God of Greatness*
> *and Blackness*[374]. (I, 2: 20)

[374] La invitación de la abuela muestra la necesidad de Mediyah de entregarse al hombre que va a aparecer como forma de unión con dios, ese dios de la grandeza y la oscuridad que adquiere en este contexto un claro contenido racial.

Al oír los gritos de un hombre –*There is another flash of lightning, more thunder, and an agonizing scream from a man somewhere in the wood. At that scream, GRANNY ROOT disappears* (I, 2: 20)—, Granny Root desaparece de la escena y Mediyah acude en ayuda de éste. Mediyah reaparece en escena arrastrando al hombre semidesnudo: *His clothes are torn way to the point where, except for a piece of rag... here and there... he'd be naked* (I, 2: 21). La descripción de la acotación coincide curiosamente con la del Juan y el Ulises de Walcott al llegar, al producirse el naufragio: *a tempestuous storm lash out at me and overturn me craft* (I, 2: 22). Jason llega solo, sin los argonautas que emprendieron la búsqueda del vellocino de oro junto a Jasón en el mito clásico y de quienes se hace una breve mención en la reyerta que ocasionará la ruptura del cuatro de Cedric en la escena cuatro del primer acto (1, 4: 36–37).

Este nuevo Jasón es presentado semidesnudo y enfermo, subrayando así la ayuda prestada por Mediyah, que, como una nueva Nausicaa, alejada de la comedida hija del rey de Alcinoo, no podrá resistirse a los encantos del locuaz náufrago, tal como indican las primeras palabras que ella pronuncia ante el encuentro: *Oh, God! But you is a pretty piece of flesh!* (I, 2: 21). La abuela actúa como una especie de nuevo Próspero, al ser ella la que provoca la llegada de Jason a la isla y probablemente la tempestad que le trae en tan ruinoso estado; sin embargo, su objetivo es bien diferente, ya que no desea que su nieta se case con el individuo, sino que esta experiencia le haga más fuerte para poder llevar a cabo la venganza sobre Pandit y por ende de su linaje y todos los hombres.

Jason piensa que va a morir, sin embargo no pierde el sentido del humor, haciendo gala de un gran ingenio verbal que termina por cautivar a Mediyah. Así le expone que su nombre es Jason Allcock, procedente de la isla de Tougou, donde se le conoce como "*Jason The Ram*", *born Calypsonian, extraordinaire* (I, 2: 21), anunciándole el motivo de su viaje y la aparición del fantasma de una anciana en un sueño: *She say if I combine the Calabash wood and the cat gut, I would have Heaven for a voice and a quatro that sound like golden harp*[375] (I, 2: 21).

El árbol del *calabash* se constituye, pues, en el objeto de búsqueda, en el vellocino de oro que en este caso dará la victoria en el concurso. No es extraño que el tesoro, o preciado objeto de búsqueda, se convierta, en el Caribe, en una metáfora que ha de ser interpretada dentro de la rica tradición musical de la zona que ha mezclado las diferentes culturas que la componen, dando lugar a músicas

[375] Nótese aquí la referencia al arpa, instrumento también presente en *AJAFHD*.

propias hoy claramente representativas. El cuatro es un símbolo del poder de la música en las islas y especialmente del carnaval, donde la música juega un papel fundamental[376]. Félix Cross (conversación, Londres, julio 2004) considera que el teatro, y más concretamente Shakespeare, es el pilar sobre el que se asienta la cultura británica; en el Caribe, este pilar está constituido por la música, la dificultad radica en crear un teatro en el Caribe que aúne la base musical con la teatral. Hill, en *Mandate for a National Theatre* (1972a), proponía la base del carnaval para crear un teatro propio, tal como los griegos habían hecho, partiendo de las celebraciones rituales propias de su cultura agrícola. En este sentido *Pecong* constituye un intento de unión del carnaval antiguo en formato teatral, contribuyendo así a la caribeñeidad de Medea.

Al simbolismo musical que representa el *calabash*, a través de la construcción del cuatro como instrumento para ganar el *pecong*, hay que añadirle una significación religiosa que va unida a las religiones afrocaribeñas. El hecho de que el árbol del *calabash* se constituya en objeto de búsqueda es altamente significativo en una cultura donde la vegetación exuberante forma parte importante de las expresiones artísticas y religiosas. Walcott, en su viaje a España en el verano de 2005 con motivo del estreno de *Una odisea antillana*, señalaba que en Europa se da demasiada importancia a las ruinas: "Son los europeos los que veneran las ruinas y están pensando siempre en el tiempo, y así nunca haremos nada" (Torres, 2005), frente a la vegetación presente en las obras caribeñas, que está presente, por ejemplo, en la representación del *Joker* y que en *Pecong* juega un papel destacado, tal como analizaremos más adelante[377]. *Eshu*[378], el mensajero de los *lwas* del vodou, homólogo del *Eleguá* de la santería, es normalmente representado con una calabaza [*that contains "the very ase*[379] *with which Olodumare, the supreme deity of the Yoruba, created the universe." Gates translates ase as logos, in sense of "understanding" or "the audible, and later the*

---

[376] Mason (1998) juega con el nombre de Trinidad y el concepto cristiano de la santísima Trinidad, estableciendo que el carnaval trinitense está compuesto por la música del calipso, el *steel pan* y *playing mas*, la forma abreviada de *masquerade*, por tanto referente a la tradición de llevar máscaras o ir disfrazado en carnaval.

[377] En la crítica sobre *Pecong* de Jeremy Kingston (1991) podemos encontrar el siguiente comentario: *Kendra Ullyart's elegant design provides a central acting area on a plain wooden revolve; piles of sand lie to the front, and a narrow staircase climbs steeply round the back until its steps are lost among the leaves of palm trees*.

[378] Consúltense Anexo III a y III b.

[379] Una expresión de poder.

visible sign of reason" (Patterson, 1998: 167)]. Si tenemos en cuenta la funcionalidad del *Eleguá* como divinidad necesaria para comenzar todo ritual, el encuentro de Jason y Mediyah marca precisamente el inicio del rito.

Sorprenden las cortas frases de Mediyah en forma de *agón*, que no da crédito del encuentro, contestada por largos párrafos de Jason, que supuestamente está a punto de morir, por lo que la obra continúa con el tono de comedia creado en la escena primera, pese a tratar de la posible muerte de un hombre que ante esta situación se permite bromear sobre ello: *Thank you sweet thing. On a regular day, I would done long time grab you and pitch you to the floor and do you a rudeness, but I ain't have the strength today. I dyin'* (I, 2: 22). De nuevo se pone de manifiesto la cuestión racial, aunque en esta ocasión el tema queda solapado por el humor del que hace gala el náufrago:

> ***Jason***
> *(...) This the first time you could call me a fool. I believe in a dream. I guess I must be goin' now, 'cause you standin' over me and everything already lookin' dark.*
> ***Mediyah***
> *What you mean by that, Mister?*
> ***Jason***
> *I mean the blacker the berry, the sweeter the juice*. (I, 2: 22–23)

La importancia del color de la piel también juega un papel fundamental en la obra de Triana, que insiste en este aspecto: Julián ha de ser un hombre de raza blanca, frente a la mulata María, ya que de esta forma el autor cubano apunta directamente al porqué del abandono de María en una Cuba pre-revolucionaria, en la que la cuestión racial estaba ligada a la posición económica. Este tema forma parte de la tradición cubana conocida como "teatro bufo"[380], donde la mulata suele ser abandonada por su amante blanco. Triana insistirá en este hecho para la representación de la obra en Londres por el grupo Talawa, a cuya directora dirige una carta en la que expresa su deseo de que en la obra estén representadas todas las razas que forman parte de Cuba:

[380] El teatro bufo, al igual que la *commedia dell'arte*, cuenta con una serie de personajes fijos entre los que se incluye la mulata. Fue Antonio Benítez Rojo quien me habló por primera vez de esta singular tradición cubana en conversación (Madrid, noviembre 2001).

> *The play should be made up of black, mulatto and white actors. It is a homage to the life of my country where different races come together and where a rhythmic language full of poetry and magic predominates…* (Triana, 1996)[381]

Jason Allcock expresa que hay tres cosas de las que se arrepiente de no haber realizado antes de morir. La primera, no haber tenido hijos varones que puedan competir por el título de rey del Calabash, ya que ha estado con multitud de mujeres pero las que han concebido siempre le han dado niñas, *but that ain't no 'complishment* (I, 2: 23); la razón por la que quiere tener hijos varones es para que hereden su nombre, y sobre todo para que canten calipso *in the tent*[382]. *(...) No woman for sing in the Calypso tent*[383]*!* (I, 2: 23). La segunda es el desafio de ese año. Finalmente, la tercera es no tener a una mujer cerca de sus labios antes de morir; Mediyah será esa mujer que complete estos deseos, comenzando por el úttimo: *you could bring you face down here and leave me have one kiss 'fore I pass, nuh?* (I, 2: 23).

Este "último" beso es altamente significativo si tenemos en cuenta la relación posterior de Jason con Sweet Bella, a la que también "despierta" con un beso. El beso se ha constituido en la cultura occidental, a partir de la recopilación escrita del folclore, en el eufemismo que enmascara la iniciación sexual de la mujer, encuentro que en las versiones orales, como en el caso de la Bella Durmiente —cuento recurrente y presente en *Pecong*—, consistía en una violación, al no ser consentido. Este primer beso de Mediyah inicia a la joven sexualmente, pero aleja el estereotipo de la mujer como recipiente pasivo y a la espera, tal como refleja la acotación del autor teatral: *He pulls her down to him. MEDIYAH, far from resisting, is more than enthusiastic. At the moment of their kiss, GRANNY ROOT appears and gestures symbolically. Lights flash and there is thunderous sound. GRANNY ROOT, again, disappears* (I, 2: 24).

---

[381] Como curiosidad señalaré que encontré la carta original en los archivos que guarda Talawa en sus oficinas cercanas al *Barbican* en Londres (2004).

[382] Carter, sin duda, hace referencia al carnaval antiguo de tradición afrocaribeña desarrollada en el siglo XIX, donde las *tents* eran una especie de tiendas de lona, frente a las "casetas" del carnaval actual, que siguen denominándose de la misma manera y que han perdido su carácter efímero.

[383] La presencia de las mujeres como cantantes de calipso es relativamente nueva. Aunque no se puede afirmar que participen en número de la misma manera que los hombres, varias mujeres han ganado el concurso anual de *calypsonian*.

Es después de este primer encuentro cuando Mediyah comienza a cambiar, metamorfosis simbolizada a través del uso de la rima, que Mediyah no utiliza hasta este momento. Su calipso rimado expresa la intención de Mediyah de ayudarle en todo lo que él ha expresado como sus últimos deseos; por ello, y pese a que conoce que va a competir con su hermano, decide confeccionarle este cuatro con la madera del árbol del *calabash* que completará con las cuerdas hechas con las tripas de gato, traicionando así a su hermano, tal como ocurre en el mito clásico.

Pese al estado lamentable en el que se encuentra Jason, Mediyah no puede frenar su impulso sexual y se lanza salvajemente sobre él, que, aunque medio muerto, reacciona. Aunque la abuela no se opone a que su nieta encuentre divertimento en el placer sexual que le brinda el recién conocido compañero, le advierte de los peligros de enamorarse, ya que es odio lo que considera debe albergar su corazón:

> ***Granny Root***
> *No, m' dear. 'Taint for you to die of love for this man or any one of they. Love? Hah!*
> *Love does make you mind go simple*
> *and make you face swole big with pimple.*
> *Is hate*
> *should motivate*
> *a woman fate.*
> *But, have no fear.*
> *Granny goin' always be near*
> *and she goin' steel you against foolishness*
> *and approachin' bitterness*. (I, 2: 25)

La escena tercera tiene lugar en la tienda de Creon Pandit, donde también está presente su hija Sweet Bella. Esta escena está dividida en dos partes: la primera es una continuación del primer encuentro entre Persis y Faustina con Creon y su hija, por lo que continúa la ronda de insultos y alusiones al linaje de Creon por parte de las hermanas, y a la cuestión racial por parte de Creon. La segunda parte de la escena tiene lugar con la inesperada visita de Mediyah, que entra en la tienda para comprar ropa para ella y su amado. Han pasado cuatro meses desde la segunda escena, en *Miedo Wood Island*.

Tras una serie de insultos entre Creon y Faustina, donde destaca el enfrentamiento entre ambos corifeos, Creon como corifeo masculino frente a Faustina como representante del coro femenino, Faustina le pide una tela que

había encargado, pagándole con tres monedas: *Moravian coppers* (I, 3: 26). La negativa de Creon a darle el cambio que supuestamente ha de devolverle pone de manifiesto su carácter huraño. En este sentido, Creon se asemeja al tirano Perico Piedra Fina de la versión de Triana, aunque Creon no resulta, a pesar de todo, tan antipático como este viejo corrupto, probablemente porque Carter, al dotar a sus personajes de humor y de gran locuacidad, hace a éstos menos grotescos; todo ello, pese a que se recuerde continuamente la relación de Creon con la muerte de la madre de Mediyah y su falta de reconocimiento paterno para con Cedric.

Ante las amenazas de Creon, Faustina intenta distendir el tono de sus acusaciones –*Is so you would treat ol' friend, eh?* (I, 3: 26)—, e insiste en la lectura de la carta de tarot que predecía la caída del linaje de Creon. Pese al carácter de comedia que adquiere la obra en ciertas ocasiones, Carter sabe dotar a la obra de carácter trágico, como podemos constatar en esta ocasión, donde la predicción de Faustina vuelve a crear el tono necesario para infundir temor en Creon. Sin embargo, al final de esta tercera escena, una vez hemos presenciado la entrada de Mediyah, se atenúa de nuevo el tono trágico con la vuelta de Persis a la tienda para encargar una tela sin que su hermana se entere. Jugando con la tensión y distensión de los momentos dramáticos, el autor introduce técnicas propias del extrañamiento brechtiano, ya que hace desconfiar al público del poder adivinatorio de Faustina, y por tanto aún puede sorprender en su versión del mito.

Faustina adelanta la noticia del embarazo de gemelos de Mediyah, gracias a sus "poderes". Se comenta que es la primera ocasión en la que se ve entrar a Mediyah en la tienda de Creon Pandit. Si en la primera parte de esta escena observábamos cómo el tono era de continuidad con respecto al primer encuentro que habían mantenido los personajes, la entrada de Mediyah rompe de nuevo con la estructura anterior, tal como ocurría en la primera escena, advirtiendo a Faustina de que no ha de esconderse puesto que no tiene ninguna intención de volver a congelarla. Creon esconde a su hija y le pone una cruz al cuello, lo que implica el conocimiento de todo el pueblo de los poderes adquiridos por Mediyah. Con la imposición de la cruz Creon muestra la presencia del cristianismo y de la religión oficial que él representa. Nos encontramos pues en un ambiente en contacto con la religión del colonizador. Mediyah y la estirpe femenina representan la supervivencia de los más puros valores de lo afrocaribeño en esta imaginaria sociedad.

Mediyah ignora las reacciones que suscita su presencia y muestra a Creon una moneda de oro para sus compras, con la que abre una cuenta para gastos. A partir de ahí se enfrenta directamente a Creon en un *agón* lleno de sutiles ironías

sobre la paternidad no reconocida de Creon con respecto a su hermano y su relación y la madre de Mediyah como amante. Ante el diálogo, Persis y Faustina siguen poniendo la nota de humor, propinándose codazos ante cada una de las respuestas e ironías de Mediyah.

Hay que destacar la importancia del chisme que coincide con la obra de Triana en los personajes del coro. En esta escena, el chisme cobra viva importancia, ya que Mediyah, con su pedido de compra de una chaqueta –*a white-cloth frock coat* (I, 3: 30)— y unos pantalones, que no corresponden a la talla de su hermano, deja a todos boquiabiertos. Mediyah es consciente de que ha desencadenado el cotilleo y juega con ello:

> ***Mediyah***
> *Creon Pandit, is no way you could t'ief me. You know that. You hold on to them coin I have comin'. I establishin' credick. 'Bye! 'Bye, ladies. Faustina, you could talk now and the two of you could stop "hunchin'" one another. You rib must be black and blue. I ain't comin' back today. I give you me word*. (She goes and then pops her head back in the door.) *Of course, sometime I does lie and me word ain't mean a t'ing*. (She laughs, raucously, then leaves.) (I, 3: 31)

Los presentes comentan lo acaecido, Faustina cree que la moneda de oro depositada en la tienda de Creon corresponde al oro legendario que se suponía pertenecía a Granny. Faustina revela el embarazo de Mediyah, aunque no es creída ya que no es capaz de dilucidar quién es el padre de los niños: *mysterious person plant then two alligator pear seed in she belly* (I, 3: 32). Creon echa a las dos hermanas de la tienda y cierra, quedándose a solas con su hija, que, ante lo que ha oído, queda estupefacta.

Este encuentro entre padre e hija enfatiza la estrecha relación paterno-filial que se entreveía en la primera escena en el encuentro con Persis y Faustina. En este sentido la obra de Carter es absolutamente original, ya que profundiza en una relación entre padre e hija que siempre ha sido dada por hecho, pero de la que sólo conocemos el final, en el que el padre, aturdido, corre en ayuda de la hija para quitarle la prenda que la ha emponzoñado, quedando atrapado y perdiendo la vida en un funesto abrazo paterno-filial. Creon le explica a su hija que le fue fiel a su madre desde que la conoció pero que antes llevó una vida de muchas relaciones, que justifica por su condición de hombre joven. Existe por tanto un fuerte paralelismo entre Creon y Jason Allcock, que exploraremos más adelante:

> *I was a sheik. I could teach any damn Casanova*[384] *a thing or two, believe me. Then, one day, I see this black, black girl. She hair…short and tight… like a clench fist. She lip like it 'bout to bust with too much honey and she voice like a breeze. She eye burn hole right through me. She skin? Ah, she skin. She skin was a miracle of black velvet with the sun shinin' behind it. I never see nothin' like that. I completely bewitch by she and she skin. That same skin I couldn't bring to me father table. Ah, girl. You ain't understand. I ain't make the world. T'ing is t'ing and I ain't set that rule. I was important. I was Mighty, Royal Most Perfect, Grand King Calabash. I did win Pecong five time consecutive. Only man ever do that is me daddy. I was important. The girl was…black!* (I, 3: 33)

De esta forma Creon confiesa que el conflicto real entre él y la madre de los gemelos no fue otro que el color de piel de ella, de ahí que la cuestión racial tome un cariz importante en la obra y que, dado el paralelismo del personaje con Jason, éste también sea representado como un hombre que puede reaccionar como Creon en su juventud. Durante la conversación con su hija, Granny Root recorre la habitación donde ambos están encerrados, provocando en padre e hija un escalofrío que presagia la tragedia. Persis vuelve a la tienda, con la excusa de que se ha dejado el monedero allí, para encargar a Creon una tela para el carnaval sin que su hermana se entere.

La escena cuarta nos traslada de nuevo a la vida en Isla Tranquila, donde Mediyah, acompañada del fantasma de su abuela, visita a su hermano Cedric en su antigua cabaña tras varios meses de ausencia, pues entre tanto Mediyah ha vivido con Jason en *Miedo Wood Island*. Mediyah y la abuela se encuentran con la cabaña en condición pésima, ya que Cedric no ha realizado ningún tipo de tarea doméstica. Esta escena destaca por el carácter didáctico que el autor le imprime ante la presunción de que es la mujer la que por fuerza ha de ocuparse de las cosas de la casa, mientras que el hombre se dedica a estar de parranda con los amigos. El estado de abandono se repetirá en la primera escena del segundo acto (II, 1: 51), donde el dramaturgo enfatiza el estado en el que se encuentra la casa de la protagonista, exponiéndola al borde de sus límites ante una situación que en esta escena, y por tanto meses atrás, resultaba imposible de imaginar para la mujer

[384] Nótese el orgullo con el que Creon habla de su promiscuidad sexual ante su hija.

que ahora critica a su hermano por el desorden que le inunda y que ella termina purificando a través de su destrucción con el fuego[385] .

Cedric, rodeado de un inmenso desorden y suciedad, duerme plácidamente, junto a dos mujeres en situación poco elegante que yacen junto a él, simbolizando las numerosas fiestas que han tenido lugar. La abuela describe el estado del lugar haciendo uso de un símil referido al mundo animal –*just like ram and she goat live here* (I, 4: 35)—, muy del gusto de la obra[386]. Con una escoba en la mano Mediyah comienza a limpiar, comenzando por las dos acompañantes de Cedric: *You two courtesan, wake you worthless tail up!* (I, 4: 35). Da así comienzo una tensa discusión con su hermano. La pelea va creciendo en una intensidad bien sopesada, al comenzar con el tema de quién ha de ocuparse del mantenimiento del hogar, un tema general aunque referido a la situación particular del estado de la casa, para acabar en el distanciamiento final entre los gemelos, creando así el cisma entre el principio masculino y el femenino. Mediyah muestra su insatisfacción ante la actitud de su hermano, solidarizándose con las mujeres que viven en esta situación:

> ***Mediyah***
> *But, you is a ol' bitch, you know that? What you think I does be? Maid servant and you the king*[387]*? You too fool. You waitin' all this time for me to do you service?*
> ***Cedric***
> *Who else? I, the man here!*
> ***Mediyah***
> *Hear him, nuh! 'Cause he have something dangle 'tween he leg, him can't pass broom 'cross the floor. I should kick you in you vital and make you stone inoperative*[388]. (I, 4 36)

Ésta es una de las primeras ocasiones en las que se muestra el "feminismo" de la obra y que llama la atención después del análisis de *Joker*, donde los valores masculinos aparecen siempre con valor positivo. Cedric abandona

---

[385] El fuego es elemento purificador en la *Medea* de Séneca, que hace de este elemento el destructor del palacio de Creonte.

[386] Sobre este aspecto, consúltese la sección del uso de la lengua del presente y del anterior capítulo.

[387] Nótese que, con esta comparación, Mediyah se está adelantando al enfrentamiento en el *pecong*, donde se lucha precisamente por el título de rey.

[388] La amenaza de Mediyah resulta significativa, pues resultará parte de su venganza para con Jason.

momentáneamente la discusión, al enterarse de que su hermana ha estado todo este tiempo en *Miedo Wood Island*, para pedirle que le confeccione un nuevo cuatro, ya que el suyo, también procedente de esta isla, ha sido destruido en una reyerta con un grupo de Tougou, la isla de Jason, en la taberna de Creon Pandit, al comenzar estos a proferir insultos contra su familia y comentar la aparición de un supuesto rival que le impedirá obtener el ansiado título. Este grupo de Tougou con quien Cedric se enfrenta en la taberna es, sin duda, la versión de Carter sobre los argonautas, compañeros de Jasón en la búsqueda por el vellocino y con los que Jason no aparece en su encuentro con Mediyah.

La cismática separación de su hermana gemela es resultado de la negativa de ésta a confeccionarle un nuevo cuatro, ya que sólo puede conseguir madera para una misma persona una única vez en la vida, y su tentativa para crearle un nuevo instrumento tendría como consecuencia la pérdida de sus poderes. Mediyah aprovecha este momento para hacerle saber a su hermano que es ella la única que ha conservado los poderes de la abuela, ya que su madre dio a luz a Cedric en la barca, mientras que Mediyah nació después, en tierra firme en la temida isla. Resulta curioso que Mediyah sea tan precavida sobre sus poderes con su hermano frente a la falta de precaución que el amor por Jason le provoca y que le llevará finalmente a perderlos:

> ***Mediyah***
> *But if I break the law of science, I lose me power.*
> ***Cedric***
> *So, you ain't goin' help me? You twin brother? You desert me, eh?*
> ***Mediyah***
> *You desert youself*. (I, 4: 38)

Cedric, una vez más, muestra su orgullo: *Okay, Sister. I ain't goin' beg!* (I, 4: 38). Cedric se siente defaudado por su familia, ya que según sus palabras él no pidió nacer y lo primero que le dijeron fue que no tenía padre reconocido y que su madre se había suicidado; además, su abuela acaba de morir y ahora su hermana le da la espalda. Por todo ello decide marcharse con sus amigos, en los que confía en estos momentos: *thank be to God, I have friend*[389] *who love me and would buy me a cup of grog when I feelin' low. I ain't have no family would do so* (I, 4: 38). La

[389] Sobre la solidaridad masculina en el Caribe, consúltese Abrahams (1983).

relación con los amigos es también explorada por Triana con respecto a Julián, de quien en un principio María sospecha su ausencia debido a una prolongada estancia con los amigos. Carter traslada esta solidaridad masculina al hermano gemelo, que representa el principio de lo masculino.

En esta escena Carter se acerca de nuevo a la tragedia clásica, de la que se había alejado en la estructura aparentemente. El desencuentro entre los gemelos nos sitúa de nuevo ante uno de los elementos más trágicos de la obra. Esta situación está marcada por el destino trágico del héroe, que será conducido donde los dioses hayan decidido. Por tanto, no tendrá elección ante el camino marcado. Así lo expresa Granny Root, enfatizando el sentido de la tragedia: *T'ing is t'ing and they can't change. Everything charted and goin' 'long. It all plan by greater than we* (I, 4: 38). Este sentido trágico del destino justifica la ausencia de culpabilidad en Mediyah, que reconoce no sentirse mal ante la despedida de su hermano, que marca la separación y el distanciamiento. Hurbon (1998: 17) señala que "[en] Benín, existe la creencia en un ser supremo llamado Mawu, de sexo femenino, al que corresponde un hermano gemelo inseparable, Lisa. Sin recibir culto alguno, la pareja Mawu-Lisa está considerada como jefe de todos los *vodun* y delega su poder en la tierra al servicio de los humanos". La ruptura entre los dos hermanos gemelos supone la ruptura de la armonía que ambos representaban.

Abuela y nieta quedan solas y deciden destruir la vieja choza donde han vivido hasta ese momento. Granny presiona a Mediyah para que, cuanto antes, comente con Jason su embarazo, con lo cual confirma la predicción de Faustina, realizada en la escena anterior. Creon acude personalmente a entregar el pedido de Mediyah. Mediyah paga los gastos ocasionados por Cedric en la taberna durante la reyerta con los de Tougou: *We get this far without you help and we ain't need it now* (I, 4: 40). Creon se esconde y observa la quema de la choza, huyendo despavorido al ver el incendio.

Esta escena incorpora un nuevo *agón* a los contenidos en la versión euripídea, el *agón* entre Mediyah y su hermano Cedric, que, como el resto de los personajes masculinos, tendrá un trágico final. En la escena siguiente, Mediyah protagonizará un *agón* con Jason con ecos cercanos al mito clásico. El enfrentamiento irá ascendiendo en su clímax a partir de la primera escena del segundo acto. Carter ha sustituido las *resis* de la tragedia clásica por diálogos con la abuela, que actúa como conciencia en la que reverberan sus pensamientos, convirtiéndose en el espejo que busca María en la versión de Triana.

La escena quinta tiene lugar en *Miedo Wood Island*, en la cabaña que Mediyah ha construido para ella y Jason. La primera parte de la escena tiene un contenido distendido, nieta y abuela comentan lo buen amante que es Jason, ya que la abuela puede sentir a través de su nieta *He know how to make woman say, "Wuppi-wuppi!" He know he art* (I, 5: 41). No obstante, advierte a su nieta de que corre el riesgo de perder sus poderes y su corazón, si ama demasiado. La distensión con la que comienza la escena continúa durante el despertar del amante, que al ver a Mediyah expresa sus infatigables deseos de hacer el amor tan pronto como desayune y tome fuerzas.

El tono trágico se va creando a partir del momento en el que Mediyah le cuenta que está embarazada de gemelos y ambos van a ser niños, ya que Jason, acostumbrado a estas situaciones, considera que Mediyah, como el resto de las mujeres con las que ha estado, dará a luz a una niña. La discusión entre ambos amantes acerca la trama argumental a la tragedia clásica de la que se había distanciado, y que cuenta con tres agones entre Medea y Jasón. En el primer *agón* de la tragedia euripídea, Medea echa en cara a su esposo la ayuda prestada, sin la que no hubiera obtenido el vellocino de oro (vv. 446–625). Aunque la obra de Carter no coincide con la estructuración clásica, el dramaturgo retoma el argumento euripídeo, ya que vemos a Mediyah recordando a Jason todo lo que ella ha hecho por él, enfrentamiento que Carter inicia en esta escena pero que desarrollará ampliamente en el segundo acto. Los personajes expresan sus ideas en forma dialogada, tal como corresponde al *agón*, terminando en una esticomitia. Girard señala que "[el] debate trágico o *esticomitia* es una sustitución de la espada por la palabra en el combate individual. Que la violencia sea física o verbal no altera el suspense trágico. Los adversarios se devuelven golpe tras golpe, el equilibrio de fuerzas nos impide predecir el resultado del conflicto" (1995: 51–52). La presencia de la abuela podría amenazar esta estructura, pero su carácter de fantasma que sólo se comunica con Mediyah salva esa posibilidad, convirtiéndose en una forma dialogada de la *resis* clásica, ya que a través del diálogo con la abuela conocemos los pensamientos de la protagonista.

La incredulidad de Jason provoca el enfado de Mediyah, que intenta controlar al ansiado amante a través del sexo —*No, Doux – doux./ You come over here and get me* (I, 5: 43)— para utilizar sus poderes de *obeah* y paralizarlo, provocando la estupefacción de Jason, a quien exige que pronuncie su nombre para poder librarse del molesto encantamiento al que lo acaba de someter. Jason profiere el nombre de Mediyah nueve veces en diversos tonos que van desde más

pausado a más enfadado, sin que ninguna de sus exclamaciones funcione, puesto que Mediyah desea mantener a su amante en esta posición de dominación hasta ser creída con respecto al embarazo de los dos niños varones. Esta necesidad de invocación muestra el carácter divino de Mediyah, que se volverá a poner de manifiesto al final de la obra.

Granny Root se enfada al darse cuenta de que su nieta está extralimitándose en la utilización de los poderes conferidos, al confesar que ha intentado satisfacer los deseos que Jason expresó como su última voluntad en la escena segunda del primer acto. La tensión dramática llega a su clímax ante el afán de Mediyah por la posesión del amante, que le lleva incluso a ofrecerle sus poderes a cambio de que se quede con ella comparando su situación con la de otras amantes de Jason: *I ain't like them and them ain't like I! I the most different woman you goin' meet. No other like me. I givin' you boy 'cause you say you want them. Jason, I give you anything you want* (I, 5: 44). Jason entonces se defiende con una serie de aseveraciones personales que conviene tener en cuenta para el análisis de su castigo final, y que pertenecen a una *resis* en la que expone su pensamiento:

> *I a rascal, but I honest and I ain't want nothin' from nobody I ain't work for, meself. […] Is you make up me quatro, true, but I ask you to do that? No! And, be –Christ, is me who goin' win Pecong and t'ing by meself! On one own! Now, I ain't ungrateful. I too glad you find me and mind me and sure me and cure me and love me and carryin' two boy for me. But I rather you take them two boy and yank they out you belly. I rather be all scar up and mar up. I rather you let all me blood run out and get drink up by the earth. I rather you leave me die, than deny me the right to win the contest on me own. I ain't need magic! I ain't need conjure! I ain't need sorcery! I only need me! Me! Me! Me!* (I, 5: 44–45)

Estas palabras provocan aún más el amor en Mediyah que exclama: *I ain't want to be nothin' but the only woman in you life!* (I, 5: 45). Granny escucha a su nieta nerviosa y disgustada intentando contener las palabras que provocarán la expulsión del paraíso, pero su esfuerzo es inútil: *Tell me you ain't love nobody but you Mediyah and I do anything you tell me* (I, 5: 45). De nuevo aparece el rayo y Mediyah y Jason quedan congelados, desposeyendo así a Mediyah de los poderes que le habían sido otorgados. Granny se convierte por tanto en el ángel que les expulsa del paraíso, encargándose de recordar a su nieta que a partir de ese momento es una mujer más, desprovista de los poderes que le habían sido

confiados. El amor se convierte en el fruto prohibido que Mediyah, mujer, y no el hombre, como ocurría en el mandato bíblico, debía probar. Carter deja claro que no es el sexo el causante de la expulsión, sino el amor que domina a Mediyah, hasta tal punto de que es capaz como dice Granny Root, de entregarle al amante los poderes confiados a ella como representante *You fall too much in love. That is all. You lose control* (I, 5: 45). El amor, por tanto, anula la personalidad de las mujeres, que acaban por ceder su identidad al hombre amado, que no sabrá apreciar este regalo.

También en *Joker* asistíamos a la autoexpulsión del paraíso protagonizada por Juan al desvanecerse su utopía de un Nuevo Mundo sin ataduras impuestas por el matrimonio como institución para practicar el sexo. La visión adánica de Carter se aleja del viaje sin retorno de Walcott que obliga a Juan a viajar en círculos. No es Adán quien desencadena el exilio, sino Mediyah, que como una nueva Eva es condenada a sufrir como una mujer, comenzando por experimentar el dolor ante su condición de madre. El autor dramático, pues, añade al mito nuevas dimensiones que confluyen, protagonizando una vez más el supersincretismo que caracteriza al teatro de tema caribeño. Carter no sólo reescribe el mito de Medea, sino que a través de éste revisa el mito bíblico de la expulsión del paraíso o la tradición europea de los cuentos de hadas, dotándolos de una nueva significación en la que se impondrá la tradición afrocaribeña, conectando a través de ésta con la más pura tradición griega que dio origen al teatro occidental.

Granny Root establece un plazo, hasta el canto del gallo, para que abandonen la isla; a partir de ahí podrán sufrir cualquier tipo de percance, como cualquier mortal. Ante la sensación de dolor que experimenta Mediyah, su abuela confiesa que ella, alguna vez, también sintió algo parecido, con lo que la abuela muestra su pasada condición de mujer enamorada, a la que supo renunciar enseguida, indicando a su nieta cómo debe retomar sus poderes:

> ***Granny Root***
> *Remove the man!*
> ***Mediyah***
> *What?*
> ***Granny Root***
> *Banish he from you heart! Call down thunder and lightnin' to strike he from here! Cast he into the pit! Cause flame to rise up 'round he. Conflagrate! Immolate! Incinerate! Use science! Use skill! Kill! Kill! Kill!* (I, 5: 46)

Pero nada le ocurre a Jason, ya que Mediyah está demasiado enamorada. Granny Root se despide como si su actitud y su incapacidad para odiar al hombre hubiera roto la relación familiar: *Poor, ordinary woman!* (I, 5: 46). Granny Root se marcha y deja a los dos amantes para que abandonen el lugar. Jason, que ha quedado congelado todo este tiempo, retorna al momento en el que Mediyah le ofrecía todo lo que quisiera a cambio de quedarse con ella y no amar a ninguna otra mujer, respondiendo:

> *No! I can't say them word you want, 'cause I ain't feel to say such. I ain't tell lie to you or no other woman. I ain't find she yet who could make me feel and say them word. When I find she, I goin' know it. When I find she, I goin' feel it. When I find she, I goin' be proud to say it. I truly fond of you. For true, no gal ever treat me so good like you, but more than this, I can't say. Bring me boy, them, safe to this world and I give you honor and paradise. Now on them term, you want me, still? Tell me now. We could fall down on the grass, this night, and see Heaven*. (I, 5: 46–47)

Mediyah está asustada por lo que acaba de ocurrir y quiere abandonar la isla, pero Jason se lo impide, persuadiéndola para que se acueste con él. Jason es ahora, al final de la escena, el que domina el poder sexual utilizando las mismas palabras de comienzo de la escena con las que Mediyah intentó dominarle (*doux–doux*), dando lugar a un calipso en el que invita a Mediyah a relajarse. La abuela finaliza la escena cubriendo a la pareja con un velo:

> ***Jason***
> *Slow, slow, slow!*
> *I ain't use to runnin'.*
> *I take time.*
> *Time to show*
> *me cleverness and cunnin'.*
> *Take we time.*
> *So, lay back now. (...)*
> *Only I does have the power*
> *to ease you every fear.*
> *Nothin' here goin' haunt you.*
> *Even ghost can see*
> *just how bad me want you.*
> *We can beat this jungle.*

> *Ain't no mountain we can't climb.*
> *But, it take time*. (I, 5: 48)

El poder adquirido por Jason no sólo se pone de manifiesto a través de su actitud dominante sobre Mediyah, sino porque además ha recuperado la locuacidad con la que logra silenciar y finalmente reducir a Mediyah hasta que ésta se entrega a él totalmente. En la tragedia euripídea precisamente Jasón acusa a Medea de ser quien con las palabras intenta vencerle, negando éste la ayuda prestada por Medea para obtener el vellocino de oro:

> Debo yo, a lo que parece, ser no poco diestro al hablar, sino como avisado timonel de un navío recoger las altas alas del velamen para escapar, mujer, a tu insensata locuacidad. Por mi parte, yo, en vista de que sublimas tanto tus favores, estimo que durante mi periplo fue Cipris mi única salvadora de entre los dioses y los hombres. (vv 522–529)

Mediyah, junto con sus poderes, ha perdido el de la locuacidad y la facilidad de rima que le había conferido el conocer a Jason; curiosamente, este poder será transferido a Sweet Bella al encontrarse con Jason tras el *pecong* y recuperado por Mediyah en su venganza final.

3.1.3. Acto II

El segundo acto supone un acercamiento a la trama argumental del mito clásico, de la que en el primer acto el autor se había alejado con objeto de explorar el mito desde sus comienzos, dotándolo de elementos fácilmente identificables con el Caribe. La desolación de Medea ante los rumores y su propia intuición sobre el abandono del marido se hacen patentes en este segundo acto, donde Mediyah aparece sola y el lugar donde vive, destartalado y sucio[390], se convierte en una metáfora sobre el estado de ánimo de una mujer abandonada, tras la pérdida de sus poderes al final del primer acto, La estructura del segundo acto guarda una cierta simetría formal con el primer acto, ya que está compuesto de cinco escenas. El desenlace argumental adquirirá en esta parte una gran rapidez, especialmente a partir del momento en el que Jason gana el *pecong* que ocupa toda la escena

[390] Es curiosa la metáfora del estado de la protagonista a través de la suciedad y el desorden. El montaje del director islandés Odsson (2002) expresa la desolación de la Medea clásica justamente a través de lo contrario: un intenso y frío blanco.

segunda. Las escenas siguientes, con Mediyah reestablecida en sus poderes y su afán de venganza, precipitarán la tragedia que acaba con el linaje de Creon y condena a Jason a arrastrarse por el suelo.

El carnaval, que ha estado presente a través de alusiones en el prólogo y en el primer acto, en el segundo acto llegará a su clímax a través de la celebración del *pecong*, de manera que Carter añade una de las variantes más interesantes del mito de Medea, que radica en la unión del mito y la celebración del carnaval, utilizando la fiesta más claramente identificada con el Caribe, y especialmente con Trinidad, y creando así un teatro totalmente original y propio que se convierte en espectáculo. No obstante, la celebración del carnaval en *Pecong* habrá de entenderse desde los parámetros del carnaval antiguo y no del actual carnaval trinitense.

La escena primera del segundo acto se abre con una acotación escénica que indica que han transcurrido meses desde la finalización del primer acto, subrayando el aspecto decadente que presenta la choza donde ahora vive Mediyah, rodeada de plantas y hierbas que no han sido cortadas. Mediyah está sentada en una mecedora, el autor señala que muy embarazada (*very much pregnant*). Persis y Faustina se acercan furtivamente al lugar y se sitúan lo suficientemente cerca como para escuchar y ser escuchadas. La desolación de la protagonista, tal como hemos indicado, corresponde al inicio de la tragedia de Eurípides, aunque Carter introduce algunas variantes con respecto al inicio de la tragedia clásica, puesto que el público no necesita ser informado del estado de la protagonista por la nodriza. Carter utiliza la estructura euripídea en esta ocasión, acercándose al contenido temático de la trama clásica, organizada de la siguiente forma:

a) Nueva *párodos* o entrada del coro.
b) *Estásimo*.
c) *Resis*.
d) *Agón* entre Mediyah y Jason.

a) Nueva *párodos* o entrada del coro.

La presentación de las dos hermanas a comienzos del segundo acto se corresponde simétricamente con la presentación de ambas en el primero en la *párodos* o entrada del coro. Las hermanas sitúan el tiempo dramático sugerido en la acotación, así como en el diálogo: *Is a lovely day for Carnival, ain't it?* (II, 1: 51).

El coro, que al igual que en la obra de Triana ha hecho del chisme su principal característica, explotará al máximo dicho elemento en esta primera escena del segundo acto. Ambas hermanas se sitúan de manera que Mediyah pueda oír lo que dicen para observar sus reacciones. Comentan entonces la participación de Cedric en el *pecong*. Faustina se retrae con respecto a su lectura de las cartas del primer acto, de manera que, una vez más, el autor introduce la técnica de extrañamiento propia de Brecht, para que el público no confíe en lo que aparentemente ha de suceder, según se daba por sentado en el primer acto.

Faustina y Persis comienzan una diatriba contra Mediyah que acabará con la salida de escena de éstas huyendo ante el lanzamiento de objetos por parte de la protagonista, que, carente de poderes, utiliza lo que tiene más a mano para vengarse de estas graciosas cotillas. Faustina aprovecha el comentario de su hermana sobre el carnaval para herir a Mediyah, ya que habla de la vergüenza que debe sentir ante su embarazo. El comentario de Faustina deja patente el protagonismo de la palabra en este carnaval frente a otros elementos típicos, como la máscara. Faustina y Persis inician así su propio *pecong* ante la ahora derrotada Mediyah, ya que su discurso abunda en insultos sobre el embarazo de Mediyah y su repercusión social:

> ***Faustina***
> *Plenty people have plenty reason. Some shame 'cause them belly big, big, big*[391] *and them ain't have man to give they legality, properness, standin', or he name*. (II, 1: 52)

El tema aludido por Faustina representa una variación con respecto al mito de Medea, cuya relación con Jasón está dentro del matrimonio entendido según la cultura en la que se crea el mito. En la obra clásica, Medea es la primera esposa de Jasón, repudiada por éste para poder contraer nuevas nupcias con la hija del rey de Corinto. Anouilh añadía un nuevo elemento temático a esta relación de la pareja, haciendo de Medea una esposa infiel, puesto que en un momento de crisis de la pareja mantuvo una relación con un pastor de Naxos. Carter, en cambio, prefiere hacer de la fidelidad de Mediyah su mayor baluarte, puesto que la situación terrible en la que se encuentra se debe a un excesiva capacidad para amar a un hombre que acaba despreciándola. La variación del tema en Carter, pues, reside

[391] Nótese la consciente exageración *belly big, big, big* correspondiente al embarazo de la protagonista.

en la exigencia de fidelidad que Jason, haciendo gala de su apellido, se niega a prometer, así como la ausencia de una responsabilidad paterna clara.

b) *Estásimo*.

Comienza un *estásimo*, ya que al coro, Persis y Faustina, se unirá la propia Mediyah, que conversa con las hermanas al haber oído los insultos y provocaciones contra ella. Este episodio contiene grandes dosis de ironía ante la confrontación *we thought you did sick* (II, 1: 53) y también de insultos que, en esta ocasión, vienen propinados por Mediyah y recaen sobre las dos hermanas, para las que Mediyah sigue utilizando metáforas del mundo animal –*ol', empty tortoise shell* (II, 1: 53)—, así como metáforas obscenas y escatológicas ya utilizadas en esta misma referencia en el primer enfrentamiento con las hermanas en la escena primera del primer acto: *dry-up tart*, *two ol' fart* (II, 1: 53). En esta ocasión las metáforas empleadas aluden al hecho de que no tienen hijos, y por tanto utiliza la ausencia de concepción para insultarlas llamándolas yermas –*barren*—, en una sociedad en la que tener hijos es considerado un signo de gracia para las mujeres[392]. Mediyah les lanza un objeto con el que hace un juego de palabras: *All you say I ain't have chamber pot? I not only have pochamb, but it decorate… inside and out. Here!* (II, 1: 53). Sin embargo, no acierta a darles, por lo que reaparece la abuela propinándoles el golpe fallido de su nieta.

c) *Resis*.

La abuela, cuyo papel está relacionado con la presencia de la nodriza en la obra clásica, reaparece en esta escena. Sin embargo, aunque Mediyah cuenta con la simpatía de su abuela, que propina a las hermanas el golpe que ella falla, la ausencia de poderes y la elección personal de Mediyah han creado un gran distanciamiento entre abuela y nieta. La abuela es, ahora más que antes, el *alter ego* de Mediyah. Veíamos como en la escena anterior el diálogo entre abuela y nieta servía de *resis* a través del cual Mediyah comentaba sus pensamientos más íntimos. De nuevo, la presencia de la abuela actúa en forma dialogada que equivaldría a los versos de inicio de la obra euripídea en los que Medea se lamenta de su situación.

[392] En Jamaica son muchas las mujeres que deciden ser madres antes que esposas, teniendo un hijo por su cuenta, buscando después formar una pareja estable.

Mediyah se desahoga ante su abuela, pero su tratamiento no es ya de igual a igual, ya que se refiere a su nieta como a una mujer más. Mediyah expone su cansancio tanto físico como emocional ante el embarazo y la ausencia de Jason, que, avergonzado, sólo se atreve a visitarla por la noche para que no le reconozcan. Granny le recuerda su condición adquirida de nueva Eva tras la expulsión del paraíso. La descripción del embarazo no es el de una mujer contenta ante la cercana maternidad, por el contrario, jura no volver a pasar por esta experiencia nunca más:

> *Don't scold me, nuh! This place too much for me. The belly too much for me. I want to have these baby and done. I tired carryin'. I can't do nothin', I so tire. Me foot all swole up do, me can't take four step without I have agony. The sun shine and I weepy. It rain and I worse. Jason only does come once in a blue moon and when him come, him only stay lickle piece of time. He ain't have no talk for me. He ain't touch me and is him do this thing to me, you know. He ain't look at me. He only say him want to know how him two son comin' 'long. He come late… when it dark… and he gone 'fore mornin'. After all this t'ing over, I goin' rip out me tube. I ain't goin' through this a next time. Never!* (II, 1: 54)

d) *Agón* entre Mediyah y Jason

Faustina y Persis nos introducían en el ambiente del carnaval. Mediyah continúa con las referencias a la celebración del *pecong* al comentarle a la abuela que Jason va a ir a verla, supuestamente para que ésta le desee buena suerte antes del concurso. Ante la aparición de Jason, la abuela se marcha y comienza un nuevo *agón* entre la pareja que muestra a un Jason orgulloso y déspota con la mujer con quien antes se deshacía en lindezas. Critica el estado de suciedad en el que se halla y su única preocupación radica en el nacimiento de sus hijos: *After I win, I might could come back and let you peek at me trophy, but you better pick up this place... else I not settin' foot in here. Me mother ain't raise me in no dirty house and I ain't want me son raise in no dirty house* (II, 1: 55). Mediyah le ofrece los labios para besarle pero él la besa en la mejilla porque teme que le manche el traje para el concurso. Jason se marcha, abandonando a Mediyah, que acto seguido se tira al suelo llorando. La abuela entonces entona un calipso que dibuja la situación en la que se encuentra su nieta y que recuerda a los calipsos cantados por mujeres[393] en

[393] Singing Sandra es una de las más reputadas cantantes de calipsos, se alzó con el título de *Calypso Monarch* en 1978. En "Whoa Donkey", uno de sus más famosos calipsos, denuncia el

los que se denuncia la relajación de los hombres caribeños ante la responsabilidad de los hijos y las tareas del hogar:

> *Ordinary woman! Ordinary woman!*
> *Ordinary woman!*
> *Ordinary woman,*
> *less than whole.*
> *Give 'way she brain,*
> *she heart, she soul.*
> *Now, she playin'*
> *ordinary role.*
> *All because*
> *she lose control.*
> *Ordinary woman*
> *feelin' sad.*
> *Ordinary woman*
> *feelin' bad.*
> *Ordinary woman*
> *soon get mad.*
> *Then, ordinary woman*
> *once more, glad!* (II, 1: 56)

La escena segunda del segundo acto se constituye en la escena climática de la obra, ya que en ella se introduce y desarrolla el *pecong* que da nombre a la obra y al que el autor hace continuas referencias desde el prólogo. Con el *pecong* se introduce de lleno la temática del antiguo carnaval trinitense, el celebrado durante el siglo diecinueve tras la emancipación. Con esta escena, el autor profundiza una vez más en la trama argumental de la Medea clásica, haciéndonos presenciar el combate entre el hermano y el amante, una de las variantes temáticas del mito clásico más originales. Esta escena consta de tres partes: la primera, constituida por el enfrentamiento verbal de los contrincantes donde tiene lugar el *pecong* que da título a la obra, la segunda, en la que Jason y Sweet Bella se conocen y se enamoran a primera vista, y la tercera, marcada por la reaparición de Mediyah, que clama a Jason su responsabilidad como padre ante el inminente alumbramiento de los gemelos.

---

sexismo al que la mujer trinitense se halla sometida (véase Dudley 2004: 34–35). Carter utiliza el elemento didáctico, propio del calipso, para hacer hincapié en la situación.

Durante la primera parte es el principio masculino el protagonista frente a otras escenas donde el principio femenino era representado por los poderes de Granny Root y Mediyah como heredera de la tradición *obeah*. En esta escena son los valores relacionados con la masculinidad los que se potencian ampliamente. El enfrentamiento entre el hermano y el amante, que desconocen la relación entre ellos durante la pelea verbal, resulta muy significativo. Creon como árbitro se presenta a sí mismo como el último ganador del trofeo que había ganado su padre. Esta referencia crea en el espectador la expectativa de la victoria de Cedric, que sería el lógico sucesor de Creon, pese a no haber sido reconocido por éste. No obstante, Jason será el ganador, por lo que se convertirá de alguna manera en una especie de hijo, cuyo vínculo será confirmado más tarde por la boda con su hija Sweet Bella. Jason se convierte así en objeto de venganza de Mediyah por partida doble, como amante traidor y por su recién adquirido parentesco con el linaje de Creon, sobre cuyo linaje su abuela juró venganza.

La metáfora utilizada como escenario de la pelea, que hace adquirir al combate verbal una simbólica relación con el boxeo, se pone varias veces de manifiesto durante la lucha, en la que los contrincantes fingen golpes propinados por las palabras del contrario. Además Cedric y Jason contribuyen al valor de esta metáfora, no sólo a través de los supuestos golpes sino también de las miradas que se propinan el uno al otro: *engage in a stare–down* (II, 2: 58). La muchedumbre participa con sus gritos, confiriendo a la obra cierta forma metateatral donde los personajes se convierten en público del espectáculo, tal como ocurre con los espectadores que han acudido a la representación: *the crowd goes wild as Cedric prances around* (II, 2: 58). Es admirable la capacidad de Carter para la creación de todos estos calipsos, por lo que es el autor quien se convierte en un verdadero *man-of-words*, siguiendo la metáfora de Abrahams (1983). El combate pues consiste en ser lo más diestro que se pueda con el uso de las palabras. Creon, como árbitro, es el encargado de establecer las reglas:

> *You entitle to one legal hesitation*
> *If you does try for a double…*
> *Oh man. Trouble, trouble, trouble*
> *on top of trouble*[394].
> *(...)*

[394] Obsérvese la tendencia a la exageración desmedida que no deja de sorprender a pesar de su desmesura, tras la triple repetición de *trouble*, enfatizada por ese *on top of trouble*.

No gallavantin'!
(...)
Be keen like blade and sharp like pin!
And may the best man win! (II, 2: 58)

Cedric toma la iniciativa e invita a Jason al enfrentamiento. Faustina y Persis actúan como comentaristas. Sus comentarios incluyen referencias al pene de Jason, distendiendo el tenso ambiente y provocando la risa en el espectador — s*omethin' seem to catch me eye/ when I see that mound 'tween him thigh!* (II, 2: 59). Carter asigna un contendiente a cada hermana hasta que se ve con claridad la victoria de Jason, momento en el que ambas hermanas coinciden en haber apoyado al ganador sin escrúpulos, poniendo una vez más la nota humorística a la grave derrota de Cedric. Faustina será la encargada de comentar las reacciones de Cedric, mientras que Persis será quien informe sobre los avances de Jason. Faustina y Persis adquieren así otra función coral, consistente en su conversión en espectadoras y guías del público.

La pelea acaba con la victoria para Jason[395]. El punto y final de la lucha tiene lugar ante el segundo silencio de Cedric, que es acompañado por el de la muchedumbre, que no puede creer en la derrota de su paisano. En esos momentos entra Granny Root, sin ser vista excepto por los espectadores de la obra, y abre su paraguas sobre la cabeza de Cedric, quien, incapaz de hablar, huye a pesar del gesto de Jason, que le tiende la mano para estrechársela. Esta situación vuelve a revelar la implacable presencia del destino del héroe, que no podrá escapar a su trágico final. Granny permanece en el escenario. La muchedumbre prorrumpe en griterío y comienzan de nuevo el baile y la música que abrían la escena. La comparsa que acompañaba a Cedric va tras él. Persis agarra a Jason y lo besa: *You is a born Calypsonian! You does have girl friend?* (II, 2: 64). Esta última frase de Persis crea de nuevo un ambiente distendido después de la abrupta marcha de Cedric. Faustina también le pide que la bese, lo cual aumenta el contenido cómico, pero antes de que esto ocurra, Jason es levantado en hombros por algunos hombres que le dan un paseíllo, en una acción que recuerda a la salida triunfal de los toreros después de haber realizado una magnífica faena.

A partir de aquí Carter introduce una nueva variante con respecto al tema de Medea, ya que asistiremos al primer encuentro entre Jasón y Glauce. Todas las

[395] Para un análisis detallado de la lucha verbal, consúltese la sección 3.3.1. del presente capítulo.

versiones estudiadas presentan a la futura esposa de Jasón a través de referencias, conocemos a la joven a través de las opiniones vertidas especialmente por la nodriza y por la propia Medea, con lo cual el espectador se encuentra alienado con respecto a este personaje puesto que las opiniones vertidas están marcadas por los celos y la acritud del personaje principal. En la versión de Carter, en cambio, la joven ha sido presentada al espectador en el primer acto, y a pesar de ser un personaje que no se ha expresado con palabras, lo ha hecho a través de los gestos de su cuerpo y la mirada, por ello este primer encuentro entre Jason y Sweet Bella resulta muy significativo.

Creon se muestra muy contento porque Jason ha conseguido preservarle su título de *King Calabash*, puesto que se necesitan cinco veces seguidas para alcanzarlo. Sweet Bella llega con una corona para laurear al ganador. En el momento en que le pone la corona los ojos de ambos se encuentran, debido a la intervención de Granny. Todos excepto Jason y Sweet Bella quedan congelados. Granny esparce unos polvos sobre la copa del *pecong*, objeto que representa el triunfo, y los amantes beben de ella. Granny toma la copa y la seca. Jason y Sweet Bella comienzan entonces un baile lento, sensual y sinuoso. Aunque el tiempo está detenido y el resto de los asistentes "congelados", lo que está sucediendo no les pasa inadvertido.

Sweet Bella balbucea su primera palabra, que curiosamente no es otra que el nombre de su amado: Jason. Es entonces él quien pierde la locuacidad que poco antes le ha hecho ganar el *pecong*: *It feel like I can't speak. It feel like I can't make rhyme. Confusion runnin' wild in me head and elsewhere. Me breath gone! Is like I seein' woman for the first time in me life* (II, 2: 65).

Sweet Bella sorprende con un calipso de cuarenta y un versos seguidos, extensión que supera a los realizados por ambos rivales en el concurso previo y que, frente al calificado como *talking nonsense*[396] del *man-of-words*, representa esa otra forma de hablar conocida como *talking sweet*, haciendo gala a su nombre. El poder de las mujeres está ampliamente representado en la obra de Carter, y este calipso es otro de los ejemplos en los que la obra abunda y se consolida hacia el final, ya que Sweet Bella demuestra justamente el pensamiento inverso de Jason, que en el primer acto confiesa a Mediyah su urgente necesidad de tener hijos varones ante la imposibilidad de que las mujeres puedan ejercer como *calypsonians*. Sweet Bella, en su calipso, nos vuelve a introducir en ese mundo

[396] Consúltese Anexo V.

mágico, artificial y edulcorado de los cuentos de hadas europeos en los que la mujer espera la llegada del amor de su vida, su príncipe:

> *I wake up from me dream*
> *and in me heart, I screamin'*[397],
> *screamin' out you name*
> *and hopin' you just outside me door.*
> *(…)*
> *I couldn't speak before.*
> *I save me first word for you*. (II, 2: 66)

En las dos últimas líneas reseñadas se establece la relación con el silencio de Sweet Bella como metáfora de la virginidad de la joven que se ha abstenido de mantener relaciones hasta conocer al hombre del que pudiera enamorarse. Tras esta declaración de amor, Jason, que se ha quedado sin palabras, como si eso le devolviera al estado de pureza en el que Sweet Bella se hallaba, sólo es capaz de articular unas frases con las que expresa su amor por ella: *Sweet Bella Pandit I does truly love you. I ain't even have more word than that* (II, 2: 67). Después de esta declaración de amor, el resto de los personajes que habían sido congelados vuelven a su velocidad normal ("*normal speed*"). Sweet Bella saluda a su padre, que postrado da las gracias a Jason. Jason pide a Creon la mano de su hija en matrimonio y confiesa su pasado, su relación con otras mujeres y la paternidad de varias hijas. Creon le otorga la mano de su hija, ante lo que él considera un milagro obrado por una fuerza sobrenatural. Pese al deseo de inmediatez de los amantes para que la unión tenga lugar, Creon consigue convencer a su hija para que el matrimonio se celebre transcurrido un período de tres días, justo el tiempo que dura el carnaval. La muchedumbre vuelve a la celebración con música y baile hasta que Granny Root regresa de su trance, dando comienzo la tercera y última parte de esta escena.

Granny Root despierta con un trueno y relámpago señalando el principio de lo femenino: *Now we does begin!* (II, 2: 69). Aparece entonces Mediyah, que le pide a Jason que esté presente durante el inminente alumbramiento. Creon exige una

[397] Nótese el carácter irónico del segundo verso, en el que *screamin'* representa una idea negativa que enseguida es corregida por el segundo *screamin'*, que reestablece la necesidad por el amado al referirse a su nombre.

explicación a Jason, que confiesa desconocer que Mediyah era la hermana de su rival en el *pecong*:

> ***Jason***
> *I did lay with she, yes, but no more!*
> ***Creon***
> *You ain't love she or promise youself to she?*
> ***Jason***
> *Sweet Bella, as the God, them, me judge and witness, I ain't love nobody, but you in the whole of me life, 'side me mother and she long depart from here. This just one of them gal who I does jook up long ago when I was wicked. That, then, Sweetness! I does love you, now, with all the heart you does leave me when you take it so complete*. (II, 2: 69)

Con estas palabras Jason sentencia su final y el inicio de la venganza de Mediyah, que le maldice. Mediyah se vuelve hacia su abuela, a quien ruega convoque a todos los dioses en su ayuda. Creon piensa que está loca porque parece hablar sola. Persis pide a los hombres que se retiren y que las mujeres se queden para ayudar en el parto: *The men obey, as do the women, encircling MEDIYAH, being atended by PERSIS and FAUSTINA. JASON and SWEET BELLA stand off, alone. CREON stands apart, watching them* (II, 2: 70). De esta forma, el cuadrado que inicia la escena con la presencia del *pecong* y que representa el principio masculino queda asimilado por el círculo que envuelve a la mujer a punto de ser madre. Al final de la escena se impone por tanto el principio femenino, que ocasionará destrucción y venganza sobre lo masculino.

Jason y Sweet Bella permanecen juntos durante este tiempo, preocupados únicamente por su próxima boda, que se celebrará *Just 'fore midnight on Carnival Night!* (II, 2: 70). La postergación de la celebración de la boda por parte de Creon dará a Mediyah una ventaja significativa para sus planes de venganza. Frente a la obra clásica, en la que Medea se acerca a la figura del *trickster* para conseguir que Creón le conceda un día más de permanencia en Corinto, que bastará para la destrucción de su casa, en *Pecong* se enfatiza el poder de Mediyah a través de su contacto con fuerzas sobrenaturales.

Granny abre y cierra su paraguas sobre la muchedumbre y sobre Creon. Persis muestra los recién nacidos, pero cuando Jason se acerca a verlos, se lo impide. Granny acaba la escena con una siniestra frase que marca el rápido final de la obra a partir de esta escena climática: *Yes, Mediyah. You hatred make you*

Granny Root granddaughter, again (II, 2: 70). Granny Root ríe a carcajadas y se apagan las luces. El rayo y el trueno acaban con el espíritu del carnaval, y por tanto de lo masculino. Las escenas siguientes darán paso a la venganza y a la imposición de lo femenino.

La escena tercera del segundo acto muestra los resultados del clímax final al que se había llegado en el acto anterior: Mediyah recupera sus poderes, es visitada por su hermano, engaña a Jason y trama la fatal y final venganza. La escena comienza en la cabaña de Mediyah, que aún presenta sensación de descuido. Mediyah, sobre su jergón, aparece con la mirada fija en el espacio infinito (fig. 18), como ausente de todo lo que hay a su alrededor. Granny Root, que no para de observar esta mirada ausente de su nieta, prepara mientras una pócima que remueve cuidosamente en un recipiente. Entre tanto, los niños duermen en una especie de canastos (*rough-hewn cradles*).

La presencia de Granny en la escena preparando la pócima que ayudará a Mediyah a recuperar sus poderes nos devuelve a la versión más afrocaribeña del mito. Medea, de la que en la versión clásica se habla a menudo como temible por sus poderes de hechicera, nunca aparece sobre el escenario realizando ningún tipo de sortilegio. Es en la versión de Séneca en la que se utiliza la hechicería como elemento presente y constante en detrimento de la protagonista y a favor de la visión de un Jasón mucho más responsable ante la paternidad de sus hijos. En la versión cubana de Triana, la relación de María con la santería será a través de unos personajes en principio un tanto cómicos, como sus nombres indican: Madam Pitonisa y el Dr. Mandinga. Su presencia irá adquiriendo matices mucho más serios posteriormente. La aparición de estos personajes está justificada por el hecho de que María, la protagonista, cree haber sido objeto de un bilongo, un mal de ojo con el que quiere acabar, con la ayuda de estos personajes. La recurrente presencia del espejo, que da título a la obra, adquiere además un importante valor simbólico relacionado con las religiones afrocaribeñas. La protagonista experimenta el contacto con el mundo de la santería a través de los personajes mencionados y el simbolismo del espejo. En *Pecong*, en cambio, Carter no sólo establece un vínculo entre la Medea clásica como hechicera y la búsqueda de ayuda a través de los poderes de las religiones afrocaribeñas, sino que hace de Mediyah una *obeah Queen*, una saterdotisa poderosa que empleará toda la fuerza de sus ancestros africanos para vengarse. La abuela, que durante toda la obra ha actuado como la mediadora a través de quien ha heredado ese poder, con la creación de esta pócima pretende restablecer las fuerzas de su nieta, que actuará no sólo como

brazo vengador de la injusticia cometida en su contra, sino como la reparadora del poder de lo femenino.

Mediyah recupera sus poderes. Granny actúa avisándola de la presencia de visitas. En primer lugar será Cedric, su hermano, que entra ebrio y enfadado. La capacidad del autor dramático de pasar de la comedia a la tragedia y viceversa de una forma natural ha ido observándose a lo largo de toda la obra, pero en estos momentos es aún más patente. La borrachera de Cedric impide que el espectador termine de creer al hermano con respecto a su intención de poner fin a su vida, aunque todo apunte a ello y de hecho tenga lugar posteriormente. Es la poderosa mirada absorta de Mediyah al iniciar la escena la que hace plausible pensar en la intencionalidad del ofendido hermano, que no deja de presentarse como un personaje cómico.

Fig. 18

Cedric tras su derrota ha perdido credibilidad y reconocimiento social[398], muestra esta pérdida en su nueva forma de hablar, en la que, frente a ocasiones anteriores, ya no utiliza la rima para expresarse. La pérdida de la capacidad de rimar se constituye en una poderosa metáfora de pérdida de reconocimiento y confianza en sí mismo que expresa la caída de los valores masculinos, pues como vimos en la escena anterior, también Jason, pese a haber ganado el *pecong*,

[398] Claro indicativo de esta pérdida es su aparición en solitario, sin los amigos que le acompañaban, consúltese Abrahams (1983) sobre este aspecto.

pierde la capacidad de expresarse en verso desde el momento en que conoce a Sweet Bella y ésta recupera la voz expresándose en calipso, absorbiendo así la capacidad de rimar, de la que presumieran tanto Jason como Cedric en calidad de representantes masculinos.

El encuentro en esta escena de Mediyah con su hermano no actúa en simetría como otros hechos que hemos comentado con respecto a las escenas del primer y el segundo acto, sino más bien como un acto de refracción, ya que en la escena cuarta del primer acto era Mediyah quien se enfadaba con su hermano por las formas tan poco adecuadas de adecentar la cabaña donde vivía antes, mientras Mediyah estaba instalada en *Miedo Wood Island* con su amante. Como resultado de esa discusión, Mediyah y Granny destruyeron la cabaña. En la escena tercera del segundo acto, es Mediyah la que aparece con un gran desorden en el interior de la cabaña por el que tampoco muestra ningún interés.

En la acotación, el autor explica que Granny Root hace un gesto para silenciar a Cedric, gesto que es interrumpido por Mediyah, con los ojos aún en el infinito. Cedric expresa su abatimiento y maldice a su hermana y a su prole acusándola de su propia muerte, ya que expresa la intención de quitarse la vida:

> *I curse you, Sister*[399]*! I hope you blood and you milk does turn to ugly, hellacious green bile. I hope you body dry up and turn to black powder. You help to kill you brother, Mediyah. It like I tear up into lickle piece and throw to dog for eat. I hope both you boy know the pain you cause me. I could have be like king in this place, but you abdicate me. Damn you, Sister! Damn you!* (II, 3: 71)

El reconocimiento de Cedric con respecto a la abdicación causada por su hermana, ya que él no ha podido ser rey, confirma y presagia la posición adquirida por la propia Mediyah, convirtiéndose en la verdadera reina, *obeah Queen*, que ha permitido la derrota que también destronará a su ex amante y a Creon para convertirse en la reina por excelencia, imponiendo así el principio femenino frente al masculino.

Mediyah confirma la maldición que su hermano acaba de pronunciar sobre ella misma y que considera cumplida en parte, ya que según confiesa por sus venas no corre otra cosa que amargura. Para que se restablezca, Granny le ofrece el brebaje que ella misma ha preparado a base de plantas desconocidas incluso

[399] Nótese el empleo de la mayúscula para referirse a su hemana. De esta forma el autor indica gráficamente el énfasis en la ironía de la voz del personaje.

por la propia Mediyah, brebaje que preparó mientras su nieta dormía un sueño tan profundo que ni ella pudo presentársele en sueños mientras tenía lugar este sueño largo y reparador. Este sueño en Mediyah nos devuelve a la idea tradicional del cuento de hadas en torno al profundo descanso de la protagonista femenina como consecuencia de una terrible maldición. Carter, con este sueño, crea el revulsivo de la historia, ya que Mediyah despertará por sí misma, decepcionada por el príncipe, que en esta ocasión es el aspirante al título de rey del *Calabash*, tras un doloroso alumbramiento y preparada para la venganza en contra del hombre que la ha sumido en tal letargo mientras ha despertado a otra princesa dormida.

Granny se asegura de los verdaderos sentimientos de su nieta de tal manera que le hace confirmar que su corazón no sólo ha de sentir odio hacia Jason sino hacia todo el género masculino. Mediyah sella estos sentimientos con un gesto de su abuela que escupe sobre su mano para que lo jure reafirmándolo: *I does swear it! By all the God, them, I does swear it!* (II, 3: 72). Esta contundencia en relación con el odio al género masculino aleja a Mediyah del momento dubitativo de la Medea clásica con respecto a la muerte de sus hijos, frente al mito clásico, que materializa el odio hacia Jasón, un hombre concreto, a través del infanticidio. En esta versión el odio se hace extensible hacia todo el género masculino, de manera que no hay duda alguna al asesinar a sus propios hijos, que son varones. Sólo de esa manera conseguirá erigirse en la vengadora de las tres generaciones de mujeres que van desde su abuela hasta ella misma, incluyendo a su madre.

La entrada de Persis y Faustina abre la escena a la trama de la venganza. Las hermanas preguntan por el estado de los niños, iniciando una curiosa conversación en la que Mediyah pone de manifiesto la ausencia de lloros en los niños, ya que se comunican perfectamente con ella, y por tanto no tienen necesidad alguna para acudir al llanto como forma de reclamo: *They ain't cry when them born and them never goin' cry* (II, 3: 73). Mediyah deja así claro que los niños, pese a su cercana muerte, no van a sufrir cuando ésta tenga lugar.

Faustina y Persis anuncian a Mediyah los planes de boda de la pareja, que tendrá lugar antes de la finalización del carnaval:

> ***Persis***
> *Them goin' marry at Carnival finish tomorrow night!*
> ***Faustina***
> *Before midnight! It goin' be the highlight (II, 3: 73)*

Mediyah hipnotiza a las hermanas mientras la están mirando. El hipnotismo, como las cartas del tarot a las que se hacía referencia en el primer acto como forma de adivinación, son elementos conocidos por el público más occidental, que sin embargo puede desconocer las fórmulas utilizadas en las religiones afrocaribeñas, donde la adivinación o la tradicional leyenda de la zombificación[400] forman parte del culto. Mediyah así comprueba que sus poderes le han sido devueltos. Granny le advierte de la llegada de Jason, que entra en escena llevando el traje que Mediyah le regaló. Mediyah recibe a Jason con ironía: *I ain't do nothin' ain't ordinary. I only have twin… for you. Nothin' special* (II, 3: 74).

Jason continúa increpándola por el estado de abandono de su habitáculo y le comenta que va a casarse con Sweet Bella. Jason se asombra por la reacción de Mediyah, que le da la enhorabuena. Aquí Mediyah se acerca a la Medea clásica, que se convierte en *trickster* para engañar a Creon y conseguir un día más para la realización de su venganza, y que tras varios *agones* en los que echa en cara a Jasón su matrimonio con la hija del rey, también consigue engañarle sobre sus verdaderas intenciones, aunque en esta ocasión el engaño viene propiciado por la ingenuidad de Jason, que no acierta a descubrir la ironía bajo el tono y las palabras de Mediyah:

> ***Mediyah***
> *Why I should vex? You ain't love me. I distapoint true… but I ain't vex.. no more. I find you on Miedo Wood Island all hack up and wrack up. True! I heal you and comfort you. True! I give you wood and wildcat gut for fashion quatro for you to win Pecong. True! I give you two boy you say you want for so long and never have. All that true, but I ain't vex. Why I should vex?* (II, 3: 74–75)

Jason plantea sus verdaderas intenciones, consistentes en quitarle a sus hijos. Es consciente de que va a casarse bien: *I marryin' well and Creon does like me* (II, 3: 75). Mediyah también es consciente de la actitud de Creon con respecto a Jason, en quien ve un yerno perfecto, especialmente por su color de piel, ya que afectará a su propia prole: *you could make grandchild with pleasin' coloration* (II, 3: 75). Mediyah se muestra consternada ante el atrevimiento de la propuesta, al condenar a sus hijos a un ambiente lleno de prejuicios con respecto al color. Este encuentro

[400] La hipnosis camufla el estado que se adquiere a través de la zombificación, puesto que ésta consiste en la anulación de la personalidad. La zombificación ha sido uno de los temas recurrentes de la industria de cine norteamericana, que ha creado una imagen con respecto a este rito que no se adecúa a la práctica real en el culto vodou. Sobre este aspecto, consúltese Davis (1985).

entre Jason y Mediyah se constituye en un *agón* al estilo de la tragedia clásica, donde Jasón ofrece a Medea la posibilidad de que sus hijos se queden en Corinto junto a él. Carter incorpora al *agón* el tema del color que en la tragedia clásica enfatizaba el tema de la extranjería de Medea:

> ***Jason***
> *Them fair enough, thanks to me. Them ain't goin' get too much darker 'cause I did peek at them ear when them birth*. (II, 3: 75)

Mediyah persuade a Jason para que se marche, con la excusa de que los niños están durmiendo y ha de prepararlos para cuando él regrese, engañando a Jason, haciéndole creer que está de acuerdo y que se alegra de su enlace con Sweet Bella, así como de que ésta haya recuperado la voz. Jason le da las gracias por el cuatro, a lo que Mediyah responde con un "gracias por los gemelos". Jason se muestra obnubilado por la facilidad con la que Mediyah le ha recibido.

Al recuperar sus poderes, Mediyah también recobra el poder de la rima, creando una invocación en forma de plegaria en la que manda a Jason una invitación de boda especial con el dios de la venganza. Una vez más, Carter utiliza formas conocidas por la audiencia, de manera que Mediyah habla del dios del trueno, el dios del relámpago, el dios del viento, el dios del frío, el dios del infierno y especialmente del dios de la venganza. Las invocaciones corresponden a los *lwas* u orishas, que Carter nombra a través de sus características y no por invocaciones relacionadas con ningún rito afrocaribeño en particular. Ello se debe en parte a su afán de hacer comprensible al público el significado de las fuerzas reclamadas, sin necesidad de ser un conocedor de un culto en particular. No obstante, y si atendemos al rito vodou, Mediyah estaría invocando a las fuerzas más negativas, que corresponden al *nachon* Petro frente al Rada, que representa las más positivas. No obstante, estas manifestaciones se alejan de la concepción maniquea del bien y el mal, ya que pueden formar parte del carácter de una misma divinidad, como por ejemplo ocurre con Ezili, *lwa* femenino que representa el amor pero que cuando adquiere la forma de Ezili Dantó monta en cólera e inflige castigos contra los devotos que no han obrado adecuadamente. Desmangles (1992: 36) señala al respecto

> *The Rada, whose pantheons and religious traditions derived from the region of Arada in Dahomey— a form of Vodou that Moreau de Saint-Méry erroneously interpreted as ophiolatry because of the presence of a sacred snake in the rituals he*

> *attended; and the Petro (or Dompete), whose creole deities were a tertium quid. New World creations born out of the slaves' rage against the cruelty of their masters*.

Mediyah se inclina por la presencia de los elementos negativos y destructivos, invocándolos:

> *God of Vengeance, stay with me forever!*
> *God of Hate, stay with me forever!*
> *God of Screamin' Quiet and Quiet Scream,*
> *Be all my life.*
> *God of Vengeance and Hate make me you wife!* (II, 3: 77)

La escena cuarta del segundo acto es la más corta de las escenas de la obra. Ésta es una escena de tránsito, cuya funcionalidad reside en preparar al espectador para la catarsis climática de la quinta y última escena. Mediyah continúa en su habitáculo, ha dormido a los pequeños y los deposita en su cuna. Persis y Faustina continúan bajo los efectos de la hipnosis y se dejan controlar por Mediyah, que, utilizando el imperativo *attend me here* (II, 4: 78), se muestra la gobernadora de sus voluntades. Las hermanas obedecen y beben de unas copas de madera una bebida ofrecida por Mediyah. Granny Root indica con un gesto la aproximación de Jason.

Persis y Faustina son las dos mujeres que Mediyah ha elegido para que supuestamente amamanten a sus hijos y será la única condición que ella imponga para que Jason se lleve a los niños. Mediyah se muestra amable con Jason, y de esta forma, consigue que éste acepte un regalo para Sweet Bella: un camisón que Mediyah tenía guardado para su propia noche de bodas con Jason. Mediyah justifica la presencia de los pétalos de flores y las hierbas por su función aromática.

Otro de los grandes errores de Jason lo constituirá su despedida de Mediyah, en la que sin ningún tipo de recelo expresa su intención de no volver a verla, sugiriéndole así mismo que abandone la isla con la amenaza de su expulsión de la isla por parte de su futuro suegro, ya que ocupa el cargo de magistrado. Carter varía el tema de Medea en este sentido, ya que en la tragedia griega Medea es una extranjera y por tanto su expulsión está relacionada con el divorcio de su marido. En *Pecong*, no es Mediyah la extranjera, sino Jason, por ello la amenaza de expulsión es más contundente si cabe. La venganza está servida y la actitud de Jason no hace más que añadir otro elemento de justificación para la misma. Jason abandona el lugar y Granny Root reacciona expresando su deseo de ver muerto a

Jason. Sin embargo, Mediyah le advierte de que prefiere para él una larga y amarga existencia. Esta determinación, apartada de los deseos de la abuela, muestra la fuerza de la voluntad de Mediyah, que obra por cuenta propia. Mediyah se sienta a esperar noticias pacientemente. Esta aparente tranquilidad, puesta ya de manifiesto en escenas anteriores a través de la mirada de Mediyah al infinito, constituye la premonición de la inminente tragedia.

La escena quinta es la escena final. Al igual que el primer acto, el segundo está constituido por cinco escenas, que en ocasiones, y tal como hemos mencionado, funcionan de forma simétrica o paralela. En esta última escena se desarrolla el clímax de la tragedia, ya preconizada en la escena quinta del primer acto con la expulsión de *Miedo Wood Island*, aunque, en esta ocasión, la venganza caerá sobre Jason y el principio masculino.

La escena comienza en la oscuridad, donde sólo se escuchan unos gritos de horror. La gente corre de un lado hacia otro sumida en la confusión y el caos. Se encienden las luces y éstas revelan a Mediyah sentada e impasible junto a Granny Root hasta la entrada en escena de Persis y Faustina, momento en el que Mediyah se muestra extremadamente ansiosa por saber cómo se han desarrollado los acontecimientos. Persis y Faustina llegan corriendo, exhaustas, con lágrimas en los ojos. Esta escena se divide en varias partes que intercalan la narración con la representación de lo acaecido a través de la pantomima, ya que los personajes no se expresan con palabras sino que representan lo que las hermanas van narrando.

1. Narración de los acontecimientos acaecidos a la llegada de las hermanas a la casa de Creon.

Persis y Faustina se quejan por el trato de Mediyah, al utilizarlas para tan horrendo crimen. Mediyah sigue mostrándose impasible y lo único en lo que insiste es en la narración de los hechos. Las hermanas relatan cómo de repente se vieron en la casa de Creon Pandit en plena celebración de las nupcias. Faustina confiesa que no sabe cómo llegó hasta allí, siente como si todo hubiera formado parte de un sueño hasta que notó algo extraño y ambas hermanas comenzaron a gritar simultáneamente al descubrir que los niños estaban muertos. La reiteración de Faustina enfatiza el sentimiento de impotencia: *We scream and scream and scream and scream and scream* (II, 5: 80).

2. Relato sobre la muerte de Creon y Sweet Bella.

La pantomima tiene lugar en el escenario donde los personajes se mueven de manera simultánea al relato bajo unos focos que los iluminan. Creon y Jason llegan corriendo con los trajes de boda aún puestos, cuchillo en mano, para encontrarse con los niños muertos. Jason se tira al suelo y grita preguntándose por qué: *I never hear man cry with such agony and sorriness* (II, 5: 81), comenta Persis, recordando la escena. Creon y Jason las atacan pensando que son ellas quienes han dado muerte a los niños, entonces oyen un grito que deja a todos quietos, *stiller than death* (II, 5: 81). Sweet Bella aparece en la pantomima con el camisón prendido en llamas gritando en insoportable agonía[401]. La mecánica de hablar y su pérdida son, pues, temas recurrentes en la obra, como podemos apreciar en la reacción de Jason ante la visión de Sweet Bella en este estado: *Jason…fall away/ screamin' with no sound from he mouth./ It too late* (II, 5: 82).

Persis y Faustina, ejerciendo a plena satisfacción su función coral, reprochan su acción a Mediyah, inquiriéndole por hacer recaer su venganza sobre Sweet Bella o Creon para recibir este castigo. Pese a sus reproches –*Mediyah, you is a hard, harsh, bitter, sour woman!* (II, 5: 82)—, Mediyah sólo muestra interés por lo que le ha ocurrido a Jason.

3. Suicidio de Cedric.

Antes de satisfacer la curiosidad de Mediyah, que insiste en conocer lo acaecido con Jason, Persis y Faustina relatan otra parte de la tragedia: la referida a su hermano Cedric. Cedric forma también parte de la pantomima y aparece colgado del árbol del *calabash* que ha crecido durante la noche. Curiosamente, las hermanas usan la rima para referirse a la muerte de Cedric:

> ***Faustina***
> *Cedric, the Rhymer, now defeated.*
> *In he hand, he quatro mangle.*
> *He eye…agape and starin' straight to Heaven*
> *and he once-proud body, dangle*
> *…dangle from a tree*
> *where there were no tree before*. (II, 5: 83)

[401] Curiosamente el grupo Atalaya (Iniesta, 2005) presenta una pantomima en la que aparece Glauce quemada por el fuego, representado por una tela de color rojo.

En la referencia al instantáneo brotar del árbol, Carter une dos tradiciones: la tradición afrocaribeña referida al relato de historias donde es frecuente la tendencia a la exageración que acompaña a la creación de un rico imaginario colectivo, y la tradición teatral, haciendo partícipe al público, que asume el repentino surgir del árbol como una forma propia de la convención teatral donde los objetos se cargan de simbolismo, de suerte que el árbol es figurado metonímicamente. El árbol que surge en el escenario de la noche a la mañana literalmente –*A calabash tree that spring up overnight* (II, 5: 83)— a través del diálogo de los personajes hace al espectador consciente del hecho teatral, creando el efecto brechtiano de *Verfremdung*[402] a través del cual añade un efecto simbólico sobre la muerte de Cedric, que se suicida colgándose precisamente del árbol que da título al imposible premio ya de alcanzar, al no haberse podido convertir en *Grand King Calabash*.

Pese a la narración de los acontecimientos Mediyah vuelve a insistir en lo acaecido con Jason, de manera que Persis y Faustina llegan a repetir la frase hasta tres veces: *Poor Mediyah. You is a hard, harsh, bitter, sour woman* (II, 5: 83). Con ello aumenta la tensión climática de la obra, que, como la propia Mediyah, desea saber qué le ha pasado a Jason.

4. Narración sobre Jason.

Las hermanas comienzan el relato enfatizando la pena de Jason y por tanto compadeciéndose del mismo. Lo describen en el suelo llorando, con más lágrimas que el autor califica como '*Yama' waterfall'* (II, 5: 83). Enfatizan su afán por quitarse la vida, pero también el hecho de que no tuvo el suficiente coraje para llevarlo a cabo, comenzando entonces a propinarse golpes hasta que paró y su cuerpo y su mirada empezaron a ponerse fríos. Hay cierta exageración en la descripción sobre cómo ocurre este proceso térmico: *A cold like we never feel in this island* (II, 5: 84). También observábamos en *Joker* la utilización del frío para expresar estados de ánimo negativos, una tendencia común en la literatura de tema caribeño, donde se exalta el paisaje y donde el calor, o la falta del mismo, adquieren interesantes connotaciones.

Jason toma a los niños muertos, saca el machete y avisa a Faustina y Persis para que vayan corriendo y le digan a Mediyah que va a matarla. Es la primera vez que Jason llama a Mediyah "bruja" (*witch*). Persis, de nuevo en su

[402] Palabra del aleman utilizada para designar la técnica de extrañamiento desarrollada por Brecht.

función coral, implora a ésta que se marche. Faustina le pide que si se cruzan en la calle alguna vez, las trate como si estuvieran muertas. El sentido cómico de las hermanas se tiñe de tintes trágicos en esta escena, en la que han presenciado las diferentes muertes. En esta despedida las graciosas hermanas pasan de ser las portavoces del chisme a ser las portavoces de la tragedia y el dolor que la venganza de Mediyah ha ocasionado:

> ***Persis and Faustina***
> *You cause me eye to be full with tear*
> *and we heart to be heavy with stone*
> *and youself to be forever…alone!*
> *Good-bye!* (II, 5: 85)

Mediyah y Granny se muestran impasibles ante las palabras propinadas y esperan la llegada de Jason, que marca el final de la escena y prácticamente de la obra. Se acaba la narración para volver a la acción directa. Mediyah le mira de forma desafiante. Tras repetir el nombre de Mediyah tres veces, ésta comienza a caminar en círculo lentamente. De nuevo el ritual en círculos marca la fuerza de lo femenino, tal como ocurría en el prólogo de la obra, y el poder de Mediyah que utilizó este recurso anteriormente (I, 5: 43-44), como ya hemos observado. Desmangles (1992: 103) señala en relación al vodou: *the ritual dance in the peristil revolves in a counterclockwise motion around a central pole (potomitan), which serves as an axis mundi*. Jason le sigue arrastrándose como una serpiente. El círculo adquiere una potente significación ritual que muestra el éxito de Mediyah, que consigue completar la venganza con la condena de Jason a reptar por lo que le queda de vida: *A crawlin', grovelin', slitherin' thing that people does see and set them dog on and spit at* (II, 5: 85). Es Mediyah la primera que le escupe, como también es ella la que utiliza la rima, dando así por finalizado su peculiar *pecong* con Jason, del que resulta la verdadera vencedora (fig. 19):

> *You did cause me some pain and hurt.*
> *So, forever eat sand and mud and dirt!*
> *Eat dust and t'ing what does drop from dog!*
> *Eat worm and t'ing what does hide 'neath log!*
> *Yes! Know only sand and mud and dirt!*
> *Raise your head only high as the hem of me skirt!*
> *Stay down in the gravel where you does belong,*

> *Jason of Togou, master of Pecong!*
> *Master of lilt! Master of rhyme!*
> *Master of filt'! Master of crime!*
> *As long as you does continue to be,*
> *You ain't never, never, never, ever goin' forget me!*
> *Wherever you crawlin' take you,*
> *be it far or be it near,*
> *Make you take you this name for carry*
> *forever in you ear…*
> (She bends down and screams in his ear…)
> *"MEDIYAH!!!"* (II, 5: 85-86)

Mediyah, que en la escena quinta del primer acto demostraba a Jason su poder para que pronunciara su nombre a cambio de ser liberado del estado que ella le había infligido, ahora recuerda a éste su identidad. Desmangles (1992: 86) señala en este sentido la importancia del nombre en vodou:

> *The importance of the name lies in its very denotation. Because the power of the lwas is believed to reside in their names, affixing the name of a lwa to persons or substances has the function of infusing into them the power of that lwa. In this sense, the name is not merely a word but becomes part of the personal property of the bearer, property that must be protected and whose use is exclusively and jealously preserved by the bearer. The name functions as a proxy for its bearer; hence, to pronounce it is to call into being not only the person, but his or her ver* [sic] *self, the divine essence with which he or she is undissolvably linked*.

Jason sale de escena arrastrándose y llorando. Granny y Mediyah se quedan a solas. Granny se muestra contenta, ya que ha visto saciado su deseo de venganza de las mujeres hacia los hombres, representadas a través de estas tres generaciones de mujeres que van de abuela a nieta, con la desaparición del linaje de Creon. Es en esos momentos en los que Granny revela a Mediyah que ella no pertenece a la familia Pandit, puesto que su "semilla" fue diferente. Nacida en *Miedo Wood Island*, frente a Cedric, cuyo nacimiento tuvo lugar en la barca antes de llegar a la isla, Mediyah es *all herb and bush and root and air and fire and smoke and earth and wild forest* (II, 5: 86), es hija de Damballah. La abuela le pregunta si quiere conocer a su padre y lo llama invocando al humo, al trueno, al relámpago, al fuego, y aparece la figura de Damballah amenazante, pero riendo en silencio, hace cabriolas, baila y desaparece tras el humo.

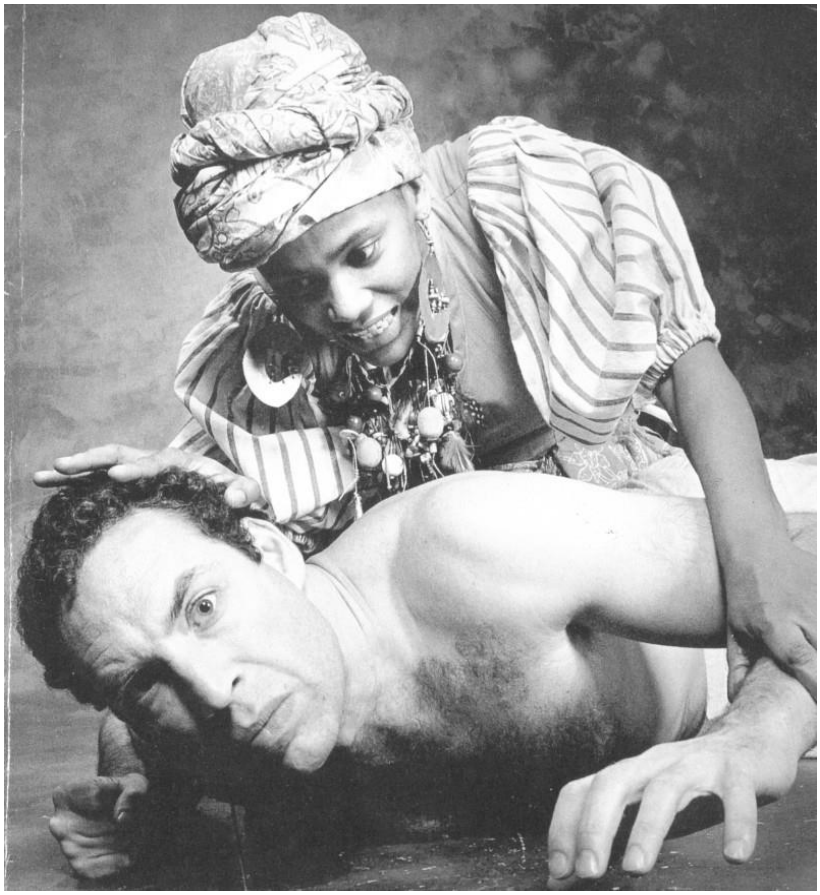

Fig. 19

Aunque la obra contiene muchos elementos propios de los rituales afrocaribeños, tal como hemos visto a través del análisis, es la primera vez que el autor menciona a uno de los *lwas* directamente. En situaciones anteriores las referencias a los *lwas* u orishas se dan a través de sus atributos: el trueno, el fuego, la venganza, pero no por su nombre. La presencia de Damballah en este último momento confirma el carácter ritual que impregna toda la obra, y pese a la generalización en cuanto a los cultos afrocaribeños, el autor utiliza el nombre de Damballah, un *lwa* propio del vodou[403] representado tradicionalmente como una serpiente, de ahí que Jason sea castigado con el atributo de quien ha sido invocado para efectuar la venganza.

La abuela cuenta a Mediyah cómo cuando su madre se quedó embarazada de Creon Pandit perdió sus poderes al enamorarse de él y no permitió que le ocurriera nada malo, tal como experimentó la propia Mediyah en la escena quinta del primer acto. Por eso, Granny invocó al espíritu de Damballah, que plantó su

[403] Sobre Damballah, véase Desmangles (1992: 124–130).

semilla en el vientre de su madre. Mediyah, pues, nació predestinada para la venganza:

> *You...all Granny Root perception.*
> *You…all spiritual conception.*
> *You…all Granny Root revenge.*
> *You…all Granny Root say you was*
> *and... that all you was*. (II, 5: 86)

Granny se lleva a Mediyah a *Miedo Wood Island*. En este sentido, Mediyah escapa a cualquier tipo de venganza de los dioses, no sólo por estar emparentada directamente con Damballah sino porque ella ha nacido con ese propósito. Frente a la versión de Anouilh que, siguiendo una perspectiva existencialista de la vida, ausente de fuerzas divinas o del más allá, termina con el suicidio de la heroína, uno de los aspectos que más llama la atención sobre la tragedia clásica, así como de las diferentes versiones, es la falta de castigo para Medea. En la versión clásica, Medea, nieta del dios Sol, consigue escapar gracias a un carro alado que su abuelo le proporciona poniéndose a salvo en tierras de Egeo, con quien ha pactado su nuevo exilio y con quien, según cuenta la tradición, concebirá a Medus, ya que es una de las condiciones que el rey pone para protegerla. En la versión de Montero, articulada como una comedia, Medea finge la venganza de la muerte de los niños y todo acaba en un susto sólo para Jasón, mientras que ella escapa con sus hijos vivos para escarmiento de su marido. Carter es mucho más radical en su final, pues aún alejándose del suicidio o muerte de la protagonista, nos deja una mujer satisfecha fundamentalmente con su condición de mujer, que pretende vivir intensamente en esta "isla de los sueños" alejada de cualquier corrupción civilizadora.

Mediyah termina haciendo un pequeño resumen de su relación con Jason. Un final rimado que acaba en una temperada calma en la que expresa que no siente nada, y en la que Mediyah se alza como la verdadera ganadora del *pecong*:

> ***Mediyah***
> *So! That Jason I did love*
> *and that Jason I did hate.*
> *Now, I ain't feel nothin' for he*
> *'cause me passion 'bate.*
> *I ain't feel he a-tall!!!*

I ain't feel nothin' a-tall!!![404] (II, 5: 87)

La obra se cierra con un epílogo a la manera de las obras de teatro clásicas. Un grupo de personas aún celebran los últimos coletazos del carnaval y cruzan el escenario haciendo ruido, han bebido mucho y piensan continuar haciéndolo. Persis y Faustina abren sus ventanas y les recuerdan que el carnaval ha terminado y que empieza la cuaresma, tiempo que, frente a la fiesta anterior, invita a la austeridad y el recogimiento hasta el año siguiente. Sin embargo, no les hacen caso y siguen con su propia celebración. Las hermanas se miran la una a la otra y deciden unirse a ellos.

El epílogo es una invitación a la continuación de la vida tras la tragedia y el desastre que ha tenido lugar coincidiendo con el final del carnaval. Persis y Faustina representan la alegría de existir y la necesidad de seguir viviendo, en un final que recuerda al de la versión de Anouilh, en el que la nodriza, superviviente de la terrible situación vivida con Medea, que pone fin a su vida después de matar a sus hijos, alaba los pequeños placeres de la vida y la necesidad de seguir adelante. En la versión de Carter son las dos hermanas quienes desde el principio de la obra se han mostrado tendentes a representar la cara más divertida de la vida, utilizando elementos propios de la comedia. Pese a la tragedia, son ellas quienes nos devuelven la esperanza, el gesto final de unirse a la alegre comparsa representa la paz restaurada que en este epílogo asegura que se ha completado un ciclo y por tanto la restauración iniciando una nueva etapa, que se consolidará con la vuelta del carnaval en el año próximo.

[404] Pese a su triunfo, la repetición de los dos últimos versos es realmente estremecedora. Granny pone fin a la escena conduciendo a su nieta a *Miedo Wood Island*, donde su espíritu podrá ya descansar tranquilo.

3.2. Personajes. Los gemelos o el principio femenino y masculino

MEDEA EURÍPIDES	*MEDEA EN EL ESPEJO* JOSÉ TRIANA	*PECONG* STEVE CARTER
MEDEA[405]	MARÍA, mulata	MEDIYAH-*Obeah Queen*
NODRIZA	ERUNDINA, vieja sirvienta	GRANNY ROOT-*Her grandmother, also Obeah Queen*
		CEDRIC-*Twin brother to* MEDIYAH
	LA SEÑORITA AMPARO, mestiza, muy flaca	
CREONTE	PERICO PIEDRA FINA, blanco, gordo, cincuenta años	CREON PANDIT-*The own-all, do-all, and existing Grand King Calabash*
GLAUCE	ESPERANCITA	SWEET BELLA, *THE SILENT-Daughter to* CREON
JASÓN	JULIÁN, rubio, muy hermoso	JASON ALLCOCK-*A visitor from a neighbouring island*
HIJOS	HIJOS	TWINS
EGEO		
	MADAME PITONISA DOCTOR MANDINGA	

[405] Para el análisis de los personajes hemos elegido la comparación entre los personajes de la obra de Carter, la Medea de Eurípides y *Medea en el espejo* de J. Triana, porque el resto de las versiones apenas presentan variaciones destacables con respecto a los nombres de los mismos o el número de personajes. No obstante, destacaremos cualquier variación de otras obras con respecto a la evolución y función de los personajes que puedan presentar diferencias interesantes en el desarrollo de los personajes.

MEDEA **EURÍPIDES**	***MEDEA EN EL ESPEJO*** **JOSÉ TRIANA**	***PECONG*** **STEVE CARTER**
		DAMBALLAH-*Played by the actor portraying* CREON
CORO	Chico de periódicos y revistas, barbero, el bongosero, mujer de Antonio (mulata muy gorda)	PERSIS-*An island woman* FAUSTINA-*Sister to* PERSIS and a minor "prophetress" *Townspeople, dancers, musicians, etc*.

En la tradición de Medea apenas si hay cambios en los nombres de los personajes e incluso en su situación geográfica original, establecida en Corinto por Eurípides. La *Medea* de Anouilh, por ejemplo, pese a que el autor reescribe al personaje dentro de su propia contemporaneidad, mantiene su relación con el mundo clásico euripídeo donde se ubica. Lo mismo ocurre con la versión *Medea* (1996) del cubano Reinaldo Montero, en la que su originalidad radica en la frescura de los diálogos de los personajes, mucho más cercanos a su Cuba natal, y en el intento de convertir la tragedia clásica en comedia. En este sentido, hay que destacar que tanto en la obra del cubano José Triana como en la de Steve Carter cambia el nombre de los personajes, pese a que sean fácilmente identificables con sus homónimos clásicos, así como se cambia la ubicación, trasladando en ambos casos la obra a un contexto netamente caribeño. En el caso de Triana, esta recreación corresponde a la Cuba precastrista y en la de Carter se trata de un Caribe posible en el imaginario colectivo de cualquier área de la zona.

Una de las variantes más destacables de la obra de Carter radica en la presentación del conflicto fraternal desde el prólogo. La relación fraternal está presente en todas las versiones del mito, aunque es Eurípides el dramaturgo que consolida a Medea como la extranjera que no podrá regresar a su casa tras el abandono del marido por, entre otros sucesos, haber participado en la muerte de su hermano. No era extraño que las mujeres sufrieran el abandono del esposo, pero cuando esto ocurría regresaban al hogar paterno. "Las mujeres son consideradas en la Grecia clásica como 'menores de edad' en su condición de

mujer, y al ser repudiadas vuelven bajo la tutela masculina de algún familiar. No es el caso de la Medea de Eurípides" (Bañuls y Morenilla, 2001: 35).

Curiosamente, y sin conocer el momento ni el motivo por el que ocurre, el mito de Medea, previo a la versión euripídea, fue haciendo de ésta la asesina de su hermano que terminaba despedazando su cadáver. Medea es, pues, generalmente, la culpable de la muerte de su hermano. Apolonio de Rodas describe el asesinato de Absirto, el hermano de Medea[406], después de que Jasón robara el vellocino de oro con la ayuda de Medea y ambos escaparan de la Cólquide con los argonautas. Absirto los perseguirá bloqueando su salida al mar excepto en dos islas consagradas a Artemisa. Allí se refugiarían los argonautas y comenzarían las negociaciones. Acordaron que Jasón debía quedarse con el vellocino, a cambio de que dejara a Medea en el templo de Artemisa, situado en una de las dos islas. Medea, que no estaba de acuerdo, convenció a Jasón para que la llevara con él. Jasón aceptó con la condición de engañar a Absirto, dándole muerte en el templo. Medea colaboró en este plan enviando mensajes a su hermano con la promesa de que le daría a él el vellocino. Tentado por la oferta, Absirto acudió al templo. Medea cubrió sus ojos con un velo para no ver cómo Jasón golpeaba a su hermano. Jasón cortó las extremidades de Absirto y bebió de su sangre. Sin su líder, los de la Cólquide fueron presa fácil de los argonautas.

La tradición une, pues, a Medea con un hermano desde el principio. Bremmer se pregunta por qué esta vinculación se da con un hermano y no con una hermana, concluyendo que la relación hermano–hermana tenía mayor relevancia en la familia griega, se intentaba potenciar los lazos entre hermano y hermana por parte de los padres, y se han encontrado muchas tumbas donde aparecen las figuras del hermano y la hermana. La figura de la hermana enlutada por la muerte del hermano es también parte de la mitología griega[407]. Los hermanos debían velar por el honor de la hermana, en particular por el honor sexual. Esta buena relación entre hermano y hermana no sólo corresponde a la cultura griega sino que también aparece recogida en el *Ramayana* y en la colección de fábulas persas escritas entre 1210 y 1225 en el *Mazurban-nama* (Bremmer, 1997: 93–99). Por ello, según el mismo autor reseñado, el impacto del fratricidio es aún mayor que si se diera entre hermanas:

---

[406] Versión personal adaptada a partir del texto de Bremmer (1997: 83–84).

[407] El mito de Antígona sea quizá el más conocido en relación con este tema.

> *By killing her brother, Medea not only committed the heinous act of spilling familial blood, she also permanently severed all ties to her natal home and the role that it would normally play in her adult life. Through Apsyrtus' murder, she simultaneously declared her independence from the family and forfeited her right to any protection from it*. (Bremmer, 1997: 100)

La relación entre los hermanos suele aparecer en versiones posteriores a Eurípides como un recuerdo siempre presente en la mente de la protagonista desde el conocimiento del abandono del marido. En la versión de Triana sabemos que el hermano ha muerto en extrañas circunstancias, aunque en esta ocasión, María no será la responsable, sino que la culpabilidad recaerá en el cacique tirano, Perico Piedra Fina, causante de la denuncia ante las autoridades provocando su ejecución. Carter decide explorar esta relación fraternal desde el inicio de su obra, dotando a la relación de una nueva perspectiva. Es muy significativo que el dramaturgo retome el mito desde ese momento, que en la tradición clásica recoge la búsqueda y lucha por el vellocino de oro, que en *Pecong* está simbolizada por la lucha verbal que tendrá como premio la obtención del título de rey del *Calabash*. Mediyah y Cedric no sólo son hermanos, además, son gemelos. Los gemelos gozan de una especial significación en muchas culturas[408]. Considerados como una desgracia entre los ibo[409], que potenciaban la muerte de éstos en el nacimiento (Omotoso, 1996: 2), muchos acabaron vendidos como esclavos (Thomas, 1998: 376). En cambio han sido objeto de veneración por otras culturas, especialmente por los yorubas, que aportaron muchos elementos a los diferentes cultos afrocaribeños en su obligada diáspora. Los gemelos son considerados divinidades o *lwas* en el vodou:

> Los gemelos o *lwa marassa* [son] considerados más fuertes que los *lwa* ordinarios a causa de la unión original que simbolizan. Se encuentran en todos los ritos. Tienen la particularidad de reclamar servicios con extrema precisión. La mínima negligencia de los parientes hacia ellos provoca su venganza. Hay que hacerles ofrendas regulares llamadas *mangé-marassa* (comida sacrificial hecha con cabrito o pollo),

[408] En Graena, un pueblo de la provincia de Granada, pude ser testigo de cómo una mujer hablaba de su hijo mellizo en términos de "tener gracia" para curar (verano 2004). La rápida transformación que ha sufrido España en las últimas décadas de país rural a industrializado probablemente nos ha hecho olvidar las raíces de un pueblo agrícola, rico en creencias ancestrales que se han perdido en el tiempo y que nos unen más de lo que creemos a otros pueblos con estas creencias.

[409] Tanto los ibo como los yoruba son tribus africanas que pertenecen a la actual Nigeria.

que se sirven en platos especialmente hechos de dos o tres escudillas de calabaza unidas entre sí o que también pueden depositarse en tres agujeros cavados en el patio de la casa o el templo vudú. Cuando los *massara* están satisfechos, comunican fórmulas de plantas o hierbas medicinales para curar a los enfermos.

Los lwa gemelos pueden ser dos, tres o cuatro, según el número de hijos nacidos en un mismo parto. Los dos primeros son llamados *marassa* a secas; al que nace después se le añade el término *dosu* si es un niño y *dosa* si es una niña. En el centro del vèvè[410] que los representa, dos huevos simbolizan la fertilidad. A la izquierda y derecha, los rasgos de los *massara dosu y dosa* se ornan de V entrecruzadas, signos de la androginia original. Con ocasión de las ceremonias en su honor, las ofrendas se sirven en artesas o garrafas de tierra cocida, unidas en un recipiente único (Hurbon, 1998: 82–83).

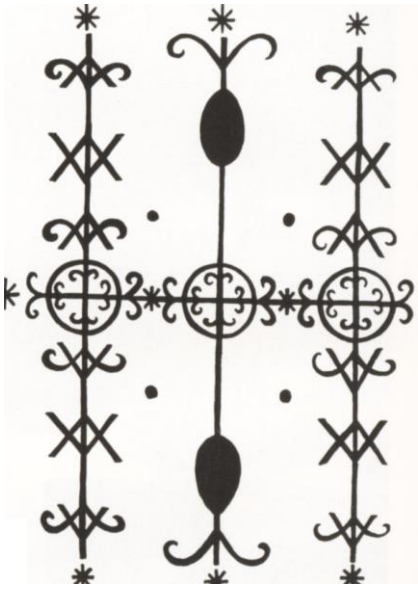

Fig. 20

En *Pecong*, los gemelos poseen este componente sagrado, donde Carter ha sincretizado el pensamiento griego de la relación hermano–hermana con la concepción sagrada de los cultos afrocaribeños. Alicia Vadillo (2001) presenta una interesante metodología literaria en la que analiza la relación de los personajes con las divinidades de la santería y el vodou como metáfora de sus vínculos afectivos y sexuales. Este componente mítico religioso también es utilizado en el teatro de tema caribeño escrito en inglés, no sólo como elemento que añade complejidad a los personajes, sino además como un recurso teatral que se pone de manifiesto a

[410] Los *vévé* son dibujos simbólicos de los *lwas* utilizados para invocarles. Véanse como ejemplo *figs. 20, 22, 24.*

través del componente performativo del ritual. Por tanto, la presencia de los gemelos habrá de ser estudiada teniendo en cuenta elementos característicos de las religiones afrocaribeñas.

En Benín, existe la creencia en un ser supremo llamado Mawu, de sexo femenino, al que corresponde un hermano gemelo inseparable, Lisa. Sin recibir culto alguno, la pareja Mawu-Lisa está considerada como jefe de todos los *vodun* y delega su poder en la tierra al servicio de los humanos (Hurbon 1998: 17). Los gemelos, por tanto, en la obra de Carter, representan el yin y el yang, dos nociones distintas ante la vida encarnadas en los principios femenino y masculino:

> ***Granny Root***
> *(...) Is only one person in this world I ever love like you and that is you mother. I try me best to love you brother, but is you take me heart. You is you mother all repeat. Cedric have too much of he father in he.*
> ***Mediyah***
> *But, Granny, Cedric and me…twin. We have the same daddy.*
> ***Granny Root***
> *You hear what I say? You is all you mother! Cedric…all he father!* (Prologue:2)

El descubrimiento del secreto familiar por parte de la abuela separa ambas partes, conduciendo a Mediyah a posicionarse en el mundo de lo femenino, como heredera de la tradición que su abuela y madre han creado para ella:

> ***Granny Root***
> *(...) You is Queen*
> *and Queen don't cry.*
> ***Mediyah***
> *What about Cedric?*
> ***Granny Root***
> *Cedric is man! Only woman does have power and knowledge of science in this family. (…) Then, you and only you take me heart and bury she*[411] *on Miedo Wood Island*. (Prologue: 3)

La idea de los gemelos corresponde, además, a la figura de unos *lwas* concretos en la religión vodou, que explica así una concepción del universo donde la tierra es

[411] Nótese el uso del pronombre, como reafirmación del principio femenino.

un reflejo del mundo de los *lwas*, como manifestaciones de un único principio representado por Bondyé (el buen Dios). La idea de *twinness* o principio de los gemelos además aparece en la religión vodou para explicar la estrecha relación entre el cuerpo y lo que en el pensamiento occidental se conoce como alma (Desmangles, 1992: 68). Carter cuenta la leyenda de Medea desde sus comienzos, donde aparece retratada su relación con su hermano Absirto, convirtiéndolos en gemelos porque Carter se basa en el mito griego para contar un mito caribeño de origen africano. De ahí la importancia de la idea de los gemelos como representantes del principio femenino y el masculino que se van haciendo más dispares a medida que van creciendo y que analizaremos a continuación.

3.2.1. Personajes femeninos

Ante esta visión de lo femenino y lo masculino, el análisis pretende reflejar las características de ambos mundos, expresadas a través de los personajes que lo representan. Lo femenino está personificado por la abuela como álter ego de Mediyah, la propia Mediyah, ambas representando lo femenino desde lo sagrado, puesto que se trata de mujeres investidas con poderes procedentes de las divinidades, Faustina y Persis, que constituyen el mundo de lo cotidiano, y Sweet Bella.

Los personajes masculinos son Creon, Cedric y Jason, los tres unidos por su vinculación con el *pecong* y por su relación con Mediyah y las mujeres de su familia. Los niños, pese a ser varones apenas si aparecen esbozados, su funcionalidad escapa a la dicotomía de este mundo dividido y que provocará su muerte.

3.2.1.1. Persis y Faustina

Tal como pone de manifiesto Ruth Hazel (1996) en su interesante artículo sobre el coro griego, resulta bastante dificultosa la representación de dicho coro en el momento actual, ya que el público contemporáneo no está acostumbrado a su presencia, por lo que en ocasiones puede resultar aburrido, de ahí que los directores de teatro tengan que esforzarse en idear nuevas fórmulas para presentar al coro griego de forma atractiva y estimulante. El coro de Medea posee la peculiaridad de estar constituido íntegramente por mujeres corintias, aunque en

función del director el número puede variar[412]. En la versión de la Medea de Eurípides de Walton (1988), por ejemplo, el coro está compuesto, como manda la tradición, por mujeres, éstas progresan en número a medida que se va desarrollando la obra y suelen aparecer guardando una estructura geométrica, que suele ser circular en torno a la protagonista femenina, en los momentos en los que quiere expresar su apoyo. La versión de la compañía islandesa *Flying Fishes* (2002) presentaba el coro de mujeres a través de un vídeo estructurado en tres pantalllas: una en el centro y dos en los laterales, donde se proyectaba la imagen en blanco y negro de la protagonista simultáneamente, creando una metáfora sobre el coro que, en esta ocasión, representaba las voces de la conciencia de Medea. Atalaya (Iniesta, 2005) presenta a Medea dividida en los elementos –tierra, fuego, aire, agua— que representa cada vez una actriz diferente, identificándose como Medea con el símbolo de un collar, y el resto de los actores y actrices comparten funciones corales dependiendo de su situación en escena.

Fig. 21

[412] Pavis establece que en la representación clásica el número era normalmente de doce integrantes de coro, dispuestos en un rectángulo, para la tragedia, y veinticuatro para la comedia (1998: 97).

La versión de Carter se hace eco de la dificultad de trasladar el coro a un mundo caribeño. Si el coro está representado por mujeres en la obra clásica, Carter respeta y saca partido de esta decisión. En *Pecong* el coro femenino de mujeres corintias está compuesto por Persis y Faustina (fig. 21), ambas son hermanas y viven juntas, y como sus homólogas clásicas representan la cotidianidad y a la mujer normal frente a la descendiente de los dioses y poseedora de poderes. También funcionan como coro, aunque sólo de forma presencial, sin diálogo, los acompañantes de Cedric y los personajes que funcionan como público asistente al *pecong* y que forman parte de la celebración del carnaval.

Carter coincide en cierta medida con la obra de Triana con respecto a su peculiar visión del coro griego, que el cubano traslada a una serie de personajes que representan la cotidianidad y que se ocupan principalmente de comentar las noticias referentes a María en tono de chisme. Estos personajes del coro despliegan matices en el color de su piel frente a la blancura de Julián y Perico Piedra Fina, y constituyen una importante voz del colectivo social al que representan. En palabras de Barreda con respecto a la obra de Triana, los personajes del coro "constituyen la expresión de los deseos y valores de la comunidad a la que pertenecen" (1984: 28).

Consideramos interesante la clasificación de Pavis (1998: 97–98) referida a las cuatro funciones principales del coro según su evolución en el teatro contemporáneo y que utilizaremos para el análisis de la función coral:

a. Función estética desrealizadora.
b. Idealización y generalización.
c. Expresión de una comunidad.
d. Capacidad de rebelión.

a. Función estética desrealizadora.

La función desrealizadora hace referencia a la técnica de distanciamiento brechtiana. En *Pecong*, el autor dramático utiliza esta técnica profusamente a través de Persis y Faustina, como los dos personajes femeninos corales por excelencia, de hecho son ellas las que abren la *párodos* en la primera escena y, tal como corresponde al coro, cierran la obra en el epílogo. La técnica de distanciamiento la ponen las dos hermanas utilizando el humor y la ironía en una especie de contrapunto entre el carácter más racional de Persis y la ingenuidad de Faustina comentando entre ellas situaciones que sirven de base para la

presentación de los personajes. El carácter gracioso de Faustina está justificado por Granny Root en el prólogo, antes de la aparición de la misma, advirtiendo a su nieta de las limitaciones de su poder, entre las que está permitido el hecho de gastar pequeñas bromas a personajes como el de Faustina. Es la abuela la que, una vez muerta, pretende hacer de Faustina el personaje divertido de Isla Tranquila, ya que ésta confiesa a su hermana en la primera escena cómo ha tenido una aparición de Granny Root en la que ha sido investida con sus poderes. La falta de credulidad sobre el tema, así como la risa, está conseguida a través de la ingenuidad de Faustina, que tras confesar el encuentro con el fantasma de la abuela comenta que ocurrió durante una de sus citas con el ron[413], que deben ser habituales por otra parte: *You act like is me fault that me brew up the best/ and make rum stronger than you and the rest* (I, 1: 9).

Persis forma la parte racional, frente a la irracional, que es representada por la chismosa Faustina, de la que se dice es *a minor prophetess*, por lo que se convierte en cierta manera en el álter ego gracioso de Mediyah. De hecho, vemos a Faustina aparecer, según indican las acotaciones escénicas, ataviada con las vestimentas típicas de una mujer *obeah* y en varias ocasiones hay referencias a sus poderes como visionaria (fig. 21). El poder de predicción forma parte importante de los cultos afrocaribeños, pero éstos sólo pueden ser llevados a cabo por personas elegidas y tras mucho tiempo de preparación[414]. Ambas utilizan continuamente la ironía, con lo que su presencia desencadena grandes dosis de humor, prueba de ello es la forma en la que ambas se califican. Si Persis llama a Faustina *Miss Oracle* (I, 1: 15) porque se las da de profetisa, Faustina, tras haber sido congelada por Mediyah y la mediación de Persis para sacarla de tal estado, se refiere a su hermana como *Miss Artful* (I, 1: 18). El contrapunto cómico de ambas se refleja también en las acotaciones, donde se describe su forma de vestir con motivo del *pecong:*

> FAUSTINA*, in her somber Bombazine dress, enters regally with the air of a great lady dispensing alms to the poor. Her dress is betrayed, however, by the many*

---

[413] El ron es la bebida por excelencia identificada con el Caribe, su presencia en las obras dramáticas representa un punto más sobre el carácter caribeño que se pretende dar a la obra. En este sentido hemos de destacar la obra de M. Matura *The Playboy of the West Indies* (1988), que sitúa gran parte de la obra en una *rum shop*, o taberna donde se consume ron por antonomasia. También el ron está presente en las ofrendas a las divinidades, así como en los rituales.

[414] En la santería el don de predecir está ligado a lo que se llama *Ifá* y sólo los balawos o sacerdotes hombres son los que pueden llevarlo a cabo. El culto *obeah* pueden realizarlo tanto hombres como mujeres.

> *gauzy, fiery yellow and red petticoats that peek from beneath the hem of her dress.* PERSIS *enters in a more joyous manner. Her costume features more gauzy orange and red petticoats than that of her sister. Her parasol is trimmed with the same material*. (II, 2: 56)

b. Idealización y generalización.

Las mujeres corintias de la obra clásica hacen continua referencia en sus intervenciones a su condición de mujeres y por tanto a las limitaciones que en la sociedad en la que viven les son impuestas:

> *The chorus professes itself a friend to the foreign woman, and though its first loyalty would seem to be the oikos of Jason, it is prepared to take Medea's side, and extend to her the sympathy of one woman for another. The exchanges with the Nurse, punctuated by the off-stage cries of Medea, serve to heighten the feelings of curiosity and forboding shared by chorus and audience, and effectively set up the surprise of Medea's entry, when, expecting a distraught ruin of a woman, the audiences (off and on-stage) see a princess, rational, composed, and with the capacity to speak with the common touch; to engage the sympathies of her listeners to the extent that they agree to keep quiet about her intentions, and, indeed, condone her desire for revenge against Jason*. (Hazel, 1996)

En *Pecong* existe a través de los personajes de Persis y Faustina una dicotomía interesante sobre el personaje de Mediyah. Durante la mayor parte de la obra, ambas hermanas, especialmente Faustina, han criticado abiertamente a la protagonista, ejerciendo la función desrealizadora comentada en el apartado anterior y por tanto carente de solidaridad o identificación con Mediyah. No obstante, esta relación cambia al final de la obra, cuando Mediyah se convierte en una mujer normal, desposeída de sus poderes; son entonces Persis y Faustina las que la ayudan durante el parto y no consienten la presencia de Jason, al que juzgan poco merecedor de su nueva condición de padre de los gemelos. Por tanto, el carácter de idealización y generalización del coro se cumple en el segundo acto de la obra, hasta que viene a ser interrumpido por la actitud de Mediyah, que envía a las hermanas con los niños muertos. Tal como ocurría en la tragedia clásica, las mujeres que se han solidarizado con Medea expresan por un lado su inquietud al saberse conocedoras de la imposibilidad de intervención ante el asesinato de los niños, y por otro su repulsa cuando el crimen se lleva a cabo.

c. Expresión de una comunidad

Persis y Faustina son una expresión de esta imaginaria comunidad caribeña. El personaje de Faustina introduce un elemento cultural importante, ya comentado, utilizado también por Triana: se trata del chisme como elemento provocador de situaciones. En la versión cubana es el chisme lo que inquieta a María mucho más que la propia verdad. Este elemento aparece en *Pecong* en las primeras escenas. Posteriormente "el coro crea una chismografía que se prolonga hasta el final de la obra. El chisme constituye una fuerza que determinará el destino trágico de María, quien poco a poco toma conciencia de su desgracia" (Flores Martínez, 2004). A través del chisme, Faustina introduce elementos importantes para el análisis de la obra, ya que será ella la encargada de presentarnos el tema racial. Faustina utiliza el color de piel como un insulto, hablando de Mediyah peyorativamente como *black-face granddaughter*, o *that black, monkey-face*[415] *creature* (I, 1: 9). Persis insiste en las advertencias a su hermana para que abandone las críticas, que sólo pueden conllevar el enfado de quienes son su objeto. Creon Pandit enfatiza el carácter chismoso de las hermanas:

> *All you here as usual, eh? So, what the news? For I know if there any, all you would know it, 'cause you all the time on sentry duty like two sentinel. So, who pass durin' the night? Who doin' rudeness with who? Who deliver baby for who? Who fart?* (I, 1: 13)

El chisme dota a las hermanas de la cotidianidad necesaria para representar a cualquier mujer, ajeno al carácter sagrado de Granny y su nieta, son ellas quienes a través de ese carácter de lo cotidiano actúan como guías del público ante el *pecong*, pues cada una de ellas se posiciona con un personaje. También las hermanas distensionan la fuerte tensión creada en torno a las relaciones sexuales y sus implicaciones para con la pareja, representando el sexo libre de ataduras y en su forma más lúdica, desprovisto de la implicación trágica. En la segunda escena del primer acto, ambas hermanas hablan sobre la atracción sexual experimentada ante la presencia de Creon, con quien Persis decía haberse acostado. La actitud de Creon al inicio de la segunda escena del segundo acto,

[415] Lydia Cabrera establece que el mono "es de Obatalá y de los Ibeye, los Santos Mellizos, los Dioscórides del panteón yoruba. Antaño los padres de hijos mellizos tenían un mono en casa" (1988: 125).

levantándoles las faldas con su vara[416], conecta con la mencionada escena, contribuyendo al efecto de simetría señalado en el análisis estructural. Ante el levantamiento de la falda, Faustina objeta, pero Persis se la levanta aún más.

d. Capacidad de rebelión.

En la versión euripídea, las mujeres realizan un último intento de disuadir a Medea sobre sus acciones (vv. 1251–1260):

> *Even as they mourn for her wasted maternal care and love, and the self-destruction which must, to some extent, result from her killing, through her own children, her own motherhood, the chorus shows an awareness of the inevitable curse which goes with crime; pollution stains not only those who cause it, and a whole society may be implicated in the guilt of individual deviants*. (Hazel, 1996)

El coro es pues solidario con Medea hasta el momento en el que decide asesinar a sus hijos. Con la reconciliación de las hermanas en la escena tercera del segundo acto ofreciéndose para ayudar a Mediyah, Carter reconecta con la versión clásica y la solidaridad femenina, representada en este caso por las dos hermanas, que aunque chismosas, muestran tener buen corazón, situación de la que Mediayh se aprovecha para maquinar su venganza. Faustina y Persis le muestran su solidaridad ante el agravio cometido por Jason al rechazarla en el mismo momento en que tenía lugar el nacimiento de los gemelos:

> ***Faustina***
> *It like he grab hold of all we woman and slap all we. It like he rainin' blow on all we arse!* (II. 3: 73).

Faustina ratifica así el carácter vengador de Mediyah con respecto al género femenino, aunque ante el asesinato de los niños y su implicación manifieste su desacuerdo y su intención de no volver a dirigirse a ella. El epílogo final con las dos hermanas uniéndose a la tardía comparsa es componente de esperanza para el futuro carnaval y la continuación de la vida:

[416] La vara es un claro símbolo fálico. *Eshú* es representado con cierta frecuencia con una vara, que simula su falo.

> "El carácter fundamentalmente ambiguo del coro —su fuerza catártica y ritual por una parte, y su poder distanciador por otra— explica que se haya mantenido en los momentos históricos en los que ya no se cree en el gran individuo sin conocer (¿todavía?) al individuo libre en una sociedad sin contradicciones" (Pavis, 1998: 98).

3.2.1.2. Sweet Bella

Hay quienes han visto en el personaje de la segunda esposa de Jasón el retrato de cómo pudo ser Medea al conocer a Jasón: una joven inocente y sobre todo enamorada. Boedeker (1997: 143) señala que las conexiones entre Medea y Glauce van más allá de las similitudes relacionadas con el estatus y la apariencia de ambas. Glauce muere precisamente cuando se coloca el vestido de Medea. Según la autora, con la muerte de la princesa Medea mata una parte de sí misma, de manera que, a través del dolor que experimenta en su muerte, imita parte del dolor que Medea está experimentando. Carter también establece este paralelismo, de hecho, simboliza el despertar sexual de ambas con un beso que en el caso de Mediyah le llevará a perder la virginidad y en el caso de Sweet Bella a recuperar la voz, metáfora del despertar del deseo. También Cedric establece una interesante comparación entre su hermana y Sweet Bella, creando el paralelismo entre ambas mujeres al convertirse en amantes de Jason:

> ***Cedric***
> *(…) Right now, he croonin' lilt in she ear... the same like he mussie done to you (...). Right now, you ain't even in he memory, 'cause he too busy addin' another notch to he count. Good for you!* (II, 3: 71)

La propia Mediyah hace mención a esta paralela relación utilizando expresiones propias del cuento de hadas, que en esta ocasión se volverán contra el príncipe:

> ***Mediyah***
> *Yes. I had mean to enchant you like any young gal on she night of night would enchant she princely groom, but since that rule out, Sweet Bella will wear it and, maybe, take you to Paradise*[417]. (II, 4: 79)

[417] Obsérvese la relación directa que Mediyah presenta al hablar del paraíso sugiriendo que Jason podrá alcanzarlo a través de Sweet Bella, cuando en la escena cinco del primer acto hay continuas referencias a la expulsión del paraíso de los amantes, expulsión que conlleva la pérdida de los poderes de Mediyah. Es la recuperación de estos poderes la que expulsará a Jason definitivamente de ese paraíso que intenta crearse con otra mujer, pero que acabará con su expulsión del paraíso, tal como Mediyah fue expulsada del suyo.

En algunas de las versiones este personaje ha llegado incluso sin nombre[418], simplemente como la hija del rey y siempre víctima de la venganza de Medea. Las versiones posteriores han respetado su papel de víctima, es más, han enfatizado este elemento y han dejado al personaje en la sombra, tal como ocurría en la versión euripídea. Así, por ejemplo, en *Medea en el espejo*, Glauce es Esperancita, la hija del cacique, a quien su padre decide casar con Julián para asegurarse una descendencia blanca y además dar un marido a una hija a la que su nombre hace gala, ya que espera que un día llegue el ansiado marido. Esperancita será en la obra de Triana una doble víctima, ya que ha de aceptar al hombre que su padre ha elegido para ella y además será víctima de la venganza de María.

En la versión de Carter hay una preocupación por profundizar en este personaje. Conocemos a Sweet Bella desde la primera escena, donde oímos comentarios sobre ella por parte de Persis y Faustina, para poco después hacer aparición en el escenario. Sweet Bella es el personaje descrito como *the silent*, sin embargo, como su propio nombre indica, intentará comunicarse a través del lenguaje corporal a través del cual potencia sus encantos: *She walks seductively, giving the "eye" to every male she sees* (I, 1: 13). De esta forma, Carter huye de los estereotipos relacionados con la futura esposa de Jasón, donde para enfatizar el carácter social y económico del nuevo matrimonio de Jasón, normalmente se ha profundizado poco en la figura de esta mujer que apenas conocemos, si no es a través de lo que nos cuentan otros personajes, haciendo de ella una mujer donde se potencia la feminidad y sensualidad.

Dado el énfasis de estos elementos, y siguiendo la metodología propuesta por Vadillo, Sweet Bella se correspondería en el panteón de los orishas con Ochún, o con Ezili en el vodou, divinidades que destacan por su sensualidad, coincidiendo con Mediyah, que también se muestra sensual con Jason. Carter añade complejidad al personaje utilizando otros recursos, relacionando directamente a Sweet Bella con el mundo de los tradicionales cuentos de hadas europeos[419], no

---

[418] "La hija de Creonte no recibe nombre en la tragedia de Eurípides, pero en los argumentos (resúmenes de la obra que en las copias conservadas se escriben antes de la obra misma) es llamada Glauce, nombre que es utilizado en otros textos; Creusa es el nombre que le dan Ovidio y Séneca y el de la versión de Gil Albors" (Bañuls y Morenilla 2001: 44).

[419] A este respecto señala Tanna:

The last category of imaginative narrative to be found in Jamaica is the European fairy tale. Beckwith collected thirty-eight fairy tales, and I heard more than a dozen, including "The Gingerbread Man, " "Jack the Giant Killer," "The Crow with the Magic Wing," "'Hansel and Gretel," "The Woodcutter and His Selfish Wife," "Brimmin House," "Jack and the Devil," and "Ali Baba and the Forty Thieves."

sólo por el beso de Jason, que consigue romper el encantamiento, sino por la historia de su nacimiento y la imposición de su condición silenciosa debida a la maldición de "una bruja malvada", que despechada por el abandono de su hija y su inmediato suicidio, impondrá un maleficio sobre el linaje de Creon. Éste es el peor de los castigos en un mundo en el que la palabra resulta de tal importancia que da título a la obra. Dennis Zacek (1993), director de la obra señala al respecto:

> *It is no coincidence that Granny Root has chosen to curse Creon by causing his daughter, Sweet Bella, to be born "without voice". To be called "Sweet Bella, The Silent" in a world peopled by such richly articulate characters is a hardship of the greatest severity*. (Zacek, 1993: iii–iv)

Carter no sólo reescribe el mito de Medea sino que además juega con la visión del tradicional cuento europeo de la Bella Durmiente, haciéndonos ver que la bruja[420] no era sino una mujer sagrada que intenta hacer justicia, ayudada nada menos que por los mismos *lwas* que le han otorgado su poder, Así, Sweet Bella conoce a un príncipe encantador-con-todas, cuyo beso ha de condenarla a la muerte, al provocar la ira de Mediyah como sucesora de los poderes transferidos por su abuela.

El despertar sexual de Sweet Bella está marcado por la utilización de la palabra que hasta ese momento le ha sido negada y que no duda en utilizar, para expresar abiertamente su deseo sexual:

> ***Sweet Bella***
> *Is more than just, "want", Daddy. I have to have him. I thinkin'… I feelin'… "If I ain't have he soon, I goin' fall down right at he foot and die and the earth could swallow me and I ain't care a t'ing". I feelin', "If you ain't let me have he and he have me, I goin' climb a scarp or Devil Cliff and pitch meself into the wind." I feelin', "If I ain't take he soon, I could throw meself right into the flame and when I meet Satan, I would kill he."*
> ***Persis***

These tales have not merged with African Anansi narratives nor have they been jamaicanized in any way. Miss Adina always referred to them as "book stories," though they are occasionally performed in storytelling sessions (1984: 72).

[420] *The word "witch" derives from the root "wicca," meaning "wise woman." The wise women were midwives and healers, with a wide knowledge of the medicinal properties of plants and herbs. They were the early doctors. Only at the onset of patriarchy was the word "witch" given the negative connotations that still linger today* (Dunn-Mascetti, 1990: 54).

Faustina, you ever know such passion was runnin' wild so, inside she?

Faustina

I struck speechless[421]! (II, 2: 67–68)

Ante la irrupción de Mediyah al final de la segunda escena del segundo acto, Sweet Bella expresa que la compadece pero sigue con Jason y su deseo de pertenecerle, descartando cualquier tipo de rencor o celos para lo que su amante haya podido hacer en el pasado, antes de conocerla. Con esta reacción inconscientemente se convierte en víctima de la venganza de Mediyah.

Cuando Creon ve el cuerpo de su hija en llamas, tras haberse puesto el camisón, regalo emponzoñado de Mediyah, Creon se abalanza sobre su hija para intentar salvarla pero sólo consigue que las llamas también le abrasen. Persis describe este momento como "*incestuous dance to the death*" (II, 5: 82). Padre e hija mueren abrasados en un funesto abrazo. En este sentido, Carter retoma la tragedia clásica que ensalza el amor paternal de Creon al intentar salvar a su hija de la muerte, frente a la versión de Triana, en la que el tirano Perico Piedra Fina muere, al igual que su hija Esperancita, por haber ingerido vino de la botella que María dio a Julián como regalo de bodas, sin socorrer a su hija[422]. No obstante, la mayoría de las versiones del mito respetan esta muestra de amor filial del hombre de poder que siempre es Creon, y que intenta salvar su posesión más querida sucumbiendo en el intento. En la muerte de Sweet Bella destaca la incorporación de la pantomima a través de la cual podremos asistir directamente a su muerte, y no sólo a través de la tradicional narración de los hechos. Destaca a su vez el énfasis sobre la pérdida de voz que supone la merma de toda esperanza de salvación tras el momento efímero de recuperación de la misma y el irremediable cumplimiento del destino:

Persis

Sweet Bella. She voice so sweet

and so like a little bell that tinkle.

Sweet Bella. She voice, now like a grate.

Yellin' and roarin' and grindin' and raspin'. (II, 5: 81)

---

[421] Nótese el juego de palabras aprovechado por Faustina, que hace mención a la condición del personaje de Sweet Bella, calificado como "the silent" hasta este momento.

[422] Triana potencia así el carácter del tirano.

3.2.1.3. Granny Root

El personaje de la abuela es aparentemente nuevo en la obra de Carter, aunque está profundamente vinculado al de la nodriza de las distintas interpretaciones del mito. Es a través de la nodriza como conocemos mejor a la protagonista, ya que es a ella a quien confiesa sus más íntimos pensamientos, y también es ella quien, junto con el coro de mujeres, se lamenta por el destino de la protagonista. Es interesante la ausencia de la nodriza en algunas versiones, donde de esta manera se enfatiza el abandono y la soledad de Medea[423].

La nodriza mantiene una estrecha relación con Medea desde su niñez, por lo que es quien mejor la conoce (Eurípides, Séneca, Anouilh, Montero). Se suele representar como una mujer entrada en años y cuya estrecha relación con Medea la convierte en depositaria del cuidado de los hijos de ésta. En la versión de Anouilh la nodriza representa la sabiduría popular que encarna la necesidad de seguir viviendo una vida hecha a base de pequeñas cosas y exenta de pasiones, ya que éstas conducen a la irremediable tragedia. Triana estrecha la relación creando lazos casi familiares al convertir a la nodriza en Erundina, la persona que ha criado a María desde la muerte de su madre natural, y por ello Erundina es probablemente la más cercana muestra de la relación que se desarrollará en *Pecong* entre Granny Root y Mediyah.

En el prólogo Carter nos presenta esta estrecha relación que une a las dos mujeres, profundizando a través del vínculo familiar entre lo que tradicionalmente había sido el personaje de la nodriza y la protagonista principal, convirtiendo a aquélla en abuela, una relación de parentesco que en el Caribe adquiere una importante significación, ya que suelen ser las abuelas las que se ocupan de la crianza de los nietos ante el abandono del compañero o esposo de las hijas y la transmisora de la historia familiar. En *Pecong* es la significativa ausencia del padre y el suicidio de la madre lo que justifica la crianza de la niña por su abuela, estableciendo de esta forma una estrecha relación con la idea del matriarcado, entendido como la obligatoriedad de las mujeres de responsabilizarse en sacar adelante a sus hijos ante la falta de compromiso masculina con respecto a la paternidad, dimensión que Carter aprovecha ampliamente para dividir y desarrollar la idea de lo femenino frente a lo masculino. Sobre este tema Minott Egglestone

[423] Es destacable en este sentido la versión de Atalaya (Iniesta, 2005), donde es el propio personaje de Medea el que se cuestiona a sí misma a través de su diversificación en los cuatro elementos: aire, fuego, agua y tierra.

(conversación, Londres, julio, 2002) señalaba que en el Caribe son muchas las mujeres en edad de procrear y con cierto nivel económico que deciden tener un hijo por su cuenta y buscar después un compañero que les aporte una estabilidad emocional. Una de las causas de esta situación, la ausencia del padre, podría hallarse en la reciente historia colonial de la zona, en el pasado esclavizado, de una comunidad compuesta por mujeres herederas del trauma colectivo de la conversión de las islas, en especial de Jamaica, en una factoría de esclavos, y de la utilización de las mujeres para la procreación, con carencia absoluta de relación afectiva con el progenitor[424].

Granny Root, como su apellido indica, es además la raíz de esta saga de mujeres sagradas, el espejo en el que, como veremos en el análisis de la protagonista, Mediyah va a mirarse, al ser la depositaria y única heredera de los poderes conferidos. En este sentido, el ritual y la relación con los ritos afrocaribeños son dos de los aspectos más interesantes de esta versión de Medea. Eurípides prescinde del carácter mágico[425] y ritual relacionado con la Cólquide en el escenario[426], haciendo mención de ello a través de los personajes, de manera que no sorprende la muerte de Glauce a través de la entrega del regalo emponzoñado por los inocentes niños, pero no lo utiliza como recurso escénico. La obra de Séneca, en cambio, hace mayor hincapié en la relación de la protagonista con la hechicería, ocupando una larga monodia en el acto cuarto[427]. José Triana retoma la cuestión del ritual presentando una María/Medea perdida, que no duda en confiar en la ayuda de Madame Pitonisa y el doctor Mandinga, que la sumergen en el mundo de la santería en su búsqueda de Julián/Jasón para acabar convirtiéndose en la búsqueda de su propio yo, simbolizando su ansiedad en la búsqueda a través del espejo que da título a la obra[428]. Carter va más allá en la explotación en toda su

---

[424] Véase Hugh Thomas (1998).

[425] La brujería no aparece directamente en las tragedias griegas; sólo hay referencia a ritos que se han desarrollado fuera de la escena o con anterioridad, o a objetos con características especiales. A pesar de ello, se afirma que la magia formaba parte de la vida cotidiana (Bañuls y Morenilla, 2001: 62).

[426] La versión de Pasolini es probablemente una de las que mejor recrea los poderes de Medea en su tierra y su vinculación con ritos primitivos, como el de la *eiresione*, en el que profundizaremos en el apartado dedicado a Cedric.

[427] Recordemos que ésta, al igual que otras obras de Séneca, se realizaban para ser recitadas y no representadas, como la obra de Eurípides.

[428] El espejo es utilizado como metáfora en muchas culturas, no sólo en los rituales afrocaribeños. La relación de los espejos como instrumentos para atrapar las almas de los muertos es el origen de la tradición de cubrir éstos cuando una persona muere, recuérdese la famosa escena de la película *Los otros* en este sentido. También el espejo constituye una famosa metáfora en el cuento

dimensión de los aspectos del ritual conectando así con la tradición más clásica, ya que convierte a la protagonista en heredera directa de la tradición, utilizando la teatralidad del ritual desde el principio a través de Granny Root, que inicia la obra en el prólogo caminando en círculos alrededor de su nieta, mientras ésta duerme.

Granny Root, tal como hemos apuntado, es la raíz que une a Mediyah con la tradición, con la línea femenina de la familia y lo sagrado. Una familia formada por mujeres en la que éstas son las encargadas de ejercer el poder transferido por los *lwas*. Este poder les da acceso al conocimiento de las hierbas y plantas –*herb and root and bush to cure* (prologue: 2)—, un poder con el que Granny Root convierte a su nieta en nueva reina *obeah*, retomando así la tradición de hechicera de la protagonista clásica que traslada al contexto caribeño, donde adquiere nuevas connotaciones, ya que Mediyah actuará según los poderes que le han sido conferidos, como un reflejo de lo que su abuela le ha enseñado.

La abuela ejerce una interesante presencia en la literatura de tema caribeño. En narrativa, algunos ejemplos en este sentido lo constituyen la obra de Wilson Harris en la novela *The Whole Armour and the Secret Ladder* (1973), la colección de cuentos de Robert Antoni (Patterson, 1988: 169) o el cuento de Olive Senior titulado "The Two Grandmothers" (Patterson, 1998: 38). En teatro, analizaremos también la presencia de la abuela en el próximo capítulo sobre la obra de Fred D'Aguiar, *A Jamaican Airman Foresees His Death*. Por ello disiento de la opinión de Marmolejo-McWatt con respecto a la siguiente afirmación: "Es interesante notar que los autores del Caribe inglés no parecen haberle dado esta clase de tratamiento total ni importancia a la figura de la abuela en sus obras, como lo han hecho García Márquez, Schwartz-Bart y Zobel" (1990: 117).

Marmolejo-McWatt (1990) analiza la relación entre abuela y nieta en algunas novelas caribeñas[429] poniendo de manifiesto que en muchas de estas novelas, independientemente de la actitud de las abuelas que va desde la abuela desalmada de García Marquez hasta la abuela afable de Schwartz-Bart, existe lo que en palabras de Scharfman consiste en un proceso de espejo (*mirroring*)

---

de Blancanieves, o en el cuento de Lewis Carroll *Alice Through the Looking Glass*. Fernández Ortiz señala que en los cultos afrocaribeños el espejo se emplea para encontrar a una persona perdida. Las ideas de esta nota están sacadas de los apuntes realizados para la representación de la obra *Medea in the Mirror* por el grupo Talawa, que tuvieron la amabilidad de dejarme hojear con detalle sobre la compilación de material escrito para la representación (Londres, julio 2004).

[429] Las novelas analizadas por la autora son: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972) de Gabriel García Márquez, *Pluie et vent sur Telumée Miracle* (1972) de Simone Schwartz-Bart, *The Whole Armour and the Secret Ladder* (1973) de Wilson Harris, y *Berka Lamb* de Zee Edgell.

(Marmolejo-McWatt, 1990: 120), ya que las nietas imitan a las abuelas. Desde mi punto de vista, también se puede hablar de este proceso en la obra de Carter:

> ***Granny Root***
> *Bring down rage and destruction. Don't care who it is and no mind the cost to you, so long you have honor and standin' when you see you face in you glass*[430]. (Prologue: 4)

Mediyah imita a su abuela, que la inicia en los cultos religiosos africanos heredados por los esclavizados en el Caribe. En *Pecong* el culto se realiza a través de la abuela, de manera que ante el temor de su nieta por la muerte, ésta le expresa: *Is through you, you old Granny goin' live forever* (Prologue: 1). En *Pecong* el culto se realiza a través de las mujeres que actúan de manera individual[431], frente a los ritos propios de la santería[432] y el vodou[433], donde prima el ritual colectivo, siempre conducido por una persona sagrada. Mireya Delgado, santera mayor venezolana, señala sobre los roles de las mujeres en la santería:

> Esto es un fenómeno cultural, no te olvides que ésta es una religión de más de 4.000 años, no tengo que llegar tan atrás, en todas las religiones hasta hoy, que faltan 6 años para el siglo XXI, la actitud con respecto a la mujer en el ámbito religioso sigue siendo igual. Las fuerzas sobrenaturales de una santa de éstas son tan poderosas como las de cualquier santo hombre, pero la actitud humana ante el rango religioso la tienes que asumir con mucha humildad y paciencia. (Güerere, 1995: 118)

---

[430] Nótese la mención al espejo como reflejo del alma, la abuela se refiere a que sus acciones no le impidan mirarse a un espejo con mirada clara y limpia para verse en él reflejada.

[431] Aunque las mujeres forman parte activa de los rituales en la santería, hay ciertas tareas que no les está permitido ejercer.

[432] En este sentido destacaremos la formación de las conocidas casas de hermandad cubanas. En España adquirirán la forma de cofradías destacando en este sentido la sevillana hermandad de los negritos. En otros países del Caribe tomaron otra disposición y nombre, caracterizadas por ser de los pocos lugares donde los esclavizados podían reunirse bajo la apariencia de lugares dedicados a la religión oficial, practicando el culto de las divinidades africanas, constituyéndose así en auténticos lugares de resistencia. Estas casas estaban normalmente lideradas por un rey o reina al que seguía toda una cohorte. Curiosamente son también un rey y una reina los que presiden las bandas del carnaval.

[433] Las mujeres que ejercen los ritos sagrados en el vodou se conocen como *mambos.* Los hombres son referidos como *ougans*. Véase Desmangles (1992: 69).

Por ello no es extraño que Carter haya preferido utilizar en su obra el término *obeah*[434] para Mediyah, enfatizando así el carácter menos controlado y la posibilidad de elección individual frente a otros ritos donde predomina lo colectivo. No debemos olvidar que el culto *obeah* comparte muchas características comunes con el resto de las religiones afrocaribeñas, como por ejemplo la relación entre el mundo de los vivos y los muertos, de manera que la abuela estará presente a lo largo de toda la obra en forma de fantasma:

> los Orishas conviven en total armonía con el mundo de los hombres, pero en diferentes dimensiones, sin distinción entre el mundo de los vivos y el de los muertos, por su trascendencia misteriosa y mística. Entes de existencia real a los cuales no percibimos, no oímos y no vemos porque están en otra dimensión, la dimensión desconocida, habitan en el "más allá", encadenados a la ley eterna y sometidos a sus decretos. El mundo y sus dioses están sometidos a estas leyes, que reúnen todo lo que perciben nuestros sentidos y donde ellos se ocupan de sus propias cuestiones, cuestiones de dioses. (Güerere, 1995: 31-32)

La estrecha relación entre el mundo de los vivos y los muertos hace comprensible y asimilable la presencia de Granny que se funde con su nieta, aconsejando a ésta y poniendo en marcha una suerte de efecto de "espejo" en el sentido que comentábamos anteriormente. El autor utiliza el recurso teatral de la presencia de Granny en el escenario para el público y Mediyah, únicos videntes de esta realidad no perceptible normalmente por el mundo de los mortales, frente al resto de los personajes, para quienes no es visible, lo que crea en ocasiones situaciones ambiguas que hacen dudar del equilibrio mental de la protagonista. Las apariciones de Granny Root suelen coincidir con un trueno y relámpago que representan el poder transmitido por las divinidades y su condición de matriarca, de mujer sagrada.

Frente a la abuela desalmada, analizada por Marmolejo-McWatt sobre la obra de García Márquez, que hace de su nieta una sirvienta a la que termina prostituyendo, tal como ella fue prostituida, Granny Root se muestra como una abuela benevolente y consejera, aunque severa ante lo que ella considera fallos de

[434] El culto *obeah* se practica fundamentalmente en Jamaica, aunque está extendido por todos los países caribeños de habla inglesa. Frente a la santería no se constituye de manera jerárquica ni colectiva, sino que se trata más bien de personas que trabajan de manera individual y que son apreciadas por la comunidad por su conocimiento para tratar enfermedades a través de la aplicación de hierbas y plantas. Tampoco existe la estricta diferenciación de roles para hombres y mujeres que se da en otros cultos afrocaribeños.

su nieta, fallos en los que también incurrieron la madre de Mediyah y ella misma, relativos a su amor por los hombres que termina por convertirlas en mujeres normales, sin poderes. La abuela no niega a su nieta el placer que conlleva el sexo, compartiendo con ésta intimidades sobre la potencia sexual de Jason. Es el amor lo que funciona como fruto prohibido en el paraíso, representado por *Miedo Wood Island*, y que terminará por provocar la expulsión de la elegida. No obstante, la abuela advierte a su nieta sobre su relación con el sexo masculino, aspecto éste absolutamente innovador en la versión de Carter, creando una escisión irreconciliable entre los dos sexos, que hace de la infidelidad de Jason un asunto que traspasa los límites de la familia para convertirse en una lucha entre hombres y mujeres, mujeres de las que Mediyah es la tercera generación y a quienes representa (Prologue: 3).

3.2.1.4. Mediyah

Carter utiliza la base del nombre de la protagonista clásica para crear su propia versión del mito a través de un ligero cambio con el que caribeñiza a la protagonista, desposeyéndola de su condición de extranjera para convertirla en una mujer sagrada capaz de habitar donde nadie puede vivir sin temor a ser presa de los peligros que encierra *Miedo Wood Island*, que, como su nombre indica, está relacionada con la idea del bosque y la impenetrabilidad del mismo, convirtiéndose en un territorio imaginario donde habita el mundo de lo inconsciente. Mediyah representa este mundo, ya que en Ile Tranquille, pese a su nombre, ella no encuentra la tranquilidad necesaria y su vida no encaja con la del resto de los personajes. Será precisamente su condena a la vida ordinaria de Isla Tranquila, convirtiéndose en una mujer normal, lo que precipite su toma de conciencia de la situación, y su deseo de recuperar los poderes que le permitan vengarse, ocasionando así la tragedia. Estas dos islas forman parte de un archipiélago que funciona como metáfora de lo caribeño que en *Joker* veíamos representado en el juego de la luz y la oscuridad.

Bañuls y Morenilla (2001: 34) consideran que el nombre de Medea está emparentado con la raíz del verbo griego que significa meditar (μήδομαι) y con los sustantivos que significan pensamientos (μήδεα) y sabiduría. En la obra de Carter se hace una alusión al nombre de Mediyah ante el lanzamiento de un objeto que Mediyah arroja a Faustina y Persis: *But she aim as good as she name and all we know she ain't have that* (II, 1: 54). El nombre es un intento de aunar la tradición

clásica con la caribeña, manteniendo la raíz griega, enfatizando así el carácter reflexivo de la protagonista que, en esta ocasión, obra además con una tarea encomendada por fuerzas sobrenaturales a través de su abuela, que actúa como mensajera: la venganza sobre el linaje de Creon y por extensión sobre los hombres. La terminación del nombre de la protagonista femenina se hace eco de esa misión mesiánica consistente en vengar a las mujeres de los hombres haciendo de ella Mediyah, coincidente con la pronunciación del final de la palabra inglesa para mesías *Messiah*.

En este sentido, Mediyah ha de ser iniciada, pues al comenzar el prólogo nos encontramos con una mujer inocente, desconocedora del destino que le es encomendado. Es Granny Root quien antes de morir le revela su recién adquirida condición de *obeah Queen*, y provoca la escisión entre ella y su hermano gemelo, para quien no actúa como abuela, sino como si se tratara de un extraño. Mediyah, alcanzado este momento de obligada madurez, también comienza a vivir una vida apartada de Cedric. A partir de ahí, la evolución del personaje de la protagonista femenina irá rompiendo con los vínculos afectivos que le unían a su hermano, hasta el punto de caer en la indiferencia ante la narración de su suicidio, momento en el que sólo le preocupa conocer la suerte de Jason.

Las distintas versiones del mito, así como las propias versiones de la obra de Eurípides, se han caracterizado por enfatizar la condición de extranjera de Medea, que tras haber propiciado la muerte de su hermano no podrá ya regresar a su patria ante el abandono de Jasón. Hazel (1996) señala a este respecto:

> *Signalling Medea's outsider, alien nature has been done very simply in a number of productions by using ethnic contrast: in 1986, Eileen Atkins was a white Medea in a black Corinth, with a three-woman chorus which used West Indian sing-song delivery; also in 1986, Madhur Jaffrey was an Asian Medea in an all-white Corinth, with one woman (Lynn Farleigh) as chorus, and in 1991, at the Manchester Royal Exchange Theatre, Claire Benedict, a black actress who has played Agave, and, more recently, was in Walcott's* The Odyssey*, was a notable Medea, with a multiracial cast which included a nine-strong chorus. In 1992, in the Almeida production, Diana Rigg's separateness was marked by her soignée appearance; class rather than colour or even culture divided her from the chorus and the male characters. (To my belief, there has not as yet been a production which uses a known female impersonator with a female chorus; I should be interested to hear of such an experiment.)*.

Annouilh, para su versión, se inclinará por una Medea gitana, que habita con sus hijos y la nodriza en un carromato, "[la] bárbara de alma y nación es, en Anouilh, gitana. A Anouilh sigue (quiero decir, coincide con él en este punto) nuestro Bergamín en su *Medea, la encantadora*" (Lasso de la Vega, 1981: 222). En la versión de Montero, Medea, que guarda el nombre clásico, es, sin mención expresa, cubana, y la obra se convierte en una reflexión sobre el exilio impuesto por el amor de esta mujer que ha optado por abandonar su isla. En *Medea en el espejo*, de Triana, Medea se convierte en María, guardando así la inicial de su homóloga, como en la obra de Carter, y tampoco es extranjera; sin embargo, el autor enfatiza su diferencia frente al resto, a través del tono de su piel, convirtiendo el conflicto en un problema racial, donde Julián dejará a María para casarse con una mujer, como él, de tez clara. Por tanto, el conflicto racial en la obra de Triana está íntimamente ligado al de la ascensión social en la Cuba precastrista, donde se sitúa el tiempo de ficción de la obra.

También Carter marca la diferencia del personaje frente a los habitantes de Isla Tranquila, el conflicto racial aparece destacado por Faustina, que critica denostadamente el color oscuro de la piel de Mediyah. Esta diferencia de color es la causante de la tragedia, puesto que será el motivo esgrimido por Creon, quien confiesa a su hija (I, 2) las dificultades sociales que él no se encontraba en disposición de soportar. El abandono de la madre de Mediyah supuso el suicidio de ésta y la cólera de Granny Root, que implora ayuda a los dioses para vengarse sobre el linaje de Creon. Por tanto, el conflicto racial actúa como catalizador de la tragedia en la obra de Carter.

Medea como *persona* en la versión de Eurípides es principalmente descrita por el resto de los personajes. Según Boedeker (1997: 128), al principio de la obra Medea es comparada mediante metáforas y símiles con bestias amenazadoras, asesinos legendarios y elementos naturales de gran poder, como la roca, el mar o la tormenta. Después las referencias a Medea tienen que ver con su naturaleza de "mujer" o "madre". Finalmente Medea es asimilada a los personajes de su propia historia: Afrodita, Jasón y la princesa. En la sección dedicada a Sweet Bellla, hemos visto cómo también se produce esa asimilación entre Mediyah y la hija de Creon. Boedeker explica que la Medea de Eurípides acaba pareciéndose al propio Jasón porque sucumbe ante lo que René Girard llama "deseo mimético". Frente a la Medea de Séneca, la Medea de Eurípides destruye a Jasón con las mismas armas que éste intenta utilizar para destruirla a ella. Al final, será Jasón el que reemplace a Medea en el sufrimiento, convirtiéndose ella en la causa de ese

sufrimiento. En este sentido, se puede hablar de asimilación también en la obra de Carter, que sigue el drama euripídeo. El deseo de Jason de quitarle a los hijos, su amenaza de expulsión por su condición recién adquirida de yerno de un hombre de poder, como es Creon, y sus continuos desprecios ante el estado de mujer normal adquirido por el amor de Mediyah hacia él reverbera en él, como si se tratara de un espejo, reflejando en él todo el sufrimiento que pretendía hacerle padecer a ella.

La asimilación de Medea y Afrodita, puesta de manifiesto por Boedeker, se produce en la obra de Carter con connotaciones diferenciadoras. En la obra euripídea, Medea es la hermana de Circe, hija de Hécate y nieta del Sol. Su parentesco con los dioses, la convierte, sin duda, en heroína[435]. En *Pecong*, Mediyah descubre al final de la obra que es hija de mujer y su padre es Damballah, *lwa* de la religión vodou. Esta unión entre mujer y divinidad nos devuelve a la metodología de Vadillo (2002) y la idea del espejo constante en el teatro de tema caribeño, que da título a la versión de Medea del cubano José Triana. Los personajes actúan como hombres y mujeres, pero a la vez representan a los *lwas*, ya que son su reflejo, de manera que Mediyah se convierte en la heroína que actúa como mujer y diosa. Su apasionamiento primero podría vincularla a Ezili, la Afrodita del vodou, que precisamente tiene el corazón y el espejo como símbolos. Medea y Mediyah confluyen prácticamente en la pronunciación, pero además hay que tener en cuenta que Ezili, en el *vévé* que la representa aparece siempre simbolizada con la letra M (fig. 22), ya que la diosa está sincretizada con el culto católico a la Virgen María, que coincide con las iniciales de ambas protagonistas[436].

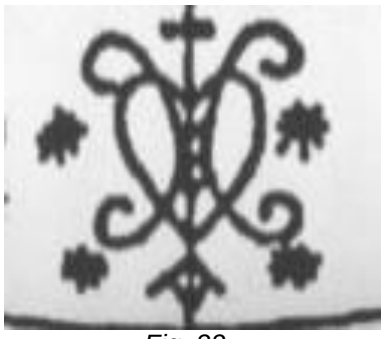

Fig. 22

La expresión del dolor que siente ante el abandono del amante y su relación con la maternidad es uno de los elementos fundamentales de la *Medea* de Séneca, donde Jasón es un personaje más comprensivo que su homólogo euripídeo, ya que el dramaturgo cordobés presenta a Medea como una mujer fuerte y despiadada, por lo cual exhibe sus rituales de hechicera, y convierte al personaje femenino en una mujer obsesionada con volver a adquirir la virginidad perdida: *Seneca's*

[435] Me refiero a la acepción tradicional del teatro griego clásico que pone sobre el escenario al héroe, caracterizado por ser normalmente de padre o madre humano y dios o diosa.

[436] No olvidemos que María es además el nombre de la protagonista de la *Medea en el espejo* de Triana.

tragedies are full of images of the loss of bodily integrity—images in which, through an agent's loves and needs, pieces of the external world get taken into the self, there to extert an uncontrolled disturbing power (Nussbaum, 1997: 231–232). Ello supone la necesaria muerte de sus hijos, con lo que pretende volver a su estado originario.

En la versión de Carter, acudimos al mismo momento de gestación de los hijos, de manera que la obra mostrará el desarrollo de éstos hasta el parto. La venganza de Mediyah no conlleva la restitución de la virginidad perdida, tal como ocurre en el caso de la versión de Séneca. El sexo está tratado con pasión y desenfado, alejado de cualquier relación con la idea católica de pecado, o la de restitución física de algo perdido. Mediyah concibe a sus dos hijos conscientemente, para satisfacer a su amante, que en el momento que él considera cercano a la muerte expresa ese deseo. La condición de mujer normal de Mediyah, adquirida tras la expulsión de *Miedo Wood Island*, nos hace testigos del proceso en el que la maternidad es vivida por la mujer exenta de eufemismos y ñoñería. Mediyah se queja continuamente de la transformación de su cuerpo y del sufrimiento de su estado, y su angustia se acentúa cuando comprueba que los hijos no son un reclamo para la vuelta de Jason con ella, ya que éste pretende arrebatárselos y deshacerse de ella para siempre.

Mediyah es pues una mujer libre, que desea retener a Jason por amor a través del vínculo de la paternidad porque así él lo ha manifestado, y no a través del matrimonio, cuya presencia como institución resulta extraña. Esto no atañe a las mujeres del linaje de Mediyah, cuyos principios femeninos se basan en la naturaleza, a la que pertenecen y no a una sociedad regida por las leyes de los hombres, de la que la Medea euripídea se queja al verse sola y desamparada en una tierra extraña:

> De todas las cosas, cuantas están vivas y tienen razón, las mujeres somos la más desgraciada criatura. Lo primero, debemos comprarnos un esposo mediante un enorme derroche de dinero, y tomar un dueño de nuestro cuerpo. Y esto es una desgracia aún peor que otra cualquiera. Y la prueba ahora es muy decisiva: tomar uno malo o uno bueno (vv. 230–236).

> Y un hombre, cuando le supone un fardo convivir con los de la casa, se marcha fuera, y acaba con el hastío de su corazón [bien hacia un amigo o a uno de una misma edad dirigiéndose]. Nosotras en cambio, por fuerza tenemos que mirar a un solo individuo. Dicen que nosotras vivimos una vida sin peligros en casa, mientras

> ellos combaten con la lanza. Mal calculan. Pues tres veces preferiría estar firme junto a un escudo que parir una sola vez (vv. 244–250).

Carter escribe sobre la mujer partiendo del mito clásico y reescribiendo la condición de la mujer, tomando la más pura tradición africana. No hay que olvidar que para las feministas europeas y americanas no ha dejado de ser sorprendente su descubrimiento del poder de las mujeres africanas en la época precolonial, que ha suscitado la idea de una "Eva" africana:

> *The Water Goddess and other associated deities and spirits in Igbo cosmology embody the female element crucial for creation, procreation, birth, life, death, reincarnation, and the perpetual cycle of time. The patriarchal ideology, linear concept of time, power, and inheritance patterns introduced and reinforced in colonial times and today through the agents of imported religious beliefs and practices contradict the precolonial concept of gender*. (Jell-Bahlsen, 1998: 105-106)

El mito de Medea pone de relieve la insatisfacción de la mujer ante la infidelidad del compañero, que por ser hombre está amparado por las leyes. Ante esta situación recurre a una venganza al margen de la ley de los hombres, amparándose en una justicia mucho más portentosa: la de los dioses. Es de gran interés que Carter haya decidido acabar su versión de Medea con ella como figura vengadora y la poderosa imagen de Jason arrastrándose, en lugar de presentar la mujer con manos ensangrentadas que acaba la obra de Eurípides; ello supone que el énfasis del autor no está tanto en Medea como asesina de sus hijos sino en su afirmación como mujer amante traicionada, a la vez que como suma poseedora de los poderes que le ha conferido la naturaleza. Es en definitiva una mujer dotada de poderes sobrenaturales que va aprendiendo su condición de mujer sabia. En la versión de Carter, no sólo queda impune el crimen de la muerte de los niños, sino que Mediyah acepta de buen grado su retiro a *Miedo Wood Island*, lugar al que verdaderamente pertenece. Vence pues el principio femenino, amparado además por las divinidades que han hecho justicia, restituyéndole el poder que le corresponde.

3.2.2. Personajes masculinos

3.2.2.1. Cedric

Al igual que Mediyah, Cedric aparece sólo referido por el nombre y nunca por sus apellidos, frente a los otros dos personajes masculinos: Creon Pandit y Jason Allcock. La carencia de apellidos refleja el estado de orfandad de su niñez y su estrecha relación con su hermana, que es además su gemela. Cedric representa desde el prólogo el principio de lo masculino. Tal como señala Abrahams (1983), su mundo corresponde al entorno típico de muchas zonas del Caribe, donde el hombre es animado a salir de casa, haciendo de la calle su lugar habitual, compartiendo con otros compañeros aficiones y charla, frente al mundo femenino, que queda circunscrito al entorno doméstico. Cedric siempre aparece acompañado de amigos, que como él, viven la vida con intensidad, así como de mujeres que representan sus numerosas pero poco estables relaciones. Es confiado y consciente de su relación con los poderes sagrados que representan las mujeres de su familia. Pero dicha confianza devendrá en tragedia pese a las advertencias de Faustina, ya que piensa que nada malo puede ocurrirle por estar emparentado con ellas:

> ***Faustina***
> *That ain't mean a t'ing.*
> *All we know is only the female in you line*
> *that does have power to do science and divine*. (I, 1: 11)

Este exceso de confianza une a Cedric con Absirto, el hermano de Medea, que acude confiado a la cita que Jasón aprovechará para causarle la muerte. Carter ha creado con la estrecha relación fraterna un vínculo aún más intenso bajo el tamiz de las religiones afrocaribeñas, donde, como hemos visto anteriormente, se da culto a los gemelos. No obstante, la abuela se ocupará de distanciarlos, para que Mediyah cumpla su misión vengadora. Por ello, la muerte de Cedric se constituye en un paso más para el cumplimiento del destino inferido por los dioses. Desmangles (1992: 68) explicita cómo el cuerpo y el alma forman parte de un compartimento gemelo que se rompe con la muerte, según las creencias del vodou:

> *At death, the harmonious relationship between the twin compartness of the self is fractured and each follows its separate destiny. The expiration of the last breath is*

> *the expulsion of the ti-bon-anj from the body. Liberated the ti-bon-anj is believed to enter into heaven. It is hard to say precisely what Vodouisants mean by "heaven." There are many local variations, but it seems to be generally thought to exist in a place higher than the sky where the liberated ti-bon-anj exists as an anonymous and depersonalized entry of no further use to the living. The Vodou conception of the ti-bon-anj in heaven seems to correspond to the Roman Catholic doctrine of the soul, for Vodouisants believe that it "appears" before Bondye to stand before the heavenly tribunal where it is arraigned for its misdeeds, and must suffer the appropriate penalties*.

Cedric es además uno de los representantes del carnaval, expresándose continuamente en rimas como práctica para el *pecong* que pretende ganar, dando lugar a "improvisados" calipsos. Desde su aparición en el prólogo, pone de manifiesto la necesidad de la fiesta. Su invitación para la celebración (prologue: 6) forma parte de la tradición calipsoniana, donde el tema de la invitación a la participación es constante[437]. Jason y Creon son los otros dos representantes masculinos ligados a la tradición del carnaval que en *Pecong* llega a su clímax, ante la celebración del combate verbal entre el hermano y el amante de Mediyah, siguiendo pues fórmulas de celebración caranavalescas relacionadas con el carnaval antiguo.

Desde el prólogo Cedric es identificado con el gallo: *Suddenly, there is cockcrow and the dancing figure mimics a real rooster* (prologue: 5). Esto relaciona a Cedric con este animal, utilizado con gran frecuencia en diferentes ritos para ser ofrecido en sacrificio a un dios o diosa con el objetivo de obtener los favores peticionados. La muerte del animal supone además la purificación de los participantes en el rito[438]. Caro Baroja (1986: 89), en su estudio sobre el carnaval, habla del gallo como un animal conectado con la tradición carnavalesca, ya que se hacía coincidir su sacrificio en torno al mes de marzo: "[el] gallo es, en efecto, una especie de símbolo de la vida, el expulsor de la muerte, de los espíritus malignos,

---

[437] Son muchos los calipsos con invitaciones para la participación, vimos en el capítulo anterior el famoso calipso "Sans Humanité", otros calipsos pueden ser "Follow Me" de Atlantik, "Shake", también de Atlantik, "Jump Up And Play de Mas" de Raw, "Celebration" de Kindred (*Carnival in Trinidad*, 2001) o "Jump/Carnival Time Again" (*Association of British Calypsonians*, 2002), por citar algunos ejemplos.

[438] Entre los orishas que prefieren el gallo como animal para el sacrificio están Orula, dios de la adivinación, y Yemayá, la madre universal de todo, incluidos los orishas. Es la diosa de la maternidad, del mar y de la sal marina. En el vodou los dioses que tienen el gallo como animal preferido para el sacrificio son Legba, intérprete de los *lwa* y guardián de las barreras, además de rival de Dambalah, padre de Mediyah en la obra, y Ogo Feray, conocido por su condición de guerrero y soldado. Véase Anexo III b.

diablos, brujas, etc., en el folclore indogermánico en general". Desmangles (1992: 120) señala la importancia del sacrificio de animales en los ritos africanos de Dahomey y Benin, así como en Haití, donde la sangre de éstos se recoge en calabazas, *calabashes, and pouring it onto the altar, or Baron Sanmdi's*[439] *black cross.*

El suicidio de Cedric en el árbol del *calabash* que de la noche a la mañana brota en el escenario, y la vinculación del fruto del árbol con el ritual, tal como señala Desmangles, nos hacen pensar en la relación entre la muerte de Cedric y la idea griega de la *eiresione*, de la que Rodríguez Adrados comenta:

> Una fiesta como las Targelias, con la traída de la *eiresione* tras la expulsión del fármaco, presupone una de estas búsquedas; es absolutamente comparable a la traída del mayo en fiestas modernas. La *eiresione*, rama de olivo adornada con frutos y cintas, simboliza el espíritu de la vegetación que vuelve: Schönberger ha hecho ver que el nombre supone una personificación, se trata de una rama y el tiempo de una deidad femenina. (1983: 404–405)

La traída de la *eiresione* conlleva el inicio del buen tiempo y de la renovación de la vida en primavera; todo el rito promete la felicidad y la abundancia[440]:

> La Vida que ha llegado a renacer después del invierno debe morir y no ya por sí misma, sino por la violencia, para mantener al hombre. El ser que la personifica es necesario y benéfico, pero muere y es llorado en su muerte. Serie cultural frecuentísima en todas las culturas. (Rodríguez Adrados, 1983: 409)

No obstante, y tal como comenta Rodríguez Adrados (1983: 492), ésta es una idea íntimamente ligada al ritual agrario, donde algo tiene que morir para que vuelva a nacer. El conflicto viene ocasionado cuando se trata de personas:

> Pero al tratarse de hombres, no de hipóstasis de fuerzas naturales, el problema de por qué triunfan y por qué mueren los mismos que triunfan es mucho más grave y

[439] También Baron Samedi, Baron Samdi, Bawon Samedi, or Bawon Sanmdies, es el *lwa* de la muerte por excelencia, habita en la cruz que da entrada a los cementerios.

[440] Sobre la idea de la *eiresione* recomendamos la versión cinematográfica de Pasolini sobre Medea (1969), que tiene a María Callas como protagonista femenina y donde la primera parte de la película se centra en mostrar los poderes de Medea en la Cólquide, ilustrando la idea de la muerte de un muchacho como sacrificio ritual necesario para el mantenimiento de los frutos agrícolas de la comunidad. De esta manera contrasta el mundo de Medea, rodado en la Capadocia, con los formalismos de la corte de Creon, que se sitúa en el recinto del Baptisterio de Pisa.

> profundo. Y hay que acudir a ideas generales sobre la conducta humana y sobre el comportamiento de la divinidad y sobre el destino del hombre. Dentro de este vasto campo caben todas las posiciones y todas las dudas.

La muerte de Cedric se enmarca dentro de este ritual previo de la muerte como paso necesario de regeneración. Con la eliminación de la estirpe de Creon, se inaugura una nueva era regida por los principios femeninos. Cedric es pues una víctima. El árbol del *calabash* de donde cuelga Cedric está lleno de contenido simbólico que una publicación sobre literatura caribeña[441] describe de esta manera (fig. 23):

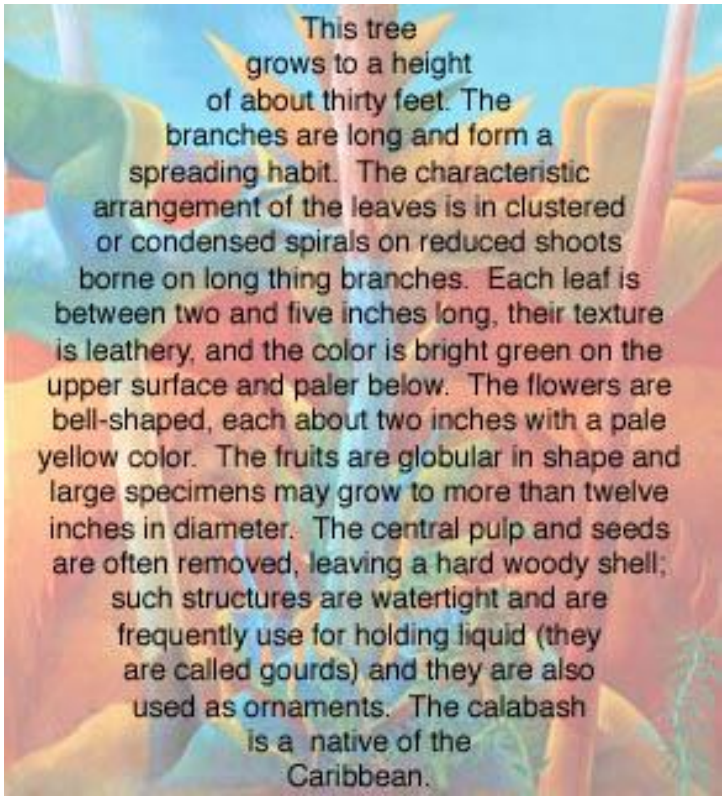

Fig. 23

El fruto del árbol descrito representa el origen de la vida y forma parte de la concepción del universo en la religión vodou:

[441] La revista puede consultarse en la siguiente página web: <http://www.nyu.edu/calabash/about.shtml> [05/04/2009].

> *Fon*[442] *traditional mythology also conceives of the gourd that constitutes the cosmic sphere as surrounded by a larger gourd welded in the same manner as the small one. Beyond the larger gourd is the the abode of the gods. Since the small gourd is mobile it is said that the "little calabash floats in the larger one" (Mercier 1968, 220). The small gourd contains the visible world with its four elements: earth, water, fire, and air*. (Desmangles, 1992: 100)

El fruto del árbol por su forma englobadora suele representarse a través de círculos concéntricos divididos por una cruz que sincretiza la religión vodou con el símbolo del cristianismo por excelencia, cruz que se refleja de forma paralela formando *Vilokan*, el reino de los *lwas*. El árbol que escenifica la muerte de Cedric forma parte de la tradición propiamente afrocaribeña. La muerte constituye su regreso al origen mismo de la vida, en un sentido muy parecido a la muerte de Juan en *Joker*, cuando el personaje con su muerte vuelve a la tierra donde es acogido.

La muerte de Cedric forma parte del entramado de venganzas que en esta versión no se dirige hacia un hombre en concreto, Jason en este caso, sino que se trata de una venganza de género. La revelación final de la abuela pone de manifiesto que Cedric sólo es hermano de Mediyah por parte de madre. Aún así, su muerte ha de entenderse como un elemento necesario hacia el restablecimiento de la paz final. Cedric es, en este sentido, el chivo expiatorio, el *pharmacon* griego, que muere coincidiendo con el final del carnaval, de manera que su muerte preconiza una nueva época. Es su relación de hermano, y concretamente de gemelo, pero nacido de padre mortal, lo que ocasionará su muerte, formando parte de un destino que ha sido ya trazado y contra el que no puede luchar.

3.2.2.2. Los niños

Sin duda el episodio que más sorprende de la tragedia es la muerte de los hijos a manos de su propia madre. En la obra clásica, el coro, como ya hemos indicado, está constituido por mujeres griegas que apoyan a la protagonista hasta el momento en el que Medea decide vengarse de su esposo con la muerte de sus propios hijos en una poderosa *resis* en la que, a solas, duda de tal acción, decidiendo racionalmente llevar a cabo el infanticidio. De esta manera provoca el rechazo en el coro de mujeres que hasta entonces la habían compadecido.

---

[442] Etnia de Benín, en África Occidental, que es conocida por la práctica religiosa del *vodun* o vodou. Para más información, véase <http://www.fon.eu/> [06/04/2009].

Resulta cuando menos escalofriante comprobar que la realidad puede superar a la ficción, y que los mitos surgen de la realidad, con noticias que saltan a la prensa, como la ocurrida el nueve de junio de 2004[443] cuando una mujer mató a su hija y estuvo a punto de asesinar a su hijo, dentro de una patología que se conoce con el nombre de "damas negras", consistente en el asesinato de los hijos por motivos económicos o por celos. Curiosamente el informe de los expertos recogía que estas mujeres obran de forma fría y calculadora a la hora de elaborar un plan para provocar la muerte de alguien, tratándose de mujeres que pueden ser víctimas de sus agresores. La presentadora se preguntaba sorprendida "¿cómo una mujer puede matar a sus propios hijos?". Es la pregunta del mito de Medea, y el intento de respuesta ha sido diferente dependiendo de los dramaturgos.

La versión euripídea no condena el infanticidio. Tras la muerte de sus hijos, Medea huye en un carro alado procedente de su abuelo el dios sol, que le proporciona el vehículo para iniciar una nueva vida junto a Egeo, a quien ha prometido un heredero ante su problema de infertilidad y con quien engendrará a Medo. Séneca también hace de Medea la asesina de sus hijos, pero reserva para Jasón un final más digno, en el que éste conmueve al público. Para lograrlo, Séneca enfatiza la relación de Medea con la brujería, que aparece como elemento negativo y que en la versión de Eurípides sólo se mencionaba. En la obra del dramaturgo cordobés existe además una gran preocupación con respecto a la desmembración del cuerpo, que en Medea es relativa a la restitución de la virginidad perdida, tal como hemos señalado anteriormente: *the sexual love she still feels for Jason is felt as an unwanted pregnancy; her desire is to root it out, to destroy the piece of him that grows in her. Her image of success is the fantasy of restored virginity*. (Nussbaum, 1997: 231–232)

La obra de Anouilh obedece a una perspectiva existencialista de la vida, y tras la muerte de los hijos en el carromato, Medea se suicida. En la obra caribeña de Reinaldo Montoro, donde la comedia forma parte fundamental de la tragedia, observamos cómo es el único autor que continúa hasta el final con el tono de comedia, salvando finalmente a los niños tras lo que ha sido una representación de Medea para hacer creer a Jasón que ha matado a sus hijos. No obstante, al final se

[443] Se trataba de una mujer de Melilla. El marido había muerto hacía unos meses y se sospechaba que pudiera ser un asesinato por parte de la esposa. Esta mujer de 35 años utilizó un producto farmacéutico para provocar la muerte y así simular una aparente intoxicación. Ante la acusación de asesinato, se declaró víctima de malos tratos. La noticia corresponde al telediario de Antena 3 a las 15.00 horas el día 9 de junio de 2004.

revela que es mentira, aunque Jasón pensará que la acción se ha llevado a cabo. Tanto Triana como Carter, que también mezclan la tragedia con elementos cómicos, optarán por la fórmula clásica, aunque los dos varían con respecto al modo de llevarla a cabo.

Triana, que titula su obra *Medea en el espejo*, hace de éste un objeto ritual a través del cual María comienza buscando a Julián. Esta búsqueda le llevará no obstante mucho más allá, al ser éste el elemento que la conecta directamente con Madame Pitonisa y el doctor Mandinga, personajes que, pese a la connotación peyorativa de sus nombres, conducirán a María a la práctica de rituales de santería a través de los cuales descubrirá que la búsqueda emprendida es en realidad de sí misma. Los tambores, como en cualquier ritual, acompañarán este momento climático, en el que descubre que ella no es más que un espejo para convertirse finalmente en Dios –"soy Dios" (Triana, 1991, III, 8: 61)—, y como tal en instrumento que puede dar y quitar vida. María acaba condenada por el coro ante el asesinato, sin embargo no hay castigo impuesto, excepto el propio estado de devastación en el que se halla.

Carter da una vuelta de tuerca más al mito, haciendo de Mediyah la vengadora de todo el género femenino, de manera que no sólo no es castigada, sino que es premiada por ello, al haber sido capaz de encontrarse a sí misma y cumplir con el destino impuesto desde su nacimiento por los dioses. Así, al final le es revelada la verdadera identidad de su padre, el *lwa* vodou Damballah, retirándose a vivir el fin de sus días a la inaccesible pero sagrada *Miedo Wood Island*, donde podrá ejercer su magia y seguir conectada con el mundo espiritual.

En la versión de Carter la muerte de sus hijos queda atenuada y justificada: los hijos de Mediyah son gemelos. Hemos analizado el simbolismo significativo de tal relación con respecto a Mediyah y Cedric. No obstante, los hijos de Mediyah son gemelos masculinos, y ella, pese a ser su madre, ha sido creada para vengarse del género masculino que ellos representan. Recordemos que Jason insiste en su necesidad de tener hijos, pues ya tiene hijas cuando conoce a Mediyah; por tanto, su muerte es inevitable. Los gemelos, dependiendo de las culturas, han sido acogidos como elementos positivos y por tanto venerados, pero también puede ocurrir lo contrario en un proceso que Girard, en su estudio sobre la violencia en la crisis sacrificial, llama *reversal of attitudes* (reverso de actitudes), consistente en *un* 'inmutable y riguroso marco de práctica ritual' (1998: 297).

Los niños por tanto desde su nacimiento están predestinados a una pronta muerte que el escritor reserva para estos infantes aún no destetados. No obstante,

en la obra queda claro que los niños, frente a lo que sucede en algunas versiones del mito, no sufrirán: *They ain't cry when them born and them never goin' cry* (II, 3: 73). Su rápida transformación de *twins* o *sons* a *inhabitants* hace pensar en la tradición africana del niño *abiku*[444], "condenado a morir a poco de nacer, para luego volver a nacer de los mismos padres y así sucesivamente. Constituyen por tanto un elemento particular ligado al mundo de los espíritus, que se sitúa entre el mundo de la divinidad y el de los seres humanos" (García Ramírez, 1996: 51). Sin embargo, en este caso, aunque los niños han nacido claramente para morir, no volverán a repetir el ciclo, ya que no podrán nacer de los mismos padres, si bien formarán parte del mundo de los espíritus hasta que vuelvan a nacer:

> *By each of his manifestations in the body of a devotee, Damballah promises that motion will continue to be the essence of life: time will flow, and with it physical objects will form and deteriorate, and children will be born and die, their bodies returning to the navel of the earth to await their reshaping by Bondye and his lwas*. (Desmangles, 1992: 125)

Mediyah se refiere a los niños como: *two regrettable seed he plant in me* (II, 3: 77), en una mención que recuerda al deseo de restitución de la virginidad perdida de la Medea de Séneca, pidiendo que se agríe su leche. La atenuación de las luces y la colocación de los niños en sus pechos después de estas palabras hacen presagiar lo peor. Granny riendo con maldad, se muestra feliz al igual que los dioses. Estas risas divinas y del mundo de los espíritus representado por Granny han de interpretarse como la necesaria restauración que devolverá a Mediyah su condición de mujer sagrada, no contra los niños en sí mismos, que volverán al mundo de los espíritus, según hemos comentado anteriormente. Este momento representa el inicio de la venganza para con Jason y el linaje de Creon, y por extensión del género masculino.

---

[444] Estos niños se conocen en la tradición ibo como *obanye*, *abiku* es el nombre que se les da en la cultura yoruba. En el caso concreto del Caribe, pese a que la tradición africana ha sido objeto de varios niveles de sincretismo –el sincretismo de las religiones llevado a cabo en África, el sincretismo de culturas africanas que hicieron el doloroso viaje del pasaje medio y finalmente el sincretismo con las religiones de los colonizadores—, la tradición de estos niños condenados a morir a poco de nacer es de influencia yoruba (véase Warner-Lewis, 1991: 135). La autora también señala que de ahí surge la costumbre de darle a Jesucristo el nombre de *Abuku*, que enfatiza la idea de nacer para morir.

3.2.2.3. Creon Pandit

El personaje de Creon adquiere nuevos matices en la obra de Carter, debido al aspecto formal: sus apariciones son más numerosas que en la tragedia clásica que consagra al rey de Corinto como el objeto del engaño de Medea, que con su locuacidad consigue un día más para ella y sus hijos, tiempo suficiente para ocasionar la desgracia de la casa del rey. "Ante sus conciudadanos puso Eurípides una Medea más heroica que el héroe, una bárbara que exige a griegos el cumplimiento de juramentos y hace comportarse como un simple padre al que es un rey y debería pensar ante todo en su ciudad, y no en su vida privada" (Bañuls y Morenilla, 2001: 47). Creonte, que suele ser representado como hombre maduro, consagrado a su pueblo y a su hija, adquiere en Carter una dimensión más rica que lo hace más cercano a los ojos del público.

El apellido Pandit se corresponde directamente con el carnaval trinitense, ya que *pan* hace referencia a un instrumento musical autóctono cuyo origen, sin embargo, tiene lugar entre el período de la Segunda Guerra Mundial y el período de posguerra. Las bandas de *steelpan*, o tambores de hojalata, forman hoy en día parte fundamental del carnaval de Trinidad, teniendo como origen las latas de galletas que llegaron a sustituir al bambú, hasta convertirse en un sofisticado instrumento en el que hoy se pueden tocar todo tipo de notas, constituyéndose en el instrumento nacional de Trinidad y Tobago[445]. El apellido de Creon se presta a diversas interpretaciones, todas ellas referidas al carnaval y al liderazgo, ya que también podría estar vinculado con la palabra *pundit*, que en inglés designa a la persona experta en cuestiones políticas, o con la referencia hindú[446], que describe al jefe de una familia[447]. También la palabra *pandit* suena muy cercana a *bandit*, con lo que se pone de manifiesto el carácter de este personaje, que juega con cierta apariencia en el mundo social frente al personal. El final del apellido en *dit* recuerda a su vez a *ditty*, palabra que en inglés significa canción o poema simple (Mengíbar, 2001: 95). Sincretiza el autor así la relación directa del personaje con el

[445] Véase sección 1.2.2.d.

[446] Recordemos que en Trinidad casi la mitad de la población es de origen indio, ya que con motivo de la *indentureship* durante el siglo XIX se facilitó la llegada de esta población para el trabajo agrícola, en un régimen de semiesclavitud, para sustituir a los recién emancipados esclavos, que rehusaron el trabajo en la plantación.

[447] Idea esta última sugerida por la Doctora Paula García Ramírez con motivo de la presentación del trabajo de investigación *Aproximación al teatro de tema caribeño en la segunda mitad del siglo XX* (2001).

carnaval, a la vez que acerca el carnaval antiguo a las formas contemporáneas de celebración del mismo. La mención de la acotación al liderazgo de los *revelers* — *Creon Pandit, resplendent in gold, a blue ribbon of honor across his chest, a silver and gold cape, bejeweled cane, and a crown on his head, leads the revelers* (II, 2: 56)— justifica la explicación previa con respecto a su apellido, a la vez que lo acerca de nuevo a la tradición del *steelpan*, ya que en sus comienzos las bandas que tocaban este instrumento se caracterizaban por la utilización de nombres en los que ponían de manifiesto su carácter altivo y defensivo[448].

Su relación con el carnaval, del que se sirvió para su subida en el escalafón social, lo sitúa como un hombre cercano a la madurez pero con un pasado que le relaciona tanto con Cedric como con Jason, los dos candidatos al *pecong*. Sin llegar a ser el despiadado tirano de la obra de Triana, Perico Piedra Fina, un ser despreciable por su carácter manipulador y extremadamente tacaño que lo convierte en el dueño del solar donde vive María y partícipe de la muerte de su hermano, Creon Pandit comparte con este personaje siniestro la situación holgada de poder, puesto que posee los dos negocios de Isla Tranquila: la tienda y la taberna. Es además el representante de la ley como magistrado y nada menos que el único rey viviente que ostenta aún el título de *King of the Calabash*. Sabemos además de él que motivó el suicidio de la madre de Mediyah y Cedric, por lo que Granny impuso una maldición sobre su estirpe de la que ha sido víctima su hija Sweet Bella, con su mudez. Sin embargo, y pese a todo, su capacidad aún activa para rimar y su amor por su hija salvan al personaje del odio que Triana suscita para su homólogo en una Cuba prerrevolucionaria, donde el escritor cubano pretende concienciar del problema social de las casas de vecindad y la convivencia de las distintas razas que forman parte del país. Carter, en cambio, más preocupado por presentar a los personajes con toda su humanidad, hace de Creon un personaje que huye del maniqueísmo, capaz de confesar sus errores ante su propia hija, acercándose con ello a la visión clásica de la tragedia:

> La religión agraria griega, como todas las religiones primitivas, no aislaba el Bien y el Mal en dioses o héroes diferentes; ni tampoco la muerte y el triunfo, el dolor y el regocijo. La religión olímpica tendió a lanzar ya límites y diferencias. El Teatro introdujo un nuevo corte, que en parte dejaba a ambos lados los mismos personajes y los mismos temas; la Tragedia sobre todo fue fiel casi siempre a la ambivalencia

[448] Véanse Mason (1998) y Dudley (2004).

> del Bien y el Mal. Sólo a veces aísla, en sus momentos menos inspirados, personajes absolutamente buenos de los absolutamente malos, unos y otros secundarios. (Rodríguez Adrados, 1983: 488)

Creon es el personaje que dentro de la obra más importancia otorga al hecho del color. Su obsesión por mantener un linaje alejado de tonos oscuros se constituye en su principal impulso para rechazar en su día a la madre de Mediyah, con la que no obstante no duda en tener una aventura amorosa atraído por la estereotipada belleza de la negra. Con ello Carter retoma el tema de la mulata como objeto sexual. Este tema recurrente en la literatura caribeña aparece también reflejado en *Medea en el espejo* de Triana, donde la mulata sospecha que el abandono de Julián y su matrimonio con Esperancita se deben a que Perico Piedra Fina desea mantener un linaje puro, exento de mestizaje. De esta manera, Triana recoge en su obra una tradición presente en el folclore cubano cristalizada a través de los personajes de una forma de teatro idiosincrásica cubana como es el teatro bufo, que cuenta entre otros con el personaje de la mulata y el del señorito blanco. Creon en este sentido forma parte de esta tradición de personajes que rehúyen el mestizaje para sí y sus descendientes: *The man have the proper look and coloration and since I ain't have son to carry on me name, I could, at least, have grandson to carry on me blood. And, who know, one day this same grandson could be Mighty, Royal, Most Perfect, Grand King Calabash* (II, 2: 68).

Tremendamente significativa es la muerte de Creon intentando salvar a su hija. Creon, con quien Jason comparte un pasado de hombre conquistador de mujeres, así como su afición a la rima y a la música, representa el amor de padre que Jason no podrá ejercer. Carter marca el final de la vida de Creon, que ostentaba el título de *Grand King Calabash*, haciendo referencia a la extinción de su locuacidad: *He last breath come from he mouth like a sad whistle.../ and he pass into history* (II, 5: 82). Creon se convierte así en un rey que muere sin sucesión, tanto por vía natural como en sentido figurado. Su castigo es doble, pues.

3.2.2.4. Jason Allcock

Jason es junto a Cedric el contrapunto del personaje femenino, es él quien provoca la ira y como consecuencia la venganza de Mediyah, que en su objetivo será asistida por los dioses. Mediyah no sólo actúa guiada por el afán de venganza, sino que cumple el destino para el que fue creada. Las situaciones no hacen más que

conducirla hacia una toma de decisiones que provocará la destrucción de Jason, que se convierte en la obra de Carter en representante de lo masculino, y su condena en castigo por su deslealtad y falta de responsabilidad. En este sentido, la obra de Eurípides resulta poderosamente curiosa como defensora de Medea en un contexto totalmente adverso[449]. La versión de Carter es aún más novedosa con respecto a su visión de la heroína, enfrentando el mundo femenino contra el masculino.

En la versión euripídea acudimos al declive del héroe que se alzó con el vellocino de oro hasta convertirse en un hombre cómodo, ávido de bienestar material y desprendido de todo el afán aventurero que le llevó a protagonizar el famoso episodio de los argonautas: "Jasón es el paradigma del héroe envilecido: el paso del tiempo le va convirtiendo de un héroe tradicional en un hombre vulgar, egoísta y preocupado por el bienestar material, incapaz de ninguna acción heroica, que deja en manos de una mujer la lucha con los dragones" (Bañuls y Morenilla, 2001: 43). En *Pecong* la evolución del personaje es mucho más rápida, puesto que apenas transcurre un año desde el momento en el que conoce a Mediyah hasta el final de la obra, por lo que Carter utiliza la magia de Granny Root para provocar situaciones, haciéndonos acudir al envilecimiento del héroe, no tanto por el paso del tiempo que se asume en Eurípides, sino por su reacción ante las situaciones que se le van planteando.

El apellido de Jason en la obra de Carter, Allcock, resulta bastante descriptivo sobre la forma de actuar del personaje cuya motivación en la vida viene provocada por dos cosas: el sexo y la rima, en su afán de ganar el *pecong*. De hecho la abuela lo describe como *Somebody brave and fool* (I, 2: 19). Si Cedric es relacionado y caracterizado con los atributos del gallo, Jason, su contrincante, será

---

[449] La obra clásica fue representada en Atenas en el 431 a. C. La obra de Eurípides resultó la tercera de tres obras en el concurso que anualmente celebraban las Grandes Dionisíacas, por detrás de las obras de Euforión y Sófocles, por lo que no gustó al público ateniense, probablemente porque Medea, una bárbara, exige a "griegos el cumplimiento de juramentos y hace comportarse como un simple padre al que es un rey y debería pensar ante todo en su ciudad, y no en su vida privada" (Bañuls, 2001: 47), o como señala Clúa Serena (2002: 39), porque "muchos espectadores debían mostrarse interesados por un hecho que a veces es obliterado: la acción transcurre en Corinto, ciudad que, en aquellos momentos, estaba en conflicto con Atenas, precisamente antes de que estallara la Guerra del Peloponeso. La temática no debía de suscitar más que controversia y hastío en unos atenienses acostumbrados a considerar a las mujeres como modelos no ideales para la mayoría de ciudadanos". La versión del mito del grupo sevillano Atalaya (Iniesta, 2005) en su representación enfatiza la condición diferente de la protagonista, cuyo título íntegro es *Medea, la extranjera*, en una alusión clara a la situación de cambio que se está experimentando en España en estos momentos. Atalaya, al igual que hace Pasolini, retoma el mito desde su comienzo en la Cólquide para hacer más comprensible por qué Medea no podrá regresar a su tierra cuando Jasón la repudie, trasladándonos al origen del mismo.

representado por el carnero (*ram*), que se distingue por su apetito sexual, considerándose a sí mismo como un semental. La promiscuidad sexual de los personajes masculinos caribeños es un elemento recurrente en la literatura de tema caribeño; Patterson (1998: 37) llama la atención sobre el personaje de Fonso en la novela *Discerner of Hearts*, quien es descrito como *ram goat* debido a su promiscuidad sexual. El propio Jason expresa sobre sus artes amatorias: *Is me charm. Woman always find me so. Can't help it. I born that way. I makin' love to woman from me cradle* (I, 2: 23). En este sentido, Jason comparte con el don Juan de Walcott su afición por las mujeres, aunque, a diferencia de éste, al compañero de Medea le interesa la paternidad de hijos varones que puedan seguir la tradición calipsoniana. También a diferencia de don Juan, que muere, pese a su castigo, como un héroe, Jason, tal como hemos señalado, se irá envileciendo a lo largo de la obra, perdiendo tal condición al final.

Como destacábamos en el análisis del personaje de Mediyah sobre su asimilación con Sweet Bella y Ezili, como ocurría en el mito clásico con Glauce y Afrodita, en el caso de Jason esta asimilación se produce con Creon y Changó/Ogu Feray[450]. Con Creon, Jason comparte su afición por las mujeres y la rima. Ambos han confesado su promiscuidad juvenil hasta haber encontrado a la mujer amada. Al igual que Jason, Creon había tenido hijos y además ambos comparten el linaje de sus amantes. A pesar de la existencia de Cedric, Jason se convierte en el hijo que Creon hubiera deseado tener, de manera que la boda entre él y su hija cuenta con su total aprobación. Además, el tono de su piel es del agrado de Creon, que desea una estirpe alejada de la "oscuridad" que la piel de las mujeres del linaje de Granny Root representa. En las versiones del mito, según hemos comentado, se utiliza frecuentemente la diferencia de color para poner de manifiesto el rasgo de diferencia en Medea, señalando de esta forma lo que Eurípides hacía a través de su condición de extranjera, que es utilizado también en Anouilh, convirtiendo a Medea en gitana[451], o por Triana, haciendo de Julián el blanco que encandilará a la bella mulata, siguiendo la tradición del teatro bufo cubano.

Su relación con Changó/Ogu Feray puede establecerse a través de la intervención del propio Creon y de su promiscuidad, ya que se trata de una de las

[450] Changó es un orisha de la santería, y Ogu Feray, un *lwa* del vodou. Se trata prácticamente de la misma divinidad, la diferencia en el nombre obedece al culto.

[451] "La obra se abre en el campo delante de Corinto con la espera, por Medea y el Aya, del regreso de Jasón, el "busné" (lo cual dicen que significa el no-gitano)" (Lasso de la Vega, 1981: 223).

divinidades que más destaca por sus múltiples y fogosas relaciones sexuales. Curiosamente, las ofrendas relacionadas con esta divinidad suelen ser animales grandes, entre los que se incluyen el gallo y el toro. Jason procede de la isla "Tougou", que puede identificarse con Togo, voz que recuerda a la isla de Tobago:

> ***Creon***
> *(…) Mr. Jason, the Ram*
> *from the isle of Tougou.*
> *Yes, him come all the way*
> *from he lickle village…*
> *come all the way here*
> *to t'ief and pillage*
> *the crown quite out from Cedric han'.*
> *Yes!*
> *Jason of Tougou, the mystery man*. (II, 2: 58)

Este detalle muestra su condición de personaje procedente de otra isla. Togo está relacionada con el toro, ya que recrea la pronunciación francesa de este animal, con el que podemos identificar al personaje, al que se hace referencia continuamente como "*ram*":

> Jason, clad in a black, figure-revealing costume topped by a close-fitting, black hood with the horns of a ram and wearing a black mask, appears...golden cuatro in his hands. He walks silently around the square and then, suddenly, leaps into the "ring". Standing in the corner diagonally, opposite Cedric, Jason stares, piercingly, at his opponent. As the crowd comes back to normal, Creon Pandit steps into the center of the "ring". (II, 2: 57)

Las palabras de Creon ante la recuperación de la voz por parte de su hija Sweet Bella confirman su visión del héroe como la de un dios donde el autor utiliza a los personajes con una significación más allá del mito clásico y el mito europeo de los cuentos de hadas en el que el príncipe despierta a la princesa con un beso, para reescribir el mito a través de la propia tradición afrocaribeña:

> ***Creon***
> *The man make me daughter speak! He make she speak! She ain't never 'fore utter sound and she speak when he and she eye meet up. He done bruck the spell cast on she. The man, a prince! Better than a prince. Him a God!* (II, 2: 65)

No obstante, y pese a la promiscuidad sexual del personaje, una de sus obsesiones es la de la descendencia. Así, frente a la conformidad de su futuro suegro, quien muestra un profundo amor por su hija Sweet Bella y presta escasa atención a su hijo Cedric, al que no reconoce como tal, Jason se centra en la procreación de hijos varones que puedan continuar con la tradición del calipso. Jason, al enamorarse de Sweet Bella, confiesa ante el padre de ésta su pasado y sus diversas paternidades:

> ***Jason***
> *(…) I not a too bad fellow. In me life, I know a whole lot of gal and I tell you, out in the open, that quite a few does make baby for me. I know me duty to them children, them, and I does do it, but I never feel for none of they mother or any gal what I does feel for you daughter. (…) I want to marry she. Now!* (II, 2: 67)

Sorprenden las palabras de Jason, especialmente después de su negativa para con Mediyah, que ha sido la única mujer que le ha proporcionado, por su condición de *obeah Queen*, dos hijos varones. Si don Juan es castigado por el engaño para con las mujeres a las que promete matrimonio, el castigo de Jason obedece a su obsesión por una paternidad que pretende ejercer apartando a sus hijos de su madre, rechazando a ésta para iniciar una nueva vida con otra mujer. Bañuls y Morenilla (2001: 37) señalan la importancia de la descendencia para los griegos, "puesto que es ella la que garantiza el cuidado de los padres en la ancianidad y sobre todo la que se ocupa de cumplir con los ritos funerarios, sin los cuales el alma del difunto no puede descansar. Por ello las ciudades griegas dan diversas soluciones legislativas para que se puedan proveer de hijos legales los que no los tenían biológicos, o para reconocer hijos fuera de las uniones legalmente reconocidas." También la descendencia es fundamental en las sociedades afrocaribeñas. Desmangles (1992: 125) comenta al respecto:

> *The Fon, like the Haitians, give much consideration to the importance of children in the ancestral line of continuity. Children must be born not only so that the physical line can continue, but also so that the parents may be kept in a state of immortality by their children's remembrances*.

Por eso mismo Mediyah utiliza a sus hijos como objeto de venganza para el amante irresponsable que decide formar una familia con una mujer diferente,

utilizando la tradición de los niños *abiku* para evitar el sufrimiento de los niños, que volverán al mundo espiritual en espera de regresar al mundo de los vivos a través de otros progenitores pero provocando la angustia del padre, que además no podrá concebir más. Mediyah al final de la obra descubre que es hija de Damballah, *lwa* vodou cuyo símbolo es la serpiente, y que aparece representado en su *vévé* con otra serpiente que caracteriza a su mujer Aida Wedo, ambos son los dioses acuáticos por excelencia (fig. 24). Jason aparece en la escena final reptando en una metáfora que le hace arrastrarse ante la presencia de Mediyah y de esta simbólica forma le condena a no poder utilizar su falo nunca más.

Fig. 24

Tal como sucedía en la Medea euripídea, Mediyah se convierte de víctima en verdugo, en un proceso en el que la violencia actúa reversiblemente, haciendo de Jason la víctima que empezó siendo verdugo. No obstante, para ello el autor dramático se vale de elementos propios de las religiones afrocaribeñas a las que también somete a un proceso sincrético con el cristianismo, ya que la serpiente en la religión vodou carece de la significación negativa aplicada en el Génesis. Con la condena a reptar de Jason, Mediyah impone en el compungido amante una pena relacionada con la visión negativa de dicho animal en la tradición judeo cristiana, como pérdida de un paraíso del que Mediyah fue expulsada al final del primer acto. Tras la imposición del castigo, volverá a recuperar, gracias a la expulsión del amante, su entrada en este nuevo Edén carente de valores masculinos y en el que ella reinará como *obeah Queen*, mujer sagrada y diosa.

3.3. Uso de la lengua

Uno de los rasgos más significativos de la obra es el uso de la lengua que el dramaturgo nos ofrece. Toda la obra está impregnada de elementos reconocibles referidos a formas no estándar del uso del inglés. Son frecuentes por ejemplo las dobles negaciones o la utilización de *ain't*. No obstante, el autor rechaza conscientemente formas menos reconocibles del *creole* hablado de una isla concreta, utilizando elementos típicos que trasladan al público a un Caribe anglófono falsamente homogéneo haciendo fácilmente identificables formas ligadas a la zona, pero que no se circunscriben exclusivamente a un área concreta. En su afán de situar *Pecong* en una isla abstracta e indeterminada, la lengua de los personajes comparte rasgos de distintas zonas del Caribe, así como con la diáspora afrocaribeña presente en Estados Unidos, lugar donde la obra se estrenó por primera vez y donde el autor ha residido toda su vida. Por tanto, la obra abunda en el uso de formas coloquiales utilizadas por unos personajes cuya educación está basada en la transmisión oral y que desconoce la escritura.

El autor logra esta aparente homogeneización gracias a la utilización de toda una serie de elementos caribeños que le confieren un carácter propio. Uno de estos elementos es la musicalidad, aunque la obra original fuera creada sin música[452]. El ritmo se desprende de la locuacidad de los personajes que sumergen al mito en el antiguo carnaval trinitense, donde imperaba el gusto por la palabra rimada y el ingenio. A este respecto, Dennis Zacek (1993: iii), director de la obra, comenta:

> *PECONG is peopled with characters who are almost never at a loss for words. Wit flourishes, as does the desire to outwit. Those yearning for a play, written by a contemporary dramatist, that is elevated in style should be more than sated with this Caribbean play. The text inspires creativity. While it clearly is not a musical, Mr Carter's language is rich in musicality. As with Shakespeare, the dialogue is designed to coincide with the thoughts and emotions of the characters*.

[452] Como ya hemos comentado, Felix Cross creó la música para la puesta en escena en el teatro Tricycle para la versión de 1991, precisamente, y según sus palabras (en conversación 2004), porque la obra desprende una musicalidad que invita a la creación musical.

Curiosamente, no existe una diferenciación lingüística en el uso de la lengua entre los personajes pese a las diferencias sociales, que quedan marcadas en la obra por las referencias al tono de la piel y no por el uso de unas formas lingüísticas particulares. De manera que Creon, que es el rey del Calabash y propietario más rico de la isla, se expresa al igual que lo harán el resto de los personajes, utilizando por ejemplo la doble negación: *I ain't goin' there neither* (I, 2: 30). Abundan formas dialectales con gran efecto sobre la pronunciación y por tanto reconocibles por los espectadores como pertenecientes al Caribe anglófono:

> ***Granny Root***
> *Plenty to do. Get up from there and wipe the sleep from you eye. We have t'ing and t'ing to do and we ain't have much time*. (Prologue: 1)

Por tanto la lengua muestra cierta uniformidad relativa a los personajes donde no se manifiestan diferencias en cuanto a su uso por razones sociales ni culturales, excepto en la utilización de la rima, que forma parte fundamental del *pecong* y que analizaremos en la sección siguiente. Dicha uniformidad se circunscribe a un imaginario caribeño en el que los personajes comparten formas de habla de distintas zonas del Caribe así como de la diáspora afrocaribeña, haciendo de ello una lengua fácilmente reconocible como perteneciente al Caribe pero exenta de localismos exclusivos que la hagan identificar con un área concreta, en una zona caracterizada por dialectos que no sólo tienen que ver con la geografía sino también con la clase social (Roberts, 1988: 11).

Además de la pronunciación y la morfología propias de las lenguas *creole*, Carter maneja los cuatro elementos que, según Roberts (1988: 169), caracterizan la cultura del Caribe anglófono: a) la creatividad, b) la ambigüedad, c) la negatividad y d) el pseudolenguaje, todos ellos ampliamente interrelacionados.

a) La creatividad se manifiesta a lo largo de toda la obra y llega al clímax a través del enfrentamiento verbal que da título a la obra, pero además se crea a través de la utilización de otros elementos como el gusto por la exageración o la hipérbole y los juegos de palabras. Cedric comenta sobre su participación en el *pecong*: *I lash they with me tongue* (Prologue: 6), haciendo de la lengua una extremidad que puede utlizarse como un látigo en un combate que, pese a ser verbal, no está exento de violencia.

La creatividad del autor hace poner en boca de los personajes palabras de nuevo cuño que contribuyen al ritmo y la fluidez, en el afán de hacer creer al público que se trata de creaciones espontáneas por parte de los personajes, que adquieren así la condición de creíbles:

> ***Persis***
> *(…) Well you could tell me when the word "Please" dis-tappear from the English language, eh?* (I, 1: 18)
>
> ***Faustina***
> *I come for me goods.*
> ***Creon***
> *What goods? You ain't have no goods here. All a ol' crocodile like you could have is "bads".* (I, 3: 26)

Carter no desaprovecha los continuos juegos de palabras, en una obra que busca la agudeza del espectador en la captación del diálogo para provocar la risa. En la escena primera del primer acto, por ejemplo, Persis comenta que siente pena por Mediyah desde la muerte de su abuela –*Like she dry* (I, 1: 15)—, lo que Faustina aprovecha para crear un juego de palabras que connota en el adjetivo *dry* la ausencia de relaciones sexuales por parte de Mediyah y la crueldad de Faustina; se refiere a través de sus palabras a la herencia materna:

> ***Faustina***
> *Ain't you would be dry, too, if you ain't never have man for moist you? Man don't want she. It run in the family. Creon Pandit ain't never even think 'bout marryin' she mother. Even when he find she carrying she and Cedric in she belly for he*. (I, 1: 15)

Son abundantes las alusiones y juegos de palabras referidas al sexo o a la ausencia de su práctica, como vemos en esta cita. En *Joker* ya analizamos cómo la utilización del verbo *come* podía provocar las risas en los espectadores. Carter también utiliza este verbo, pero es mucho más explícito en todo lo referido al sexo y a las cuestiones escatológicas que no se muestran de forma tan abierta en obras como la de Walcott.

> ***Jason***
> *Be-Jesus! Thunder and lightning and all the element in you mouth, Woman. Me lip, me teeth, me tongue, me throat…all aflame. I comin', God. Now, ordinarily, when I*

> *say, "I comin'," I does mean just that. Howsoever, I 'fraid that this time when I say, "I comin'," I mean, "I goin'!" But, this is one terrible damn time to pass, eh? Shite! I already see the face of God*. (I, 2: 24)

Para conferir humor a la tragedia, el autor no desdeña la utilización de elementos escatológicos, haciendo mención de palabras como *fart, pee-pee*, *titty*... La risa del espectador está asegurada con la presencia de las hermanas Persis y Faustina, el coro, que distiende el carácter trágico y aplaza la tragedia.

> ***Faustina***
> *Creon Pandit, you old bandit. Come out here!*
> ***Creon***
> *Who takin' me name in vain?*[453] (I, 3: 26)
>
> ***Jason***
> *You two ain't mind?*
> ***Persis***
> *No! How we could mind?*
> ***Faustina***
> *No way we could mind.*
> ***Persis and Faustina***
> *In fact, we quite "enchant" to do such!* [454] (II, 4:78)

Una de las cuestiones que se comentó durante el congreso de la Sociedad Británica de Estudios del Caribe celebrado en Newcastle a finales de junio de 2005 fue precisamente la ausencia de tragedias que formen parte de un corpus en el teatro de tema caribeño. Ruth Minot Egglestone apuntaba en este sentido que una de las razones se encuentra en el propio carácter caribeño, más inclinado hacia la comedia que a la tragedia. Carter, consciente de esta realidad, intenta elevar la obra a su componente trágico a través de un proceso que culmina en la escena final; no obstante, la tragedia está plagada de elementos cómicos que el autor

---

[453] Creon se compara con Dios, ya que esta respuesta hace alusión al segundo mandamiento bíblico que expresa como pecado el tomar el nombre de Dios en vano. Nótese en este sentido la constante presencia de la Biblia.

[454] Este segundo fragmento corresponde a la escena cuarta, donde Jason, de manera inconsciente, ratifica con la palabra *mind* el efecto de la hipnosis en las hermanas. Esta inconsciencia es lo que precisamente provoca la risa: nótese el uso de *enchant* en un juego de palabras que viene a significar "encantadas" en el sentido de "con sumo placer" y de "encontrarse bajo un hechizo".

combina a través de un sutil equilibrio utilizando elementos que hacen la obra muy entretenida sin menoscabo de los componentes trágicos a través de los cuales reescribe el mito de Medea en el Caribe.

b) La ambigüedad, según señala Roberts, es fruto consciente o inconsciente de la creatividad en una sociedad altamente jerarquizada donde domina la elipsis oral en una sociedad en transformación y continua adaptación lingüística fruto de la presencia de otras lenguas. La ambigüedad es también un método de protesta y reto en estas sociedades, debido a su pasado colonial.

En la obra la elipsis oral no tiene que ver con el sexo, para lo que hay una gran libertad y una recreación consciente, tampoco está relacionada con cuestiones escatológicas, sino que se utiliza para evitar el tema de la muerte. Ejemplo de ello es este párrafo en el que Mediyah no sabe cómo expresar la nueva dimensión adquirida por su abuela, que con su muerte se mueve entre el mundo de los vivos y los espíritus:

> ***Mediyah***
> *I does forget that, too, 'cause ever since you...that word you ain't want me to say, you ain't leave me 'lone long enough to get use to the fact that you is really… that word you ain't want me to say. And, what is more, you ain't been… that word you ain't want me to say, long enough for me to get use to the fact that you really… that word you ain't want me to say. You know what I tryin' to say, Granny darlin'?* (I, 2: 19–20)

c) La negatividad, según Roberts (1988: 170), refleja la dureza de la historia social y económica del Caribe, los procesos de aculturación y cautiverio de personas que no podían defenderse contra sus opresores: *Denigration and self-destruction are found in eye-dialect, picong, "dropping remarks", proverbs, folk tales, "fool" jokes, calypsos, and "cuss-cuss*[455]*". Whereas there has been much physical violence among the poor in the West Indies*[456]*, tensions and violence in general have been difused into negativity in language*.

[455] Esta expresión muy utlizada en el Caribe anglófono viene del inglés *curse* y significa insultar.

[456] Roberts escribe este significativo libro sobre la lengua en el Caribe anglófono en 1988 y utliza el término *West Indies* para referirse al Caribe anglófono; de hecho, el título del libro es *West Indians and Their Language*.

Esta negatividad se manifiesta por parte de Jason hacia Mediyah, a quien desprecia con su lenguaje cuando, por su causa, se ve relegada a la condición de mujer normal, y por la abuela, que emplea refranes[457], uso tan del gusto del Caribe, y que ama la metáfora, para denigrar a su nieta, que ha quedado sin poderes para convertirse en una mujer corriente: *Dirty kitchen, dirty pot!/ Dirty woman, dirty lot!*" (II, 1: 54)

d) El pseudolenguaje está relacionado con el analfabetismo y la carencia de estudios, siendo una fórmula empleada por los más pobres, que aprenden esta forma de lenguaje a través de las religiones; Roberts cita concretamente a la iglesia Pentecostal y al rastafarismo.

También el autor utiliza palabras de origen español como "sayuno" (p. 41) "portal", o "permiso" (p. 53), que, junto a palabras del francés –*doux* - *doux*[458] (pp. 43, 47), *bon chance* (p. 55), *suivez-moi!* (p. 79)— relacionan a esta isla abstracta con Trinidad por la utilización de palabras de estos dos idiomas europeos. Esto es fruto de la colonización española y su proximidad geográfica al continente, en el caso del español, y la presencia francesa, tan importante en la isla trinitense, marcada por la aparición de colonos franceses ante la apertura de la corona española para poblar la isla con católicos, y al resultado de la revolución francesa y haitiana.

Existe, tal como ocurría en la obra de Walcott analizada en el capítulo anterior, un gusto por la animalización a través de la presencia constante de metáforas que refieren a los personajes al mundo animal para expresar su personalidad. Los dos casos más obvios son los de los competidores por el *pecong*, Cedric y Jason, tal como hemos señalado, al asimilar el gallo a Cedric y el carnero a Jason (fig. 25), que ejemplifican la opinión de Roberts (1988: 168) al respecto:

> *The association with animals from Africa is undeniable. Animal images change to images of violence when West Indian batting is described. (…) This kind of imagery is quite consistent with the (once held) belief by opponents of the West Indies that even if they have more "natural talent", they could be undone by their enthusiasm or*

[457] Según Roberts, el gusto por los refranes en el Caribe se debe a la herencia africana.

[458] Es significativo que el autor ponga esta expresión primero en boca de Mediyah, para mostrar su control sexual sobre Jason, y posteriormente lo haga Jason, para mostrar el reverso de papeles.

defeated because they had less (of the human qualities of) intelligence, courage and persistence.

Fig. 25

Indudablemente existe una fuerte tradición procedente de la herencia africana de la que tanto *Joker* como *Pecong* son representativas y que está presente en novelas tales como *El reino de este mundo*, del cubano Alejo Carpentier, paradigma del movimiento literario conocido como realismo mágico, donde el autor recrea lo que ha de convertirse en parte de la estética caribeña. En esta novela el líder negro, gracias al vodou, consigue huir del poder colonial contra el que lucha, camuflándose en distintos animales. En *Pecong* las metáforas referidas al mundo animal no sólo hacen referencia a los contrincantes. Granny compara a Jason con un perro o un cerdo –W*orthless dog! Vile pig!* (II, 3: 76)—, respondiendo con una disculpa hacia los animales con los que le ha comparado, mostrando así su opinión sobre Jason, cuya vileza no puede ser confrontada con la conducta de un animal.

El autor sincretiza la tradición africana con el mito clásico, donde Medea es descrita antes de su aparición en escena por otros personajes. Boedeker (1997: 128) señala que al principio de la obra Medea es comparada mediante metáforas y símiles con bestias amenazadoras, asesinos legendarios y elementos naturales de gran poder como la roca, el mar o la tormenta. Después las referencias a Medea tienen que ver con su naturaleza de mujer o madre, hasta que se produce la asimilación con Afrodita, Jasón y la princesa (veánse secciones 3.2.1.2. y 3.2.1.4.)

También en *Pecong* es el coro, a través de Persis y Faustina, quien hace las comparaciones pertinentes que nos informan del reverso de fortuna sufrido por la protagonista utilizando la palabra *tempest*, *–that why she estate look so wild and tempest* (II, 1: 52)—, en una clara alusión al origen del conflicto, puesto que fue una tempestad la que llevó a Jason a *Miedo Wood Island* en un estado lamentable,

comparable a la situación que atraviesa Mediyah en esos momentos por su culpa. Faustina y Persis no escatiman insultos hacia Mediyah, que van proferidos en forma de metáforas referidas al mundo animal, hablando de ella como un pavo real (*peacock*), indicando así los aires que se da, que tras la caída se convierte en una gallina (*pickney*), enfatizando así la transformación en su pérdida de fortuna. Pero su comparación más significativa es la de la referencia como una serpiente. Aunque ellas utilizan la comparación como un insulto, el descubrimiento de que Damballah es el padre de Mediyah al final de la obra reescribe el insulto, haciendo de éste un mero indicador de quién es su progenitor, ya que la serpiente es el símbolo utilizado en el *vévé* vodou para representar al dios y a su esposa Aido Wedo (fig. 24).

Como apuntamos al principio de la sección, la musicalidad de la obra constituye uno de sus rasgos más significativos. Esta musicalidad se consigue en gran parte a través del uso de la rima, que se convierte en metáfora representativa de dos mundos totalmente diferentes: el mundo masculino y el femenino. Al principio de la obra la rima es un elemento casi exclusivo de los hombres, que ven en ella la lucha por la adquisición del título de gran rey del *Calabash*, representada por la adquisición del vellocino de oro en la obra clásica. Las mujeres de la obra también gustan del uso de la rima, pero, con la excepción de la abuela, que se halla en un estadio intermedio entre la vida y la muerte, el resto, cuando utilizan la rima, lo hacen como parte de un juego, sin tomárselo con la seriedad que le confieren los hombres o como muestra de poder sobre éstos.

Los diálogos de Cedric ejercitan continuamente la rima y la poesía, sin lugar a dudas se trata del aspirante al rey del *Calabash* y ha ganado el *pecong* cuatro veces consecutivas. Sin embargo, y pese a la demarcación realizada entre el mundo de lo femenino perteneciente al interior, a la casa, y el mundo masculino que tiene como ámbito propio la calle (Abrahams, 1983), la abuela rompe este esquema fijo incorporando rima y versos, no carentes de ironía y gracia, a sus diálogos, utilizando un ritmo que podría ser *rap*:

> ***Granny Root***
> *Remember, you power is great.*
> *Make you no misuse it.*
> *Make you no abuse it.*
> *Make you no confuse it.*
> *Or, dear heart, you could lose it*. (Prologue: 4)

El personaje de Cedric es una de las principales contribuciones al mantenimiento del ritmo propio del calipso en toda la obra. Ya desde el prólogo, el hermano sorprende con un calipso de cuarenta y dos versos en el que expresa su alegría ante el hecho de haber ganado la competición y sus esperanzas por conseguir el título definitivo. En este calipso expresa dónde reside la principal virtud de los contendientes y cómo lo que se valora es la capacidad dialéctica: *I win again! I win again!/ I lash they with me tongue./ I win again! I win again!/ I, King of the Pecong* (Prologue: 6). Este "himno" se cierra con palabras altisonantes muy relacionadas con el carácter atribuido a la nobleza: *Mighty, Royal, Most Perfect, and Grand King Calabash*, que forma parte de lo que Roberts llama "inglés erudito", emulando así a otros grandes del calipso (Roberts, 1988: 27). Él mismo se reconoce como nacido *a Calypsonian* y por tanto la rima es lo suyo desde su nacimiento. No obstante, la capacidad para rimar no es exclusiva de los contrincantes masculinos del *pecong*. Como ya hemos señalado, las mujeres gustan de la rima para llamar la atención sobre lo que dicen. Granny Root utiliza algunas rimas en el prólogo, sin embargo es el personaje de Faustina el que utiliza las rimas con más frecuencia, lo que desquicia a su hermana Persis, aunque ella misma terminará rimando porque considera que es algo "contagioso" –*It contagious* (I, 1: 13). Este disgusto de Persis ante la rima provoca la risa del espectador ante la desesperación de ésta, que contempla horrorizada cómo su hermana contesta con rimas a las de Cedric: *Double shite! Now, the two of them rhymin'* (I, 1: 11).

La evolución del personaje de Mediyah se explica en parte a través de la transformación que experimenta en cuanto al uso de rimas, que completará tras la total asimilación con el otro personaje femenino, en el que la recuperación de la voz representa un claro signo de metamorfosis: Sweet Bella pasa de ser el personaje silencioso por antonomasia a convertirse en reina del calipso a través de su capacidad para la rima que le ha quitado a Jason tras ganar el *pecong*. En Mediyah la transformación es mucho más sutil pero también significativa, porque marca el momento en el que conoce a Jason, es él quien infunde en ella la rima que no utilizará cuando éste la rechace:

> ***Mediyah***
> *Each time I does look at that man, I does want to jump he.*
> ***Granny***
> *He quite pretty.*

> ***Mediyah***
> *All over and all the time.*
> *In the sun or in the night,*
> *He pretty by day or candlelight*. (I, 5: 41)

La victoria final de lo femenino sobre lo masculino queda patente no sólo por la poderosa imagen visual de Jason reptando, sino también por el triunfo oral, consistente en la imposición del silencio en el contrincante masculino y la capacidad de rimar que reaparece en Mediyah.

3.3.1. Pecong

Es difícil trazar el origen de esta tradición ya desaparecida, al menos en su forma de contienda verbal. No obstante, se trata de una práctica ligada al carnaval que en Trinidad supo transformarse en una costumbre autóctona que partía, como en tantas otras tradiciones, del sincretismo de las culturas africanas y europeas. Rodríguez Adrados, en su búsqueda por el origen de la tragedia y su vinculación al rito, considera el carnaval como una fiesta que comparte elementos rituales con las celebraciones agrarias que dieron origen al teatro en Grecia y que en España evolucionaron hacia formas que curiosamente comparten componentes con la lucha verbal o *pecong* trinitense:

> A veces no hay representación de principios contrarios de tipo agrario o carnavalesco. Por ejemplo, en Becerreá (Lugo) una "parroquia" concierta una mascarada con otra. Dos "ejércitos", vestidos a modo de soldados y dirigidos por dos jefes a caballo, hacen un simulacro de ataque, intercambiando versos ingeniosos, y llegan a una conciliación; sin duda se trata de una evolución reciente, y más en caso de historizaciones, como las luchas de moros y cristianos. Otras veces el carácter carnavalesco es más claro. El *como*[459] puede enfrentarse a un animal, por ejemplo, al gallo en diversos ejemplos españoles, al toro (de ahí las corridas), al oso. En los dos primeros casos, la víctima es luego consumida, lo que testimonia un antiguo rito de sacrificio. Pero el animal puede estar representado por un hombre: así en el caso de la vaquilla en Los Molinos y otros lugares, yendo los miembros del *como* disfrazados de cabestros. (1983: 503)

[459] Coro que se desplaza para realizar una acción cultual –en el sentido de culto—, con procesión y danza. Era una palabra genérica utilizada para todo tipo de coros que se desplazaran ejecutando acciones rituales acompañadas de danza y, eventualmente, canto. (Rodríguez Adrados, 1983: 81)

Hemos utilizado esta cita para mostrar la relación con el gallo y el toro y el carácter consciente del autor dramático, Carter, que toma, una vez más, elementos de las religiones afrocaribeñas, ya que se trata de animales relacionados con los rituales, que comparten su vinculación con tradiciones ancestrales de otros pueblos donde también tienen un carácter simbólico. Por tanto no es coincidencia que Cedric sea relacionado con el gallo y Jason con un carnero, animal que como el toro representa la fuerza, en una lucha que también tiene como final la muerte de uno de ellos, que forma parte de un sacrificio ritual.

Carter explica en qué consiste el *pecong* en una de las más largas acotaciones escénicas de la obra, debido a la falta de familiaridad de tal evento incluso entre los propios trinitenses, que, cada vez más, van postergando esta forma de lucha verbal, tal como ha ocurrido con otras formas de luchas tradicionales como el *stickfighting* o lucha de palos:

> (Creon hits the gong. Pecong! Music plays. Raucous calypso rhythm. The two opponents come out of their respective corners and dance around each other, feeling each other out in the manner of boxers, or, if you will, fighting cocks. The Pecong is a contest in which each man insults the other. When one man does, the other will react as if he's been struck by a blow. With each verbal blow, the crowd will react, as if at a prizefight, and roar its approval.) (II, 2: 59)

Carter acerca la contienda verbal al lector a través de la metáfora del boxeo, para facilitar el significado de este enfrentamiento, que aunque no es físico, posee una gran violencia verbal. Felix Cross realiza una interesante descripción de en qué consiste esta lucha verbal y su origen[460]: *Pecong*[461] o *Picong*, si utilizamos su correcta grafía, viene de la palabra *Piquant*. El diccionario Oxford define *Piquant* como algo que perfora o pincha; afilado, punzante con respecto a los sentimientos; estimulante comentario mordaz. Toda una familia de palabras derivadas de la palabra francesa *Pique*, que tienen que ver con lo afilado. La palabra *Picket* describe una valla hecha de estacas de madera punzantes; un *pike* es un pez con

[460] De todo lo que he leído hasta ahora, me parece la descripción más acertada sobre en qué consiste el *picong* o *pecong*, por lo que me he tomado la libertad de reproducir la explicación de Cross. La traducción es propia y no es del todo literal, sino que recoge los aspectos que he considerado más significativos. Proviene del programa de la obra que se realizó con motivo de la representación de la obra en Londres (Randall, 1991).

[461] No he traducido algunas de las palabras porque en español no tienen un correlativo con el sonido de la palabra traducida. He mantenido las mayúsculas en aquellas palabras en las que Felix Cross también lo hace.

el hocico alargado; en el toreo, el hombre que embiste al toro desde el caballo con una lanza es el *picador*. En Trinidad, el tipo de canción donde el cantante de calipsos ataca verbalmente a un oponente, utilizando el ingenio, la sátira mordaz y el ridículo, es descrito con la palabra *Piquant*. Los mismos cantantes escriben la palabra *Picong*, Steve Carter lo deletrea tal como suena, *Pecong*.

¿Cómo comenzó esta tradición? Este uso competitivo en forma de canción existió sin duda en los tiempos de la esclavitud. Varias partidas de trabajadores improvisaban canciones o cancioncillas (*ditties*[462]), burlándose de otros grupos, a la vez que proclamaban su propia habilidad. Al abolirse la esclavitud, se permitió a los negros que salieran a la calle a celebrar el carnaval de influencia francesa, que tenía lugar antes de la cuaresma. Los límites de la hacienda definieron los distritos, y los esclavos de cada distrito, ya emancipados, se encontraban en la ciudad para mostrar sus máscaras, lo que se denominó *play mas' –Mas'* es la abreviatura de *masquerade*—. Cada grupo contaba con un campeón en la lucha de palos (*stickfighter*) que se encargaba de retar a quienes se encontraba. Éste era respaldado por los cantantes conocidos como *chantwells*, quienes entonaban canciones apoyando a su campeón y burlándose de sus oponentes. El resto de la comparsa actuaba como un enorme e incontrolado coro. Inevitablemente, esto provocó desórdenes en las calles y numerosos intentos de prohibir el carnaval.

Sin embargo, el carnaval y las canciones asociadas con él no fueron nunca prohibidos. Quizá se trate de la única ocasión en la historia británica. Las autoridades actuaron con previsión: dejaron lugar para las máscaras y la policía fue retirada de las calles. Se aseguraron de que la ira y la rabia, siempre presente y oculta en el carnaval, fueran canalizadas hacia un evento organizado. Desde el siglo XX, los premios han sido otorgados al mejor disfraz, a la mejor comparsa o al mejor calipso. Los cantantes de calipso, ensayando para estas competiciones, empezaron a atraer a multitudes. Pronto se erigieron carpas (*tents*) y se cobró una entrada para los ensayos del precarnaval. Estas carpas (*calypso tents*) se han popularizado, de manera que las estructuras son ahora firmes edificios de cemento y hierro.

Cada cantante de calipso debía procurar llenar su carpa con partidarios de su propio distrito. Para completar la noche, solía invitarse a otro cantante de calipsos de una carpa rival. Cantaban canciones compuestas por ellos, así como *Picong*. Cuando la banda comenzaba a tocar, el primer cantante se lanzaba con

[462] Recordemos la relación con el apellido Pandit en este sentido.

una estrofa de cuatro versos con los que insultaba a su oponente con ingenio. Sin romper el ritmo, el otro cantante tenía que responder en forma rimada. Cada insulto tenía que ser más mordaz que el anterior, lo que desembocaba en difamaciones. No es extraño que a veces se acabara en pelea. Algunas veces el cantante residente invitaba a cuatro o cinco cantantes para competir. Las sesiones de *picong* se convertían entonces en un laberinto de destreza verbal en la que A ataca a B, C, D y E simultáneamente en respuesta a cada una de las estrofas. A menudo cantaban sobre unos temas concretos, ya que la competición no radicaba en el mero insulto. El público gritaba un tema, y cada cantante tenía que responder inmediatamente con una estrofa de cuatro versos. *Executor* fue uno de los cantantes más brillantes en este sentido. En una ocasión alguien del público le preguntó "¿qué es un círculo?" a lo que él contestó:

> *I'm just a simple kaisonian*
> *I am no geometrician*
> *What is a circle? I for one don't care*
> *But of one thing I'm sure it isn't a square*.

La mayoría de los comentarios no suelen ser limpios. Después de todo, la mejor forma de humillar a un hombre consiste en hacer afirmaciones relativas a su habilidad sexual, con cada cantante intentando deshacer lo que el otro dice. El *Picong* perdió su popularidad tras la Segunda Guerra Mundial. Los cantantes de calipso se interesaron más por la composición de las letras y su significado como elemento para la información, la educación y el entrenimiento. Alguna vez hoy en día una carpa anuncia una competición de calipso (*Calypso competition*), pero normalmente se trata de canciones ya compuestas, o como mucho de viejos cantantes de calipso cantando algunas composiciones ya hechas. Fue una forma artística de una época que acabó con la llegada de las grabaciones, y el valor de lo permanente sobre lo espontáneo[463].

El *pecong* de la obra intenta ser un tributo a ese mundo en el que primaba la espontaneidad sobre lo escrito y lo grabado. Corresponde a la parte climática de la obra y se desarrolla fundamentalmente a través de los insultos que uno y otro contendiente se propinan. No es tan importante el tipo de insulto sino la espontaneidad en la reacción, y la capacidad para la rima. De hecho, es interesante que ambos contendientes se insulten mutuamente sin saber que uno es

[463] Fin de la traducción.

el hermano y otro el amante de Mediyah, con ello se pone de manifiesto el gusto exclusivo por la locuacidad, ajena a cuestiones de índole personal. La mayor parte de los insultos son de tipo escatológico, cuestionan el tamaño de los genitales y la habilidad sexual del oponente, así como la orientación sexual de éste, en un contexto donde la homosexualidad masculina es considerada como una amenaza a la masculinidad y la homosexualidad femenina no es ni siquiera planteada:

> ***Jason***
> *(...) "Cedric, you man of smallish part,*
> *you underarm have odor like ragged fart!"*
> *(…)*
> *But at night, I does sleep with innocence and joy*
> *because me ain't like you. I ain't sleep with boy!* (II, 2: 60)

Una vez hecho el calentamiento verbal, la promiscuidad compulsiva, el incesto y, sobre todo, la madre del contrario se convierten en los principales objetivos para el ataque:

> ***Jason***
> *None safe from you... not even you mother,*
> *not even you brother.*
> *You would mate with you sister,*
> *copulate with a Mister.*
> *You would even rape a fever blister!*
> *(…)*
> ***Cedric***
> *(...) me too clean to go 'tween she hip*
> *and I ain't want that ol' haunt lip*
> *nowhere 'round me billy-club*.
> *(…)*
> ***Jason***
> *(...) I pull back me sheet and see you mother lunchin'...*
> *…eh-eh…gnawin' with she rat teeth on me truncheon!* (II, 2: 60-61)

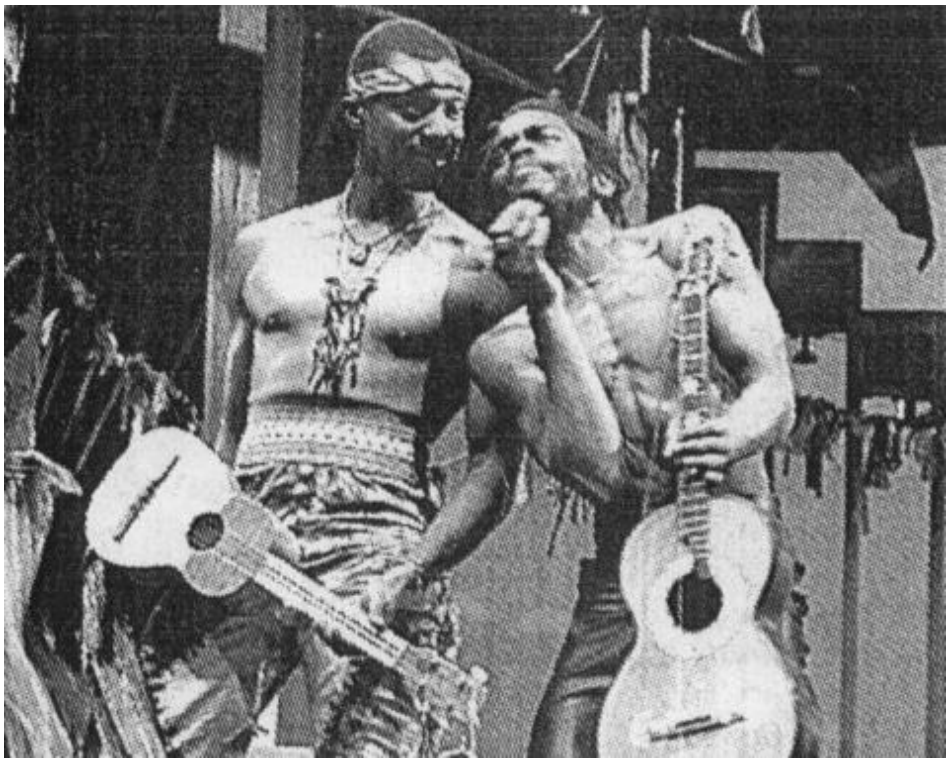

Fig. 26

En un principio ambos contendientes están más o menos igualados, de hecho, si Cedric ataca con un número determinado de versos, Jason corresponde con prácticamente el mismo número. Sin embargo hay un momento en el que Jason comienza a imponerse en el enfrentamiento, y Cedric decide cambiar de estrategia, volviendo a los insultos, en esta ocasión contra las características físicas de su oponente:

> ***Cedric***
> *(…) You know what you face does call to mind?*
> *A wilted, bare-ass, baboon behind* (II, 2: 61)

Jason contraataca con la novia de Cedric:

> ***Jason***
> *(…) I tell she, "Me name not Richard!"*
> *but she screamin', "More, Dickie, more!"* (II, 2: 62)

Cedric le devuelve el golpe por su impotencia para satisfacer a una mujer:

> ***Cedric***
> *(…) With petite dangle 'tween you leg*

that always pointin' sout'.
I does feel so sorry for it,
layin' there for dead
while mine jumpin' and mine pumpin'
and you no can raise him head. (II, 2: 62)

La réplica de Jason no se hace esperar y reacciona, haciendo de su contrincante un abnegado y humillado amante:

Jason
(…) I was savin' me nether
for when I get together
with some gal or the other.
But you nyam it all,
bat and ball,
and ain't leave none for you mother. (II, 2: 62)

Cedric se muestra desorientado, abandona el juego de los insultos y amenaza con violencia real:

Cedric
(…) I goin' take out me fleshy cutlass
and stick it up you butt, lass,
'cause you cryin' out for bed on which to fall (II, 2: 62)

Si las respuestas de ambos estaban compensadas en un principio por la cantidad de versos que producía el uno y el otro, después de la pregunta de Cedric para Jason –*when last you does have woman?* (II, 6: 62)—, Jason se crece y sus respuestas son mucho más largas, quince versos por ejemplo frente a los ocho anteriores de Cedric; seis de Cedric frente a los diecisiete siguientes de Jason, que tienen como consecuencia una pausa que supone el único fallo permitido durante la contienda. Cedric se recupera con un calipso de otros diecisiete versos con el que intenta recuperar fuerzas y sobreponerse, recurriendo al manido tema de la madre del contrincante:

Cedric
(…) She scream and yell,
"Take me to Hell!

I give you everything you think you lack!"
But when me eye glance down
and see what mufflin' 'round,
I send she by sheself
and she ain't come back. (II, 2: 63–64)

Faustina cambia entonces de favorito y con ello muestra la reacción del público, que empieza a ver en Cedric al futuro perdedor. De hecho en el siguiente ataque de Jason, éste acorrala físicamente a Cedric:

(Jason begins a slow, circling stalk.)
Jason
I layin' in me bed alone.
You mother jump me like dog after bone.
She make a leap. Land 'top me with a crash.
She does mout' me 'till I ain't know which.
I wake up in the mornin' and have private itch.
Is then I see I drippin' and have ugly rash.
And when I go to make wee-wee,
I burn so… God! I say to she,
'May the bloody pile torment you
and corn grow on you feet.
May crab as big as roach
crawl in your bush and eat!
May the whole world turn again' you,
and when you a total wreck,
may you fall through you own asshole
and bruck you goddam neck! (II, 2: 64)

Se pasa del simple desprecio de Cedric hacia la madre de Jason a una situación en la que se dice que su madre tiene una enfermedad venérea. Dado el contexto de agresividad verbal del enfrentamiento, esta mención hace pensar que Jason está diciendo que la madre de Cedric se dedica a la prostitución y que la enfermedad es en realidad una maldición múltiple que afectaría a su familia, y que por tanto Cedric la habría heredado y lo hace con un alto nivel de creatividad, lo que explicaría la derrota de Cedric.

Durante todo el *pecong* los contendientes se han movido en esta especie de ring para el boxeo y han acompañado sus golpes verbales con gestos físicos como

si verdaderamente se tratara de boxeo. Después de estos versos de Jason, la muchedumbre reacciona como si Cedric hubiera caído al suelo. Cedric intenta responder pero no encuentra palabras. Jason consigue así arrebatarle el triunfo a Cedric, que sólo necesitaba ganar una quinta vez para alzarse con el título de rey del *Calabash*. De esta manera Creon seguirá ostentando el título, por lo que no es extraño que además del "milagro" que Jason opera en su hija, Creon se sienta agradecido. La victoria de Jason supone la necesaria muerte de Cedric y el desencadenamiento de la tragedia. Mediyah será la verdadera y final ganadora del *pecong*.

3.4. Aspectos espectaculares

3.4.1. Localizaciones y distribución temporal

Localizaciones y distribución temporal[464]

Place: *Trankey Island, A Caribbean* Island of the Mind

Prologue: *The wee hours before cockcrow*

Act One

Scene 1 *Some weeks later, the village.*

Scene 2 *Miedo Wood Island, a dark mysterious place.*

Scene 3 *Creon Pandit's store*

Scene 4 *The old hut.*

Scene 5 *The hut of Mediyah and Jason on Miedo Wood Island.*

Act Two

Scene 1 *Months later, Mediyah's hut, built on the site of the old hut.*

Scene 2 *Carnival!*

Scene 3 *Mediyah's hut.*

Scene 4 *Mediyah's hut.*

Scene 5 *Mediyah's hut.*

Epilogue: *The day after carnival, the town.*

[464] El cuadro sinóptico de la localización y distribución temporal aparece en el programa de *Pecong* (Randall, 1991).

3.4.1.1. Localizaciones

El dramaturgo desecha la arquitectura griega, tan abundante en las distintas versiones del mito, para crear una estética identificable en el imaginario colectivo con el Caribe. La obra comienza en Isla Tranquila, una isla de la mente, según la califica el propio autor, y en ella transcurre la mayor parte de la obra. Es la isla donde viven los personajes. Forman parte de su escenario el pueblo, la tienda de Creon Pandit, los chamizos donde viven Cedric y su hermana, y por último la ciudad, que cierra con el epílogo. La otra isla, *Miedo Wood Island*, aparece en las escenas segunda y quinta del primer acto. En ella se desarrolla la relación de los amantes. Se trata de una isla sagrada, reservada a las mujeres de la familia de Mediyah. La palabra *Miedo* procede del castellano y con ella se indican los límites para el resto de los personajes, que no podrán acceder a ella. Se trata de un espacio sagrado, reservado a las elegidas, y por tanto se trata de un bosque virgen donde el colonizador no ha conseguido penetrar.

La obra comienza con un prólogo que nos sitúa entre ambas islas, ya que se trata de un espacio indeterminado en Isla Tranquila que se mueve entre la muerte de la abuela y la llegada de Cedric con su comparsa de acompañantes. El pueblo aparece seguidamente en la primera escena del primer acto con el coro, Persis y Faustina, que, como ya hemos comentado, representan las opiniones de los habitantes de esta particular isla. La tienda de Creon en la escena tercera es relevante en cuanto a muestra de sus dominios y su poder social y económico, al tratarse de la única tienda del pueblo. Los habitáculos de los hermanos en Isla Tranquila son una especie de chozas o chamizos –*huts*—, que contrastan con la riqueza de su supuesto progenitor.

Las dos chozas, tanto la antigua como la nueva, ejemplifican el proceso por el que atraviesa Mediyah. En el primer acto, en la escena cuarta, la choza es curiosamente el espacio donde encontramos a un abandonado Cedric, que ha descuidado el sitio hasta convertirlo en inhabitable, con la excusa de que es la mujer la que debe encargarse de la limpieza y orden de la casa. Esta escena constituye una poderosa crítica feminista sobre ciertas actitudes aún presentes en la mentalidad del hombre caribeño. Sorprende también la actitud de Mediyah, que decide quemar el lugar en un alarde de muestra de su poder, puesto que se sabe observada por Creon. Esta reacción presagia la tragedia final y subraya la imposición de los valores femeninos frente a los masculinos. Sin embargo, también advierte de la prepotencia con la que la protagonista femenina ha obrado,

debiéndose someter a la humillación de volver a vivir en una nueva choza al ser expulsada del paraíso que representa para ella *Miedo Wood Island*. Cuatro escenas del segundo acto tienen lugar en este nuevo chamizo, en el que asistimos a la decadencia del personaje femenino, que hace del lugar un sitio aún más abandonado de lo que ella misma criticó con respecto a su hermano. Esta escenificación muestra el estado anímico de la protagonista[465], que, como comenta la abuela, es en esos momentos "una mujer normal", y por tanto sometida al dolor y a la pobreza.

Miedo Wood Island es caracterizada como el lugar tropical por excelencia, con toda su poderosa abundancia de flora y fauna. Esta isla, según las acotaciones escénicas, ha de representarse con rocas y hojas de palmeras que han de simular dos tronos, que representarán el reino de Mediyah como reina *obeah*, donde eleva a Jason a la condición de rey consorte para su disfrute. En la escena quinta del primer acto, Jason aparece rodeado de flores y cestas de fruta tropical, que simbolizan el poder que detenta Mediyah aún al comienzo de la escena y que producirá un gran contraste con respecto a la situación que Mediyah adquirirá al final de la misma, puesta de manifiesto en la primera escena del segundo acto, donde toda esta exhuberancia es reducida a suciedad y dejadez, expresando de esta manera la desolación de la protagonista. *Miedo Wood Island* es el paraíso perdido que Mediyah recuperará como recompensa a su venganza. No sólo la protagonista no será castigada, sino que volverá al edén, a esta isla impenetrable y sólo accesible a las mujeres de su familia.

No obstante, la obra acaba con un epílogo, un día después del carnaval, en la ciudad. En realidad se trata del pueblo, ya que es donde viven Persis y Faustina, que aparecen en este momento final abriendo las ventanas al jaleo de la calle, que las invita a unirse pese a que el tiempo oficial para la fiesta ha finalizado ya, y al desenlace trágico, que no parece implicar duelo; por ello es curioso que la acotación haga referencia a *town* en lugar de *village*, término utilizado en la primera escena del primer acto. Con ello el autor vincula la tragedia al teatro ateniense, donde la ciudad es el tema de arranque:

> Se trata de vida humana inserta en la ciudad: de los grandes temas de la angustia y la salvación de la ciudad, que son la esencia del Teatro, como continuación de los

[465] Esta situación también es utilizada en la novela caribeña. Consúltese a este respecto Patterson (1998: 34).

> antiguos rituales ciudadanos. Ante nosotros tenemos normalmente a un jefe o rey acompañado de su pueblo, de sus amigos o sus servidores, que viven con él un episodio de su vida, que es la ciudad. (Rodríguez Adrados, 1983: 490)

Vinculación interesante en una tragedia que el dramaturgo lleva directamente al espacio rural de una isla caribeña imaginaria, donde el pasado permite una mayor relación con la naturaleza, la mención a la ciudad nos saca de ese pasado imaginario para devolvernos a nuestra realidad presente.

3.4.1.2. Caribbean time

La obra se sitúa *well in the past* (hace mucho tiempo), un pasado que, dadas las características del carnaval que describe, bien puede situarse tras la emancipación y antes del inicio del siglo XX. No obstante, la falta de especificidad al respecto sitúa a la obra, junto con su localización geográfica dentro del imaginario colectivo relativo al Caribe, consiguiendo una significación intemporal, tal como ocurría con la tragedia griega, con la diferencia de que la obra queda circunscrita a un entorno y un tiempo netamente caribeño.

> Con otras palabras: porque la tragedia griega aspira a una significación intemporal, debe situarse en un tiempo que no es ni el de los griegos ni el nuestro, y así comprenderá el espectador que el pensamiento griego vale para nosotros y que la necesidad que pesa sobre el héroe se dobla de una universalidad que acrecienta aún su peso. De otra parte para que la significación del mito valga como ejemplar, debe presentarse con una majestad apartadiza de la realidad cotidiana. Las representaciones griegas se preocupaban poco de la exactitud histórica. Se daban casi sin decoración, pero con máscaras y coturno. Se situaban en un tiempo trágico tan diferente del tiempo cotidiano griego como del nuestro. Los medios escénicos que aquí se proponen, con certera visión de los intereses teatrales, pretenden sugerir esa intemporalidad. La decoración es a base de montajes arquitectónicos de extraña simplicidad, despojada, terminante. La agresiva ausencia de cualquier decorado individualizado (velatura y color histórico) pretende sugerir la escena del mundo, el área o escenario esencial de lo humano. (Lasso de la Vega, 1981: 38–39)

Carter eleva a sus personajes a la categoría de prototipos universales, con la salvedad de que los relaciona y sitúa en el Caribe, pero un Caribe intemporal e inconcreto compartido por el imaginario colectivo, haciendo posible la convivencia entre lo caribeño y lo universal. El carácter intemporal de la obra le hace ganar

efectividad en simbolismo, donde las presiones raciales y sociales quedan sometidas a la única fuerza verdadera que, como en la tragedia griega, procede de los dioses, de manera que en este sentido reconecta la obra con su sentido clásico, convirtiendo a sus personajes en arquetipos universales.

La obra comienza aún de madrugada, ya que una acotación escénica señala que se trata de *[the] wee hours before cockcrow on a lushly verdant Caribbean "island of the mind"* (Prologue: 1). Mediyah aparece dormida en un camastro con un farol en la mano. La ausencia de mobiliario denota un gusto alejado del naturalismo, contribuyendo así a crear una atmósfera en la que tiene prioridad el paisaje caribeño (*lushly verdant*). El prólogo finaliza con las luces, que indican una rápida transición hacia el primer acto, ya que la obra ha comenzado de madrugada. La llegada de Cedric, identificado con el gallo, indica el amanecer, que en las zonas agrícolas es anunciado con el canto de este animal. El final del prólogo coincide con la llegada del día y por tanto con la desaparición de la noche y sus misterios, representados en la primera parte del prólogo.

La escena primera del primer acto comienza, según la acotación escénica, unas semanas después, pero sitúan al espectador en el día a punto de amanecer, por lo que la transición no resultará abrupta pese al tiempo transcurrido. La atmósfera diurna nos devuelve a la Isla Tranquila, donde iremos conociendo a los personajes que la habitan. Las transiciones entre escena y escena son muy rápidas. En la escena segunda, el cambio de escena tiene lugar con la entrada de Granny Root y su abuela, que han abandonado la primera escena en Isla Tranquila para reaparecer en la segunda escena, en *Miedo Wood Island*.

En la tercera escena el tránsito de los supuestos cuatros meses que tienen lugar entre el encuentro con Jason en *Miedo Wood Island* y el encuentro en la tienda de Creon en Isla Tranquila están en esta ocasión marcados, no por acotaciones escénicas, como en casos anteriores, sino por la mención de los personajes sobre el tiempo transcurrido: ***Persis****: I ain't know. I ain't see she for some month* (I, 3: 28). A partír de ahí, el centro de atención será el embarazo de Mediyah, que coincide con la preparación del carnaval, y que culminará con el parto de los gemelos, momentos después de la victoria del *pecong* por parte de Jason.

La preparación del carnaval se anuncia desde el prólogo, con la entrada de Cedric a modo de *párodos*. El encargo de la compra de tela para vestidos de las hermanas forma parte de la preparación del evento y va marcando el paso del tiempo en Isla Tranquila. La reconstrucción en torno a los hechos referidos a la

destrucción del cuatro de Cedric en la escena cuarta vuelve a informarnos sobre la llegada del carnaval, que se producirá en unos meses, el tiempo suficiente que Cedric confía en tener para que la madera del árbol del *Calabash* se cure y pueda conseguir un nuevo cuatro para el *pecong*.

A partir del *pecong*, la obra discurre entre los tres días dedicados al carnaval y el final del mismo, ya que Jason y Sweet Bella han anunciado su boda para momentos antes de que finalice el carnaval. Hay un gran dinamismo en esta última parte de la obra, debido a la sucesión de momentos climáticos que, como en toda tragedia, obedecen a la restauración final de la paz a través de la muerte, que marca el inicio de una nueva etapa.

3.4.1.2.a. Congelación y el poder de los dioses

Tal como ocurría en *Joker*, la congelación es un recurso constante en *Pecong*. La congelación de la escena posee el efecto brechtiano del extrañamiento, también conocido como *Verfremdungseffect*, consistente en facilitar al espectador una menor empatía con los personajes y una mayor objetividad sobre lo que está ocurriendo en la escena. Sin embargo, la utilización de este recurso por parte de Carter se da para expresar la presencia del mundo espiritual de los dioses interaccionando con el mundo de los vivos. La congelación es también una forma de metateatro que hace de los propios personajes observadores de una situación de la que son conscientes, sin poder hacer nada para evitarla, respetando así los designios de los dioses[466].

Hay varias congelaciones ya en el primer acto, Faustina queda literalmente congelada como castigo por su lengua mordaz, es la primera venganza de Mediyah, que en esta ocasión adquiere un tono cómico. En la escena segunda, abuela y nieta quedan estupefactas al experimentar el poder de la fuerza espiritual simbolizada por el rayo y los truenos. La expulsión del paraíso en la escena quinta está marcada por el rayo y el trueno, que representan una vez más la presencia de la divinidad, cuya consecuencia será el castigo para Mediyah con la expulsión y la pérdida de sus poderes.

De nuevo la técnica de la congelación es utilizada en la escena segunda del segundo acto, provocada por Granny, que desata una gran pasión entre Jason y

[466] En la tragedia clásica se habla del *fatum* del héroe, o destino que necesariamente ha de cumplir.

Sweet Bella. Lo más interesante en esta ocasión es el hecho de que el resto de los personajes son conscientes de que el tiempo se ha detenido para ellos, pero no para la nueva pareja: *The impression should be given that the crowd is moving at a considerably slower pace than the dancing pair* (II, 2: 65). También el trueno y el rayo, como en ocasiones anteriores, ponen fin a la situación idílica y expresan el poder justiciero y vengador de los dioses, en esta ocasión de parte de Mediyah.

3.4.1.2.b. Música y carnaval

El carnaval impregna toda la obra: el título *Pecong* hace referencia, tal como hemos visto, a la tradición carnavalesca en Trinidad, el carnaval marca el paso del tiempo desde la finalización del evento hasta el inicio del mismo al año siguiente, período en el que transcurren los acontecimientos dramáticos. Impregna el ambiente contribuyendo a la diversidad y riqueza de los recursos espectaculares tales como los vestidos, las máscaras o la música, formando parte por todo ello de una consolidada tradición en el teatro de tema caribeño.

Como ya hemos comentado en el capítulo primero, el carnaval trinitense es probablemente el más conocido del Caribe, introducido por los franceses en la isla, es una muestra del sincretismo de la tradición europea con las distintas culturas africanas de las que provenían los esclavizados. Aunque al principio empezó celebrándose por parte de la elite colonizadora, pronto, y dadas sus características, surgió un carnaval paralelo a través del cual los esclavizados podían durante el tiempo en el que duraba el evento expresarse con libertad, creando así un carnaval autóctono que fue utilizado como arma de denuncia y rebeldía contra la brutal represión a la que se encontraban sometidos durante el período de la esclavitud y también después de la emancipación. Por ello el carnaval, aunque no llegó a extinguirse, siempre estuvo amenazado, llegando a suprimirse ciertas manifestaciones como el conocido *canboulay*[467]. El poder del carnaval como arma de denuncia ha sido analizado por Bajtin (1998) con respecto a la sociedad medieval y el renacimiento europeo o por Caro Baroja, que comenta en este sentido:

---

[467] Cannes brulées *seems to have acquired several meanings, each becoming associated with Carnival in certain Caribbean islands. The term probably originated in feasts celebrating the completion of concentrated-manual cropwork, such as Cropover. Almost certainly, Canboulay became attached to Carnival celebrations via this relationship with the plantation work cycle. It is curious, however, that in Trinidad this occurred before Emancipation.* (Cowley, 1996: 20)

> Siempre es el miedo a la violencia anónima el que induce a los legisladores a reprimir los viejos hábitos. Miedo a las sátiras procaces, a las injurias, a las agresiones. ... Romper el orden social, violentar al cuerpo, abandonar la propia personalidad equilibrada y hundirse en una especie de subconsciente colectivo. ¿Hay algo más *dionisíaco* en esencia? En última instancia, el Carnaval parece una reelaboración de viejos rituales que tiene un carácter sistemático y que sobrepasa en significado a lo que se llamaban "ritos de fertilidad". (1986: 155)

El carnaval trinitense conecta con las raíces del ritual africano y enmascara estos elementos bajo una apariencia que ha permitido la supervivencia de rituales que han perdido su origen, conectando así con el proceso que las tradiciones paganas sufrieron con el cristianismo. Rodríguez Adrados señala:

> encuentra como contrapartida desfavorable desde nuestro punto de vista el hecho de que los rituales agrarios han perdido carácter religioso, tendiendo a convertirse en elementos carnavalescos, lúdicos, folklóricos o deportivos, y se han hecho así unilaterales; cuando han pervivido dentro de la Religión cristiana, han debido adaptarse a ella, siendo más frecuente que hayan sido simplemente eliminados o reducidos a situaciones en que son apenas reconocibles. En cambio, fuera de Europa, es decir, en la Prehistoria, el Antiguo Oriente, las grandes culturas de Asia y en pueblos de todo el globo que han alcanzado niveles culturales superiores, los ritos y los mitos de la religión agraria han continuado vivos, constituyendo el fondo de las creencias religiosas. (1983: 524)

La presencia del carnaval en la obra se pone también de manifiesto a través de las metáforas que los personajes utilizan para describir sus emociones, como en este fragmento que expresa el deseo sexual:

> ***Mediyah***
> *You feel for make me body sing with you music?*
> ***Jason***
> *Like you the quatro and I the picker!* (I, 5: 43)

O este otro, que describe el dolor que Mediyah siente durante el embarazo al quedarse sin poderes:

> ***Mediyah***

> *I ain't like it. It hurt. It like a million jamette dancin' Carnival and trampin' in me head. Me body feel like Damballah, heself, pitchin' rock and flame at me*. (I, 5: 46)

El uso de la máscara forma parte fundamental del carnaval. Se utiliza la palabra *Mas'* en el sentido de disfraz más que en el sentido específico de máscara, tratándose en definitiva de una forma de ocultarse bajo una apariencia distinta a la habitual. En las representaciones de *Pecong* este elemento dependerá del/la director/a de la obra. No hay referencias específicas en las acotaciones sobre este tema, aunque tal como hemos visto, hay continuas referencias a elementos tales como la animalización de los actores masculinos, asimilados al gallo en el caso de Cedric y al carnero en el de Jason[468]. Especial atención en cambio pone el autor en las acotaciones escénicas referidas a los personajes femeninos. Sobre Mediyah el autor señala que aparece *brightly dressed* (I, 3: 28) al entrar en la tienda de Creon; con este nuevo vestido de la protagonista, el autor quiere subrayar la nueva vida de Mediyah tras su encuentro con Jason, y la sensación de bienestar que la inunda. Faustina además añade a esta situación su sospecha de que está embarazada de gemelos.

Es Faustina el personaje que más interesa al autor desde este punto de vista, pues frente a otros personajes de los que no hay ningún tipo de referencia a cómo han de vestir, en el caso de Faustina hay un especial cuidado. Desde su creencia personal en la escena primera de que es ella la heredera de los poderes de Granny Root hay una evolución también en la forma en la que se nos presenta. En la tienda de Creon el autor la describe *in a somewhat more sober-colored version of the clothes in which we last saw her* (I, 3: 25), "sobriedad" no exenta de ironía. Su encargo de una tela especial para el carnaval, *black Bombazine*, provoca la envidia de su hermana, que tendrá que hacerle el vestido –*Whoop! You hear that, Creon Pandit? She majesty goin' trust me to stitch up she coronation robe* (I, 2: 28)— y que provoca que Persis, en secreto, encargue también tela para ella. Estos encargos anuncian la preparación del carnaval y el resultado que podremos ver en la escena del *pecong*, donde la atmósfera se llena de elementos carnavalescos (figs. 21 y 26).

Carter acerca al público la lucha verbal a través de la imagen deportiva del boxeo. Cedric entra en el ring como si se tratara de un boxeador. La entrada de

[468] En el programa de *Pecong* (Norman Rae, 2003) aparece una fotografía con dos máscaras que representan a los animales que encarnan los personajes masculinos (*fig. 25*).

Jason está marcada por el silencio de la muchedumbre acompañado por el enmudecimiento de la música: *Everyone swirls around a slightly elevated square festooned with gaily colored bunting, giving it the look of a boxing ring* (II, 2: 57). El cuadrado del ring circunscribe la lucha masculina frente al círculo[469], que representa el poder, la magia y lo femenino.

Cedric simboliza el espíritu del carnaval desde su aparición en el prólogo, acompañado por un grupo que canta y baila. En la primera escena, Cedric vuelve a aparecer con este grupo denominado con el onomatopéyico adjetivo *rag-tag band of followers* (I, 1: 10). La música, aunque no escrita por el autor para la obra, forma parte importante del ambiente de la obra que a través del ritmo de la rima impone la musicalidad. La lucha verbal o *pecong* se encuentra profundamente ligada a la tradición de la música carnavalesca por excelencia en Trinidad, el calipso.

Cedric es el vencedor de las ediciones anteriores y sólo necesita de esta quinta victoria sucesiva para alzarse con el gran título *Mighty, Royal, Most Perfect and Grand King Calabash*[470].

La entrada de Jason en la escena quinta del segundo acto es precedida de un toque de tambor que se va acrecentando a medida que entra en escena:

> *In the distance, a drum beat, signaling approaching heavy footsteps. Soft, muted and measured at first, their sound gets louder and louder until, at last, Jason fills the door frame with himself*. (II, 5: 85)

Este momento álgido acompañado del toque de tambor recuerda inevitablemente a la obra de Triana *Medea en el espejo*, que crea una gran tensión climática, con el uso del tambor que precede la catástrofe con el asesinato de sus hijos. El tambor se utiliza en los ritos religiosos afrocaribeños con un alto significado, ya que en

---

[469] El círculo ha sido utilizado en otras representaciones de Medea, como por ejemplo en la siguiente: *The 1991 Manchester Royal Exchange production (...) gave the chorus effective movement –though often circular, not rectangular— 'Forming large or tight circles, weaving in lament or crouched in fear, forming two lines for a tournament of invective between Medea and Creon, or making an army behind Medea against a Jason isolated on half the stage...' Later, the chorus, '...like Medea's Sun ancestor, form a circle with flaming dishes round her. (...) The movement of the chorus thus helped to give visual indication of its sympathy for, even complicity with, Medea*. (Hazel, 1996)

[470] Los títulos siguen formando parte del carnaval trinitense contemporáneo, que celebra varios concursos en función de la modalidad: bandas para *steelpans*, rey o reina del carnaval, y el más afamado, el título de *calypsonian*, para el que en la actualidad concursan tanto hombres como algunas mujeres que, aunque no representan la mayoría, están teniendo una importante presencia. En este concurso, hace algunos años también se producían combates verbales del estilo del *pecong* que con los años han sido prácticamente sustituidos por la presencia individual de los concursantes cuyo repertorio ha de contar necesariamente con dos canciones de temática fijada previamente. (Mason, 1998; Dudley, 2004)

estos cultos cada orisha o *lwa* tiene su propio toque de tambor, que es utilizado en la ceremonia para invocar la presencia de una divinidad concreta.

> *IYÁ, ITÓTELE, OKÓNKOLO —those were the names of the three batá drums Fernando Ortiz presented for the first time publicly in 1936. That day, the magic of their rhythms was revealed to Cuba. The three drums —a big one, a medium-sized one and a small one— had been invoking the black Gods of Africa for centuries in the secret brotherhoods in Houses of Saints. The three dual-headed wooden drums, with their two skins stretched and tuned with leather straps from the lowest to the highest pitch, were surrendered to the expert hands of the master drummers, the olubatá*. (Valdez, n. d.)

María en la obra de Triana, acompasada por el toque del tambor, muestra su condición de diosa, que como tal puede dar o quitar la vida. La intensidad del tambor en la obra de Carter presenta un Jason que con el machete en la mano encarna a Changó, que viene a vengarse de los crímenes de Mediyah, quedando doblegado por la fuerza de lo femenino, y de Mediyah, que ha dejado de ser mujer para convertirse en diosa.

Carter pues utiliza el carnaval desde una compleja concepción que se encuentra enraízada con el ritual y el origen del mismo, aprovechando los valiosos y espectaculares recursos visuales de la celebración, así como su profundo contenido ritual.

3.4.1.2.c. Medea, la extranjera

Medea es el prototipo de mujer extranjera. La imposibilidad de regresar a su patria por su implicación en el asesinato de su hermano Absirto, la traición a su padre, además de su participación en el asesinato de Pelías, engañando a las hijas de éste para que llevaran a cabo el parricidio haciéndoles creer que así le rejuvenecerían, ponen al personaje en una situación al límite cuando es repudiada por su esposo. Esta situación ha hecho del personaje de Medea la encarnación de la mujer extranjera, no aceptada por la tierra de su marido. No gustó nada la representación de la obra cuando fue estrenada por Eurípides en Atenas, en gran parte por la crítica y la falta de castigo para la mujer de la Cólquide.

Esta diferencia en cuanto al lugar de procedencia de Medea respecto al de su marido era puesta de manifiesto visualmente a través de la ropa. Clauss (1997: 8–9) destaca en este sentido el cambio de vestido de la protagonista en la obra

euripídea, que viste de oriental en algunas escenas pero que cambia a la vestidura griega en otras ocasiones, constituyendo un símbolo visual significativo. Como ya hemos señalado, este elemento diferenciador ha sido utilizado en distintas versiones de la obra euripídea, que basan el contraste en la etnia de la protagonista (Hazel, 1996).

Pese a que no hay un componente étnico visualmente diferenciador en la reciente producción del grupo sevillano Atalaya (Iniesta, 2005), la obra lleva el subtítulo de "la extranjera" en un momento en el que según recoge el propio grupo querían llamar la situación que está acaeciendo en España con la llegada de la inmigración. Algunas de las versiones del mito han hecho acopio de este rasgo étnico diferenciador para explorar conflictos sociales y raciales que se desprenden de la situación de extranjera de Medea. Anouilh nos presenta a una Medea gitana frente a un Jasón que no pertenece a esa etnia, al igual que el escritor español José Bergamín.

La versión de Guy Butler, *Demea*, escrita en los años sesenta del pasado siglo, es quizá una de las obras más significativas en este sentido, al presentar el conflicto entre una princesa Tembu y un oficial británico en Sudáfrica como una reflexión sobre el apartheid y sus consecuencias, a través de un hombre que no duda en aliarse con los africáners en su deseo de ascender socialmente. Como rasgo curioso, sólo quiero comentar que la obra no pudo representarse en Sudráfrica hasta los años noventa.

La versión del cubano José Triana también presenta el conflicto pasional dentro de un binarismo étnico en el que María es una mulata y Julián el señorito blanco, siguiendo la tradición del teatro bufo que, como en la *commedia dell'arte*, cuenta con una serie de personajes fijos entre los cuales se hallan el blanco y la mulata. Ni que decir tiene que Julián abandonará a la mulata para emparentar con Perico Piedra Fina a través de su hija Esperancita, con el objeto de ascender en una escala social dominada por una elite blanca en la Cuba precastrista.

Fig. 27

En la obra de Carter el binarismo blanco/negro se convierte en un concepto criollizado, transformándose en una cuestión que depende del tono de la piel. Creon abandona a la madre de Mediyah por la oscuridad de su piel y está encantado con el hecho de que su hija Sweet Bella se case con Jason. Mediyah es

por tanto una mulata de piel oscura (fig. 27) que de esta forma y dada su vinculación con el culto *obeah*, se convierte en Ezili, la caprichosa diosa mulata del vodou. Su vinculación a los cultos afrocaribeños y el tono de su piel la convierten en una poderosa metáfora visual en la representación.

3.4.1.2.d. Respuesta del público

Por último dentro de este capítulo, me gustaría referirme a un elemento que considero podría ser objeto de un amplio estudio dentro del teatro de tema caribeño, la respuesta del espectador. Curiosamente, los dramaturgos caribeños gustan de la cuestión metateatral para sus obras. Walcott utiliza este elemento en *Joker* con un recurso que recuerda inevitablemente a los actores de la obra shakesperiana de *Hamlet*, pero también utiliza este recurso en *A Branch of the Blue Nile*, donde la metateatralidad se convierte en una poderosa crítica de la situación postcolonial que atraviesa el Caribe, relacionada con la creación artística. Carter también convierte la escena climática del *pecong* en un metateatro en el que la muchedumbre participa con sus gritos, donde los personajes se convierten en público del espectáculo, tal como ocurre con los espectadores que han acudido a la representación: *the crowd goes wild as Cedric prances around* (II, 2: 58).

Estas situaciones reflejan el comportamiento esperado por los escritores ante sus representaciones, que buscan la reacción de la audiencia. Aunque no he podido ver la obra representada, considero de gran importancia los comentarios y crítica de alguien entre el público, que pudo ver la versión de la obra de Carter en Jamaica con motivo de la celebración del treinta y cinco aniversario de la fundación de la Universidad de West Indies, de la que comenta:

> *The plight of Mediyah obviously struck a chord with a number of women in the audience who began to engage in a vocalised response to Mediyah's plight with increasing fervour as the second act developed. What did surprise me was the strength of the women's publicly stated antipathy towards de man dem (unbridled hostility) and what disappointed me was the sight of a leading female academic as leader of a pack which she almost single-handledly built by her high profiled choice of seat (second row from the stage, on the left-hand side of the central aisle) and deliberately engaging personal performance in response to the matter of the play. She clapped her hands, made loud comment, gesticulated with exaggerated body movement in her seat and while she did all this she attempted to elicit a reaction from those sitting to the left and right of her so that many members of the audience*

> *were responding as much to their leader in the audience as they were to Mediyah herself*.

Considero esta reacción exagerada y muy particular, pero indicativa del tipo de reacción espontánea que una obra de este tipo puede llegar a suscitar entre un público que se sienta reflejado. Estoy convencida de que el tipo de respuesta de un público caribeño o de origen caribeño es significativamente diferente al de un público que no lo es. Esto, no obstante, formaría parte de otro estudio detallado que tendría como punto de partida la representación de las obras.

Capítulo 4: De El Dorado al limbo:viaje hacia un fracaso anunciado en *A Jamaican Airman Foresees His Death* de Fred D'Aguiar

Wat a devilment a Englan!
Dem face war an brave de worse,
But I'm wonderin' how dem gwine stan'
Colonizin' in reverse.
(Louise Bennet, 1966: 179-180)

Inglan is a bitch
dere's no escapin it
Inglan is a bitch fi true
is whe wi a goh dhu bout it?
(Linton Kwesi Johnson, 2002: 41)

Si en los dos capítulos anteriores analizábamos la visión de los dramaturgos con respecto a dos consagrados mitos, uno moderno, muy ligado a la tradición europea, y otro relacionado con la herencia del mundo antiguo, como cierre del trabajo nos pareció interesante la elección de un mito que surge con el propio descubrimiento y la conquista de América. Se trata del mito de El Dorado, sustentado en la creencia de que en el Nuevo Mundo se podía encontrar todo tipo de riquezas que sólo había que ir a buscar para hacerse rico[471]. Muchos fueron los europeos y concretamente españoles[472] que creyeron en esta leyenda y se embarcaron en busca de supuestos tesoros. No deja de ser paradójico que en estos momentos, la Europa que buscaba riquezas en el Nuevo Mundo se haya convertido en El Dorado de quienes, alimentados por esta misma leyenda que representa ahora el bienestar, arriesgan la vida por un sueño[473].

El Caribe ha sido una zona condenada al tránsito y convivencia de culturas muy diferentes entre sí desde la llegada del europeo, que supone la extinción de la cultura autóctona de los pueblos caribes, taínos y arawaks, primeros moradores de la zona. Como hemos visto en los capítulos anteriores, ello hace que algunos escritores como Walcott hayan dedicado su carrera a una labor adánica consciente y consistente en la creación de una literatura propia. Sin embargo, y tal como intentamos demostrar en nuestro análisis, en esta labor, el artista caribeño no parte de cero, sino que reutiliza viejos y nuevos mitos dotándolos de una peculiarísima visión como fórmula de la propia creación. En el presente capítulo se hace necesario retomar el primer capítulo del presente trabajo en cuanto a las nuevas dimensiones de conceptos como “frontera” o “diáspora” para poder entender la relación con la obra de Fred D’Aguiar *A Jamaican Airman Foresees His Death* y sus contemporáneos. El fenómeno migratorio ha sumido al Caribe en una situación de fragmentación que va más allá de la visión postmoderna, y como señalábamos en el primer capítulo, este fenómeno comienza a gran escala durante la Segunda Guerra Mundial:

---

[471] Me gustaría enfatizar aquí el uso del masculino, puesto que el mito de El Dorado está vinculado exclusivamente a los hombres, ya que esta aventura estaba reservada sólo al varón.

[472] El mito de El Dorado se origina con el descubrimiento del continente americano por conquistadores españoles ante la creencia de que se trataba de lugares donde abundaba el oro. Esta ansiedad por encontrar el preciado metal aparece reflejada en la versión del descubrimiento del director Ridley Scott en su película *1492*. Sobre el mito en concreto, una de las versiones más conocidas y conseguidas es la del director Werner Herzog, que estrenaba en 1973 su interesante perspectiva en la que retrata a Lope de Aguirre en *Aguirre o la cólera de Dios.* También Carlos Saura tiene una versión cinematográfica de 1988 titulada *El Dorado*.

[473] Valga este pequeño homenaje al dominicano Juan Luis Guerra que retrata la situación de sus compatriotas en la popular canción “Visa para un sueño”, que forma parte del álbum titulado “Ojalá que llueva café” (1989).

> *Large-scale emigration began again during the Second World War when British West Indian workers sought gainful employment on the United States naval and air bases being constructed in Guayana, Trinidad, Antigua, the Bahamas, St. Lucia and the United States Virgin Islands, and in the oil refineries of Curacao and Aruba which were being expanded to meet wartime demands. In addition to West Indians joining the British military forces and serving overseas, other filled jobs in the United States created by American men leaving to join the services. After the war, however, the labour situation in the British West Indies again became acute with the repatriation of workers following the stoppage of work on the military establishments and the disbandment of military personnel*. (Dookham, 1985: 64)

Esa migración se convertirá durante el siglo XX en lo que se ha venido a denominar la diáspora caribeña, que crea así su propio concepto de diáspora, término que anteriormente se había utilizado para referirse a la salida impuesta del africano, que como esclavo es diseminado por el continente americano. El término diáspora encuentra su origen en la relación con el pueblo judío y su también forzada marcha de "la tierra prometida". Este nuevo orden mundial que la crítica literaria ha catalogado a través de conceptos más o menos acertados, que tuvieron en los noventa su máximo esplendor a través de estudios de lo post-/postcolonial confluyendo con lo postmoderno, continúa en la búsqueda de terminología que defina un concepto que nace del caos, como ya expresaba Benítez Rojo en su postmoderna visión de *La isla que se repite*.

El término diáspora cobra en el momento actual un nuevo vigor, intentando dar respuesta a este desconcierto que nos lleva a una fragmentación mayor aún de lo que se sospechaba en el siglo pasado. Desde el punto de vista literario, Samuel Selvon o Caryl Phillips son dos de los nombres que suelen asociarse con este fenómeno. Ambos se vinculan al Reino Unido y al choque cultural que para el primero supuso su llegada a Europa y el segundo como representante del escritor que ha vivido la experiencia de la emigración bajo el prisma de las segundas generaciones, como hijos de los emigrantes que han crecido en un contexto totalmente distinto al de sus padres, donde la metrópoli se presenta habitualmente como un medio hostil, en el cual el joven tendrá que luchar para buscar una identidad que se mueve en la continua paradoja.

Aunque Phillips también ha escrito teatro, son sus novelas las que le vinculan a la dura experiencia de este proceso migratorio y le han otorgado reconocimiento internacional. En este sentido el presente trabajo presenta una línea de investigación novedosa, no sólo porque se centre en la producción teatral

de estas segundas generaciones a través de la obra de Fred D'Aguiar, sino también porque estudia una obra muy poco conocida, vinculándola a la de otros autores contemporáneos, como Phillips.

La poesía, como ya hemos visto en el presente trabajo, también recoge esta gama de nuevas sensaciones y la paradoja de habitar entre distintas culturas, convirtiéndose en una poderosa arma de resistencia. La conocida como *dub poetry* ha sido un producto literario caribeño distintivo donde la poesía se hace performativa[474] y se acompaña de un poderoso ritmo, producto de la palabra o de la música. Este tipo de poesía puede adquirir un alto contenido político, de denuncia social sobre la situación de los emigrantes caribeños en el Reino Unido[475], que también nos interesa destacar en relación al análisis del presente capítulo.

El teatro, una vez más, no ha quedado al margen de este fenómeno, aunque pueda imaginarse lo contrario, dada la escasez de estudios que se han hecho en comparación con el género narrativo, que goza de una mayor difusión. Nuestro estudio pretende aportar algo de luz sobre la cuestión teatral y su propia visión de los acontecimientos. El presente capítulo trata de la diáspora que emigra al Reino Unido, zona de la que se habla como de una isla caribeña más. Nos pareció interesante este análisis por el vínculo colonial y postcolonial de la metrópoli con los que consideraba sus súbditos[476]. Este fenómeno, además, resulta especialmente atractivo dado el corto tiempo transcurrido con respecto a la creación de estos nuevos estados, frente a lo que ocurrió con otras ya antiguas potencias europeas, donde el proceso colonial se cerró hace más de cien años[477]. No se debe confundir este fenómeno migratorio con las migraciones actuales, donde el emigrante no suele tener relación cultural con el país donde migra y cuyo

---

[474] Utilizo este anglicismo debido al uso que del mismo hace Benítez Rojo (1998), para indicar el valor de actuación teatral o *performance*.

[475] Nótese en este sentido el fragmento elegido de Linton Kwesi Johnson que abre el capítulo, que, junto al fragmento de Louise Bennett, son un claro ejemplo del ambiente que después veremos reflejado en *A Jamaican Airman Foresees His Death*. Linton Kwesi Johnson es especialmente conocido por su activismo y la creación de una estética propia que incluye su propia imagen como bardo que "canta" sus poemas. No es extraño que el prefacio de su selección de poemas que lleva el título de *Mi Revalueshanary Fren*, publicados en 2002, fuera escrito por Fred D'Aguiar, quien forma parte de las segundas generaciones que han vivido en primera persona la discriminación de la no pertenencia, cuestión que se verá reflejada en toda su obra y muy especialmente en la obra objeto de análisis.

[476] La expresión exacta en inglés es *British subjects*. Así precisamente titula D'Aguiar uno de sus libros de poemas, publicado en 1993.

[477] En el caso de España, por ejemplo, hay que recordar la significación que el 98 tuvo en la vida del país en cuanto a fecha que marcó la pérdida del poder colonial, con la independencia de las Antillas y Filipinas y que en España daría la generación del 98 como grupo de intelectuales y escritores.

análisis no es objeto del presente trabajo, aunque forma parte del complejo fenómeno migratorio que está experimentando nuestro país en los últimos años, así como el resto de las antiguas metrópolis, que tampoco son ajenas a esta situación.

Ya hemos mencionado cómo una de las grandes diferencias dentro de la lengua inglesa con respecto a su uso en los Estados Unidos, Canadá o el propio Caribe británico, es la drástica diferenciación con respecto al término *Black*. Esta palabra resulta un paraguas demasiado amplio que en el Reino Unido aúna a culturas tan distintas como la asiática, la africana o la caribeña, dando lugar a una percepción erróneamente homogénea, que potencia la yuxtaposición con el blanco, denotando así una supremacía que acaba por crear lo que se ha dado en llamar "desatención benigna"[478]. No obstante, y pese a que el término sea vago, extremadamente amplio y por tanto poco adecuado, es el que se usa habitualmente para referirse a estos escritores incluyendo tanto a los emigrantes como a las segundas generaciones nacidas en el Reino Unido:

> *What does being black in Britain mean? (...) Unlike in the United States, in the United Kingdom the term 'black' includes individuals of both African and Asian descent. It can refer to someone who is Afro-Caribbean, Pakistani, Indian, or Chinese. Or, in the words of a prize winning general information book,* Black and British*, it means "anyone in Britain who is not 'white'" (Bygott, 6). 'Asian' refers to those tracing ancestry to India, Pakistan, or Bangladesh, rather than to China or Japan (Walby 37). As in the United States, some activists prefer more specific forms of naming, claiming their individual ethnicities en route to asserting their rightful place in British society. Such insistence on variety and specificity within a community clumped together as the other, the 'not white', has tactical value, although other activists see the move as splintering an already small community that together needs to resist attempts to demonize and dispossess it (Anthias 140 - 56)*. (Dahl, 1995: 41)

Fred D'Aguiar (1989), en un artículo que titula significativamente "Against Black British Literature" señala la diferencia entre los Estados Unidos y Gran Bretaña, lugar aquél donde los negros han sostenido una larga y dilatada historia de lucha contra los blancos que ha creado mayores diferencias entre blancos y negros que

[478] Escuché este término (*benign neglect*) por primera vez del dramaturgo Mustapha Matura, haciendo referencia a la época del mandato de Margaret Thatcher, momento en el que se recortaron y desaparecieron muchas de las subvenciones para las artes y la cultura del país (Matura, conversación, Londres, julio 2002).

en el Reino Unido. D'Aguiar, que se considera a sí mismo como *British Black*, entendiendo como tal "alguien que cubre una pluralidad de experiencias[479]", propone una revisión sobre el concepto de lo británico, argumentando que se trata de un término que ha adquirido un nuevo contenido a partir de la Segunda Guerra Mundial, y considera absurda la catalogación de cualquier tipo de literatura que haga referencia a cuestiones exclusivamente raciales:

> *The literature defies the label black because the writer's imagination is more than race-bound, nor is race the primary factor about the writer who is black. Ideology is perhaps a stronger one. What the writer believes and writes means much more than the race to which s/he belongs. Equally important is the form used by the writer, since it may enhance a tradition or usurp it*. (Butcher, 1989: 113–114)[480]

Nos hallamos, pues, ante una nueva generación de escritores que ha nacido o ha pasado gran parte de su infancia en el Reino Unido, pero cuyos orígenes son geográfica y culturalmente distintos. Se trata, como hemos comentado al inicio del capítulo, de escritores que viven muchas veces anclados en la paradoja, ya que ellos mismos o sus padres eran súbditos británicos cuando llegaron a la metrópoli. Aunque este fenómeno se extiende más allá del Caribe británico y se incluye a los autores de origen caribeño, como Felix Cross, Mustapha Matura[481] o Caryl Phillips. El término *Black* también incluye a otros como Hanif Kureishi[482], Winsome Pinnock o Tunde Ikoli. Es cierto que todos ellos son escritores que, tal como señala Dahl, comparten la temática en sus obras, que suele ser comprometida y compleja:

---

[479] Véase además Baugh (1988: 60).

[480] Esta idea es reiterada y ampliada continuamente por Fred D'Aguiar (2007b), que señala:
When asked, as I am frequently asked, whether I am a black writer or a writer who happens to be black, I always reply, both, since both apply to varying degrees at different times depending on the circumstances. The choice is a ludicrous one, of course, because I am first and foremost human. But I understand the conditions that framed the question and I believe we should examine those social and historical conditions –slavery, race, class, economic underdevelopment– rather than reduce the contemplative mind to an annoying semantic binary conundrum represented by black and/or writer. As if I could walk away from my skin or my writing when both are enshrined in this moral code. And as if each could be chosen as a shopper would choose a product off a supermarket shelf.

[481] De los tres mencionados, el trinitense Mustapha Matura era ya un adulto cuando llegó al Reino Unido. Con la mención de los tres quiero destacar el hecho de que todos ellos han escrito obras de teatro.

[482] Aunque Hanif Kureishi es más conocido por su narrativa, también escribió y participó en el montaje de obras de teatro, de hecho en una de sus más conocidas novelas y la primera del autor, *The Buddha of Suburbia* (1990), retrata la vida del teatro alternativo de las minorías a través de su protagonista.

> *They address challenging and complex issues: the erosion of cultural traditions, the conflicts between first- and second-generation immigrants, the pull of assimilation, violence, racism, discrimination and poverty. The playwrights speak from a variety of economic, cultural, and gendered positions, and the plays have been staged in establishment and alternative venues from the Royal National Theatre and the Royal Court*[483] *to Soho Poly, Riverside Studios, Battersea Arts Centre, Oval House and Drill Hall, as well as in community and cultural centers around the country*. (Dahl, 1995: 39)

Nuestro estudio, no obstante, se centra en el efecto sobre los escritores de origen caribeño que se han criado en la cultura del Reino Unido. Sin embargo, no debemos olvidar que comparten cuestiones generacionales con otros escritores cuya visión bipolar, impuesta por el colonizador bajo el término *Black*, ha contribuido paradójicamente a su unión, en este caso literaria. Por las razones apuntadas es inevitable la referencia al término *Black*, ya que aparece continuamente en las fuentes consultadas en inglés. No obstante, consideramos que el término *Black* resulta del todo inadecuado y nos inclinamos por seguir utilizando el término "de tema caribeño"[484], para con ello referirnos también a los escritores objeto de nuestro estudio que correspondan al perfil de la emigración o de segundas generaciones nacidas en el Reino Unido o Estados Unidos. Esta cuestión ha de tenerse en cuenta para cualquier tipo de búsqueda que se haga en catálogos de bibliotecas o en la red. En ese caso, hemos optado por utilizar el término en inglés o la traducción que consideramos se acerca más al término en castellano, "de minorías", cuestión que tampoco consideramos definitiva.

Caryl Phillips, en la conferencia plenaria que ofreció en Malta en el 2005[485], sorprendió al auditorio al elegir como tema de su exposición la situación del teatro de minorías[486] en el Reino Unido en la segunda mitad del siglo XX. Phillips

---

[483] Hidalgo Ciudad (1994: 26) menciona lo que supuso esta sala desde el punto de vista experimental. Fue allí donde se estrenó *Look Back in Anger* en 1956 y será también en este espacio escénico donde se represente *AJAFHD* en 1991.

[484] Ésta es una de las grandes diferencias con el Caribe hispano, más consciente del término "Caribe" y del sentido de patria. No es extraño, puesto que se trata de estados con mayor tiempo de existencia que las excolonias británicas, y donde el neocolonialismo de EEUU ha convertido la relación con el colonizador originario en una visión nostálgica ligada a los valores culturales y de identidad de estos países, como en el caso de Puerto Rico con respecto a España.

[485] La Conferencia formó parte del Congreso organizado por la Asociación EACLALS.

[486] Curiosamente, y aunque Caryl Phillips no se considera un escritor negro –*a black writer*—, el autor se refirió continuamente a *Black Theatre*, haciendo referencia continua a escritores de origen caribeño y a otros que no lo son. De entre este último grupo se refirió en varias ocasiones a Tunde Ikoli o a Hanif Kureishi.

comenzó refiriéndose a la obra del trinitense Errol John *Moon on a Rainbow Shawl*, estrenada en 1958, que tuvo un gran éxito y un gran impacto en el Reino Unido, ya que fue la primera obra escrita por un caribeño con cierto reconocimiento en la metrópoli. Phillips centró su discurso en el análisis de los parámetros teatrales establecidos en la segunda mitad del siglo, que no permitieron el éxito esperado de obras y autores. Entre estas causas señaló la falta de *black authors* y de un público receptivo para este tipo de obras, por lo que el autor de St. Kitts confesó que tuvo que abandonar, en sus propias palabras: *drifting away from my first love, theatre*. No obstante, Phillips terminaba con una visión muy optimista sobre el panorama teatral actual basada en la conquista de la obra de Kwame Kwei-Armah *Elmina's Kitchen*, que ha conseguido atravesar el *underground* alternativo para instalarse en el *West End* londinense[487].

Frente a la optimista visión de Phillips sobre el panorama actual teatral, en mayo de 2006 se publicaba en el periódico *The Guardian* una cruda reflexión sobre "la gran esperanza negra" (Greer, 2006), donde se lamentaba la pérdida con respecto al número de actores negros, así como la falta de producciones en comparación con los años ochenta:

> *In the spring of 1986, the black presence in British theatre looked ready to take off. Hugh Quarshie was a national heart-throb at the RSC, and Josette Simon was regularly cast in the company's leading roles. I was then living in America, and from my vantage point on the other side of the Atlantic, companies such as Temba, Talawa, Black Theatre Co-operative, and Theatre of Black Women looked to be on the verge of making a major impact, not only in their own sectors but on the wider scene*. (Greer, 2006)

Es cierto, tal como señalaba Phillips, que la producción y creación teatral no consiguió el boom de la novela que hizo muy conocidos a escritores caribeños como Selvon, Lamming o el reciente premio Nóbel, V. S. Naipaul, y que probablemente la falta de éxito se debió a factores exógenos a la creación teatral. A pesar de todo, ha de tenerse en cuenta el esfuerzo tanto de compañías como de

[487] Caryl Phillips habló entusiasmado sobre las nuevas posibilidades que el teatro ofrecía en el momento de la conferencia, y enfatizó la imposibilidad de crearse una carrera como dramaturgos en los ochenta y noventa. Esta cuestión probablemente explica en parte la escasa producción teatral de Fred D'Aguiar y de Caryl Phillips, escritores que siempre han mantenido un contacto muy directo y sentimental con este género. En conversación mantenida por separado con ambos, he podido constatar su interés y ganas de volver a escribir para el teatro, de hecho D'Aguiar escribió una obra para la BBC en 2005, después de tantos años de silencio en la escena, y Phillips volvió a la escena en el 2007 con la obra *Rough Crossings*.

escritores que se acercaron al teatro para crear las bases de un teatro propio con escasa tradición dentro del canon teatral británico. Hidalgo Ciudad (1994), en su monografía titulada *Tendencias alternativas en el teatro londinense de los años 80*[488], habla de la existencia de obras y compañías de teatro de escritores inmigrados y de segunda generación dentro del círculo alternativo del Londres de los años ochenta y se refiere a este tipo de teatro como étnico[489], definiéndolo de la siguiente forma: "[por] tal se entiende aquí el practicado por compañías cuyos componentes son, en su mayoría o totalidad, de ascendencia negra o asiática" (153–154). Vincula este tipo de teatro con el "teatro alternativo"[490] de los sesenta y setenta, del que "toma su base organizativa e ideológica" (154), enfatizando en las obras la problemática de dichas minorías, aunque también señala que buscaron difusión en un público mayoritario no solamente formado por personas de color. En este sentido establece dos tipos de teatro: "por un lado, los grupos que buscan su integración en el *mainstream* —Temba, Talawa— y por otro aquéllos que permanecen fieles a su comunidad y rechazan cualquier práctica teatral que se aleje de ella –Black Theatre Cooperative, Double Edge[491]—" (Hidalgo Ciudad, 1994: 155) [492].

Aunque no comparto esta catalogación totalmente, es interesante en tanto refleja la existencia de compañías pioneras, que pese a contar con caracteres y medios distintos, han intentado acercarse al público londinense y difundir un teatro "diferente". De las citadas, es indudablemente Talawa la compañía más conocida y reconocida en el Reino Unido, que continúa en el momento presente intentando hacerse un hueco en el *mainstream*. Fundada en 1985 por Yvonne Brewster, Inigo Espejel, Mona Hammond y Carmen Munroe, es aún la jamaicana Brewster a quien se ha asociado el nombre de la compañía, incluso después de su jubilación[493].

---

[488] Es interesante resaltar la importancia de esta obra, ya que es la única que he encontrado en castellano dedicada a un aspecto tan concreto y tan difícil de estudiar como es el teatro alternativo de la década de los ochenta.

[489] Hidalgo Ciudad (1994) habla concretamente de "minorías étnicas" (62), "obras escritas por autores británicos de color" (63), "teatro étnico" (153) y"obras étnicas" (253–267).

[490] El entrecomillado corresponde a la obra original.

[491] No tenemos ningún conocimiento de que este último grupo siga existiendo en la actualidad.

[492] A continuación el autor habla de Tara Arts, compañía que, por su ascendencia, hindú y pakistaní, no trataremos en el presente trabajo. No obstante, merece la pena echar un vistazo a su producción dramática, así como destacar el hecho de que se ha mantenido hasta la actualidad. Véase: <http://www.tara-arts.com/HTML/aboutus.htm> [10/04/2009].

[493] Yvonne Brewster (2004) confiesa en sus memorias *The Undertaker's Daughter. The Colourful Life of a Theatre Director* que su presencia en Talawa fue coyuntural y que después de tantos años necesitaba dedicarse a otras cosas. Dichas memorias se escriben en forma de novela y

Talawa se ha convertido en un punto de referencia para la formación de jóvenes artistas de origen negro, uniendo a actores de ascendencia africana y caribeña[494].

Esta tendencia puede verse representada en Talawa a través de las obras elegidas, donde conviven Walcott, Soyinka y Shakespeare, por ejemplo. Su sueño es el de poder contar con una sede de teatro estable en Londres y con ese fin organizan eventos para obtener fondos[495]. Entre sus representaciones emblemáticas citaré algunas, como *The Black Jacobins* de C.L.R. James, su primer trabajo, realizado en 1986 (21 de febrero – 15 de marzo, Riverside Studios, Londres); *O' Babylon*, de Derek Walcott (4 de febrero – 12 de marzo de 1988, Riverside Studios, Londres); *Maskarade* [*sic*] de Sylvia Wynter y Olive Lewin (9 de diciembre 1994 – 14 de enero de 1995, The Cochrane, Londres); *Medea in the Mirror*, de José Triana (27 de junio – 27 de julio de 1999, The Brixton Shaw, Londres); o *Itsy Bitsy, The Spider*, de Christopher Rodríguez (2 y 3 de enero de 2002, Queen Elizabeth Hall, Londres), que incluye una particular visión de la pantomima jamaicana trasladada al Reino Unido[496].

Escasas son las noticias sobre Temba en la actualidad, por lo que probablemente se trate de una compañía que ya no se encuentre en activo como tal, sino que sus miembros se hayan diseminado en otros proyectos de características similares, aunque todo hiciera apuntar a lo contrario, por lo que menciona Hidalgo Ciudad:

> Temba, de la mano de Alby James, se decidió a ampliar su público por medio de técnicas empresariales aprendidas en el *mainstream*. De hecho las referencias al mercado y a los sistemas de marketing son constantes en la información ofrecida por la compañía y están destinadas a la venta del producto. (1994: 158)[497]

---

en primera persona, utilizando a su abuela como narradora, mostrando una vez más la presencia e influencia de la familia representada en la abuela.

[494] Es curioso señalar que si en los años sesenta y setenta existían numerosos conflictos entre los inmigrantes de origen africano y caribeño, esta situación ha cambiado notablemente. Ahora se acusa más la diferencia entre los inmigrantes ya asentados en el Reino Unido y los nuevos inmigrantes, muchos de ellos de origen africano pero que en muchas ocasiones no comparten el sustrato ideológico ni tienen vínculos postcoloniales con el Reino Unido.

[495] Tuve la suerte de poder asistir a uno de ellos, que se realizó en el teatro Shaftesbury, en pleno corazón del *West End* londinense bajo el significativo título *Raising a Roof*, en julio de 2002. Las oficinas de Talawa están en la zona del Barbican. Aunque hay que pedir cita previa, es muy interesante el hecho de poder visionar algunas de las obras, así como consultar sus archivos.

[496] Para mayor información consúltese el archivo de producción en la página <http://www.talawa.com/rubrique.php3?id_rubrique=43> [10/04/2009].

[497] Una de las escasas referencias que he encontrado sobre Temba fue en el Theatre Museum de Londres en el año 2003, al consultar el programa de *Pecong*, que curiosamente no

Por último, el *Black Theatre Co-operative* (BTC), llamado por Hidalgo Ciudad "teatro comunitario" (1994: 162), fue fundado por Charlie Hanson, y Mustapha Matura, para montar la obra de este último, *Welcome Home Jacko*. A partir del éxito de este montaje se estableció como cooperativa artística dirigida a un público de origen negro. "Las obras tendían a corroborar la imagen del joven negro rebelde, atrayendo con ello a un público joven que se identificaba con los protagonistas" (Hidalgo Ciudad, 1994: 163–164). Caryl Phillips señala en este sentido la influencia que ejercieron sobre él como escritor la obra mencionada de Matura o la obra de Edgar White *Lament for a Rastafari*, por tratar los dilemas a los que se ven sometidos los jóvenes de ascendencia caribeña en la metrópoli (Stone, 1994: 179).

Mustapha Matura, escritor de origen trinitense afincado en Londres, es uno de los dramaturgos más sobresalientes del panorama teatral de los ochenta en el Reino Unido. Sus obras se dividen entre la nostalgia de Trinidad y la situación que los emigrantes se encuentran una vez instalados en la metrópoli. De este segundo tipo la más representativa es *Welcome Home Jacko*, una de sus obras más significativas es *The Playboy of the West Indies*[498] (1988), donde el autor reescribe la obra del dramaturgo irlandés Synge *The Playboy of the Western World* (1907).

El *Black Theatre Co-operative* se ha convertido en la actualidad en *Nitro*, al mando del prolífico dramaturgo también trinitense Felix Cross, que ha conseguido llevar a la compañía hasta el momento actual. Más parca en recursos que Talawa, y abierta a todo tipo de público, la compañía goza del entusiasmo de su director, quien se muestra más reservado que Phillips a la hora de hablar del teatro caribeño en general y en el Reino Unido en particular, aunque también se muestre lleno de optimismo ante sus propios proyectos. Probablemente, y tal como señala el artículo de *The Guardian*, la esperanza se halle en las nuevas generaciones, que ahora pueden partir de una tradición que era inexistente en los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, momento histórico que actúa como catalizador de un nuevo orden mundial, del que vivimos ahora sus consecuencias.

---

aparecía sino bajo la referencia a este ya mítico grupo de teatro. Desconozco por qué el programa se encontraba catalogado en esa sección.

[498] Para una primera aproximación al estudio de esta obra véase Mengíbar (2001: 107–118).

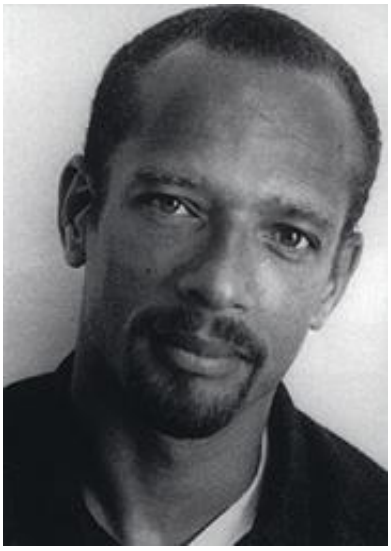

Fig. 28

El caso del autor de esta obra, *A Jamaican Airman Foresees His Death* (*AJAFHD*), Fred D'Aguiar, es especialmente singular, ya que aunque nació en Gran Bretaña, a los dos años se fue a Guyana, donde creció bajo el cuidado de sus abuelas, para regresar de nuevo al Reino Unido a la edad de doce años. Los años que pasó en Guyana hacen única la experiencia de este escritor frente a, por ejemplo, Caryl Phillips, quien experimentó su relación con St. Kitts ya como adulto[499]. Esto significa en la obra y la vida de D'Aguiar una relación vivencial muy estrecha con el Caribe y el Reino Unido, y posteriormente con los Estados Unidos. La influencia americana surge en el escritor a raíz de su experiencia profesional como profesor cuando se traslada a Estados Unidos. El propio Fred D'Aguiar reconocía la enorme riqueza de los escritores afroamericanos y la inspiración que estaba encontrando en la literatura de estos autores en los últimos años[500].

Son muchas las ocasiones en las que D'Aguiar poetiza y utiliza su propia biografía. A continuación citamos una de esas descripciones en las que resume mejor que nadie sus primeras experiencias:

> *My origin is not in itself of interest, except to say that Guyana, London and now the US provide a curious cocktail of ethnicity, history and Conradian horror unmatched by any other triple mix of sovereign states. I was born in London in 1960, a clock-stopping time and place, of Guyanese parents. And lucky to be sent back to Guyana at age two to be raised in Airy Hall in the countryside by my father's mother and then in Georgetown (the capital) by my mother's mother. I returned to London at age 12 for secondary education, trained and worked as a psychiatric nurse at the Maudsley Hospital in London then went on to tertiary education. I left the UK at age 32 to take*

[499] La fuente de estas referencias sobre la vida del autor se pueden hallar en la entrevista mantenida entre Fred D'Aguiar (1988) y Caryl Phillips, donde ya se percibe la afinidad y amistad entre los dos escritores. Caryl Phillips refleja su propia experiencia de descubrimiento sobre sus orígenes a través de sus caracteres teatrales, especialmente en su obra *Strange Fruit*, donde el protagonista masculino realizará un doloroso viaje en busca de su identidad.

[500] Estas declaraciones tuvieron lugar en el Seminario que la Universidad de la Sorbona dedicó a Derek Walcott, que contó con la presencia del autor de Santa Lucía, y de Fred D'Aguiar, que se hallaba entre el público (París, abril de 2006).

> *up a series of jobs in the US culminating in my present post as Professor of English at the University of Miami*. (D'Aguiar, 2002b)

Fred D'Aguiar inicia su carrera literaria como poeta. Sus poemas se mueven por los mundos que conoce y que le han formado. *Mamma Dot* (1985), junto con *Airy Hall* (1989), es una consciente recreación sobre Guyana, donde está presente su abuela, cuestión que comentaremos en relación con la obra teatral, donde la figura de la abuela adquiere una particular visión. Poéticamente el escritor se siente unido a Linton Kwesi Johnson y al también guyanés David Dabydeen, aunque reconoce que su mayor influencia la han ejercido Derek Walcott[501] y Wilson Harris[502].

Su primera obra de teatro fue titulada *High Life*, y representada en 1987 en el Albany Empire (Londres), pero cuando es preguntado por su producción teatral apenas si menciona ésta y se centra en *AJAFHD*, la segunda del autor, la que éste considera su obra de teatro por excelencia. Este texto viene a simbolizar su deseo de escribir para el teatro, no consolidado en gran parte por las razones que apuntaba Phillips, tales como la falta de elementos propicios para desarrollarse como dramaturgos en una época en la que el público aún no estaba preparado[503] (Phillips, 2005a). Mayor dificultad aún se encontraba en la publicación de las obras de estos autores. En la última década del pasado siglo se percibía ya una gran escasez de medios para la difusión de estos textos, lo cual justifica en parte la falta de estudios sobre estas obras casi inéditas[504]. También hay que mencionar los textos que D'Aguiar ha escrito para la radio con anterioridad. *1492* fue una obra realizada para BBC Radio 3 en 1992, y sobre todo destaca su producción para la BBC, *Days and Nights in Bedlam* (2005)[505]. A pesar de todo, la sensibilidad y la temática de esta obra de juventud la sitúa, según nuestro entender, en el

---

[501] A Fred D'Aguiar le une una gran amistad con Derek Walcott. En el Seminario dedicado a Derek Walcott en la Universidad de la Sorbona, el ganador del Nóbel se refirió a él como un gran escritor del momento actual.

[502] De hecho su tesis doctoral iba a versar sobre la obra del escritor guyanés.

[503] He podido constatar el amor por el teatro de Fred D'Aguiar en varias ocasiones según me ha manifestado en todas las conversaciones que he mantenido con él (D'Aguiar 2001d, 2005, 2006).

[504] He sido testigo de esta gradual desaparición, de hecho, algunas de las obras que utilizo como referencia comparativa he tenido que visionarlas en las oficinas de Talawa, como *Itsy, Bitsy, the Spider* o *Passports to the Promised Land*, obra que me fue entregada por el propio escritor Felix Cross. Por el contrario, no tuve ningún problema para obtener el texto de *Elmina's Kitchen*, dado el éxito obtenido y que sitúa a la obra en el *mainstream*.

[505] Además ha escrito obras para la televisión: *Sweet Thames* (Londres, BBC2, 1992), y *Rain* (Londres, BBC2, 1994).

paradigma de su generación por razones biográficas, sociales y literarias que iremos desarrollando a lo largo de este capítulo.

D'Aguiar escribe *AJAFHD* en 1985, cuando D'Aguiar tenía tan sólo 25 años. La obra no se representa hasta 1991, y se publica en 1995 gracias al esfuerzo de la prolífica directora jamaicana Yvonne Brewster, formando parte de una tercera serie de obras que publica bajo el título de *Black Plays*[506] y que recogen a los escritores de segunda generación más representativos. El tiempo teatral de la obra gira en torno al año 1942, momento en el que el Caribe británico aún se encontraba bajo el dominio de la metrópoli. La elección de esta fecha para una obra representada en 1991 es altamente representativa dado el desarrollo histórico posterior, y puesto que la Segunda Guerra Mundial supone el declive de un imperio, la toma de conciencia sobre posturas independentistas y el inicio de un éxodo masivo. Además, la fecha en la que comienza la obra juega con el año del descubrimiento de América, que aparece intercambiando los dígitos centrales. Se trata de una fecha que actuará como catalizadora del cambio en el Caribe británico. Además, no debemos olvidar la connotación implícita en la fecha de representación en nuestra historia contemporánea, puesto que las cuestiones críticas con respecto a la guerra y sus prejuicios raciales tomaron una peculiar vigencia coincidiendo con la primera guerra del golfo y la participación británica en la misma, de la que se hacen eco algunas de las críticas teatrales londinenses:

> *The only drawback to the production is its resolute rootedness in the Second World War years, which muffles resonances for the present. Neither simply about the war years, nor about racial bias within the armed forces, the play also serves to dramatize hopes and disillusionment of all those who have been lured to the metropolis. Urgent parallels with the present are hinted at in Alvin's fateful encounter with British justice which condemns him not for his actions but for his colour. This consequent decline into mental illness also mirrors a grim sociological reality*. (Jaggi, 1991)

[506] Es encomiable la labor de la jamaicana en este sentido por su esfuerzo para dar a conocer el teatro afrocaribeño en el Reino Unido. Como hemos señalado al inicio del capítulo, su nombre va ligado al del grupo Talawa. La publicación de las obras de teatro es cada vez más difícil, ya que los dramaturgos están más interesados en la representación que en la publicación de sus obras, pues no suele haber dinero suficiente para ambas cosas. En los noventa se podían encontrar obras de este tipo de teatro en librerías no especializadas, ahora hay que acudir a las bibliotecas, donde las obras impresas corresponden por lo general a períodos anteriores a esta fecha. Matura (2002) señalaba que ello es consecuencia de la política de Margaret Thatcher, momento en el que se suprimieron las subvenciones para este tipo de actividades.

La obra toma como referencia un poema del autor irlandés W. B. Yeats *An Irish Airman Foresees His Death*[507], reescribiendo el título como *A Jamaican Airman Foresees His Death*, de manera que el joven aristócrata es ahora un joven jamaicano a quien une al irlandés un único impulso de goce *–an impulse of delight*— que les lleva a participar en una guerra por el mero placer de volar. Algunas de las novedades de la obra, además de la originalidad del elemento de partida, residen en su espíritu moderno y contemporáneo y el constante carácter de experimentación teatral:

> *The style of the play was decided partly by the source for it, that is, a poem, and partly by my own leanings in plays I liked to see and read. It would have to use all the modes of speech —prose, poetry, song, monologue, dialogue, soliloquy and chorus— to tell the story of Alvin, the main character, and his three friends, his grandmother and Scots girlfriend, as well as her parents and the other people on the periphery of their lives*. (D'Aguiar, 1994: 279)

La obra de Yeats tradicionalmente ha resultado controvertida[508], al haberlo considerado la crítica por un lado uno de los máximos exponentes de la literatura postcolonial (Said, 1994), o por otro, un escritor anticolonial: *Ramazani* [1998] *argues that due to his "anticolonial resistance to British cultural domination and his effort to transform the degraded colonial present by recuperating the precolonial*

---

[507] Aunque el poema es muy conocido, dada su importancia para el análisis de la obra, y con objeto de facilitar su lectura, lo añadirmos a continuación. El poema está copiado de la propia obra, ya que aparece al final de la misma:

An Irish Airman Foresees His Death

I know that I shall meet my fate
Somewhere among the clouds above;
Those that I fight I do not hate,
Those that I guard I do not love;
My country is Kiltartan Cross,
My countrymen Kiltartan's poor,
No likely end could bring them loss
Or leave them happier than before.
Nor law, nor duty bade me fight,
Nor public men, nor cheering crowds,
A lonely impulse of delight
Drove to this tumult in the clouds;
I balanced all, brought all to mind,
The years to come seemed waste of breath,
A waste of breath the years behind
In balance with this life, this death.

[508] Frente a la opinión de Said, que considera a Yeats como uno de los grandes escritores modelo de la literatura postcolonial, se alzan otras voces que cargan más las tintas sobre su ascendencia protestante o sus jugueteos con el fascismo. Sobre este asunto, consúltese el interesante artículo de Elizabeth Brewer (2000).

past," Yeats warrants examination as an anticolonial writer (Brewer, 2000)[509]. D'Aguiar entronca así con la tradición que en la literatura de tema caribeño ejerce la literatura irlandesa. Curiosamente encontramos entre el escritor irlandés y el propio D'Aguiar cierto elemento común en sus biografías, ya que Yeats nació y vivió la mayor parte de su infancia en Sligo (Irlanda), pasando dos años de ésta en Londres: *[his] homesickness when the family moved to London in 1874 and his sense of isolation in an English school resurface in his Autobiographies. After briefly attending art school, Yeats devoted himself both to Irish literature societies in London and Dublin and his own literary development* (Brewer, 2000). Fred D'Aguiar también experimentará diferencias culturales importantes en su infancia, ya que nace en el Reino Unido pero pasa su infancia en Guyana:

> *England and Guyana, separated by the Atlantic, hold sway over my ability to dream and interact with my parents, brothers and cousins. Perfect strangers in Airy Hall, my village in Guyana, know I come from England and will return there and therefore they treat me like an interloper, the child who will leave any day to return to a better place. I remain a guest of the village until the day I leave. Nothing appears off limits to me precisely because I am destined to leave one day and so everyone views me as the pair of eyes and ears with no memory, register or staying power to exercise an opinion about what I hear or see*. (D'Aguiar, 2007a)

Palabras que no dejan de ser paradójicas, tratándose de un escritor que precisamente se caracteriza por reflejar su identidad caribeña en sus obras. Quizá esa perspectiva de "invitado" es lo que se lo facilite. Según establece el propio autor al final de la obra impresa, en una nota que titula *A Chorus Circle*, la idea de la obra nace, como hemos indicado, de la relación amorosa del poeta con el poema de W. B. Yeats "An Irish Airman Foresees His Death", y explica cómo el poema está inspirado en un aristócrata cuya única motivación por unirse a una guerra que no le pertenecía fue ese "impulso por el deleite, gozo", exento de motivaciones nacionalistas, sirviéndole para crear así el paralelismo teatral:

> *I was fascinated by the notion of a similar impulse in a Jamaican working-class man when it came to the Second World War. The colonial situation would still prevail for*

[509] He expuesto muy concisamente la polémica desatada a este respecto, puesto que sólo pretendo mostrar la diversidad de opiniones al respecto. Sobre esta cuestión en concreto, y para profundizar más sobre el asunto, recomiendo la lectura de los artículos editados en el libro *W.B Yeats and Postcolonialism* (2001), y muy especialmente la introducción de su editora Deborah Fleming, que expone el estado de la cuestión.

> *the Jamaican as it did for the Irishman, but both would respond to some private need and goal despite a burgeoning nationalism and obvious but crucial difference between them of class. It seemed that for the Jamaican it would take a special kind of character who would want to fight as a pilot in a war and argue his case on private, selfish grounds instead of opting for the ready-made and acceptable basis of loyalty to "the mother country"*. (D'Aguiar: 1994: 279)

Efectivamente, Yeats dedica el poema al comandante Robert Gregory (1881–1918), piloto que fue derribado en Italia, muerto en servicio en la Primera Guerra Mundial en 1918, hijo de Lady Augusta Gregory, con quien Yeats mantenía una estrecha amistad, ya que con ella fundó el *Abbey Theatre*. Lo que más sorprende de este poema es el final del mismo, sirviendo de inspiración para la obra teatral de D'Aguiar, ya que el joven no tenía ninguna necesidad de alistarse en el *British Royal Flying Corps* como hizo, carente de motivaciones patrióticas. Se trata de un poema de dieciséis versos y una estructura simple: *lines metered in iambic tetrameter, and four grouped "quatrains" of alternating rhymes: ABABCDCDEFEFGHGH, or four repetitions of the basic ABAB scheme utilizing different rhymes*[510].

El joven es imaginado por Yeats en las nubes, luchando contra quienes no odia (los nazis) para proteger a quienes no ama (los ingleses). El tema pues está relacionado con la situación que viven las colonias en la Segunda Guerra Mundial, momento en el que D'Aguiar sitúa la obra. El poeta de origen guyanés retoma el tema convirtiéndolo en una obra de teatro y modificando situaciones para comprender las experiencias de este grupo de jóvenes jamaicanos que viajan desde la isla hasta Escocia para, en un principio, luchar contra "el enemigo" de la madre patria en la Segunda Guerra Mundial.

Como el joven Gregory, Alvin y sus compañeros no se alistan por motivaciones políticas, nacionalistas o morales. Lo que les lleva a abandonar Jamaica es sólo ese impulso del deleite que adquiere forma en sus ansias de volar. Sin embargo, en lugar de obtener una muerte consciente, como ocurre con el héroe irlandés, donde la muerte se convierte en una suerte de equilibrio entre el pasado, el futuro y el presente, el protagonista de la obra se verá obligado a vagar como un zombie, entre la vida y la muerte. Su búsqueda personal de El Dorado se convierte en viaje fracasado que acaba en un limbo, que en el Caribe adquiere forma de círculo o espiral donde no hay salida, obligando a quien entra a deambular en

[510] Véase la guia para el estudio del poema de Yeats en <http://www.sparknotes.com/poetry/yeats> [10/04/2009].

círculos eternamente. D'Aguiar, tal como Yeats y el propio Walcott, de quien se confiesa seguidor y amigo, está en definitiva construyendo una identidad propia, creando así una estética vinculada e identificada con la literatura de tema caribeño.

4.1. Estructura y trama argumental

La obra se divide en dos actos sin prólogo, bien fraccionados temáticamente: el primer acto tiene lugar en Jamaica, donde conoceremos a Alvin y a sus jóvenes amigos tal como son, antes de iniciar el viaje que cambiará sus vidas. El primer acto acaba precisamente con la travesía hacia el Viejo Mundo, dando así paso al proceso bautizado por Miss Lou[511] como "colonización a la inversa" (*colonization in reverse*), a través del doloroso desencuentro que se da en la obra y que anuncia su fracaso desde el primer acto. El segundo acto sitúa la obra en Escocia, donde veremos a estos jóvenes jamaicanos enfrentados a su particular guerra contra los prejuicios y el racismo de la metrópoli.

4.1.1. Acto I

ACTO I

Escena 1

Sueño de Alvin sobre su pasado: su futuro en la obra.

JAMAICA

Escena 2

Alvin, Bruce, Gerry y Tim juegan al dominó mientras escuchan la radio.

Presencia de Kojo.

Land of Hope and Glory.

Improvisado calipso.

Granny talking blues.

[511] Miss Lou era el apelativo cariñoso de la jamaicana Louise Bennett, que murió en el año 2006 y con quien abríamos el capítulo, con su poema dedicado a la "colonización a la inversa". Louise Bennett era una poetisa total, en el sentido de que no sólo escribía poemas en *Creole*, sino que destacaba por la representación de los mismos, siguiendo la tradición de los narradores de historias del folclore jamaicano. Louise Bennett es una creadora fundamental para entender la literatura en Jamaica.

Escena 3

Reclutamiento.

Primer sermón de Kojo.

Escena 4

Conversación de Alvin con su abuela.

Lick the thread and feed it through the needle's eye.

Escena 5

Alvin, Bruce, Gerry y Tim entonan sus razones para alistarse. (*I joined up to...*)

Snare Drum Song.

Escena 6

Alvin de uniforme. Encuentro con la vendedora. Segundo sermón de Kojo.

Escena 7

Tercer sermón de Kojo a los muchachos, ya vestidos de uniforme, y maldición.

La travesía del Atlántico.

Escena 8

En el mar. Viaje a la metrópoli.

El primer acto se compone de ocho escenas, frente a las dieciocho del segundo. Durante el primer acto será constante la presencia de elementos caribeños que enraizan la obra en Jamaica: el calipso como forma musical, la presencia de la abuela y las advertencias en forma de premoniciones contribuyen a crear un ambiente típico caribeño que chocará con la frialdad de la llegada a Escocia en el segundo acto. Las escenas se suceden con gran rapidez, desencadenando los acontecimientos; se trata por lo general de escenas bastante cortas que recuerdan una disposición cinematográfica, contribuyendo a la creación de la tensión dramática[512].

Las claves de la obra se hallan en la primera escena del primer acto, que funciona como prólogo-epílogo, ya que, aunque es la primera escena, sólo es

[512] No es pues de extrañar que para la representación de la obra se eligiera lo que en inglés se conoce como *promenade* o paseo, donde se presentaban las escenas como imágenes. Desarrollaremos este dato en la sección dedicada a los aspectos espectaculares de la obra.

comprensible al finalizar la obra, utilizando así un efecto brechtiano que invita al espectador a centrarse en el desarrollo y no en el desenlace final. Comienza pues la obra con una suerte de *flashback* que otorga a la obra una estructura circular conectando el inicio con el final. En la primera escena se ponen de manifiesto los prejuicios racistas que se desarrollarán en el segundo acto con la llegada a Escocia. La segunda escena del primer acto sitúa al espectador en el origen, en Jamaica, donde Alvin y sus amigos juegan una partida de dominó. El final de la segunda escena se cierra con el contraste de la alegría de los muchachos que entonan un calipso y la tristeza que embarga a la abuela *talking blues*[513], presagio de un trágico final. La tercera escena presenta la entrevista para el alistamiento, poniendo así de manifiesto la visión de la metrópoli sobre los jóvenes y potenciales soldados. En la escena cuarta el deseo de volar de Alvin difiere de nuevo de las palabras de la abuela, que pretenden persuadirle para quedarse. En la escena quinta se introduce el tambor, y a golpe de éste se van presentando aliteraciones en las que cada personaje indica sus razones para el alistamiento. La obra introduce canciones que le dan gran dinamismo. El primer acto finaliza con Alvin y sus amigos vestidos de uniforme viajando hacia Escocia.

La **escena primera** es un prólogo-epílogo concebido como un sueño de Alvin. No se trata de un sueño físico, tal como ocurría en el prólogo de *Pecong*, sino que el autor recrea la escena de manera onírica, de forma que el espectador vive el sueño del protagonista adquiriendo tonos de pesadilla, que se conjugan con momentos más relajados en los que sus compañeros exaltan las virtudes de Alvin. Aunque toda la escena se inscribe dentro del mundo onírico del sueño, ésta se divide en dos partes: en la primera, Alvin intuye la presencia de su abuela, y ésta aparecerá junto con sus jóvenes compañeros, con los que al final del primer acto emprenderá el viaje hacia la metrópoli. Los compañeros se constituirán en las voces que defienden a Alvin frente a “un hombre” y “una mujer”, que el dramaturgo denomina bajo estas referencias generales –*Man*, *Woman*—, aunque el autor explica en la primera acotación escénica que se trata de un *English flight lieutenant* y de una mujer escocesa. La segunda parte de la escena comienza textualmente con la acotación, en la que se explica cómo los compañeros de Alvin han de formar un círculo en torno a éste y comienza un turno de adivinanzas que vuelve a los jóvenes a la infancia, hilando este final con el inicio de la segunda escena, donde los jóvenes aparecen ya en Jamaica.

[513] Palabra que en inglés denota tristeza, de ahí que la melodía musical llamada *blues* tenga un ritmo bastante lento y contenga expresiones líricas relativas a un bajo estado emocional.

Comienza Alvin la escena preguntando si es su abuela la que se encuentra allí. En esta primera mención de la abuela se intuye la estrecha relación entre ambos personajes que la propia abuela enfatiza al hablar, dirigiéndose al público. En el sueño, Alvin puede ver a los personajes, pero éstos no dialogan con él, sino que exponen distintas opiniones sobre él. El sueño, pues, permite al dramaturgo la novedad de presentar al protagonista a través de las voces contrapuestas de los otros personajes con él, presente en el escenario[514]. En realidad, el autor está mostrando la obra a través del final de la misma, creando así una estructura cíclica solamente comprensible para el espectador una vez que la obra ha finalizado. De esta manera consigue llamar la atención del público presentando distintas voces y por tanto distintas perspectivas sobre Alvin, el protagonista principal, e invitando al ejercicio de la memoria y la interpretación personal. En la escena, los personajes hablan dando su punto de vista y a veces confluyen, pero en su mayor parte se trata de voces dirigidas al público, que analizamos a continuación:

i. El hombre (*Man*) y la mujer (*Woman*) presentan claramente los prejuicios de la metrópoli con respecto a sus súbditos coloniales, en una visión bipolar en la que se destruye "al otro" a través de estereotipos construidos por el racismo del colonizador: *Man: How can he be loyal to a country he doesn't know? It's not a deep – down loyalty; not in his blood* (I, 1: 232). Ambos conciben el Caribe[515] como un lugar salvaje y primitivo dominado por las supersticiones, que obviamente no consideran actividades religiosas. Tal como ocurría en tiempos de la esclavitud, el dueño de la plantación desconfiaba de las actividades de origen africano que los esclavizados mantenían en secreto por considerarlas supersticiones peligrosas para el blanco. El hombre describe a Alvin como *lascivious Moor* (I, 1: 232) en una clara referencia a Othelo, personajes que, al igual que el de Calibán, adquirirán en este contexto una poderosa condición metafórica. La mujer introduce el tema final de la causa del estado de Alvin, así como el racismo, con comentarios que muestran claramente su repulsa a la unión de Alvin con una blanca: *How she could bring herself to kiss him. Ugh, it makes you shudder just thinking about it* (I, 1: 232).

[514] Ya hemos visto algún ejemplo en este sentido, al analizar la versión euripídea de Medea, obra en la que los personajes describen a la protagonista, de manera que cuando se presenta en escena el público tiene ya una opinión formada en torno a ella.

[515] Me refiero al Caribe porque es de donde parte la obra. Sin embargo, y tal como ocurre con la mentalidad que representan los dos personajes a los que me refiero, éstos no tienen idea de la procedencia de Alvin, a quien simplemente consideran un negro.

El hombre y la mujer ejercen la mentalidad colonial que justificaba la esclavitud, convirtiéndose en simbólicos propietarios de esclavos.

ii. La abuela habla de su nieto con ternura, descifrando la situación real en la que encontramos al protagonista en esta primera escena: en el espacio intermedio entre los vivos y los muertos, en el limbo. El limbo es otro de los mitos que forma parte de la literatura de tema caribeño y que sitúa al Caribe en un espacio liminal, que no puede explicarse, que no forma parte de nada y que vive en un estado de no pertenencia. Es curioso que precisamente este mito, que explica la situación del Caribe, haya incluso desaparecido de la doctrina católica que lo creó[516]. El limbo es además en el Caribe un baile inspirado en la amarga experiencia de la esclavitud y que recrea la incómoda situación de los esclavos que debían adaptarse a la falta de espacio. Este baile consiste en pasar por debajo de una cinta sin tocarla, que va bajando en función de la flexibilidad corporal y pericia de los participantes:

> *The limbo dance therefore implies, I believe, a profound* ***art of compensation*** *which seeks to re-play a dismemberment of tribes (note again the high stilted legs of some of the performers and the spider-anancy masks of others running close to the ground) and to invoke at the same time a curious psychic re-assembly of the parts of the dead god or gods*. (Harris, 1970: 9)

Wilson Harris, en su ensayo titulado “Fable and Myth in the Caribbean and Guianas” (1970), comenta la importancia del limbo junto con la aportación del vodou haitiano en la creación literaria para los escritores caribeños como idea de reapropiación y reconstrucción de mitos, entendiéndolo como un proceso de tamización auténticamente caribeño, que nació en África pero que ha sufrido una poderosa metamorfosis, lo que él define como *the renascence of a new corpus of sensibility* (Harris, 1970: 8):

> ***Limbo*** *then reflects a certain kind of gateway or threshold to a new world and the dislocation of a chain of miles. It is –in some ways— the archetypal sea-change stemming from Old Worlds and it is legitimate, I feel, to pun on limbo as a kind of shared phantom limb which has become a subconscious variable in West Indian*

[516] Léase el interesante artículo publicado por *El País* titulado “Del limbo al cielo sin pasar por el purgatorio” (29/11/2005). Fue el papa Juan Pablo II quién proclamó la inexistencia de este mítico estado donde, según la doctrina católica tradicional, iban principalmente los niños que no habían podido ser bautizados.

> *theatre. The emergence of formal West Indian theatre was preceded, I suggest, by that phantom limb which manifested itself on Boxing Day after Christmas when the ban on the 'rowdy' bands (as they were called) was lifted for the festive season*. (Harris, 1970: 8)

El limbo forma parte de una de las más emblemáticas novelas de Harris, *The Palace of the Peacock* (1960), en la que un grupo de hombres que va en busca de El Dorado se ven atrapados en este estado y por tanto en un círculo que les obliga a revivir la muerte una y otra vez. No es extraño que D'Aguiar, gran admirador del novelista guyanés, utilice el limbo como metáfora, especialmente teniendo en cuenta la cita anterior, en la que Harris se refiere al teatro del Caribe británico. El limbo sitúa a Alvin en ese espacio liminal intemporal e inexistente del no ser, vinculando su experiencia a la de sus ancestros que vivieron la esclavitud y que por tanto vivieron en el limbo en el que Alvin irremediablamente ha vuelto a caer. Tal como señala Forbes (2005: 82) en referencia a la novela de Samuel Selvon *The Londoners* (1956) y al personaje de Ira De Reid, *The Negro Immigrant* (1969), *[the] ground he* [el personaje de Ira De Reid] *inhabits, like the slave's, is at once a state of limbo and a foetal space*. Ello desemboca en una situación sin esperanza de futuro en la que Alvin queda atrapado y que hace que la obra formalmente comience con la escena con la que debería acabar, dando así sensación de bucle, un círculo que los personajes sólo podrán romper para de nuevo volver a caer en ese espacio y donde no hay más futuro que el pasado, que de nuevo vuelve a repetirse en los descendientes de aquellos esclavos que ahora son emigrantes en la metrópoli:

> *The racism that enabled imperial ventures and slavery is now directed at people of color in Britain, whether or not they trace their lineage to England's former territories. From a certain perspective, this elision between all individuals of color further undermines the moral, historically-based claim of individuals from the ex-colonies to live and work in Britain*. (Dahl, 1995: 52)

iii. Los compañeros de viaje de Alvin son, como él, jamaicanos, y como él iniciarán un viaje que acabará con sus sueños. Actúan como el verdadero coro de la obra y ninguno de ellos destaca por encima del otro. Son tres, Bruce, Gerry y Tim, que se caracterizan principalmente por su juventud y su inocencia. Esta primera escena, que como ya hemos indicado hace las veces de prólogo, presenta así a los personajes que después desarrollarán la temática de la obra. En su primera aparición, los muchachos muestran su apoyo incondicional a Alvin,

convirtiéndolo en el verdadero protagonista. Son ellos quienes replican a las palabras del hombre y la mujer, suavizando, hasta diluirlo, el radicalismo de éstos, puesto que, frente a sus contundentes y violentos argumentos, los muchachos responden con su propia visión sobre Alvin, rayando en un lirismo que inunda toda la obra. Bruce ensalza la bondad de Alvin, incapaz de matar a un mosquito que le haya picado. Gerry confiere a Alvin cierto carácter mesiánico, dejando constancia de situaciones que lo convierten en un ser especial –*I realise he was looking, not at me, but through me* (I, 1: 231)— y Tim lo mitifica comparándolo con una peculiar trinidad de héroes caribeños: el rey Jacobo, Kitchener y Garvey (fig. 29)[517].

La primera parte de esta escena finaliza con la conjunción de voces en las que Gerry, el hombre y la mujer hablan simultáneamente. Gerry utiliza un símil para describir la calidez del héroe: *like the flight of a firefly* (…) *dashing to the spot where one lit up* (…) *it would brighten next* (…) *leaving a glow, that shone even with your eyes shut* (I, 1: 232), símiles que aprovechará Tim para crear un poema que contiene dos sustantivos con los que juega, sustituyendo y combinando el último con uno nuevo hasta cerrar el poema invirtiendo el orden de los sustantivos con los que empezó, haciendo de los objetos que menciona una serie que Alvin aúna en su persona.

[517] Ya hemos hablado de la importancia de la Biblia del rey Jacobo en el Caribe británico a lo largo del análisis. Tim pone de nuevo de manifiesto la importancia de esta obra, que recordemos sirvió de libro básico para la educación de los jóvenes en las escuelas. Esta enseñanza se fundamentaba en la memorización. Lord Kitchener (fig. 29) (1922-2000) es un conocido cantante de calipsos ya clásico en la historia de la música de Trinidad y también de todo el Caribe británico y el Reino Unido, ya que residió allí durante varios años, siendo uno de los primeros emigrantes que llegó a Londres en el *Empire Windrush*. Su música está vinculada al carnaval de Trinidad, donde, a partir de 1962, fecha en la que regresó a Trinidad, dominó las competiciones de calipso junto con The Mighty Sparrow, otro conocido cantante de calipsos. Sobre Garvey, véase Mengíbar (2001: 50).

Fig. 29

iv. Alvin, el protagonista, también se presenta a sí mismo ante el público. Observamos a un joven perdido y atrapado en lo que la abuela describe como limbo. El joven anhela la presencia de su abuela, la de sus amigos y la de Kathleen, la joven escocesa que conocerá y con quien mantendrá una relación sentimental. El autor dramático comienza a jugar con la intertextualidad que da título a la obra a través del poema del irlandés W. B. Yeats, cuando Alvin habla del libro de poemas que Kathleen le regalará en el segundo acto, del que el público aún no tiene noticia y que, comenta, está aprendiendo de memoria.

La segunda parte de la escena desarrolla la acotación escénica en la que se explica cómo Bruce, Gerry y Tim forman un círculo en torno a Alvin, del que intentará salir rompiendo la unión de sus brazos o saltando por encima. Después de un esfuerzo final Alvin conseguirá salir del círculo, que ha de mantener su carácter lúdico, y en el que todos ríen hasta caer al suelo. Los amigos recrean así su infancia, tema recurrente en toda la obra. Esta vuelta a la infancia es una estrategia para sacar al público del prólogo-epílogo y situarlo ante la segunda escena, ya en Jamaica, donde tendrá lugar el resto del primer acto y que hace que el círculo se convierta en una forma de viaje en el tiempo que será de nuevo utilizado al final de la obra para regresar a la situación trágica del héroe, que ahora se congela para dar paso al desarrollo de la obra.

La adivinanza se presenta como un juego que regresa a los personajes a su primitivo estado de inocencia, la pregunta planteada es *[what] turns without*

turning? (I, 1: 234). Las respuestas de los amigos van desde "la tierra" a "el ojo del huracán", para convertirse en algo más personal, como "el estómago" de Tim, hasta crear la ácida respuesta de Bruce, que se tiñe de contenido político –*British policy towards the colonies* (I, 1: 234)—, la respuesta cómica de Gerry sobre los pelos de la cabeza de las juventudes hitlerianas o la erótica respuesta de Tim sobre la cintura de Madame Josephine cuando éste le dice que no se mueva, comentario que no será extraño en boca de Tim ya que destaca por su bravuconería con respecto a la mujer. La respuesta a la adivinanza –la leche— se convierte de nuevo, en boca de Tim, en una clara metáfora sexual, donde la mención a la leche de coco nos traslada al Caribe:

> ***Tim***
> *What milk? Cow's milk, goat's milk, coconut milk, soursop milk, woman's milk or the milk Josephine milk from me just when I tell she stop*. (I, 1: 234)

La **segunda escena** nos devuelve al verdadero inicio de la obra, que se presentaba en forma de onírico *flashback*. Esta segunda escena se sitúa en Jamaica a principios de los años cuarenta. Kojo, un personaje descrito como un loco *creole* jamaicano, aparece en escena mientras que Alvin, Tim, Bruce y Gerry se disponen a jugar una partida de dominó. El juego presenta a los jóvenes distendidos, joviales y en espera del llamamiento para participar en la guerra que les libraría de la rutina de la isla representada en esta partida de dominó. La alegría de los muchachos cuando por fin escuchan el mensaje de Winston Churchill[518] instando a los dominios a alistarse para luchar por la Patria se ve enturbiada y puesta en tela de juicio paradójicamente por Kojo, el loco. Como muestra de su locura, Kojo ha entrado en el escenario dando cuatro pasos hacia delante y dos hacia atrás, provocando los comentarios por parte de los jóvenes, que lo critican por esta forma de andar, que se constituye en punto de referencia para la isla: ***Tim*** *(…) at least he moving forward, which is more than I can say for this Island* (I, 2: 235). Curiosamente, la partida se compara en dos ocasiones con una sesión de espiritismo, y los jóvenes parecen invocar de esta manera inconsciente la presencia de Churchill a través de las ondas. El espectador no oirá el mensaje del primer ministro, sino la irónica interpretación de Kojo, que caricaturiza a Churchill, a

[518] Es significativa la presencia de Winston Churchill a través de la radio como "imagen" del imperio británico y héroe reconocido por su implicación en la Segunda Guerra Mundial.

quien imita con sorna, para terminar parodiando la conocida letra del himno colonial "Land of Hope and Glory[519]", refiriéndose a la Alemania nazi de forma escatológica:

> ***Kojo***
> *We are of the opinion that the British Minions are little Britains [sic] with privileges almost equal to those in the statute of natives of Great Britain (with the notable exception that you get all the good weather and none of the German bombs breaching our shores). I have composed a little lyric about it; yes, there is time for government and poetry. It's unfinished.* (**Kojo** recites to the backing of the tune of 'Land of Hope and Glory'.)
>
> *Goering's German Luftwaffe*
> *are in the fucking air;*
> *Goering's German Luftwaffe*
> *are shitting everywhere* (I, 2: 236)

Kojo continúa con el llamamiento exponiendo que todos son una familia en la que se ha amenazado a la madre y esto afecta a sus hijos. En esta idea, apuntada en el discurso final, radica la decepción de quienes, una vez embarcados en tal empresa, se dan cuenta de que la relación que se mostraba como la de una madre con su hijo convierte a la madre en madrastra o puta, tal como Linton Kwesi Johnson recoge en el poema con el que abríamos el capítulo, *Ingland is a bitch*. Sin embargo, la seriedad de esta última parte del discurso de Kojo, que refleja el espíritu colonial, se torna de nuevo en parodia al finalizar con los siguientes versos, que se siguen acompañados de la melodía de *Land of Hope and Glory*:

> *Next time the Luftwaffe come to bomb*
> *granny's vegetable patch,*
> *the boys from the Dominions*
> *will be there to take the catch!* (I, 2: 236)

La noticia exalta al grupo de amigos, que recuerdan juntos sus años en el colegio, con una nueva regresión a la infancia en la que se burlan de la maestra por haberles hablado mal de la guerra. Esta vuelta a la infancia, de nuevo, subraya la juventud de los muchachos, su falta de madurez y sobre todo su inocencia. De esta

[519] También conocido como "Pomp and Circumstance", es una canción patriótica ligada por excelencia a la empresa colonial del Reino Unido donde se exaltan los valores del imperio y se insta a la conquista del mundo: *Land of Hope and Glory,/ Mother of the Free,/ How shall we extol thee,/ Who are born of thee?/ Wider still and wider/ Shall thy bounds be set*./ etc. Esta canción es utilizada como himno de Inglaterra en los juegos de la Commonweath, frente al himno "God Save the Queen", que representa al Reino Unido. D'Aguiar potencia la ironía del tema, haciéndolo cómico.

forma, muestran sus peculiares sueños de gloria que confían alcanzar una vez formen parte de la guerra, que se presenta como un nuevo El Dorado, que les permitirá abandonar la isla e iniciar una nueva vida llena de promesas sobre su conversión en héroes. Su visión de la guerra, que a través de la vuelta a la infancia es totalmente infantil, está impregnada de una mirada poética y épica en la que se consideran nuevos caballeros en busca del Grial:

> ***Alvin***
> *I'd let them keep their arable lands, but tax them for the privilege and take a portion of their produce.*
> ***Tim***
> *You win the knighthood of most ingenious warmongeror*. (I, 2: 237)

Es altamente significativa esta regresión, ya que vincula a los jóvenes en este primer acto con los poetas británicos de la Primera Guerra Mundial, todos ellos conocedores de la guerra a través de la tradición de los clásicos griegos y latinos, que formaba parte del currículo de las escuelas para privilegiados en el Reino Unido que recreaba la guerra con heroicidad. Este espíritu épico y heroico se halla presente especialmente en la primera etapa, entre 1914 y la primera mitad de 1915:

> *The legacy of the classroom was as significant for the poets as that of the playing field. The public school poets' attitude to war was conditioned not only by their knowledge of English literature but by their years of immersion in the works of Caesar, Virgil, Horace. A reading of these authors would leave no intelligent boy in any doubt that war was a brutal business, but by setting The Kaiser's War in a long and time-honoured tradition, the classics encouraged a detached perspective –quite apart from offering the soldier, by analogy, the intoxicating prospect of a place in history and literature*. (Stallworthy, 1988: 5)

Es este primer sentimiento hacia la lucha el que impulsa a los jóvenes a alistarse guiados por la mentalidad colonial paternalista que presenta la guerra bajo el tópico latino del *Dulce et Decorum Est Pro Patria Mori*[520]. Ello sirve de base para crear una ácida y crítica visión de la guerra que en el caso de la obra se centra en la

[520] En este sentido es imprescindible recordar la crítica del poeta británico de la Primera Guerra Mundial Wilfred Owen y su versión, en el poema que titula precisamente *Dulce et Decorum Est*.

decepción de las jóvenes generaciones de los aún entonces considerados "dominios".

Helen Tiffin (2001: 44) señala con respecto a la educación colonial como parte de la empresa colonizadora:

> *Colonial education in the English Caribbean was designed for, and continued to be promulgated in the service of, colonialist control. It thus stressed the universal/imperial at the expense of the local; it fostered and validated the importance, centrality and excellence of all things English and instilled its pan-colonial obverse, the "cultural cringe"; and, since its focus was on a social control whose effective mechanism was the spread of English values, it focussed disproportionately on the language, religion, and, in particular, the literary culture of England*.

Vuelven de nuevo a su estado adulto con un improvisado calipso que cantan por turnos y que muestra la alegría que sienten ante el llamamiento. El calipso precisamente se caracteriza por contener una pegadiza y alegre melodía. La improvisación de los muchachos a la hora de componer la letra de este peculiar calipso los liga a la tradición oral del Caribe británico donde se aprecia la capacidad locuaz[521]. En la letra del calipso se expresan sus deseos, la ignorancia de las consecuencias de la guerra y la inconsciencia de un destino que puede acabar en muerte.

Alvin se confiesa conocedor de la necesidad de soldados de las colonias. Ante las suposiciones de sus compañeros en este sentido, Bruce considera que es debido a los ancestros suecos[522] de Alvin, y Tim porque ha consultado con un médium[523]. Alvin comenta que se trata de algo menos emocionante, ya que ha sido su abuela quien lo ha visualizado a través de un sueño que, ante esta situación, adquiere tintes premonitorios. El alegre calipso de los jóvenes queda diluido por el *talkin' blues* de la abuela, que cierra la escena presagiando un trágico final, en una premonición en la que ve a su nieto luchando solo en medio de fuego y metralla y

---

[521] Ya nos hemos referido a la importancia de la improvisación en el análisis de la dos obras anteriores. *AJAFHD* no es una excepción en este sentido.

[522] Nótese que la relación que Bruce establece entre Alvin y los vikingos es completamente irónica y pretende provocar la risa, a la vez que refleja una situación que podría darse por la esclavitud.

[523] Tim habla concretamente de *Duppy consultant*, lo cual no es extraño en el Caribe, donde los fantasmas forman parte importante de las leyendas caribeñas. *Duppy*, o fantasma, es ese ser que se halla entre el mundo de los vivos y de los muertos, algo totalmente factible dentro de las religiones afrocaribeñas. Sobre este aspecto, véase Tanna (1984).

la isla vacía de hombres jóvenes atravesando el mar. Conocemos el final trágico desde la primera escena, puesto que el autor ha adelantado el contenido del mismo. La segunda escena muestra el origen de dicho final, que ya es anunciado a través de este sueño de la abuela en una visión apocalíptica de la guerra y del futuro de su nieto:

> ***Granny***
>
> *[...] My dream full of everlasting fire*[524]*. Flames the rivers, oceans and seven seas can't quench. Cities in this fire; cities and the population of cities. Stone, metal and bone melting in the heat. When nothing left in this fire my grandson spring up. But he not seeing me. He calling for me, I beside him, but he not seeing me. He there in the fire, but it not melting him; it holding him together, soldering him together; keeping him in one piece when he want to melt down like everybody 'cause he don't want to be the last soul left in this Godforsaken world. Fire and brimstone and my one grandson facing it all, alone. What it mean?*[525] (I, 2: 239)

La **escena tercera** desarrolla el reclutamiento de Alvin a través de una entrevista donde se pone de manifiesto la relación de la metrópoli con las colonias, que acude a éstas en busca de hombres jóvenes para la guerra. En esta escena el discurso colonial representado por los entrevistadores, un representante del ejército de tierra (*Army Man*) y otro del ejército del aire (*Air Force Man*), queda en entredicho a través de un civil jamaicano (*Civilian*) con poco diálogo y mucho sentido práctico que cuestiona las preguntas de los soldados e intenta mediar en la disputa de ambos soldados por reclutar a Alvin para sus respectivos ejércitos. La parte más satírica la lleva a cabo Kojo, el loco, que según figura en la acotación, ocupa el lugar del representante de la marina, y que una vez más, tal como ocurría en la escena anterior, gracias a su aparente locura pone en tela de juicio los valores de la Madre Patria, cuestiona a los entrevistadores y se burla del propio Alvin y de su deseo de volar.

Alvin se presenta ante los delegados de los ejércitos como voluntario. Ambos representantes señalan el honor y el patriotismo como valores para unirse a esta lucha explotando, el tópico clásico ya comentado. Valores que quedarán cuestionados a lo largo y especialmente al final de la obra con la pregunta que la

---

[524] En la descripción del sueño, la abuela hace mención a dos de los cuatro elementos, el fuego, que vincula a la guerra y por extensión a su nieto, y el agua, importante en esta ocasión. El resto de los elementos también tendrán un destacado protagonismo, como veremos en el análisis.

[525] Nótese cómo el *creole* de Granny se muestra a través del uso gramatical en frases en las que está ausente el verbo *to be* y donde la pregunta final carece de auxiliar.

abuela de Alvin le hará en la penúltima escena del segundo acto sobre qué es lo primero, la dignidad o la honestidad.

La entrevista desarrolla el debate sobre el nacionalismo[526] de las colonias bajo la máscara de lo absurdo cuando ambos representantes se disputan a Alvin. Bajo esta apariencia absurda D'Aguiar esconde una visión amarga y grotesca que recuerda la venta de esclavos al juzgar a Alvin por su físico, uniendo la imagen de la guerra a la de esta nueva forma de esclavitud, con la diferencia de que, aparentemente, la inteligencia también constituye un elemento para la trata, y que el esclavo se presenta de forma voluntaria guiado por este nuevo mito de El Dorado que en Alvin se convierte en un impulso de volar:

> ***Army***
> *A man with your muscles would do well in a regiment.*
> ***Air-Force***
> *A man of your intelligence would do well in a squadron.*
> ***Army***
> *I don't see how you could possibly have assessed the man's intelligence when he hasn't said two words.*
> ***Air-Force***
> *By the same token, I fail to see how you can talk about his muscles when he is fully clothed.*
> ***Army***
> *I made a quick assessment as he entered the room and took six steps to his seat. I could tell from the briskness in his opening and closing the door, by the lightness of his step and from his firm handshake, that he is at least a boxer*. (I, 3: 239)

La conversación se convierte en debate sobre la independencia de las colonias. El civil jamaicano y Kojo discrepan frente a los representantes de los ejércitos sobre la relación de la isla con la metrópoli y la afirmación del representante del aire –*We are all Englishmen, Englishmen abroad, but Englishmen all the same* (I, 2: 240)— será refutada no sólo por el civil –*Wrong. We are Jamaicans under British rule* (I, 2: 240)—, sino constantemente a lo largo de toda la obra. Frente a la forma contenida y pragmática del civil jamaicano, que expone el contrasentido de la presencia colonial en la isla, pero que es testigo del reclutamiento, la locura de Kojo sirve de

[526] Hay que tener en cuenta que se trata de un momento en el que la discusión sobre el nacionalismo empieza a surgir en el Caribe británico coincidiendo con la Segunda Guerra Mundial, aunque Jamaica, al igual que Trinidad, no alcanzará la independencia hasta 1962. Las menciones a Garvey, el líder negro jamaicano, en la obra constituyen una pequeña muestra en este sentido, aunque no hay que olvidar que la obra es representada en 1991, momento en el que ya se conoce el devenir histórico. Sobre la situación histórica de Jamaica, consúltese Sherlock & Bennet (1998).

excusa para exponer con total libertad una visión bien distinta, en la que se le llega a tachar de anarquista:

> ***Army***
> *We are not here to question the Government. We are here to carry out its orders.*
> ***Kojo***
> *Sometimes the Government is wrong.*
> ***Air-Force*** *and* ***Army***
> *Anarchist!*
> ***Kojo***
> *As Jamaicans we can act as conciliators; as a British-Dominion we are forced to take sides.*
> ***Army***
> *As a British Dominion? We are a British Dominion!*
> ***Air-Force***
> *We have the monarchy!*
> ***Kojo***
> *We have plenty monkeys of we own.*
> ***Air-Force***
> *This conversation is stupid.*
> ***Kojo***
> *Stupid/he, stupid/she, stupid-all-a-we!*
> ***Alvin***
> *It seems to me, sir, unless we have this kind of conversation things will never change*. (I, 3: 241)

A partir de este diálogo Alvin pasa de nuevo a ser el centro de atención de la escena y expone que quiere formar parte del ejército del aire para cumplir su sueño de volar. Alvin es honesto en sus respuestas, sin embargo éstas no dejan de cuestionarse ante las burlas de Kojo. Alvin argumenta en una especie de monólogo[527], que contiene muchos elementos de la tradición oral[528], por qué debería formar parte del ejército del aire. Es aquí donde Alvin reelabora el verso de Yeats al referirse a las verdaderas razones del protagonista al unirse a una causa

[527] En realidad forma parte del diálogo, pero dada su extensión y el lirismo de la narración parece corresponder a un acto monologado, ya que el propio Alvin queda absorto en la narración.

[528] Por ejemplo con respecto a la forma de comenzar la narración: *When I was a boy, my uncle made me a kite, nearly as tall as me*; la continuación narrativa con *one day;* la narración en primera persona, o la utilización del estilo indirecto reproduciendo formas aparentemente dialectales: *I heard the shouts of let go, let go*... (I, 3: 242).

en la que, al igual que el joven irlandés, no tiene nada contra los enemigos —*Those that I fight I do not hate* (Yeats)— ni tampoco ningún aprecio a favor de con quienes lucha —*Those that I guard I do not love* (Yeats)—, guiado en su decisión únicamente por un impulso de gozo, placer, deleite —*A lonely impulse of delight/ Drove to this tumult in the clouds* (Yeats)—, verso que inspiró a D'Aguiar a escribir la obra: *that's the line. I was really impressed because he was an aristocrat who chose to fight not because of nationalism but, by this lonely impulse of delight. Jamaicans were forced by very different reasons, so I wanted to explore how these two ideas collide* (D'Aguiar. 1988).

Al igual que el héroe irlandés, Alvin se ve guiado por un impulso de volar que arranca de su infancia y que corresponde, frente al aristócrata, a su deseo de alcanzar todas las cosas materiales que le han sido negadas desde su nacimiento:

> ***Alvin***
> *(...) And heaven to me was all the things I ever wanted but could never have: shoes, long trousers, black pudding, pepper-pot and souse every day, a new slate for school. Things I dreamed about. Things I knew I would have when I got to heaven. We used to make long lists. We talked to God, but he never replied. When he did answer some people in church we could never understand what they were saying. I tried running along with the pull, but my legs weren't fast enough. I heard the shouts of let go, let go, but I couldn't let go of heaven. I held on for dear life. When I came round they told me I was dragged into a fence. It took me a long time to believe what the preacher preaching on Sundays and even longer to get round to praying. But I never doubted for a moment that I had to fly. Not to God. But because in my head that kite still up there, waiting for me to pilot it to the ground*. (I, 3: 242)

El lirismo narrativo de Alvin choca con la crítica de Kojo atenuada por la composición en verso, en la que expone la amarga realidad y juega con metáforas relacionadas con los pájaros y el deseo humano de volar como forma de conseguir la libertad, para terminar con el deseo de volver al útero materno ante la decepción, al darnos cuenta de que hemos nacido sin alas:

> ***Kojo***
> *(…) So we bawl. We spent the rest of our lives*
> *trying to get back to that comforting, watery,*
> *blub-blub, blub-blub*[529]*, brilliant dark, in the hope*

[529] Nótese la referencia al agua, que representa la creación y también, como ocurría en *Joker,* el inconsciente.

that a second journey will somehow, anyhow,
sprout wings. (I, 3: 243)

Concluye el poema con una oración que readapta el Padre Nuestro[530] para convertirse en una plegaria en la que se ensalza el deseo de todo ser humano de convertirse en pájaro:

Kojo
(...) Remember and deliver us, O lord, O John Crow[531],
O sparrow, O Pterodactyl; deliver us this day
from our daily dread of being land-locked,
sea-locked, from our gravity strait-jacket.
Deliver us to birddom, till birddom come,
thy quill be done, on earth as it is in heaven,
a-bird[532]. (I, 3: 243)

La **escena cuarta** es una de las escenas cortas que contribuyen a dar dimensión cinematográfica a la obra, ya que las escenas se presentan como imágenes. En esta ocasión encontramos a Alvin con su abuela cosiendo en su máquina Singer, como tantas mujeres de la época, no sólo en el Caribe. También en España durante generaciones la máquina de coser ha sido símbolo del trabajo femenino, al ser el medio de sustento para muchas mujeres, ya que les permitía permanecer en el hogar o simplemente confeccionar la ropa de la familia[533]. No es la primera vez que D'Aguiar destaca la presencia de la abuela en su obra literaria, con toda

[530] Felix Cross utiliza elementos propios del ritual cristiano para sus obras. Una de ellas, titulada significativamente *Mass Carib*, fue puesta de nuevo en escena en agosto de 2006 en Trafalgar Square con motivo del festival veraniego que se organiza en dicha plaza y también pudo verse en Greenwich en verano de 2007 con motivo de la conmemoración del segundo centenario de la abolición de la trata.

[531] John Crow es un buitre típico de Jamaica. Aunque se desconoce el origen de la asociación del nombre al animal, es uno de los animales que aparece como compañero de Anansi en la tradición oral relativa a este personaje. Su mención normalmente es signo de mal agüero. Aunque podría haber alguna relación, no debe confundirse con el término utilizado en Estados Unidos "Jim Crow". Para más información sobre este último consúltese la página <http://www.go-localjamaica.com/readarticle.php?ArticleID=784> [10/04/2009].

[532] Nótense los continuos juegos de palabras entre el padre nuestro y la peculiar rogativa de Kojo, donde resalta la creación de formas que recuerdan a la oración, como por ejemplo en el final *a-bird* por *Amen*.

[533] Como curiosidad, y al hilo de la presencia de la referencia a la máquina de coser en la escena, he de destacar la abundancia de tiendas de tejidos existentes en nuestros días en Port of Spain, donde las mujeres acuden habitualmente para comprar las telas con las que confeccionarse sus propias ropas y las de la familia, y muy especialmente para el carnaval.

probabilidad influido por su propia biografía, al ser sus abuelas las que se ocuparon de su educación durante el tiempo que permaneció en Guyana, hasta los doce años, tal como hemos señalado en la introducción del capítulo. La abuela es el personaje de uno de sus primeros libros de poemas, titulado *Mammy Dot* (1985), dedicado a Guyana donde encontramos un poema titulado "Granny On Her Singer Sewing Machine[534]". En esta escena, la máquina de coser y la presencia de la abuela dotan, de nuevo, de un poderoso lirismo a la obra en la que el entusiasmo repentino de Alvin por ir a la guerra se topa con la intuición de la abuela que a través de sus sueños presagia un terrible final y advierte a Alvin de su trágico destino.

Tal como ocurría en las obras analizadas previamente, en *AJAFHD* la presencia continua del verso contribuye a crear una gran musicalidad. El poema de la abuela en el que se repite el verso *Lick the thread and feed it through the needle's eye* (I, 4: 243-244) juega con el ritmo proporcionado por el pedaleo de la máquina de coser, presente en la escena, acompasado por el monorritmo continuo creado por la repetición del verso formado por un trocaico/yámbico de séis pies que sugiere el estado sin salida en el que Alvin quedará finalmente atrapado.

En la **escena quinta** los muchachos justifican por qué han decidido alistarse, se trata de una escena coral. Las voces de todos ellos se van sucediendo hasta veintiocho veces acompañadas de un tambor (*snare drum*) y comenzando por la frase *I joined up to/ for* (I, 5: 244–245). Comentan las distintas razones, que van componiendo hasta concluir en una canción con el tambor compuesta por cuatro versos (que riman en asonancia en abcb) y el estribillo, entonado por todos, en el que invitan a quienes les escuchan a alistarse: *Join up, join up, everybody join up./ Join the fight so the killing can stop* (I, 5: 245–246). El autor juega así con el público utilizando el recurso del metateatro, tratando al espectador como un posible candidato para el reclutamiento. Aquí el tambor, elemento típicamente caribeño enraizado en la cultura africana, adquiere una poderosa connotación al convertirse en objeto colonizado con el que se invita a los jóvenes a alistarse.

La escena sexta se divide en dos, el encuentro de Alvin con una vendedora ambulante y el encuentro con Kojo. En éste también participan los muchachos como continuación del encuentro anterior en la escena tres, puesto que en la acotación escénica el autor se refiere a la aparición de Kojo como la segunda parte del sermón, que es una petición de Kojo para que cesen en su idea de unirse a la guerra, completándose en la escena séptima, con la tercera parte del sermón. La

[534] El poema también aparece en la recopilación titulada *British Subjects* (1993).

escena sexta, tal como ocurría con la cuarta, es una escena breve, en la que tanto la vendedora ambulante como Kojo aparecen como significativas imágenes. A ambos les une la mofa hacia Alvin, ya vestido de uniforme.

La vendedora se dirige concretamente a Alvin, a quien interpela con el vocativo *Hey! Uniform boy!* (I, 6: 246). Se dirige al público en su corta pero intensa intervención[535], en la que comienza jugando con ambigüedades en las que mezcla la guerra con el sexo: *Show me your gun. It big? You can shoot straight?* (I, 6: 246). Acompañan sus palabras de movimientos provocativos, en una crítica a la participación de los muchachos en el conflicto, adelantando la utilización de palabras relacionadas con la guerra a la metáfora del final del segundo acto, donde D'Aguiar entremezcla el fatal error del protagonista en la guerra con su impotencia sexual. A continuación la crítica se dirige al uniforme, por la petulancia de quien lo usa. Se trata, en definitiva, de una máscara de carnaval, no elegida por el individuo sino impuesta por el colonizador. Los muchachos no son conscientes de que el disfraz les obligará a matar y no a mejorar su aspecto: *Put shoe on country boy foot and clothes on him back and him think him can walk on water* (I, 6: 246). De nuevo, y tal como ocurría en la escena anterior, el autor utiliza al público como si realmente se tratara de un improvisado grupo presente en el acontecimiento. El discurso de la vendedora termina con un mensaje claramente antibelicista y postcolonial:

> ***Street vendor***
> *(...)* (To audience.) *Him going kill for him mother country and him mother country don't even know she got he for a son. Next thing you hear him turn him gun on Jamaica for him mother country. Him going shoot him mother here for him other mother over there. Is how much mother you got, uniform boy! You not know?* (To audience.) *Him born twice. Lord have mercy*. (I, 6: 246)

Frente a la claridad de la vendedora a la hora de exponer su discurso, Kojo actúa como una suerte de oráculo. Al igual que la abuela, interpreta toda una serie de símbolos para que Alvin se dé cuenta de que su viaje no será propicio y habla en metáforas. Si en el poema de la escena tercera había una referencia al mundo de las aves, ahora, en esta segunda parte de su sermón, se centra en el avestruz, que se convierte en símbolo de animal con alas incapaz de volar, comparando a Alvin y

[535] Hasta tres veces en la intervención de la vendedora aparece la acotación escénica *to audience*.

a los muchachos con este animal: *The ostrich gave up on life when he gave up on wings. Why be like the ostrich? All you will see is dust and death* (1, 6: 247).

La **escena séptima** desarrolla lo que el autor denomina la tercera parte del discurso de Kojo, consistente en la apelación a Alvin, Bruce, Gerry y Tim, ya vestidos todos ellos de uniforme, completando así la trilogía de sermones que Kojo iniciaba en la escena tercera, después del reclutamiento. Kojo continúa arengándoles en la misma línea para que depongan su actitud y se retracten: *Why look up at the sky when you can embrace it? Give up trying to conquer the air. Make it yours! Play with it.* [...] *Go the mental bird way. Go!* (I, 7: 247). Los muchachos hablan sobre Kojo bajo el código de un lenguaje secreto de la infancia, como indica el autor por medio de la siguiente acotación: *a gibberish from childhood days breaks out* (I, 7: 247). Se crea así un diálogo en el que se cuestionan la locura de Kojo, sospechando de la máscara de Kojo, en la que Tim ve una forma de libertad para expresarse. Kojo, que desconoce lo que están hablando, les amenaza con una terrible vuelta a Jamaica, muertos o tullidos: *You'll end up in the gutter, there's no space for the broken man here. Men that are whole have enough problems staying whole. Come back broken and you might as well return in a box* (I, 7: 247). La escena acaba con Tim insultándole ante el mal fario que Kojo les está propinando a través de sus palabras. Kojo los maldice por su decisión e insensatez, amenazándoles con violar a sus hermanas y madres mientras que ellos están ausentes, invitándolos a que persigan a la muerte, terminando en un significativo reconocimiento de que su marcha ha convertido la isla en el infierno.

4.1.1.1. Viaje a la inversa

La **escena octava** es la última del primer acto, con ella finaliza el paisaje jamaicano. La escena sirve de transición hacia el segundo acto, que se abrirá ya en Escocia. Esta escena comienza con el viaje hacia la metrópoli, un viaje a la inversa, hacia el duro descubrimiento de lo que supone la experiencia de estar fuera de casa y del trágico sentido de no pertenencia, uno de los grandes temas de la literatura de tema caribeño de finales del siglo XX y del inicio del presente siglo. Este "nuevo orden mundial" encuentra su origen contemporáneo en la Segunda Guerra Mundial, período elegido en *AJAFHD*, puesto que actúa de catalizador de los cambios que explican hoy la situación de nuestro mundo. Sin embargo, la raíz de la travesía del Atlántico conecta la obra directamente con ese otro viaje forzado a través del mismo mar, camino hacia la esclavitud.

La conexión con la esclavitud, que ya ha aparecido esbozada a lo largo del primer acto, se convierte en un eslabón necesario para comprender la trascendencia de este viaje que cierra el primer acto. El tema de la esclavitud es un tema recurrente y significativo en toda la literatura de tema caribeño. D'Aguiar, como otros escritores de su generación[536], ha hecho del tema de la esclavitud una de sus grandes obsesiones como escritor:

> *I think poetry and fiction is one avenue of cure. Fiction is working in a psychotherapeutic way. The writing of it is in the drama of it, you feel both the hurt of the era and the memory and the recuperation of that memory. You also get the sense of* now *being fully in charge of your present because the gap that was willed away has now been bridged. I think fiction is trying to do that. A lot of writers have been engaging in it. It's a whole genre since* Beloved *and Charles Johnson's* The Middle Passage*. A few books tried it during the Harlem Renaissance and more books are trying it now and will continue until we're able to think of slavery as comedy as well. When we'll get to that stage, I don't know*. (Hyppolite, 2004)

Al menos tres de sus cinco novelas, escritas con posterioridad a la obra de teatro que nos ocupa, exploran este argumento. Su primera novela, *The Longest Memory* (1994), versa sobre un esclavo de nombre Whitechapel en una plantación de Virginia durante el siglo XVIII; *Feeding the Ghosts* (1998) está basada en la historia real del barco negrero Zong, que, ante la enfermedad de algunos esclavos, arroja al mar a 132 personas con objeto de cobrar el seguro, será un esclavo superviviente quien cuente lo ocurrido en un diario y D'Aguiar recrea la historia a través de la narración de este superviviente, que convierte en mujer; también el poema narrado *Bloodlines* (2000) aborda el tema, versificando la historia de amor entre un esclavo negro y su amante blanca.

El cruce del Atlántico en barco al final del primer acto se presenta como un viaje a la inversa, definido así por el poema de Louise Bennett "Colonization in Reverse". Este viaje tiene como partida el Caribe y se dirige a la metrópoli, recorriendo el camino inverso al que realizaba el barco negrero en su última fase. Los barcos partían desde la metrópoli al continente africano con telas y otras mercancías. Allí se intercambiaban los africanos que se habían recogido en la costa que se llevaba al Caribe, donde eran vendidos o distribuidos a otras islas o al continente. El barco negrero volvía a la metrópoli finalmente, cargado esta vez con

[536] Entre ellos destacaría el caso de Caryl Phillips.

el dinero obtenido de la venta y con productos de la zona como ron, azúcar y melaza, completando así la tercera parte del viaje, conocida como pasaje final (*final passage*). En su primera novela, Caryl Phillips, al igual que D'Aguiar, establece un paralelismo entre ambos viajes, utilizando el significativo título de *The Final Passage* para narrar la vida de su protagonista Leila y su desencanto en su nueva vida en el Reino Unido. En esta ocasión son los descendientes de los esclavizados los que vuelven a cruzar el Atlántico para asentarse en la metrópoli, por lo que se produce una colonización *in reverse*.

El viaje hacia la metrópoli adquiere pues un importante sentido metafórico, ya que se trata de los súbditos colonizados, descendientes de esclavos que realizan el viaje hacia la metrópoli. Los protagonistas de la obra son en este sentido pioneros del éxodo que protagonizarán sus paisanos pocos años después de forma masiva. Como ya hemos visto en la introducción, en 1948 el *Nationality Act* facilitará la inmigración de caribeños y otros miembros de lo que se convertiría en la Commonwealth, como mano de obra urgente para reconstruir la metrópoli tras la Segunda Guerra Mundial. El *Windrush* será el primer barco con caribeños de las entonces colonias británicas que inician el éxodo para establecerse en la metrópoli, de ahí que se haya convertido en uno de los símbolos de la cultura caribeña en la historia de la diáspora.

La idea del viaje a la inversa es compartida con escritores afrocaribeños, protagonistas de otras diásporas. Aimé Césaire es quizá uno de los más conocidos, con su simbólica obra *Cahier d'un retour au pays natal* (1947), ya que su nombre va ligado al concepto de "negritud" y por tanto por ser uno de los pioneros con respecto a la creación de una estética propia. En teatro Daniel Boukman y su obra *Les Negriers* (1971)[537] parte de la base de que los trabajadores emigrantes que trabajan en Francia son, en realidad, como sus antepasados, esclavos:

> *The name of Daniel Boukman could be added to Glissant's list of illustrious West Indians who have turned their attention away from the native land, alongside Marcus Garvey (Jamaica to the United States), Padmore (Trinidad to Ghana), Césaire (Martinique to Black Africa) and, most conclusively, Frantz Fanon (Martinique to Algeria). Despite their achievements elsewhere, these West Indians have all used the pays natal as a point of departure for their respective physical or psychological voyages of no return. This voyage has always been made from the specific to the*

[537] Sobre teatro antillano en francés consúltese la interesante página <http://perso.orange.fr/lameca/cat/theatre_repertoire/sommaire.htm> que cuenta con datos sobre el autor, y la obra citada en <http://perso.orange.fr/lameca/cat/theatre_repertoire/notices/boukman_daniel.htm> [10/04/2009].

> *universal, from the Different to the Same. According to Glissant, Césaire and Fanon have both attempted to incorporate Martinique into the 'landscape of a shared Elsewhere'*. (Upton, 1998: 112-113)

D'Aguiar forma parte de esta tradición llevando al teatro un tema que en la literatura escrita en inglés es probablemente más conocido a través de las novelas de Selvon o Phillips[538], pero que también ha formado parte del teatro. Una de las obras que trata el tema de una forma vanguardista para la época es la del jamaicano Dennis Scott An *Echo in the Bone* (1985), que retrata el doloroso tema de la esclavitud a través de rituales propios de las religiones afrocaribeñas, como la posesión o las celebraciones de la novena noche para los difuntos[539]. Más directamente relacionadas con la obra analizada, Felix Cross[540] crea dos obras que podrían ser una la continuación de la otra. En *Mass Carib*, el prolífico director nos hace viajar a través de la experiencia de la impuesta cristianización de los esclavizados con el formato de una misa, hasta convertir a los protagonistas en los descendientes de esos esclavos que llegan al Reino Unido como inmigrantes después de la Segunda Guerra Mundial. En 2001 Felix Cross estrena su obra musical *Passports to the Promised Land*. El título pone de manifiesto el tema de la emigración, convirtiendo el pasaporte en el símbolo de una felicidad ficticia y el viaje en la búsqueda de un ficticio El Dorado. Se trata de la historia de Jordan, que viaja a Londres para conocer a su padre, ya que fue abandonado por éste, pero Jordan muere en la travesía. La acción entonces transcurre paralelamente entre el mundo de los vivos, que el público ve a través de la presencia de Jordan, que asiste como muerto en tránsito, sin destino y por tanto en una especie de limbo, a escenas en las que descubre su pasado y el futuro de sus seres queridos.

> ***Chorus***
>
> *These are St Peter's Gates. Here's where Paradise waits.*
>
> ***St Peter***
>
> *Are you now or have you ever been*
>
> *A member of the "other side"?*
>
> *Are you spiritually unclean?*

---

[538] Véase el interesante análisis que sobre estos dos autores hace López Ropero (2004) en su primer capítulo, titulado significativamente "Britannia's Offspring in the Metropolis: The London Novels of Samuel Selvon and Caryl Phillips" (33–96).

[539] Sobre la novena noche véase el apartado 2.3. del segundo capítulo del presente trabajo.

[540] Nos hemos referido ya a él como director de la compañía *Nitro* y por su composición de la música para *Pecong*, entre otras cosas. Tuve acceso al original a través del autor.

> *By that I mean, you ever tried*
> *Murder? Torture? In-between?*
> *From your date of birth to the day you died*
> *Perversion? Anything obscene?*
> *Or envy, or greed, or sloth or pride?*
> ***Jordan***
> *I read that England needed cleaners and porters and bus conductors and sweepers. That's why they invited us. Maybe they want cleaners in Heaven. Maybe I should a tell him I was a cleaner*. (I, 1: 4)[541]

Nótese la ironía de este fragmento, que parodia la entrada de los emigrantes en el Reino Unido en 1959, año en el que la obra tiene lugar, y que recuerda a la caricaturización que Kojo hace de la canción "Land of Hope and Glory". Al igual que los muchachos y Alvin, los emigrantes realizan el viaje guiados por una imagen mitificada de la metrópoli, enmascarada en un mundo mítico en el que los jóvenes intentan alcanzar su propio El Dorado, reescribiendo así el mito. Esta metáfora adquiere un potente significado en la situación actual que la emigración está adquiriendo en nuestro país, donde todos los días vemos noticias desconsoladoras sobre la llegada de nuevos cayucos y otras formas de entrada en el país.

La escena octava se estructura en dos partes: en la primera, los muchachos experimentan dolor físico ante los movimientos del barco. En la segunda, Gerry, Bruce y Tim expresan el sentido trágico del viaje, siendo conscientes por primera vez de su juventud y la cercanía de la muerte. El dolor físico y el vómito como consecuencia del mareo se narra utilizando la metáfora del barco, que en inglés se designa a través del pronombre femenino *she*, jugando continuamente con el vaivén del barco y la práctica del sexo con una mujer. Tim repite (tres veces) *This ship on this sea like my sweetheart and me,/ Left and right, up and down, round and round* (I, 8: 248-249), y termina con la vomitona de todos excepto el propio Tim, que según explica se salva de la situación porque, guiado por los consejos de su madre, ha bebido agua de mar antes de iniciar la travesía.

El duro viaje sirve a los jóvenes para tomar conciencia de su situación y de su implicación en la guerra, como dice Gerry: *this war business is like being thrown in the shell pond again, without time to think. I feel like I breathing in water, like I have fire burning up my insides. I feel like I want to get to land by the most direct route* (I, 8: 249). A continuación la reflexión de Bruce recuerda la situación comentada con respecto a la obra de Cross, donde, como hemos visto, el

pasaporte se convierte en un símbolo que permite la entrada a la tierra prometida, aunque luego se compruebe que no era tal. Bruce en esta escena continúa hablando de sus propias pesadillas, al igual que lo ha hecho Gerry previamente y después de Bruce lo hará Tim. Bruce ve la vida como un tren en el que hay un inspector obsesionado por comprobar los billetes, y donde si te encuentran sin el billete correspondiente no dudarán en lanzarte del tren sin esperar a que éste pare.

Termina la escena con Tim descubriéndonos un secreto no esperado. El joven que tanto fanfarroneaba sobre sus conquistas amorosas y su ardor sexual se confiesa no sólo virgen sino además tremendamente asustado ante la idea de mantener relaciones sexuales con una mujer. Asistimos a su psicoanálisis, en el que observamos un claro complejo de Edipo en el personaje, ante la aparente ausencia de placer de su madre al mantener relaciones con su padre: *It scared me. Her groans sounded like he was strangling her. His grunts like he putting all his strength into killing her. And he was a big man. They never laughed during it, they went quiet after it, so how was I to know they was enjoying it?* (I, 8: 250)

4.1.2. Acto II

ACTO II

ESCOCIA

Escena 1

Canción de bienvenida en una base de la RAF en Escocia.

Escena 2

Primer enfrentamiento de Alvin por motivos raciales.

Alvin conoce a Kathleen.

Escena 3

Alvin cuenta lo sucedido a sus amigos.

Don't be such a wanker go on take her out.

Escena 4

Bendición y lanzamiento de los bombarderos.

[541] La paginación de esta obra corresponde al ejemplar mecanografiado del autor, ya que la obra no ha sido publicada hasta la fecha.

Onward Christian Soldiers.

Escena 5

Monólogo de Alvin desde “el lugar más seguro de la tierra”.

Escena 6

Gun talk.

Los amigos de Alvin hablan de las virtudes de éste como artillero.

Escena 7

Alvin y Kathleen se intercambian regalos.

Kathleen le regala un libro de poemas de Yeats.

Shoo-be-do-bam-bay.

Escena 8

Monólogo de Kathleen ante un espejo.

John, el padre de Kathleen, muestra su desaprobación ante la relación.

Escena 9

Los padres de Kathleen discuten en forma de verso sobre por qué su hija se ha fijado en Alvin.

Escena 10

Monólogo de Alvin en su misión final.

Alvín tirotea por error a un avión británico.

Escena 11

Citación judicial para Alvin ante lo acaecido. Los amigos de Alvin comentan lo injusto de dicha citación.

Escena 12

Sortilegio de los padres de Kathleen contra Alvin.

Escena 13

Los muchachos informan a Alvin de la situación y le invitan a no abandonar la base para ver a Kathleen. Alvin pide que le dejen solo a partir de este momento.

Escena 14
Alvin se encuentra con Kathleen. Ésta le pide que se case con ella.

Escena 15
Bruce, Gerry y Tim forman un círculo alrededor de un imaginario Alvin.

Escena 16
Kathleen confirma su amor, ante el fracaso de sus padres para que abandonara a Alvin.

Escena 17
Alvin se reúne con su abuela imaginariamente para consultarle su situación.

Escena 18
Alvin, solo y de pie, ansía volar.

El segundo acto tiene lugar en una base de la RAF en Escocia donde envían a los jóvenes para su preparación a la guerra. Tras la dura travesía les espera una aún más cruda realidad. De los cuatro amigos, sólo Alvin conseguirá ser elegido para iniciar su entrenamiento como piloto, los demás realizarán tareas domésticas como sirvientes, sin mayor protagonismo. El desencanto de estos jóvenes jamaicanos será aún mayor cuando tengan que enfrentarse a los prejuicios raciales de una "madre" que se presentaba como igualitaria en la isla, aún colonia, y tengan que asistir al declive de Alvin, el único de ellos que consigue llegar a volar y que acabará enfermando mentalmente ante la incomprensión de sus superiores y la presión en un juicio donde se le juzga principalmente por sus orígenes y el color de su piel. En este segundo acto son dieciocho el total de escenas, diez más de las que formaban parte del primer acto. Sin embargo, y tal como ya ocurría en el acto anterior, se trata de escenas cortas que presentan situaciones concretas como si se tratara de *flashes* a través de los cuales podemos seguir la evolución de Alvin y sus amigos.

La **primera escena** de este segundo acto se divide en tres situaciones, encontrándonos con tres momentos a través de los cuales conocemos la situación de los protagonistas después de la travesía. La primera situación se presenta como un himno de bienvenida en la base de la RAF en Escocia. Con esta arenga el ritmo

del colonizador rompe con el vibrante ritmo del calipso protagonista del primer acto en Jamaica, tiene por objeto el mantenimiento del orden establecido y advierte del compromiso adquirido:

> *This air force mothers and fathers us*
> *is our light and purse*
> *you marry it but can't divorce*
> *you walk in the mouth and slide out the arse*
> *if bull-headed you'll be harder to pass*. (II, 1: 251)

El segundo momento corresponde a Tim, Gerry y Bruce, que se quejan de su actual situación, ya que han cruzado el Atlántico para luchar en una guerra donde se les emplea para tareas domésticas que no realizaban en la isla. Su queja tiene forma de poema. De esta forma D'Aguiar conjuga la acción propia del teatro con el conocimiento de lo que piensan los protagonistas, de ahí la necesidad del verso, al que el autor recurre constantemente[542]. Tim limpiará letrinas, reflejando en su poema una gran nostalgia hacia Jamaica. Gerry es cocinero, ante su imposible rogativa, que es respondida por un estricto "no todo el mundo puede volar", y Bruce descubrirá la personalidad de cada ser humano a través de su cabeza, ya que será barbero, comparando las cabezas desnudas con los genitales y otros elementos ocultos de la naturaleza humana.

Sólo Alvin conseguirá ser elegido para volar y alcanzar el sueño de todos. Esta situación provocará la decepción de los jóvenes, incluido el propio Alvin en este tercer y último momento de la escena, cuando conoce al jefe del escuadrón, que arenga a Alvin con un discurso sobre el propósito de la guerra: *This is war. You are a thinking extension of a war machine. When you fly it's to kill* (II, 1: 253). Este aparente espíritu y dignificación de lo que supone la guerra quedan destruidos ante la petición de Alvin para que el jefe del escuadrón le acompañe durante el vuelo y su negativa por estar demasiado ocupado, ya que tiene que tomar el té. La mención a que el té va acompañado de *blueberry pie* ridiculiza y satiriza la autoridad del jefe de escuadrón, que centra su inmediata preocupación en tomar esta bebida que suele representar el estereotipo británico.

---

[542] Recordemos que Derek Walcott es una de las grandes influencias literarias de Fred D'Aguiar, y que, al igual que éste, siente una gran atracción hacia la poesía y el teatro. Aunque últimamente se le conozca más como novelista, es innegable que las novelas de D'Aguiar están impregnadas del lirismo propio de su larga trayectoria como poeta.

Fig. 30. Foto real de la exposición *From War to Windrush*

La novela de Andrea Levy *Small Island* (2004)[543], donde Gilbert, uno de los protagonistas, se alistará precisamente para formar parte de la RAF y aprender a volar, recoge una situación similar a la que expresa D'Aguiar en *AJAFHD*. Su decepción será enorme cuando tenga que desempeñar el papel de conductor, tal como hacía en la isla cuando trabajaba para el negocio familiar[544]. El paralelismo entre la novela de Levy y la obra de D'Aguiar es muy significativo, puesto que ambos exploran la segunda guerra mundial como elemento catalizador que cambió la relación del Caribe con la metrópoli. El siguiente párrafo de la novela de Levy expresa lo que probablemente sentían los jóvenes que cruzaron el Atlántico y combatieron:

> *We both look on other men to see enemy. You and me, fighting for empire, fighting for peace. But still, after all that we suffer together, you wan'* [sic] *tell me I am worthless and you are not. Am I to be your servant and you are the master for all*

[543] Esta novela ha obtenido premios como el *Orange Prize for Fiction* y el primer premio de "escritores de la Commonwealth" en 2005.

[544] A través de Gilbert conoceremos los prejuicios raciales de la época en el Reino Unido, y las diferencias con los Estados Unidos en torno a la yuxtaposición del blanco y el negro, que durante la segunda guerra mundial están relacionadas con la segregación racial. Gilbert y los amigos de Alvin representan a la mayoría de los jóvenes de las colonias que se alistaron con la idea de pertenecer a la RAF para aprender a volar. En cambio Alvin, al igual que en la novela Michael Roberts, formará parte de esos pocos privilegiados que conseguirán volar.

> *time? No. Stop this, man. Stop it now. We can work together, Mr Bligh*[545]*. You no see? We must. Or else you just gonna fight me till the end?* (Levy, 2004: 525)

En la **escena segunda** Alvin va descubriendo algo más sobre los prejuicios y estereotipos raciales. Cuatro escoceses intentan desnudarle para comprobar si los negros tienen rabo, como los monos. Esta situación totalmente ridícula está anclada en el pensamiento colonial como parte de la tarea colonizadora de la civilización frente a la barbarie, que presenta a los individuos colonizados como animales. El mono es "supuestamente" una especie de homínido inferior al hombre. La imagen del negro[546] y su relación con el animal arranca con la idea racista de considerar a éste como inferior en su vinculación del negro con la imagen de la selva totalmente estereotipada por la industria americana[547]. Una vez más, y tal como ocurría con el vodou el cine de Hollywood, se ha encargado de presentar imágenes como la de Tarzán, hombre blanco superviviente y rey de una selva poblada por animales y hombres negros que son meros transportadores del sofisticado material de los blancos o brujos de tribus altamente peligrosas, conocidas por sus gustos caníbales:

> *Anthropoid — I looked to the dictionary to find the meaning of this word used by Hitler and his friends to describe Jews and coloured men. I got a punch in the head when the implication jumped from the page and struck me: 'resembling a human but primitive, like an ape'. Two whacks I got. For I am a black man whose father was born a Jew*. (Levy, 2004: 129)

También Derek Walcott en *Dream On Monkey Mountain* menciona este elemento como representación del racismo del poder colonial en boca del personaje llamado *Corporal*, encargado de un peculiar juicio:

> *In the beginning was the ape, and the ape had no name, so God called him man. Now there were various tribes of the ape, it had gorilla, baboon, orang-outan,*

---

[545] Mr Bligh es uno de los protagonistas que representa al británico blanco. Nótese la coincidencia en el apellido del teniente responsable de la "Bounty".

[546] Esta idea probablemente esté relacionada con la imagen proyectada en Estados Unidos desde libros como la famosa novela *UncleTom's Cabin*, o Jim Crow, donde la imagen del negro corresponde a un hombre bonachón y resignado correspondiente al tipo *Sambo*. Para este aspecto y el de la nota siguiente, véase Ronald L. F. Davis (n. d.).

[547] No sólo en las películas de Tarzán encontramos esta imagen del negro como inferior al blanco. En la película *The Birth of a Nation*, de 1915, de Griffith, podemos ver a hombres negros elegidos en las elecciones para el Congreso como simios. Veáse en este sentido también Lamming (1992).

> *chimpanzee, the blue-arsed monkey and the marmoset, and God looked at his handiwork, and saw that it was good. For some of the apes had straighten their backbone, and start walking up-right, but there was one tribe unfortunately that lingered behind, and that was the nigger. Now if you apes will behave like gentlemen, who knows what could happen?* (Prologue, 2000: 217)

Aunque Walcott utiliza la imagen del mono para añadir humor a la obra, ya que dibuja a estos animales soñando con la posiblidad de convertirse en seres humanos –Watanabe (2001: 159)—, este tema sobre la imagen que el blanco tiene del negro como un homínido es recurrente en la literatura de tema caribeño. También Phillips lo menciona en su obra teatral *Strange Fruit*:

> ***Vernice***
> *Girl, everywhere we turn. 'No coloureds here' an' 'No vacancies for coloureds'. And the kids them callin' at we in the street. 'Nigger whore, fuck off home' an' 'Monkey, monkey show us your tail'. You remember?* (Phillips, 1981: II, 1: 48)

D'Aguiar juega con la situación, ridiculizando a los escoceses ignorantes y creando cierta comedia, cuando el protagonista es "salvado" por Kathleen, mujer blanca y afable, extrañada ante los prejuicios de sus vecinos. El autor convierte a Kathleen en una suerte de heroína frente a episodios como el que comenta Lamming sobre el caso de unas trabajadoras británicas y la reacción del jamaicano en cuestión: *[the] Jamaican peasant was deeply shaken by this reduction of his person to the status of an ape. They had colonised him by their particular kind of interest; and he was too scared to realise that those girls knew he had no tail* (Lamming, 1992: 78). Esta situación está relacionada con las otras dos obras analizadas, *Joker* (I, 3: 34) y *Pecong* (I, 2: 21), donde el personaje masculino llega procedente de un naufragio y ante la presencia de una mujer también se produce un juego de palabras en torno a la desnudez del protagonista masculino:

> ***Kathleen***
> *If I didn't see it with my own eyes I wouldn't have believed it.*
> ***Alvin***
> *You saw!*
> ***Kathleen***
> *Of course.*
> ***Alvin***
> *Saw what?*

Kathleen
What just happened to you. What do you think? (II, 2: 254)

La diferencia con respecto a los encuentros de las otras dos obras se reescribe y adquiere nuevas significaciones ante el color de Kathleen, que es blanca, frente a la Nausicaa caribeña que encuentra Juan en su llegada al Nuevo Mundo, o la negra mulata Mediyah de *Pecong*. El resultado en cambio será el mismo, produciéndose el enamoramiento, algo distinto será cómo se desarrolle la relación de la pareja.

En la **escena tercera** los muchachos empiezan a darse cuenta de los prejuicios de la "madre patria" ante lo ocurrido a Alvin, que cuenta a sus amigos el episodio:

Alvin
You fellas won't believe it.
Bruce
Nothing amazes me about these people. I come here an engineer and they have me cutting hair.
Tim
You can talk, at least you doing something you can write home about. What do I say? 'Dear Mum, I see the enemy as a germ I have to wipe off the porcelain face of the world.'
Gerry
Tell us, then.
Alvin
They stripped me to see if I had a tail. (II, 3: 256)

Éstos no dan crédito pero se ríen de la situación, haciendo el mono literalmente y buscándose las colas unos a otros. Bruce revela que Alvin conoció a una chica y entonan una improvisada canción en la que le animan a salir con ella *–Don't be such a wanker go on take her out* (II, 3: 257–258)— alternándose en cuatro estrofas, acabando en cada una de ellas con la repetición coral de Tim, Gerry y Bruce.

A partir de la **escena cuarta** hasta la séptima se suceden una serie de escenas muy cortas que dotan de rapidez a la obra y que dan una sucesiva secuencia de imágenes sobre la guerra, con una técnica que podríamos considerar cinematográfica. En la escena cuarta tiene lugar la bendición y lanzamiento de los bombarderos. Lo más destacable de esta corta escena es la presencia escogida de

personajes simbólicos dentro del contexto de la guerra, como son, en este orden, el cura, el piloto y por último el político. Los tres entonan un himno que según el propio autor indica en la acotación escénica, lleva la música de *Onward Christian Soldiers*[548]. El cura justifica la misión y utiliza palabras contra Hitler y el nazismo *Tell the Nazis that they smell/ worse than all the dead in hell,/ worse than any words can tell* (II, 4: 258). El piloto se muestra sin remordimiento por lanzar las bombas en nombre de la libertad *–I feel neither remorse nor shame* (II, 4: 258)—, y por último el político se muestra contento ante el espíritu representado por el piloto, manifestando que sólo le crea envidia, contribuyendo a justificar la guerra como un acto heroico:

> *The spirit of youth and bravery,*
> *the courage to take on anybody;*
> *a peculiar brand of idiocy*
> *that makes me green with envy.*
> *Tomorrow belongs to them, not me*. (II, 4: 258)

La **escena quinta** consiste en un monólogo en el que Alvin expresa sus sentimientos sobre la guerra y su condición de piloto, mostrando su decepción ante la realidad y su idea de volar, de ahí que en la acotación que abre la escena señale, no sin cierta ironía, Alvin *on the safest place in the world* (II, 5: 258), que para Alvin era su avión:

> *I used to think the safest place in the world in a war was somewhere between the roof of the weather and space. Not on a Island [sic] in the sun none of the factions care for. Not underground in a bunker like a general. But up here, sitting at the back of an aircraft behind a gun, armed just in case I bumped into someone on the other side. We discharged our bombs on a community we flew over high enough to care about*[549]. (II, 5: 258-259)

El monólogo continúa con la toma de conciencia de Alvin sobre la situación, donde confiesa que cuanto más alto volaba más consciente era de su mortalidad, *of*

---

[548] Se trata de un himno organizado en estrofas de cuatro versos en el que se ensalza y compara el cristianismo con una cruzada en la que el cristiano se convierte en soldado. El estribillo dice así: *Onward, Christian soldiers, marching as to war,/ With the cross of Jesus going on before*.

[549] El monólogo es especialmente significativo en el contexto en el que la obra se estrenó. Recordemos que uno de los aspectos más criticados de la primera guerra del Golfo fue la inconsciencia de los soldados americanos, que disparaban sobre los objetivos iraquíes como si se tratara de un juego de ordenador desde sus aviones, sin preocuparse de la destrucción ocasionada.

circumstances beyond my control (II, 5: 258) comparándose con una hormiga a punto de ser pisada por un pie gigante para ser enviada al olvido. Lo que causa esa sensación a Alvin es el hecho de no poder reencontrarse con amigos que ya han muerto en el aire y la idea de que él puede ser el siguiente. Hay que tener en cuenta que aunque Alvin es el único de los amigos que consigue volar, su puesto no es aún el de piloto, sino el que dispara en la cola del avión. Por primera vez vemos a Alvin preocupado, no sólo por el hecho de la muerte, que ve tan de cerca, sino sobre todo, y esto es lo que más llama la atención, sobre la fugacidad de la vida y de la guerra como lugar de condena al ostracismo, donde prima la supervivencia sobre cualquier atisbo de heroicidad y por tanto de inmortalidad a través del recuerdo o la fama.

La **escena sexta** consiste en lo que D'Aguiar llama *gun talk*, puesto que Bruce, Gerry y Tim hablan sobre la fama que Alvin está adquiriendo como artillero y Bruce abre con un *rat-a-tat-tat!* En esta escena el dramaturgo enfatiza las capacidades de Alvin, para posteriormente hacer consciente al espectador del juicio contra Alvin, donde se dará prioridad a los prejuicios raciales y no se tendrán en cuenta las aptitudes del joven.

La **escena séptima** se divide en dos partes. En la primera Alvin y Kathleen se intercambian regalos y comienzan a salir. El comienzo de la escena pone de manifiesto cómo los jóvenes se gustan, al utilizar una conversación llena de repeticiones y de falta de contenido léxico, convirtiéndose en un juego en el que ambos muestran su timidez. Alvin le regala un ramo de flores, todo un detalle si tenemos en cuenta la dificultad que entraña en esos momentos de guerra, y Kathleen le regala algo muy significativo en la obra. Se trata de un libro de poemas de Yeats. De esta manera el escritor experimenta con la técnica intertextual. Esta técnica juega un destacado papel en la reescritura y reinterpretación de los mitos, ya que los autores, lejos de ocultar las referencias, a través de la inserción de elementos intertextuales, destacan la fuente, añadiendo datos sobre su propia reinterpretación de los mismos. Kathleen no sólo regala un libro de poemas de Yeats a Alvin, sino que además ambos hablan sobre el poema "An Irish Airman Foresees His Death", haciendo referencia explícita al poema del que la obra toma el título.

Alvin

(...) A book! A book? I hardly have time to read my gran's bible!

Kathleen

> *You can dip into it. Yeats would turn in his grave, though. Most of the really good ones are short. There's one about you.*
>
> ***Alvin***
>
> *Me?*
>
> ***Kathleen***
>
> *No, silly, about what you do.*
>
> She points out *An Irish Airman Foresees His Death*. He reads it aloud. (II, 7: 260)

De esta forma el autor aumenta el grado de sensibilidad que el espectador puede llegar a tener del joven, puesta de manifiesto en el primer acto a través de elementos relativos al Caribe, y concretamente a Jamaica, que favorecen un clima poético que chocará con la llegada a Escocia. Alvin se muestra sorprendido por el regalo, ya que es la primera vez que le regalan un libro de poemas. Curiosamente Kathleen explica que no es cierto, puesto que tiene la Biblia de su abuela. Ya hemos visto la importancia de la Biblia en el Caribe, dado que gran parte de la educación se basaba en el libro sagrado utilizado como elemento mnemotécnico para la enseñanza primaria, por lo que la mención de Kathleen aporta la vinculación cultural entre ambos, pese a su color de piel. También hay que tener en cuenta la referencia a la abuela relacionada con la Biblia, y por tanto guarda y custodia de la cultura cristiana que les une.

Acaba esta primera parte de la escena con Kathleen pidiendo a Alvin que continúe leyendo y él obedece la petición de Kathleen leyendo el poema de Yeats "When you are old and grey", poema que no se lee en escena pero que fortalece la relación de la pareja, que abandona el escenario durante la lectura. Este interés de Kathleen por la recitación de Alvin muestra la voz de Alvin como uno de los elementos que contribuye a que ésta se enamore de él. De esta forma, el habla y acento jamaicano adquieren un fuerte grado positivo en la hostil llegada a la metrópoli, convirtiéndose en un elemento que atrae a la joven. Además, la demanda de la lectura de este poema en concreto muestra la relación que la joven ansía tener con Alvin, puesto que le hace leer el poema en una clara referencia al propio libro y puesto que más adelante, tras los trágicos acontecimientos, señalará su frustración por no poder envejecer junto a Alvin, tal como expresa el poema.

En la segunda parte de la escena Alvin vuelve con sus amigos y éstos le reciben cantando un *shoo-be-do*, que recuerda los sonidos del ritmo del ska[550], aún no desarrollado para la época en la que la obra tiene lugar, sobre uno, dos y hasta

[550] Sobre este ritmo véase la sección 1.2.2.2.d.

tres besos que van aumentando en dulzura según van aumentando las veces en las que la chica es besada al ser acompañada a casa. Los amigos se muestran pues contentos de la relación que Alvin acaba de iniciar, puesto que es el primero de ellos que ha conseguido ligar. Tal como veíamos en la escena sexta, relacionada con la misión de francotirador de Alvin, o en la escena tercera y el final de ésta con respecto a su relación con Kathleen, los tres retoman su papel coral como amigos de Alvin, representando la unidad entre los jóvenes, entre quienes existe un gran camaradería y amistad que parte de su origen común.

La **escena octava** se divide en dos poderosos monólogos, como si se tratara de una película en la que se recoge el momento íntimo en el que los personajes hablan consigo mismos, mostrando lo que verdaderamente piensan. En la primera parte, encontramos a Kathleen ante un espejo. Tal como ya hemos apuntado en los capítulos anteriores, el espejo es un elemento que cuenta con un fuerte simbolismo. Si en *Medea en el espejo* el personaje de María comienza utilizando este objeto, guiada por su relación con la santería, para encontrar al amante, y finalizar convirtiéndose en un objeto de búsqueda de sí misma, en la presente obra vemos cómo Kathleen directamente utiliza el espejo como objeto ante el que se descubre a sí misma y su ardiente deseo por Alvin. En este soliloquio ante ella misma reflejada en el objeto, se da cuenta de sus verdaderos sentimientos y la fuerte atracción sexual que Alvin ejerce sobre ella. El espejo, pues, sirve de toma de conciencia de su necesidad de estar con Alvin para ser feliz. También es el momento en el que Kathleen es capaz de confesar su deseo sexual. Hasta este momento el sexo sólo estaba en boca de los jóvenes, especialmente de Tim fanfarroneando sobre sus conquistas, ahora a través de la pareja se convierte en algo real y tangible:

> *God, I feel like bursting. I want to love that man so badly I'm afraid I'll scare him off or smother him. I didn't think I had so much love in me. I'm going to burst out of these clothes. I must have love written all over my face and body. Beware lovebug about to burst. I must smell like love. I hope it's a good smell. It's got to be*. (II, 8: 262)

Kathleen continúa comentando lo feliz que se siente, sobre todo en estos momentos de guerra en los que todo es desolación, y termina dando las gracias a Hitler y Churchill, a la vez que pide perdón a Dios por estos pensamientos[551].

[551] Muchas mujeres acogieron la guerra como un escape a situaciones que sólo les permitían dedicarse a la casa. La Segunda Guerra Mundial provocó, ante la marcha de los hombres a la guerra,

La segunda parte de la escena nos da a conocer a John, el padre de Kathleen, quien imagina a su hija con Alvin, mostrando su repulsión ante la idea de que ambos se abracen y se besen dado el color de Alvin, planteándose qué hubiera ocurrido de no aparecer Alvin en la vida de su hija. Si para Kathleen supone la felicidad por haber encontrado el amor con Alvin, para su padre supone lo contrario, y no por la guerra en sí, sino por el prejuicio racial contra el negro y la repulsión que le provoca la unión de su hija con éste, recordando a Brabantio, el padre de Desdemona. El corto monólogo de John actúa como catalizador del declive de Alvin, que pese a los prejuicios con los que se ha ido encontrando, supuestamente ha ido sorteando hasta este momento. Será en la próxima escena donde se desencadenará su mala suerte, provocada por los padres de Kathleen.

La **escena novena** es un largo poema dialogado en forma de balada, compuesto por cuartetos que riman en forma abab en asonante con rima visual entre los padres de Kathleen, John y Mary Campbell. Con esta forma métrica tradicional, D'Aguiar nos presenta a los padres, que no dan crédito y que pretenden reconducir la situación. El primer cuarteto comienza en boca de John, el padre, con "ella abriéndole la puerta al mal tiempo"[552], continúa con un segundo cuarteto con la madre, que se refiere a "él" como un aprovechado (*He sees a prized clam/ He's to prise open*; II, 9: 262), de manera que la pareja va alternando, convirtiendo el tercer cuarteto en un "nosotros" –*We raised her, she's ours;* II, 9: 263—, para en la cuarta estrofa hacerse la pregunta *Is there much we can do,/ And us in our winter?* (II, 9: 263). En la siguiente estrofa se introduce una oración condicional –*If we say round is square, Our daughter must agree* (II, 9: 263)—. De nuevo la sexta y séptima estrofa comienzan por "ella" y hacen referencia al espejo y a la venda que lleva en los ojos, inconsciente de la realidad que la rodea, dando lugar a las acusaciones mutuas que ambos se hacen sobre su educación, terminando en la décima estrofa con la justificación de la madre para volver en la siguiente a él (Alvin), dando paso a la acción conjunta de los padres contra Alvin en una suerte de vodou blanco: *We*

---

la realización de trabajos que las mujeres tuvieron que desempeñar. También se produjo una mayor mezcla racial con respecto a la composición de la pareja propiciada por la llegada de soldados negros de EEUU y de zonas del aún Imperio Británico, aunque se trataba en su mayoría de relaciones clandestinas que no gozaban de aprecio social. En *Small Island* (2004) también se pone de manifiesto esta situación a través del personaje de Queenie, una mujer británica que se siente atraída por el jamaicano Michael Roberts, con quien mantendrá una apasionada relación sexual. Este tipo de relaciones, que se mantenían prácticamente en secreto, dieron como fruto hijos no deseados, por la diferencia racial.

[552] Esta referencia contrasta con ese otro poema de Hardy "She Opened the door", que comienza de la misma forma, pero que en boca del amante, en este caso el propio Hardy, se deshace en elogios hacia la amada.

need sticks and stones,/ A knife for deep thrusts (II, 9: 263). El poema finaliza con la referencia, en forma de anáfora, a una hoja afilada (*blade*)[553], de gran simbolismo, que muestra la cercanía de la tragedia que ha sido presagiada desde el inicio de la obra.

> ***Mary***
> *What blade is so sharp*
> *It can cut out his tongue,*
> *Yet play like a harp*
> *So Kath hears our song?*
> ***John***
> *A blade that's a flower;*
> *A blade that can sing;*
> *A blade he'll desire;*
> *A blade turned on him*. (II, 9: 264)

La **escena décima** es un monólogo de Alvin en lo que el autor llama su "misión final", adelantando así el fracaso anunciado con el que comenzó la obra, ya que a partir de este momento se inicia el declive anunciado del protagonista. Como ya hemos visto anteriormente, no es la primera vez que D'Aguiar mezcla sexo y guerra, en una metáfora que expresa la imposibilidad de gozar de una sexualidad plena. El monólogo presenta dos recuerdos de Alvin simultaneados hábilmente, contribuyendo a crear un clímax en el que coincide su primera experiencia sexual con el error cometido en la misión. Ambas situaciones terminarán en fracaso, utilizando una técnica que denominaremos de "contrapunteo"[554], elemento típico de la tradición caribeña, tal como señala Benítez Rojo[555] (1998), puesto que, como si de música se tratara, los dos momentos se producen casi a la vez, solapándose y completándose, explicando una misma realidad.

Comienza esta escena con su recuerdo del momento en el que estaba en el avión y palabras que aluden a la necesidad de abrir fuego contra los enemigos en un contexto bastante estresante –*They firing! They missed? Return Fire! Aim! Fire!*

---

[553] Recordemos que *blade* en inglés se utiliza con una doble connotación, jugando con la idea de algo afilado y el pene, tal como vimos en el análisis sobre el *Joker* de Walcott. El simbolismo de la hoja afilada nos lleva a ciertas connotaciones lorquianas en cuanto a lo que significará para el desarrollo de la tragedia.

[554] *Counterpoint rhythm*, en la tradición métrica.

[555] Benítez Rojo utiliza este término de Fernando Ortiz en su defensa de que el Caribe no puede entenderse desde una única perspectiva y propone para explicar la realidad caribeña la obra de Ortiz *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* como texto postmoderno.

We missed them? They're still firing! Aim! Fire![556] (II, 10: 264)—, para continuar con su relato sobre el encuentro con Kathleen, a quien compara con elementos que recuerdan a su misión en el aire –*her legs spread-eagled* (…) *I seized up like a engine* (II, 10: 264)—, creando una relación directa entre su relato de lo que ocurrió en el aire, y la tierra, que es representada por el encuentro sexual con Kathleen. Desde el primer momento, Alvin se culpabiliza de la situación final, utilizando palabras tiernas para su amante, a la que califica como *lovely*. No obstante, reconoce que algo más fuerte que él le impedía culminar el acto sexual, que en sus premilinares no auguraba tal fin. Dichos preliminares son descritos con una técnica cinematográfica[557]:

> *She tore off her clothes; I mine. We were neck and neck, matching each other garment for garment; my shirt her blouse, my vest her brassière, my trousers her skirt, my socks her stockings (I couldn't do anything in socks, I knew that much)*[558]*, my hat, her hairpin that let her hair fall about her shoulders with a slight shake of her head and her half-smile. We were cruising. My underpants, her panties. Us stark naked. Our shoes kicked off long ago, landing somewhere in the room with thuds*. (II, 10: 264)

El autor aprovecha la mención de Alvin sobre los golpes de los zapatos propinados al "aterrizar" para conectar de nuevo con la situación caótica vivida en el avión –*Where did they come from! God, they missed! Fire back, Alvin! Fire back! Save yourself!* (II, 10: 264) (cursiva en el original)—, conectando de nuevo con el relato de su frustrada tentativa sexual –*Suddenly, I freeze, like someone throw a switch in my head*[559] (II, 10: 264)—, sintiendo como si alguien le impidiera tocar a su amada. La situación se torna dolorosa para él, dado el estado de excitación en el que se hallan. De nuevo utiliza Alvin elementos que juegan con el momento de tensión en

[556] Cursiva original en el texto. De esta forma se contrasta la situación presente, en el avión, con el recuerdo de Alvin del encuentro amoroso con Kathleen, y se da al actor una clave para usar tonos y actitudes diferentes en la representación.

[557] Recuerda a esas películas que antes de mostrar a la pareja en la cama rastrean con la cámara la ropa aparentemente desordenada hasta llegar a la imagen de los amantes.

[558] Nótese el sentido del humor presente incluso en los momentos más trágicos, como el que está describiendo Alvin, situación que se repite al final de la escena.

[559] Es curioso el símil, puesto que recuerda a la imagen del vodou, que a través de un muñeco va profiriendo daño a la persona a la que se quiere herir. La imagen es bastante irónica, ya que sugiere que son los blancos los que se han conjurado contra Alvin utilizando una suerte de poder con el que el blanco no es asociado. Sin embargo, recordemos que la escena anterior termina en amenaza contra Alvin en esta peculiar forma de vodou blanco.

el avión y el momento en el que Kathleen está a punto de alcanzar el orgasmo –*but now only she on fire* (…). *She lying there, reaching for the four cardinal points* (II, 10: 264)—, reconociendo su propia impotencia. A continuación, inserta una frase correspondiente al avión que en esta ocasión es aún más corta que las anteriores, pero que tiene como objeto la presencia de ese momento en la mente de Alvin –*Aim! Fire! Bull's eye!* (II, 10: 264) (cursiva en el original)—, y que incrementa la tensión ante la prorrogada incapacidad.

Las circunstancias se vuelven aún más difíciles para Alvin, dado el estado de excitación en el que se encuentra Kathleen, que le grita y le agarra –*the bed springs crying* (II, 10: 254)—, hasta provocarle la necesidad de taparse los oídos y pedirle que pare. Ante lo trágico de la situación, y tal como ocurría al principio de la escena, el autor coloca un toque de humor en la tragedia: el ruego de Alvin es contestado por Kathleen: '*No! Not now!' she says, 'I'm nearly there!' Foolishly, I ask where. 'Everywhere!' she shouts* (II, 10: 264). Alvin une su consciencia sobre su impotencia sexual al momento en el que se da cuenta de que ha disparado contra un avión propio y no del enemigo, desembocando en un deseo irrefrenable de desaparecer:

> I hit them! They going down! Fast! *Her knees brought up and together and she rolling onto her side.* Smoke! Fire! *Her free hand pulling the scattered bedding over her body ever so slowly, her groan low and drawn out. Me tiptoeing out, wanting to tiptoe off the world, my heart filling my head in the sudden quiet.* (Slight pause.)[560] *No God! Not one of ours! Noooooo!* (II, 10: 264)

La **escena décimo primera** continúa con la decadencia del héroe. En esta escena Alvin comenta a sus amigos que le ha sido enviada una citación para interrogarle sobre lo acaecido. Alvin se pregunta el porqué de esta citación judicial, que no entiende. Sus amigos se sienten como Alvin y hacen diversas conjeturas del porqué de esta situación, que comienza con el buen deseo de ayudarle y terminará provocando el enfrentamiento entre ellos al final de la escena. Alvin se queja sobre todo del exceso de formalismo que acompaña al imperio como elemento civilizador frente a las colonias representadas por él. Esta situación actúa como catalizadora de los pensamientos que los jóvenes exponen abiertamente.

---

[560] La pausa sirve para cerrar la escena, reproduciendo las palabras de Alvin cuando descubre lo que ha pasado y trayéndolo de vuelta al "presente"; de ahí la ausencia de la cursiva en sus palabras finales.

Gerry rebate el conformismo de Tim, que ante lo ocurrido con Alvin se muestra feliz de no haber sido elegido como piloto. La discusión pasa por varias fases. Alvin sigue dándole vueltas al asunto y ve en éste una forma de racismo encubierto, a la vez que recibe el apoyo de sus amigos, ya abiertamente decepcionados:

> ***Tim***
> *I bet the white boys don't get harassed when they make a mistake.*
> ***Alvin***
> *Mistake? You must be joking! White people never make mistakes; they have 'errors of judgement' or 'misunderstandings'*. (II, 11: 265)

La tensión racial expuesta de manera tan binaria, blancos frente a negros, se hace mucho más compleja a medida que se desarrolla la escena, ya que a través de la discusión sobre los hechos, los amigos llegan al enfrentamiento provocado por una tensión multirracial que tiene su origen en el Caribe heredada del colonizador, que jerarquiza el valor social de la raza blanca. El autor dramático muestra así que ellos también comulgan con ideas racistas de manera casi inconsciente. Este elemento se pone de manifiesto a través del calificativo peyorativo que Bruce lanza a su amigo Gerry, llamándole *doogla*[561], término que designa a la mezcla resultante de la unión de un negro de origen africano y un asiático:

> ***Gerry*** (squares up to ***Bruce***)
> *Who you calling doogla? You know my mother? What you know about my mother!*
> ***Alvin*** and ***Tim*** restrain ***Gerry***.
> ***Bruce***
> *Let him go! Everyone knows you got coolie blood in you!*
> ***Gerry***
> *At least I ain't all slave mentality*![562] (II, 11: 266)

---

[561] Este término es utilizado fundamentalmente para designar al hijo/a resultante de la mezcla entre negro e hindú. Esta situación se da principalmente en Trinidad y Tobago, país que cuenta con un gran número de personas procedentes de la India, a través de la emigración que en inglés se conoce como *indentured*, un régimen de casi esclavitud por el que se comprometían a trabajar en tareas agrícolas durante un período de tiempo, que se renovaba inevitablemente y en unas condiciones que no les permitía volver a su país.

[562] El comentario de Gerry recuerda sin duda a la canción de Bob Marley "Redemption Song", donde éste pone de manifiesto la dificultad de progreso en un pueblo con mentalidad de esclavo. Aunque la obra se sitúa en la Segunda Guerra Mundial, el autor parece homenajear al cantante jamaicano de reggae.

Será Alvin el que en medio de esta situación imponga cordura y ratifique el hecho de que es a él, y no a ellos, a quien están acusando. No obstante, y a pesar de las palabras de Alvin, la idea a lo largo de la obra es justo la contraria: Alvin no será juzgado por su error sino por su color. Este pensamiento de Alvin corresponde a la bondad que impregna al protagonista y que hará de él el chivo expiatorio. Sus amigos se marchan y Alvin queda solo y de pie hablando de cómo se siente: excluido de una sociedad a la que se ve incapaz de pertenecer y donde sólo podrá formar parte de los que han sido excluidos como él. Su mención al manicomio como lugar donde pasará su futuro resulta estremecedora:

> ***Alvin***
> *That's how I know there is a way to get a foothold. If those plants can put down roots, so can I.* (Slight pause.) *I live out of a suitcase of memories, unpacking a little at a time so I don't run out too fast. If my suitcase empties before I find a way to stick like those plants to those walls put up everywhere, then look for me in one of the many asylums*. (II, 11: 266)

En la **escena** siguiente, la **décimo segunda**, crece la intensidad y el misterio con el que cierra la escena anterior con las palabras de Alvin hablando de su situación mental, dejando al espectador en suspense. En esta escena vuelven a aparecer los padres de Kathleen, John y Mary, a quien en la acotación el autor se refiere como John y Mary Campbell, tal como hacía en la acotación de la escena novena donde eran presentados. En esta ocasión vuelven a utilizar el verso para comunicar sus pensamientos y curiosamente Mary refiere el nombre completo de su marido, John Stanislaus Campbell. John cree que ha encontrado el talón de Aquiles de Alvin y da gracias a los dioses por ello. Curiosamente Mary le corrige el plural, quedando la respuesta del marido diluida en una curiosa y extraña respuesta: *The God I don't worship/ except in a crisis,/ I will now worship/ on a daily basis* (II, 12: 267). El diálogo poetizado está lleno de metáforas que auguran un fatal desenlace para el protagonista. El padre afirma: *he'll not pound his pestle/ in our daughter's mortar!* (II, 12: 267), y Mary vuelve, como en la escena novena, a referirse al arpa, finalizando esta vez con las voces unidas del matrimonio en el inquietante estribillo:

> ***John*** *(**Mary** comes in too)*
> *A blade that's a flower!*
> *A blade that can sing!*
> *A blade he'll desire!*
> *A blade turned on him!* (II, 12: 267)

Estas estrofas, que enlazan anafóricamente con la escena novena, ratifican la idea de que los padres, y más en concreto John, han utilizado una especie de magia *obeah* en su sentido más negativo sobre Alvin. Así lo pone de manifiesto el padre al principio de la escena: *Thank you gods/ for what you give/ to those you guard/ from the wicked!* (II, 12: 267), al dar las gracias a "los dioses". En este sentido D'Aguiar juega con la idea convencional sobre el *obeah*, atribuido a los negros como elemento negativo y rehuido por el hombre blanco desde la época de la plantación, haciendo del hombre blanco una especie de brujo que ha recurrido a la magia en contra del ingenuo joven cristiano jamaicano, que se convierte definitivamente en el cordero que será sacrificado, o si se prefiere, en chivo expiatorio.

En la **escena décimo tercera** de nuevo nos encontramos con una escena relativamente larga. En ella los amigos ponen a Alvin sobre aviso de las repercusiones que está ocasionando su citación. Éstos dan muestras de cómo les está afectando, ya que no sólo se está prejuzgando la culpabilidad de Alvin, sino que todo ello está suponiendo la afloración de un racismo solapado que brota a la superficie, poniendo de manifiesto la idea colonial de la superioridad del blanco frente al negro, de manera que Alvin sirve de pretexto para juzgar a quienes han nacido en las colonias. Michael Billington se hace eco de esta situación en el titular de su crítica teatral cuando la obra se estrena en Londres, titulando su crónica "The Quiet Racism of the RAF".

Fig. 31

Tras un jocoso pero a la vez ácido juego de palabras sobre lo que se comenta en la base, Gerry cuenta cómo un hombre le llamó asesino para después relatar cómo terminó en el suelo luchando con él después de responder al insulto. Los tres muchachos se sienten dolidos ante esta forma velada de "callado racismo". Tim subraya que se trata de una acción contra cualquier hombre no blanco: *I going ask him how come he know you guilty before the inquiry and how come every man with a black face on this base guilty too* (II, 13: 269). Bruce condensa la rabia que le provoca la situación contra Kathleen, ya que en ella ve un peligro potencial para Alvin, que desea dejar la base, aún sabiendo que le ha sido prohibido, para reunirse de nuevo con ella, refiriéndose a ella como *damn woman* (II, 13: 269). Este adjetivo actúa como detonante de la separación de los jóvenes amigos, ya que Alvin siente tambalearse el apoyo de éstos, que hasta ahora había sido incondicional. La soledad del héroe forma parte de la tragedia: don Juan queda solo ante don Gonzalo y la muerte, en *Pecong* era Cedric quien abandonaba a su hermana como parte necesaria de la anagnórisis y del posterior sacrificio ritual que conlleva la muerte del héroe. Algo parecido ocurre con Alvin, que expresa *From now on is me one*[563] *in this. I'll see her* (II, 13: 269).

Alvin desoye las advertencias de sus amigos, llegando incluso a ridiculizarlos imitando a cada uno de ellos y haciendo un comentario al respecto. Esta parte recuerda al momento bíblico en el que Jesús se da cuenta de que sus discípulos no han aguantado con él sus horas más amargas antes de ser entregado definitivamente. Aunque en esta ocasión no habrá ningún "Judas", es cierto que a partir de aquí el héroe queda solo enfrentado al mundo[564]: *(*To *Bruce.) My true friend.* (Sucks his teeth.*) What kind of friends fall at the first hurdle? Drop out the race? Leave me to finish it on my own? Friends I can do without* (II; 13: 270). Alvin se marcha y los amigos quedan reflexionando sobre lo que acaba de ocurrir. Bruce justifica su actitud debido a los comentarios de la gente. No obstante, reconoce que desde que se alistaron, nada es como pensaban. El comentario de Bruce muestra el desencanto por la Madre Patria:

Bruce

---

[563] Nótese el uso de *one* en esta frase de Alvin, que subraya aún más su aislamiento y soledad renunciando a sus amigos por Kathleen, o la imagen que tiene de ella, y que destruye el que luego sería eslogan oficial de Jamaica, *out of many one people*.

[564] Véanse el evangelio según San Mateo 26.47–56; el evangelio según San Marcos 14.43-50; el evangelio según San Lucas 22.47-53; y el evangelio según San Juan 18.3-12.

> *People talking, we defending. Things look bad. But when were they really good? When we signed up? When we reached here? When? Hardly a week pass without one of us in a ruction smashing up a bar because they won't serve us or breaking up a dance because they won't let us in. So what's new with this business over Al? He's in trouble, we're in trouble. That's the score. We been keeping it since we got to this place. From now on Al in this on his own. I ain't fighting his battles for him, when he's not prepared to listen to us.* (II, 13: 270).

López Ropero, en su análisis de la diáspora caribeña y especialmente de las experiencias de los inmigrantes caribeños en el Reino Unido, concluye: *the Caribbean diasporic experience in Britain is characterized by the shattering of a set of expectations engendered in a colonial relation. The famed London turns out to be an unwelcoming overwhelmingly white metropolis where social mobility is hindered by a rigid class structure* (2004: 96). Las palabras de Bruce ponen de manifiesto el desaliento y la insatisfacción de los jóvenes, que de esta forma chocan con una realidad que no esperaban. Al igual que ocurre en las novelas de Sam Selvon sobre la diáspora en el Reino Unido y la novela de Caryl Phillips *The Final Passage*, en el teatro también está presente esta sensación de desencanto con respecto a la Madre Patria. La obra de D'Aguiar en este sentido se encuentra generacional y temáticamente cercana a la novela de Phillips por el sentido de la frustración, aunque también próxima a la obra de Selvon en cuanto al sentido trágico expresado a través de un humor ácido. De hecho, tras las serias palabras de Bruce, la escena acaba con una broma de Tim, que pone, una vez más, una nota alegre ante las circunstancias, con una adivinanza:

> ***Tim***
> *Can't we stop talking about it? If he's going he's going!* (Pause.) *Knock, knock?*
> ***Gerry***
> *Who's there?*
> ***Tim***
> *Ruminating.*
> ***Gerry***
> *Ruminating?*
> ***Tim***
> *Rum-in-a-thing*[565] *you call a bottle. Rum ain't for eating, rum for drinking. Rum ain't hating nobody. Rum love everybody who love it.*

[565] El ritmo silábico, más que acentual, y la pronunciación de "th" como "t", rasgos propios del inglés caribeño, ayudan a la similitud de las expresiones y facilitan la adivinanza.

Bruce

Shut up, man! (II, 13: 270)

En la **escena décimo cuarta** encontramos a Alvin y a Kathleen después de que ambos hayan pasado juntos algún tiempo, tal como señala la acotación. Esta escena se desarrolla en forma de esticomitia, ya que se trata de un diálogo entre Alvin y Kathleen que sigue una perfecta alternancia entre ambos, sólo interrumpida por pequeñas pausas, que dotan a la escena de una mayor intensidad, escena que posee un gran lirismo poético, pese a la casi total ausencia de rima.

Kathleen comienza expresando su deseo de saber lo que está pensando su amado a través de un juego de palabras, en el que Alvin ofrece sus ojos como ventanas a través de las cuales introducirse en sus pensamientos. Alvin cierra los ojos y muestra su deseo de estar rodeado de una gran quietud donde sólo haya nubes que pasan. A través de este lirismo, el autor retoma y recuerda el impulso que llevó a Alvin a alistarse y le devuelve la inocencia con la que inició el viaje. Sin embargo, en los ojos de Alvin hay un nuevo elemento que antes no existía, se trata de Kathleen: *I can't keep my mind off you. Look in my eyes. Don't you see the pictures of you everywhere, no room for anything else* (II, 14: 271). Kathleen propone a Alvin que se case con ella, pero Alvin no se encuentra seguro de sí mismo y así lo expresa, lo que da pie a una discusión entre los amantes que lleva a Kathleen a preguntarle si existe otra mujer en Jamaica o si no la encuentra lo suficientemente pura. Se intensifica así el aspecto poético del diálogo que juega con cierta rima, para acabar con la mención al poeta irlandés Yeats, una vez más como elemento intertextual, e incluso ello da pie a la crítica de Alvin, quien comenta sobre el libro de poemas que le regaló Kathleen que incluye mucho poemas sobre las hadas:

Kathleen

And I only love you if I give in to you…

Alvin

No, but it helps. Joke, joke.

Kathleen

The truest things are said in jest.

Alvin

Is that Yeats?

Kathleen

Has to be earlier, jest is a bit archaic for him.

Alvin

He's not far off being archaic; all those poems about fairies.
Kathleen
I'd love to talk to you about Yeats, but you've changed the subject.
(II, 14: 271)

Kathleen intenta saber por qué Alvin no quiere casarse con ella y vuelve otra vez a este tema, del que Alvin no quiere opinar. Para convencerle, Kathleen le da a entender que sólo una vez casados podrán hacer el amor. De esta forma ella cree preservar el futuro de los hijos que tendrán en común. Este comentario da pie para imaginar cómo podrían ser éstos. En este sentido, el autor introduce de nuevo una nota de humor que les permite reírse de ellos mismos y de la situación adversa, donde se pone de relieve el papel que juega el color de la piel en este contexto:

Slight pause.
Alvin
How do you think they would look?
Kathleen
I don't know… redheads with suntans.
Alvin
That doesn't sound very pretty.
Kathleen
You ever seen a redhead with a suntan!
Slight pause. (II, 14: 272)

Tras la pausa, Kathleen vuelve a insistir y preguntar a Alvin por qué no pueden casarse. Alvin sigue sin querer responder y se muestra ofendido cuando ella se dirige a él como "el Sargento de Aviación Alvin Williams". La seriedad del momento da lugar a una pausa que interrumpe la alternancia que hasta estos momentos se estaba produciendo en el diálogo, siendo Kathleen la que intenta hacer que Alvin vuelva a decir algo, hablando dos veces seguidas, que el autor separa por medio de un abrazo. El final de la escena contiene cierto sabor agridulce, puesto que el amor de la pareja retoma el lirismo de ciertos momentos de la escena, adquiriendo tintes que recuerdan al momento en el que los amantes de Verona se despiden y por tanto hacen prever la futura tragedia que implica la separación y la imposibilidad de gozar del amor, ya que no volverán a coincidir en el escenario:

Kathleen

> *What's wrong, love? It won't seem half as bad if you tell me*. (Slight pause.) *I coudn't bear to live without you.*
> They embrace.
> ***Kathleen***
> *You can tell me on your deathbed.*
> Slight pause.
> ***Alvin***
> *So, I'm going to die first.*
> ***Kathleen***
> *If you're to tell me this secret, yes. We'll have to arrange it so that when you die after telling me your secret I'm frail enough to follow you almost immediately*. (II, 14: 273)

La **escena décimo quinta** retoma el mundo onírico e inconsciente con el que abría la obra en la primera escena del primer acto. Bruce, Gerry y Tim forman un círculo en torno a un imaginario Alvin e imitan a éste, intentando romper el círculo creado por ellos. Se trata de nuevo de una escena corta de gran intensidad que pone de manifiesto el sentido de frustración de sus amigos ante el dictamen del juicio que condena a Alvin sin haberle dado ninguna oportunidad. Esta sensación de frustración y desencanto se produce utilizando elementos del folclore jamaicano, devolviendo a los muchachos a su infancia a través del juego *riddle me, riddle me*, uniéndose a través del círculo con el que expresan su sentido de identidad y pertenencia a la isla, de ahí su afán de incluir al ya perdido Alvin y el simbolismo subyacente cuando éste intente romperlo.

> ***Bruce***, ***Gerry*** and ***Tim*** form a circle round an imaginary ***Alvin*** and mimic him trying to break out.
> ***Bruce***
> *Come on, Al! Try harder!*
> ***Gerry***
> *We not letting you go, not this time!*
> ***Tim***
> *This circle is for life!* (II, 15: 273)

Sin embargo, y pese al esfuerzo, el círculo acaba por romperse, expresando así metafóricamente la situación. Comienza entonces el turno de la adivinanza que cada uno de ellos va contestando tras la pregunta de Bruce sobre un caribeño frente a un británico que pesa lo mismo que él, cuando la balanza de la justicia debería arrojar un resultado igual para ambos, pero el británico es el más pesado. Los tres van dando respuestas, todas ellas relacionadas de nuevo con ese racismo

callado que impregna la sociedad británica y con la desesperanza, por la desventaja con la que parte el caribeño. Gerry concluye su párrafo con la frase lapidaria *The West Indian can't win, at home or abroad* (II, 15: 273). Bruce se muestra enfadado ante el resultado del juicio en el que se ha condenado a Alvin a abandonar el ejército con deshonor. Bruce reflexiona sobre lo injusto de las circunstancias donde no se han tenido en cuenta los servicios positivos ni su voluntariedad para una causa que no es la suya.

Se retoma de esta manera el inicio del poema de Yeats: *Those that I fight I do not hate,/ Those that I guard I do not love*. La búsqueda de El Dorado termina pues en una gran desilusión. Lejos de realizar sus sueños, simbolizados en su afán de volar, representados en Alvin, al ser el único de ellos elegido, para tal fin, han ido viendo, tal como sucedía en el mito de Ícaro, cómo sus alas han dado contra el suelo, topando con una realidad que ni siquiera intuían desde su isla natal. La caída de Alvin representa el desmoronamiento de sus esperanzas y por tanto el fracaso.

La **escena décimo sexta** está compuesta por un corto y curioso monólogo de Kathleen que el autor abre con una sugerente acotación en la que indica que Kathleen está *on the wire*, lo que prueba el difícil momento por el que está pasando la joven. El monólogo sigue las características propias de la tradición oral, ya que Kathleen utiliza la primera persona del singular para expresar lo que ella piensa y la tercera del plural para referirse a lo que opinan sus padres, que es todo lo contrario, en una suerte de estilo indirecto libre. Este patrón de expresión oral muestra, por un lado, las contradicciones que se están dando dentro del mundo de Kathleen, donde Alvin actúa como catalizador, y por otro lado, revela el posicionamiento de Kathleen a favor del jamaicano en una peculiar reinterpretación de la rima infantil *Baa, Baa, Black Sheep*[566] como forma de rebelión contra la sociedad británica colonial que representan sus padres.

Esta rima infantil, no exenta de polémica[567], tiene su origen en el medioevo, y con ella se expresa la necesidad de cumplir con el obligado pago de tasas en la

---

[566] Esta conocida rima infantil dice así: *Baa, baa black sheep,/ Have you any wool?/ Yes sir, yes sir, Three bags full./ One for my master,/ One for my dame,/ But none for the little boy,/ Who cries in the lane*.

[567] Aunque la polémica saltó en 1999, ocho años después de la representación de *AJAFHD*, la controversia pone de manifiesto la intencionalidad del autor en su reinterpretación. Ocurrió en la ciudad de Birmingham, donde se sugirió que esta rima no debía ser enseñada, dado el contenido racista de la misma, ya que el color negro indica exclusión. Hubo quien incluso interpretó la rima como una creación de los tiempos de la esclavitud, donde el esclavizado tenía que pagar al amo (*three bags full*), y se introdujo el color verde como sustituto. La controversia se zanjó cuando los padres de los niños de color comentaron que la rima no tenía contenido racista ni hacía mención al negro desde ese

sociedad feudal. Kathleen comienza refiriéndose a este hecho, ya que hasta el momento en el que aparece Alvin en su vida, ella se había comportado como una hija ejemplar, dando a sus padres lo que le pedían: *a yes mum yes dad three bags full girl* (II, 16: 274). A partir de ahí comienza a justificar el cambio en el que se afirma como individuo frente a la autoridad paterna, representada tanto por el padre como por la madre, revelando que se ha convertido en una mujer, tanto sentimental como sexualmente. El razonamiento de los padres encarna la visión estereotipada del negro como inferior y negativo, e intentan convencer a su hija con los argumentos más dañinos sobre lo que se rumorea en torno a Alvin: Alvin no es bueno para ella, ha disparado contra uno de sus aviones, Alvin es un asesino.

Las respuestas de Kathleen muestran la madurez que la joven ha alcanzado en muy poco tiempo debido a las circunstancias. Ella juega con la lengua de sus progenitores y continúa con la metáfora de la oveja, que ocupa todo su monólogo, describiendo a sus padres y su entorno como *wolves in sheep's clothing*, para continuar con referencias de la vida pastoril que hacen de Alvin su pastor, su Dios conectando con la metáfora bíblica, admitiendo ella misma que es una blasfemia: *I say Alvin is my sheperd, I shall not want* (II, 16: 274). La escena acaba tal como empezó, con la referencia a la rima infantil, a lo largo de ella hemos ido viendo la evolución de Kathleen, que de hija "pagadora" se convierte al final en "oveja negra". La utilización de "oveja negra" como término peyorativo indica su exclusión de la familia y por tanto del mundo de "los blancos", como oveja descarriada, voluntariamente, del resto del rebaño, con lo que también podemos relacionar a Kathleen con otra rima infantil conocida como *Little Bo-Peep*, que trata el tema del buen pastor, o mejor dicho en este caso, pastora: *I say little Bo-Peep has lost her sheep and has no wish to find them* (II, 16: 274)[568]. En definitiva, D'Aguiar se vale de la propia tradición británica para hacernos entender el estado en el que Kathleen se halla:

> *They say I should not blaspheme under their roof.*
> *I say nothing.*

---

punto de vista. Para mayor detalle, consúltese la página web <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/education/600470.stm> [10/04/2009].

[568] La rima representa a una pastora que ha perdido su rebaño. En ella aparece un narrador que invita a la pastora a relajarse, ya que en su opinión las ovejas volverán solas; no obstante, la pastora finalmente sale en su busca y las encuentra, pero ya será un poco tarde, puesto que han perdido sus colitas. En una de sus varias versiones, la conocida rima comienza con la siguiente estrofa: *Little Bo-peep has lost her sheep,/ And can't tell where to find them;/ Leave them alone and they'll come home, And carry their tails behind them*. Nótese el cambio de perspectiva, de "la buena pastora" a la que no tiene ningún deseo de encontrar las ovejas.

They say have I lost my tongue.
I say nothing.
They say black sheep.
I say Baa, Baa. (II, 16: 274)

La **escena décimo séptima** es la penúltima de la obra. En esta escena Alvin se encuentra mágicamente con su abuela para hacerle una consulta, de manera que retoma así el contacto con Jamaica y el primer acto. Este supuesto encuentro tiene lugar dentro del contexto onírico con el que empezaba la obra y que se vuelve a instalar en la escena décimo quinta del segundo acto, con los amigos de Alvin formando un imaginario círculo a su alrededor. Este encuentro con la abuela representa la vuelta a la raíz, al origen, y su presencia onírica raya en el surrealismo que evidencia la delgada línea entre la vida y la muerte que forma parte de la cultura afrocaribeña. Alvin ha entrado en un estado de zombificación, puesto que, pese a seguir vivo físicamente, su alma se ha perdido, al serle arrebatada la posibilidad de volar. Este corte de alas supondrá la muerte espiritual del héroe, condenado a vagar en una suerte de limbo entre la vida y la muerte; en esta escena hay un intento desesperado por aferrarse a la vida, y de ahí la presencia de la abuela, que representa su pasado y por tanto su origen.

La escena se desarrolla en forma de esticomitia, puesto que Granny y Alvin alternan en el diálogo y abundan las frases cortas, excepto por el largo párrafo final de Granny, con el que concluye la escena. También, como sucedía en la escena décimo cuarta, donde se utilizaba la forma alterna para el diálogo, hay una pequeña pausa, aunque en esta ocasión ocurre dos veces, una de Alvin y otra de Granny. La pausa tiene lugar ante la pregunta de Granny *Which comes first, dignity or honesty?* (II, 15: 275), indicando que Alvin debe pensar bien su respuesta antes de contestar. El comienzo de la escena recuerda el inicio de *Pecong*, en el que también otra abuela, la de Mediyah, insistía en que pese a su muerte, ella permanecería junto a su nieta[569] y así la veía el público, en forma de fantasma[570]. En *AJAFHD*, sin embargo, es Alvin quien se ha metamorfoseado en fantasma,

---

[569] ***Mediyah*** *I ain't want this time to come!*
Granny Root *What I tell 'bout that, eh? Granny goin' all the time to be with you.*
When it dark. When it night.
When it day. When it night.
When it sun. When it storm.
When it breeze. When it warm.
Well, you goin' stand there and let me go to me grave without kiss? (Carter, 1993: 4)

[570] Recordemos la importancia de los fantasmas o *duppies* en el folclore caribeño, debido a la relación constante entre el mundo de los vivos y los muertos. Véase Tanna (1984).

puesto que se encuentra en una suerte de limbo, posibilitando el encuentro con su abuela, que muestra, tal como ocurría en la obra de Carter, su apoyo incondicional:

> ***Alvin***
> *I need you Granny, here with me.*
> ***Granny***
> *I here.*
> ***Alvin***
> *I need you now.*
> ***Granny***
> *I here now*. (II, 17: 275)

Alvin le pide ayuda para saber lo que tiene que hacer a partir de ahora. Comienza entonces un curioso interrogatorio por parte de la abuela para hacerle recordar cuál es su mano derecha. Se trata de hacerle ver que tiene que ceñirse a "pequeñas certezas" para enfrentarse a los grandes dilemas como el que ella misma le plantea sobre qué es lo primero, la dignidad o la honestidad. Tras esa pequeña pausa de la que hablábamos anteriormente, Alvin articula una respuesta que muestra su capacidad de raciocinio, con lo que la abuela le hace ver que en realidad no la necesita pese a que ella estará siempre con él y que además ahora su corazón está ocupado por una chica inglesa [*sic*]. Esta revelación por parte de la abuela indica la complicidad entre abuela y nieto, desembocando en una conversación que toma así un cariz divertido y que crea cierta distensión antes del final:

> ***Granny***
> *[…] You got a English girl in your heart!*
> ***Alvin***
> *Scottish.*
> ***Granny***
> *She got she own teeth?*
> ***Alvin***
> *No, I have to chew her meat up for her!* (II, 17: 276)

Granny termina la escena animando a Alvin a reencontrar su camino y señalándole que quienquiera que esté en su corazón[571] está con él. La réplica de Alvin

[571] El comentario de la abuela tiene ecos cristianos. A mí me recuerda concretamente al evangelio de San Mateo en la versión del rey Jacobo: *Lay not up for yourselves treasures upon earth, where moth and rust doth corrupt, and where thieves break through and steal:/ But lay up for yourselves treasures in heaven, where neither moth nor rust doth corrupt, and where thieves do not*

preguntándole por qué no lo siente entonces muestra ese estado de Alvin que comentábamos anteriormente, y que está relacionado con la zombificación. La abuela comenta en una intervención relativamente larga que el problema está en que ha empezado a verse a sí mismo aparte, desligado de las cosas con las que forma un todo. De esta manera la abuela hace hincapié en el problema que atañe a los emigrantes caribeños, especialmente de la primera generación, y de cómo sus problemas comienzan en el momento en el que se desvinculan de ese todo del que formaban parte. Con ello la abuela está dando a entender que la aceptación de un tipo de vida en el que prima el individuo frente a la comunidad y el desarraigo de los valores tradicionales produce estados que pueden llevar a la locura o a la zombificación, que es en definitiva el control del colonizador sobre el colonizado:

> ***Granny***
> *Stop seeing yourself apart from things when in truth you link up with them. When you first learned to write you took a long time to make the jump from writing in capitals to writing in longhand or what you used to call join-up writing. When you did your first sentence of longhand you couldn't understand what the fuss was about. The distance between the two was not real. You imagined it. Is like the distance between dignity and honesty. One shouldn't lead the other. They're on the home straight together, side by side. You, Bruce, Gerry and Tim, and whoever else in your heart, in this thing together, believe me*. (II, 17: 276)

La **escena décimo octava** cierra el segundo acto y por tanto la obra. El autor deja el final abierto a la interpretación del espectador, que se pasea por la vida de Alvin a través de imágenes que captan momentos, no siguiendo una estructura dramática tradicional. Alvin pone fin a la obra solo, de la misma manera que la inició. En este sentido la obra posee una estructura circular, puesto que se inicia con el final de la obra en una primera escena que funciona como prólogo y conecta con esta última escena. Recordemos en este sentido la importancia del círculo y su presencia en las tres obras analizadas. Si en *Joker* Juan era condenado a vagar en un círculo de resurrección y muerte, en *Pecong* el círculo era utilizado como un elemento simbólico en las prácticas religiosas afrocaribeñas y representaba el poder de las mujeres conferido por los *Iwas*. En *AJAFHD* la estructura circular de la obra actúa de forma parecida a lo que ocurría en la obra de Walcott, aunque en esta ocasión el ciclo de Alvin no será entre la resurrección y la muerte, sino de

---

break through nor steal:/ For where your treasure is, there will your heart be also (St. Matthew, 6; 19-21).

condena a vagar en una suerte de limbo, en un estado de zombificación, que no le permitirá desarrollarse como ser vivo completo, al serle negada la posibilidad de volar, verdadero "impulso de deleite" y motor de su vida. El círculo, no obstante, representa el eterno retorno y la imposibilidad de salir del mismo.

En forma de monólogo Alvin comienza señalando sus ganas de convertirse físicamente en pájaro apuntando a sus pezones: *they're evidence that I, we, had wings once. In all of us men and women, these wings shrank, then moved round our back to our chests. These are not nipples, they're the buds of wings* (II, 18: 276). A continuación vuelve al tema que ha supuesto su expulsión deshonrosa, para de nuevo justificar por qué actuó de la forma en que lo hizo. Recuerda a sus compañeros y los oficios asignados a éstos a su llegada a Escocia. También recuerda los buenos momentos cuando le llamaban Guillermo Tell y David, por cómo disparaba contra el enemigo, emulando así al pastor convertido luego en rey: *I was their David with my mechanical slingshot finding the temple of the giant every time* (II, 18: 277). Enfatiza así Alvin cómo le han juzgado por su piel y no por los hechos, ya que en ningún momento han tenido en cuenta sus méritos anteriores ni ha habido margen para el error, que Alvin justifica en el monólogo por la rapidez con la que hay que actuar en los momentos de tensión y porque, según Alvin, fue el otro avión el que disparó primero, de ahí la duda entre la honradez de decir la verdad y la dignidad de no acusar de un error a camaradas que no pueden defenderse por haber fallecido, sobre todo cuando esto último podría suponer la absolución, y por tanto interpretarse como una excusa.

Las últimas palabras de Alvin en la obra están relacionadas con la nostalgia de volar y lo que la sentencia impuesta va a suponer para él, de manera que sueña que dispara contra sí mismo en forma de otro. Alvin acaba el monólogo leyendo el salmo cincuenta y cinco, que conoce de memoria[572]:

> *But, in my dreams, my finger always squeezing the trigger, and the face that's always coming at me and ready to shoot me down is mine. Mine!* (He opens his bible at Psalm 55 and reads; clearly he knows it by heart.)
>
> *I said, O that I had the wings of a dove!*
> *I would fly away and be at rest –*
> *I would flee far away*
> *And stay in the desert;*
> *I would hurry to my place of shelter,*

[572] Curiosamente este salmo llevaba en hebreo el título de "Poema de David", personaje bíblico que con él mismo ha sido comparado, y que está dedicado a alguien traicionado por un amigo.

Far from the tempest and storm… (II, 18: 277)

El autor elige este salmo en el que se pone de manifiesto el tema recurrente de la obra: el impulso que mueve a Alvin y a sus amigos a abandonar la isla, en busca de la realización de un sueño, su peculiar El Dorado, que consiste en emular a las aves y aprender a volar, queda pues a salvo de las motivaciones que provocan las guerras ancladas en el odio y en el rencor. De esta manera, y ante este fatal conflicto, ellos muestran su pureza e ingenuidad en un mundo donde el enemigo no estará fuera, sino en casa. El enemigo viene enmascarado bajo la figura de los padres de Kathleen o la estricta jerarquía británica, que hacen de la raza un prejuicio al que intentan dar justificación. El salmo cincuenta y cinco, con el que cierra la obra, es altamente significativo, no sólo por las mostradas ansias de volar como metáfora de huida de una difícil situación, con la que Alvin se identifica con el creador de la oración, sino también por el mensaje final del salmo que acaba confiando en la justicia divina del Dios del Antiguo Testamento[573], de manera que el autor enfatiza la relación de Alvin y sus amigos jamaicanos con el cristianismo, convirtiendo a los colonizados en los verdaderos portadores de la fe, tema recurrente en la tradición religiosa jamaicana y, por extensión, entre los descendientes de los esclavos traídos de África.

4.2. Personajes. Negro sobre blanco

En teatro la raza de los actores es un elemento semiótico a tener en cuenta. La aparición de obras del tipo que estamos comentando supuso una salida profesional para los actores negros, que excepto en papeles tradicionales como el de Otelo, no tenían cabida en la escena británica[574]. En este sentido resultó fundamental la fundación de las compañías de teatro como las comentadas Temba o Talawa, que

---

[573] *Leave your troubles with the LORD,*
and he will defend you;
he never lets honest people be
defeated.

But you, O God, will bring those
murderers and liars to their graves
before half their life is over.
As for me, I will trust in you. (Psalm 55; 22–23)

[574] Sobre este aspecto, véase la obra de Errol Hill (1984) *Shakespeare in Sable. A History of Black Shakespearean Actors*.

nacieron con la motivación de crearse un espacio propio dentro del *mainstream* de la escena británica y que en muchas ocasiones tuvieron que conformarse con la marca de teatro alternativo o de minorías. Obras como la de D'Aguiar contribuyeron sin duda a llegar a un público que hoy en día acepta sin recelo obras como *Elmina's Kitchen* (2003)[575].

Si en las dos obras anteriores observábamos toda una serie de matices en el color de la piel de los personajes que reflejaban la gran diversidad que forma parte del Caribe, en *AJAFHD* los matices desaparecen, dando paso a un conjunto binario y yuxtapuesto de blanco y negro, mostrando así la perspectiva colonial, incapaz de distinguir los matices, tal como comentábamos con respecto al término *Black*. Esta visión bicolor es típica de las obras de la generación del autor, ya que se trata de escritores que han crecido en la metrópoli. Caryl Phillips, por ejemplo, en su obra *The Shelter* (1984) presenta la relación entre un hombre negro y una mujer blanca en dos circunstancias aparentemente diferentes: una tiene lugar en el siglo XVIII y muestra a la pareja como los únicos supervivientes de un naufragio. Ella encarnará los valores del imperio, que quedarán resquebrajados ante el hecho de la supervivencia. En el segundo acto, Phillips traslada la situación al Reino Unido hacia los años cincuenta del siglo XX, haciéndolo coincidir con las primeras oleadas de emigración caribeña a la metrópoli. En esta ocasión el encuentro tiene lugar en un pub, y aunque el hombre y la mujer se entienden perfectamente desde el principio, ambos repasan y analizan los prejuicios de la sociedad en la que viven, decidiendo despedirse como amigos y no iniciando una relación que ambos desean.

En *AJAFHD* la yuxtaposición del negro sobre el blanco es notoria, concretamente en el segundo acto y con motivo de la llegada de los jóvenes a Escocia, donde se darán de bruces con este conflicto, ignorado por los jóvenes hasta ese momento, aunque advertido por los presentimientos de la abuela de Alvin, la vendedora y Kojo, el loco. Con vistas a facilitar el análisis del conflicto, hemos estructurado el estudio de los personajes en torno a esta concepción binaria. En el color negro estarán principalmente los amigos que acompañarán a Alvin en su viaje y que son el nuevo coro de la tragedia, y el loco, y donde incluiremos algún comentario sobre la vendedora y la abuela. Todos ellos forman

[575] Fecha de publicación. La obra trata de tres generaciones de hombres: el abuelo, nacido en Trinidad, el padre, que se cría en el Reino Unido, y el nieto, que nace ya en la metrópoli y que representa a las nuevas generaciones perdidas en una estética de delincuencia de la que finalmente serán víctimas. A través de los tres hombres asistimos a la confrontación generacional y la crítica de aspectos del sistema que conducen inevitablemente al fracaso y a la muerte.

parte de la cultura jamaicana afrocaribeña. En el blanco estarán el ejército y los padres de Kathleen, ya que constituyen las fuerzas hostiles que operan contra Alvin, y por extensión contra los jóvenes jamaicanos. Alvin y Kathleen se encuentran bajo un apartado diferente que he titulado "la pareja", porque ambos intentan a través de su relación superar las barreras impuestas por la sociedad que habitan. Ambos se encontrarán con un muro de intolerancia imposible de derrumbar.

4.2.1. Negro

4.2.1.1. El coro

El coro actúa en el sentido griego, tal como ocurría con el coro femenino en la versión euripídea de Medea, que aconsejaba, se identificaba y mostraba disensión sobre las decisiones de la protagonista. En *AJAFHD*, el coro está constituido por hombres. La originalidad se halla en que D'Aguiar los convierte en amigos de Alvin, de manera que dota al coro de un formato más contemporáneo, pues como estudiamos en el capítulo anterior, no es sencillo adaptar el coro griego a la escena actual[576]. La primera escena que abre la obra mostrando el final se presenta como una suerte de *párodos* y epílogo al mismo tiempo. En esta primera escena, y tal como es propio de la *párodos*, los muchachos aparecen junto a Alvin. A la vez, el final de la escena adelanta lo que tendrá lugar en las escenas décimo tercera y décimo quinta del segundo acto: la ruptura simbólica del círculo. A lo largo de la obra comprenderemos cómo se lleva a cabo dicha ruptura. Si el primer acto da cohesión y unifica el coro del que Alvin forma parte en un principio, con la llegada de los muchachos a Escocia al inicio del segundo acto asistiremos progresivamente a la desintegración de dicha cohesión y a la separación del protagonista del resto, precipitando así su desvinculación, y por tanto su zombificación.

Los muchachos Gerry, Bruce y Tim protagonizan escenas corales en las que gradualmente Alvin se irá convirtiendo en protagonista. Aunque aparentemente los tres muchachos parecen recibir una diferenciación individual, un estudio más detallado de sus afirmaciones, e incluso de las rimas, hace ver lo contrario. Gerry siempre comenta algo sobre su ideal de ganar dinero: *I joined up 'cause I'm fed up*

with being broke[577] (I, 5: 244). Representa por tanto el afán de muchos inmigrantes que abandonan su lugar de origen pensando en hacer fortuna. Tim siempre aprovecha sus intervenciones para destacar su deseo sexual, dándoselas de machito –*I joined up 'cause Jane said if I did I could have what I want* (I, 5: 245)—, aunque después descubriremos aquello que se aplica en el refrán español de "dime de qué presumes...", ya que todas sus hazañas sexuales no son más que una estrategia para llamar la atención en su círculo de amigos. Por tanto, Tim representa ese estereotipo caribeño de hombre "machito" que D'Aguiar abandona enseguida para simbolizar al joven adolescente con una líbido desaforada, ávido de experiencias sexuales reales y por tanto no perteneciente a una raza concreta. En Bruce, la motivación para alistarse está mucho más diluida y es menos clara. No obstante, y por sus referencias, muestra inclinaciones hacia la violencia: *I joined up to see what it's like to kill* (I, 5: 245).

Fig. 32. Foto real. Exposición *From War to Windrush*

En realidad, los jóvenes representan a ese sector de jóvenes que se alistaron por la falta de perspectivas laborales, guiados por la falsa expectativa de un futuro mejor fuera de la isla. En esta primera jovial muestra de razones de la

[576] En este sentido consúltese el ya mencionado artículo de Hazel (1996) sobre la adaptación del coro de Eurípides a la escena contemporánea, así como la sección 3.2.2.1. del tercer capítulo.

[577] Esta motivación ya aparece con anterioridad: *I say it before and I say it again,/ Nothing can stop me making a million;/ If I catch a bullet in action,/ Then I go make my money in heaven* (I, 2: 238).

escena quinta del primer acto, cada uno representa las distintas razones que llevan a estos jóvenes a alistarse que van desde el tema político a la violencia, pasando por el sexual, dándole a las razones matices humorísticos:

> ***Alvin***
> *I joined up to stop me losing my head.*
> ***Tim***
> *I joined up to help me get it up.*
> ***Bruce***
> *I joined up 'cause I can't get it up.*
> ***Gerry***
> *I joined up 'cause I got a little one.* (I, 5: 245)

Alvin es quien más se aleja de las razones materiales de sus amigos, haciendo de él el protagonista, destacando por sus abstracciones, que adquieren un poderoso lirismo –*I joined up to fly across the sea.* [...] *I joined up so I could join the dots on the dotted line where I signed* (I, 5: 244-245)—, que le vinculan directamente con el poema de Yeats. Aunque todos, y tal como resume Tim, se enlistaron porque así lo han hecho todos los amigos: *I joined up 'cause you all joined up* (I, 5: 245). Por tanto, y tal como el propio autor explica al final de la obra en una especie de referencia que titula *A Chorus Circle*, los muchachos actúan como *[a] chorus of voices in agreement, debate, disagreement, betrayal, war and peace* (D'Aguiar, 1994: 279), como la mejor manera de "enfocar este pasado".

Tal como hicimos en el análisis del capítulo anterior, hemos aplicado el esquema de Pavis (1998: 97–98)[578] para la exploración del coro:

a. Función estética desrealizadora. En esta obra, el autor desmarca al coro de esta función, ya que no actúa exactamente como tal y por ello quizá sea la más interesante. El autor no está interesado en una opinión objetiva del público, sino en posicionar a éste junto a Alvin y los muchachos y en contra de los poderes fácticos que terminarán condenando a Alvin por causas puramente racistas. Se pretende que el público se constituya en el verdadero juez de las acusaciones, no existe

[578] Con respecto a la obra de Carter, véase apartado 3.2.1.1. del segundo capítulo de este trabajo.

extrañamiento, sino búsqueda de empatía, y por tanto aspectos que hacen participar al público y le invitan a posicionarse a favor de Alvin[579].

b. Idealización y generalización. En este sentido, D'Aguiar sigue la definición de Pavis (1998: 98):

> Al elevarse por encima de la acción "a ras de suelo" de los personajes, el coro establece la relación con el discurso "profundo" del autor; asegura el paso de lo particular a lo general. Su estilo lírico eleva el discurso realista de los personajes a un nivel insuperable, de tal modo que el poder de generalización y de descubrimiento del arte queda duplicado.

El coro de muchachos actúa como un todo a través del cual descubriremos elementos folclóricos y propios de su lugar de origen en Jamaica y las verdaderas motivaciones que les llevan a alistarse. A través de sus continuas referencias a la infancia con las adivinanzas y la mención a su maestra, así como los calipsos y las rimas, contribuyen a dotar a la obra de una estética y de un ritmo muy particular, hasta el punto de que pareciera que la obra fuera un musical. La aparición de todos ellos en uniforme, a partir de la escena seis y siete del primer acto, contribuye a fomentar el carácter coral de la obra, roto después por los acontecimientos que tendrán lugar en Escocia.

c. Expresión de una comunidad. Ellos representan a toda una generación de caribeños, que emprenderán el doloroso viaje hacia la metrópoli que acabará en fracaso y en pérdida de conexión con su propia cultura.

d. Capacidad de rebelión. Aunque el coro aconseja a Alvin, y se muestra en desacuerdo con él con respecto a su encuentro con Kathleen, le apoya y hace de su fracaso un caso propio contra el que muestran su desacuerdo, reflejando así la evolución del coro. Pavis señala en este apartado que "el coro interviene para denunciar lo que teóricamente debería representar: el poder unificado, sin debates

[579] Dado el lugar donde se representó y la época, imagino que no todos los asistentes serían de origen caribeño, de manera que el autor crea elementos para que el público pueda identificarse rápidamente con el personaje. Hemos de tener en cuenta que frente a otras zonas del Caribe, este tipo de teatro nace con un gran afán de reconocimiento de la metrópoli. En este sentido es significativa la opinión del autor nicaragüense, Sergio Ramírez, quien me comentaba (conversación, Madrid, 19 de noviembre de 2001) lo que él consideraba que ésta era una de las diferencias entre el Caribe Hispano, donde la búsqueda de reconocimiento de la metrópoli estaba más que superada, frente al Caribe de colonización británica, donde aún sienten esta necesidad.

internos, que preside los destinos humanos" (1998: 98). Es el coro el que anima a Alvin a volver con ellos, que representan los valores de su propia comunidad, sin embargo, Alvin, tendrá que enfrentarse a su propio destino, que le obligará a permanecer en una suerte de limbo, entre dos mundos, que le obligan a posicionarse.

El coro pues cumple con las características establecidas por Pavis, excepto con la función desrealizadora, ya que el autor pretende que el público empatice con la situación. Sin embargo, a lo largo de la obra asistiremos a la desfragmentación de la unidad que el coro de muchachos representa, y que se fragua a su llegada a Escocia, en suelo del colonizador.

4.2.1.2. El loco

El nombre de este peculiar loco, Kojo, es altamente significativo, ya que se trata de la forma de pronunciación guyanesa de "Cudjoe", que según el diccionario de Allsopp (1996: 333) designa a cualquier hombre negro, normalmente de una zona rural que se ha creado una reputación por su fuerza y su resistencia. Cudjoe en Jamaica fue un cimarrón que hoy forma parte de los mitos de la nación por su carácter rebelde frente a los blancos[580]. Kojo es el más relevante de una serie de personajes jamaicanos secundarios que no gozan de protagonismo en la obra, pero cuyas ideas puede proferir sin temor al castigo, dada su locura. Se trata de personajes como la vendedora ambulante que se burlará abiertamente de Alvin al verle vestido de uniforme, o el civil jamaicano, que está presente durante la entrevista para el alistamiento y corroborará de forma sutil algunas de las opiniones proferidas por Kojo. Kojo es uno de los pocos personajes sobre los que el autor puntualiza algunos elementos muy concretos en la acotación escénica, antes de empezar a hablar:

> **Kojo**, a mad creole Jamaican (...), walking in his usual pattern of four steps forward and two backward, with his head held high and looking straight in front of him. This halts the men's game. They watch him pass without a word but with looks of disapproval and negative shakes of their heads, more in sorrow than anger. **Kojo** takes some time to cross the stage since he pauses between his four-by-two routine. (I, 2: 234–235)

[580] Sobre la historia de Cudjoe, véase Sherlock & Bennett (1998: 140-141).

La locura constituye un elemento muy utilizado en la literatura. Probablemente dos de los locos más conocidos entre los personajes literarios sean Don Quijote y Hamlet. Petra Plutnarová (n. d.) desarrolla la relación entre la locura de estos archiconocidos personajes de la literatura universal. La locura, elogiada también en el libro de Erasmo de Rotterdam, conocido en castellano tradicionalmente por su traducción *Elogio de la locura*[581] (1511) sirve como justificación para la crítica de la sociedad de la época. La locura adquiere pues una función pragmática que sirve de crítica a la sociedad bajo esta aparente máscara inocente que puede llegar a tornarse violenta. Esta funcionalidad de la locura no ha pasado desapercibida para los escritores de experiencia postcolonial, ya que a través de la locura desarrollan la crítica de las sociedades postcoloniales y la repercusión del fenómeno colonizador. Soyinka adapta *Las Bacantes* (405 a. C.) de Eurípides, precisamente con el título *The Bacchae of Euripides* (1973)[582]:

> ***Bacchante***
> *He rages. He is full of the mad wind*
> *Of rage. Pentheus, son of Ichion and Agave*
> *I know you are mad. You have chained*
> *The messenger of God*. (Soyinka, 1973: 271)

En la literatura de tema caribeño una de las novelas más aclamadas ha sido *Wide Sargasso Sea* (1966), de Jean Rhys, que explora la vida de la primera mujer de Mr. Rochester creada por Charlotte Brontë en *Jane Eyre* (1847), mujer de origen caribeño, y considerada como “la loca”. En teatro de tema caribeño el loco más conocido es el personaje de Walcott, Makkak[583], protagonista de *Dream on Monkey Mountain* (1970), cuya locura queda encubierta a través del sueño que da título a la obra, y en el que se explora la relación racial y la repercusión de la esclavitud en la mentalidad de las generaciones posteriores. Kendal Hippolyte (2007) utiliza la imagen del loco en una representación de la que es actor, único protagonista y

---

[581] También traducido como “estulticia”.

[582] Soyinka comenta al principio de la obra impresa que se trata de una adaptación para la que bebe de traducciones previas y en la que incluye algunos elementos de su propia cosecha, como el poema “Idanre” que pone en boca de Ogun, hermano de Dionisios (Soyinka, 1973: 234).

[583] Para un estudio más profundo sobre este personaje y su locura, véase Watanabe (2001: 157).

escritor, para denunciar situaciones del Caribe actual[584]. El propio D'Aguiar volverá a recurrir a esta fascinante característica en su obra titulada *Nights and Days in Bedlam*[585] (2006) donde, de nuevo y tal como hace con el personaje de Kojo, vuelve a utilizar la locura como elemento que permite jugar a considerar si el personaje está verdaderamente loco, o su locura es una excusa para poner de manifiesto cuestiones que de otra manera no podría decir. En el caso de D'Aguiar, quizá el gusto por estos personajes se deba a su experiencia laboral como enfermero psiquiátrico.

Kojo puede relacionarse con el personaje de Tiresias en *The Bacchae* debido a su habilidad premonitoria, aunque en este caso la ceguera de Tiresias se transforma en locura, que es utilizada principalmente como elemento de crítica a la situación colonial que vivía el Caribe británico en el momento en que la obra se desarrolla y a la mentalidad esclava tan criticada en la canción de Bob Marley[586]. Kojo es en realidad una especie de *trickster*, un superviviente que avisa a los jóvenes del ingrato futuro que les espera si abandonan la isla. Su caracterización de *trickster* le permite ocultarse bajo la máscara de una aparente locura, que concede al personaje la libertad de decir aquello que realmente piensa. No obstante, y a medida que progresa su discurso contra la guerra, los jóvenes van dudando de su locura y van comprendiendo que la locura no es más que la máscara tras la que Kojo se oculta para hablar sin temor en una sociedad aún dependiente de la metrópoli. La influencia de Kojo afecta al primer acto, donde observamos una rápida evolución en el personaje, que pasa de ser, en la segunda escena, un inocente loquito, carente de poder para dañar y del que los muchachos se ríen a la vez que se compadecen, a dios vengador al finalizar el primer acto, en un acto de mutación similar al experimentado por don Gonzalo en *Joker*.

Su forma de entrar en el escenario, tal como es descrita en la acotación, con cuatro pasos hacia delante y dos hacia atrás, se constituye en metáfora de la isla y por extensión del Caribe: *at least he moving forward, which is more than I can say for this Island* (I, 2: 235). Sus burlas del discurso de Churchill y de "Land of

---

[584] La representación que pude ver, sin título, tuvo lugar por haber ganado la beca Bridget Jones [sic] que todos los años la *Society for Caribbean Studies* concede a un artista del Caribe. Kendal Hippolyte es de Santa Lucía y ha destacado como poeta, actor y autor dramático. La representación incorporaba trozos de la vida de un hombre caribeño que en su locura denunciaba una forma de vivir y se representó en la ULM (Londres, julio 2007).

[585] Emitida en BBC Radio 3, el 22 de octubre de 2006.

[586] Bob Marley invitaba a abandonar la mentalidad de la esclavitud en "Redemption Song", que forma parte del álbum *Uprising* (1980).

Hope and Glory" resultan irónicas y graciosas, y sorprende en su posición en la tercera escena como representante del oficial de la marina ausente, donde continúa con su discurso anticolonial, sorprendiendo en sus críticas palabras hacia la posición del Reino Unido con respecto a Jamaica. Debido a ello, y pese a su aparente locura, se le llega a tachar de anarquista, aunque no se toma ninguna represalia contra él, precisamente por su estado. Su locura, unida a sus premoniciones, hace que los muchachos lleguen a temerle.

A partir de ese momento, el personaje toma una variación muy interesante, ya que irá descubriendo su condición de *trickster*, comenzando a advertir a los muchachos a través de los sermones donde se compara la naturaleza humana a las aves. Finalmente se revelará como Eshu, o el Elegguá, el *lwa trickster* caribeño por excelencia, que al ser desoído por los jóvenes se manifestará con toda su dureza, abandonando su forma afable. Femi Euba (2002) habla de la importancia y la relación de este dios, que como ya hemos analizado anteriormente se presenta como un personaje burlador y necesario, puesto que es el *lwa* que abre la puerta al resto, señor de los caminos que en santería adquiere el nombre de Elegguá:

> *Since Esu expresses a cultural character, his psychic impact on blacks is very difficult to eradicate. Esu's influence on Africans' response to enslavement can be seen in a range of actions, from running away, transmitting secret codes, inciting insurrections, and, perhaps most in keeping with the character of Esu, in the art of dissembling*. (Euba, 2002: 171)

Femi Euba continúa explicando cómo Esu en el Caribe adquiere sobre todo esta última característica, debido a la experiencia de la esclavitud, y cómo el folclore lo convierte en Anansi. A través de la estética del carnaval y del folclore caribeño, Kojo es un personaje que, como el héroe jamaicano Anansi, se metamorfosea, de ahí que de un loquito inocente más o menos divertido, en la escena séptima acudamos a una gran transformación, en la que encontramos a Kojo convertido en su verdadera naturaleza, en Elegguá, dios que también puede ser muy vengativo, ante unos hijos que reniegan de su propia identidad, ilusionados por una imagen ficticia de una realidad que pronto acabarán por comprobar que no existe y de la que han sido advertidos. Prueba de su metamorfosis la constituye su discurso final, que supone la expulsión de los jóvenes que han renegado de su verdadera cultura. En la maldición de Kojo observamos claros elementos pertenecientes al personaje carnavalesco típicamente trinitense que es el *Midnight Robber*, caracterizado por

su lengua, que utiliza como un látigo frente a sus enemigos y cuyo discurso tiene relación con el *picong*.

> ***Kojo***
> *I am your hired griever, pallbearer and gravedigger.*
> *Your bone harvester. I go impregnate your sister*[587]
> *when she screaming for you. I go corner your mother*
> *and do to her what you see in your worst nightmares.*
> *You go need eyes in the back of your head and on the top.*
> *You go need eyes on your foot-bottom if you not*
> *going end up dead. You go end up so, you go be glad*
> *when death come to claim you. You go chastise death,*
> *'What take you so long! Get my ass outta this hell!'* (I, 7: 247-248)

4.2.1.3. La abuela

En el capítulo anterior analizábamos la significativa presencia de la abuela en *Pecong*, donde esta figura adquiere un poderoso simbolismo que actúa como puente entre la tierra y la mujer, en una visión claramente feminista. La presencia de la abuela en *AJAFHD*, así como la aparición de la abuela en narraciones caribeñas[588], consolidan la importancia y presencia de esta figura en la literatura y la cultura caribeña, quedando patente que en el teatro adquiere un carácter sobresaliente. Debido a la influencia de la esclavitud en la mentalidad de hombres y mujeres herederos de tan pesado legado, la sociedad caribeña se ha descrito en numerosas ocasiones como "matrifocal" y matriarcal (Forbes, 2005: 29). Sin embargo, Curdella Forbes señala que, en gran parte, se ha mitificado la cuestión de la irresponsabilidad del hombre para con sus hijos/as:

> *Among the influences since post-Emancipation, it would seem that family structure remained – and continues to remain – among the most powerful sites for the subversion of a male-priviledged gender ideology. Within the family, male authority as a fixed, gender-specific category is often more ideological than practical. None of this supports the idea, which has achieved mythic proportions, that West Indian men*

[587] Recordemos en este sentido los insultos a la madre o a la hermana, que forman parte de la tradición del *picong* y que analizábamos en el capítulo anterior. Como parte de esa tradición de habla altisonante el *Midnight Robber* utiliza también los objetivos familiares, que siempre recaen en las mujeres de la familia, especialmente las jóvenes.

[588] Ya revisamos esta implicación en el capítulo anterior. No obstante, me permitiría recordar el significativo título del relato de Olive Senior (1989) "Two Grandmothers".

> *are irresponsible fathers, or the theory of male marginalization offered by Errol Miller in his controversial study* Men at Risk *(1991). Sporadic presence does not constitute either erasure or total absence, especially when the valency of psychological influence is taken into account. There is both shared and divided authority, much of it fraught with angst (high levels of spousal violence indicate, among other things, that the "merger" has not been an easy one), but there is no real evidence to suggest unequivocal loss or transferral of authority from men to women*. (2005: 64–65)

Desde el inicio de la obra, la abuela aporta un dato significativo para el análisis de Alvin, al tratarse de un huérfano criado por ésta, ya que en ningún momento se menciona a sus progenitores. John Thieme (2001: 11) destaca como algo común a los textos postcoloniales la abundancia de personajes huérfanos y bastardos:

> *Parentage becomes a major trope for the movement between these two positions*[589] *in postcolonial counter-discourse and it is no coincidence that writers as different from one another as Rushdie and Senior […] thematize issues of cultural identity through a focus on the parentage, biological or surrogate, of their characters*.

Las tres obras elegidas en el presente trabajo presentan este denominador común, puesto que en *Joker*, Juan es huérfano de madre, Mediyah y su hermano gemelo son criados por su abuela y en *AJAFHD* la abuela será la única figura femenina de referencia en la niñez y adolescencia de Alvin, lo cual denota la ausencia de modelos masculinos. Contamos con el propio comentario de la abuela, quien apunta que se planteó como objetivo criar a Alvin, de manera que éste, al contrario que su abuelo, pudiera gozar de una vida larga en la que llegara al menos a los cincuenta años (I, 1: 231); por ello su marcha resulta mucho más dolorosa, dada la ausencia de hombres en la familia. Una de las aportaciones más interesantes de la obra de D'Aguiar en este sentido es su exploración de estas relaciones desde un punto de vista diaspórico, de manera que convierte a la abuela en la portadora de la tradición, consolidando y convirtiéndose en el verdadero espíritu de lo que la isla representa, aunque en esta ocasión, y al contrario de lo que ocurría en *Pecong*, la ausencia masculina es fortuita y por tanto no se utiliza como crítica, sino como escenario de una realidad común a muchas mujeres en las mismas condiciones.

---

[589] El crítico se refiere a la diferencia entre la acepción *affiliative* (la no proveniente del nacimiento y que puede elegirse) y *filiative* (la que proviene del nacimiento y por tanto no se puede elegir).

A pesar de todo, es indudable que la cuestión de la esclavitud resulta fundamental para explicar el desarrollo de los complejos roles de hombres y mujeres en las sociedades afrocaribeñas, unido al hecho de que las mujeres son portadoras de una gran fortaleza, tanto física como mental. Son las mujeres quienes suelen provocar a los hombres contra el conformismo y algunas, se convirtieron también en cimarrones, formando su propia colonia, al margen de la "civilización" del europeo, convirtiéndose en verdaderos focos de resistencia[590]. Solían habitar en lugares de difícil acceso, donde llegaron a vivir durante siglos. En este sentido, Jamaica fue uno de los muchos lugares a lo largo del Caribe donde se produjo este fenómeno, curiosamente con motivo del paso de la isla a manos británicas en 1655, donde Trelawny Town y las escabrosas montañas, conocidas como Blue Mountains, se convierten en dos de los asentamientos de cimarrones.

Una de las figuras legendarias fruto de este fenómeno será la admirada Nanny en Jamaica, con quien el personaje de Granny comparte curiosamente un parecido en la pronunciación Granny[591]/Nanny: *Nanny was our greatest leader. In fact, the Maroons of Moore Town speak of her endearingly as "Grandy Nanny". Of course that "Grandy" there is just a corruption of the word Granny, Grandmother, and I say that's a term of endearment* (Tanna, 1984: 19). Probablemente le influyó a D'Aguiar el hecho de situar la obra en Jamaica, utilizando las referencias a dos grandes héroes jamaicanos: Cudjoe, con respecto al personaje de Kojo, tal como hemos visto en el apartado anterior, y Nanny, con respecto al personaje de Granny:

> *Today, the most revered of these female freedom fighters is Nanny, a part historical, part mythical figure, whose tantalisingly incomplete life-story merely adds to her general mystique. Official, written history has little to say about this woman, who was reputed to be the tactical genius and spiritual force behind the Maroons' successful resistance. But oral history, still recounted in today's Maroon communities, remembers her as pivotal figure in the fight against colonial oppression*. (Ferguson, 2005: 6)[592]

---

[590] Sobre este aspecto y las comunidades de cimarrones, véase el apartado 1.2.2.2.b. del capítulo primero.

[591] En inglés de Jamaica existe la forma acrolectal *granny* y la forma basilectal *nana* (Melchers & Shaw, 2003: 123): *the terms acrolect, mesolect and basilect can be used for the 'high', 'middle', and 'low' ranges of the continuum in these circumstances [from a local standard, used by educated people on formal occasions, through a range of intermediate forms, to a very nonstandard variety used by uneducated people in informal situations*] (Melchers & Shaw, 2003: 34).

[592] Ferguson termina comentando sobre esta figura que en 1976 el gobierno jamaicano nombró a Nanny heroína nacional, y que cada año en octubre, el día de los héroes nacionales, los descendientes de los cimarrones se reúnen para rendir honores a Nanny con el sonido del cuerno

Consideramos que la significativa presencia de la abuela en *AJAFHD* parte de la propia experiencia biográfica del autor, ya que fueron sus abuelas las que se hicieron cargo de Fred D'Aguiar y sus hermanos a su llegada a Guyana. Marcado muy especialmente por sus vivencias que él hace explícita en *Airy Hall* (1987), barrio que da título a ese libro de poemas, dedicará sus primeros libros de poemas precisamente a sus vivencias en el Caribe. En su primer libro de poemas, *Mama Dot* (1985), su abuela ocupa todo el protagonismo. Hay mucho en *AJAFHD* de este primer poemario, donde D'Aguiar describe a su abuela como descendiente de esclavos[593], portadora por tanto de la tradición africana tamizada por el Caribe, *obeah*, conocedora de los remedios que curan y una mujer sabia, situada en ese cruce de caminos que supone la diáspora y que analiza las consecuencias de la emigración, ligadas directamente a la cuestión postcolonial, en la conmovedora carta que D'Aguiar titula "Letter from Mama Dot":

> *Everybody fed-up in truth; since independence*
> *This country hasn't stopped stepping back;*
> *And if you leave you lose your birthright.*
> *With all the talk of nationality we still hungry.*
> *Neil has joined the forces against all advice.*
> *He brings home sardines saved from his rations.*
> *For our Sunday meal; he wears the best boots*
> *In town. The fair is full of prizes*
> *We threw out in better ways and everyone wins*
> *Coconuts. I wouldn't wish this on anyone,*
> *But it's worse somehow without you here.*
> *Write! We feast on your letters*. (D'Aguiar, 2001b: 12)

---

abeng, del que se decía era experta, y tambores *Coromantee* (Ferguson, 2005: 7). Sobre la figura de Nanny, consúltese también Sherlock & Bennet (1998: 137).

[593] Concretamente en el poema que titula "Mama Dot", donde reescribe la conocida rima "Solomon Grandy":

Born on a Sunday
in the kingdom of Ashante
Sold on Monday
into slavery
Ran away on Tuesday
cause she born free
Lost a foot on Wednesday
when they catch she
Worked all Thursday
till her hair grey
Dropped on Friday
where they burned she
Freed on Saturday

En este sentido, se podría hablar de Mama Dot como la abuela de *AJAFHD*, o de la abuela del propio autor como verdadera inspiradora del personaje. La mención al retroceso de la isla, *stepping back*, recuerda claramente al personaje de Kojo, que como vimos se caracteriza por su peculiar forma de andar, convirtiéndose en metáfora de la situación colonial. Igualmente, la referencia a Neil, "que se ha unido al ejército en contra de todo consejo" es paralela a la situación de los jóvenes que se enrolan en la guerra contra la recomendación de los personajes que representan la isla, entre los que se incluye a la abuela de Alvin, que a través de sus sueños revela a Alvin su trágico final. Por último, el deseo de la abuela de recibir noticias cuanto antes sitúa a la abuela en un contexto diaspórico, del que Alvin y sus amigos se convertirán en pioneros.

La abuela como representante de la cultura y la tradición caribeña es, al igual que Granny Root, la raíz de la familia y por extensión de la comunidad. Será ella quien intentará guiar a su nieto en su búsqueda personal, aunque pese a todo, no podrá evitar que se produzca el efecto contrario: su perdición en una suerte de limbo del que no conseguirá salir. Granny representa además la tradición oral y por tanto la permanencia a través de la palabra que se transmite de generación en generación y que es custodiada por las mujeres mayores, que se encargan de darla a conocer a las nuevas generaciones. Esta tradición oral está representada por la máquina de coser y sus instrumentos: el hilo y la aguja. La advertencia de Granny a su nieto, sobre cómo su ausencia de la isla supondrá que ya nadie podrá enhebrarle la aguja, se convierte en una metáfora del exilio de los jóvenes que optan por abandonar la isla y con ello el comienzo de un viaje donde pondrán en peligro sus vidas tanto física como sentimentalmente, corriendo un riesgo del que no son conscientes: la pérdida de identidad.

Sin embargo, la abuela aúna el legado de la tradición oral y la escrita, que representa una poderosa presencia de la tradición cristiana en la isla a través de la Biblia, que aparece vinculada precisamente a la abuela (II, 7: 260). Con ello el autor juega de nuevo, intercambiando los estereotipos, haciendo que sea la parte afrocaribeña quien se relacione con el legado cristiano, frente a su tradicional vinculación al blanco, que en esta ocasión, y a través de la figura del padre de Kathleen, se convierte en el posible "brujo" o persona que utiliza artes mágicas desvinculadas de la doctrina cristiana con malos propósitos.

---

in a new century.

Además la abuela cumple con el papel de visionaria, enlazando su origen de mujer sabia y sanadora, *obeah*, en sentido positivo[594], con la tradición de la tragedia clásica, anunciando el "fatum" del héroe y lo irremediable de su trágico destino. También contactará en la penúltima escena con ella a través del mundo onírico y mágico en torno a su figura de abuela y mujer sabia, guardiana de la tradición. Sus últimos consejos sobre el valor de la dignidad y la honestidad y la necesidad de su unión con los otros jóvenes resuenan en el escenario como un eco que deja poca duda en el espectador, ante un Alvin que termina solo y por tanto perdido en ese limbo, en el que su abuela sólo podrá ya aparecer en su subconsciente, cumpliendo así sus peores sueños.

4.2.2. Blanco

Como se diría en términos de la lengua coloquial, "los blancos son los malos". El autor da una vuelta de tuerca a la obra, de manera que construye un estereotipo diferente, excepto Kathleen, cuyo papel analizaremos en la sección dedicada a la pareja: los blancos son los malos de esta obra, ya que son claramente quienes empujarán al joven e inocente Alvin a descubrir el mundo de los prejuicios raciales y lo condenarán al limbo.

4.2.2.1. El ejército

En realidad bajo este título genérico podemos agrupar a toda una serie de voces que en la obra no llegan a desarrollarse como personajes, siendo sólo y exclusivamente transmisores que entonan los prejuicios y que condenarán finalmente a Alvin. Ya en la primera escena aparece un genérico "hombre" y "mujer" que representan el espíritu racista que denuncia el autor. También el cura que bendice los bombarderos en la escena cuarta del segundo acto, o los que dan la bienvenida a los jóvenes, así como los que intentan desnudar a Alvin para comprobar si posee cola como los monos previamente, formarían parte de este peculiar sector. Sin embargo, y dentro de esta división, el ejército ocupa un lugar destacado como ente. El ejército encarna los valores de la metrópoli y el espíritu típico colonial que en algunos estudios postcoloniales se ha dado en llamar *garrison mentality*, simbolizando con esta típica construcción la imposición de los

[594] Recordemos que en los propios cultos afrocaribeños existen vías positivas y negativas que pueden emplearse contra ciertas personas. D'Aguiar aquí juega con esta doble posibilidad, haciendo ver que la abuela utiliza los poderes de *obeah* en el buen sentido, frente a los padres de Kathleen, cuya "magia blanca" será negativa para Alvin.

valores del colonizador[595]. La frialdad ridícula del jefe de escuadrón para con Alvin en II, 1: 253-254 pone de manifiesto la indiferencia hacia los ilusionados jóvenes, contrastando con la ansiedad que muestran los representantes del ejército de tierra y aire en la escena tercera del primer acto y el discurso de Kojo transformado en Churchill (I, 2: 236), en el que pide a los jóvenes de los dominios su participación en la guerra con la madre patria, madre que se convertirá poco menos que en madrastra, al llegar a Escocia.

Fig. 33. Foto real. Exposición *From War to Windrush*

Si bien no se había desarrollado en el período en el que la obra tiene lugar, aunque sí cuando el autor la escribe, *Rastafarianism 'gained currency in the urban centres of England in the late 1970s and was… the most important cultural development in the West Indian presence'. It contributed not only to the formation of Black British culture, but also to the black social and political protest movements* (Schnäffer, 1999: 66). El movimiento rastafari en la metrópoli se conviritió en una suerte de agarradera para los jóvenes de origen caribeño, ya que se convirtió en un sistema alternativo con el que se podían identificar, contribuyendo a reforzar su sentido de indentidad, subir la moral y como fuente de renovación espiritual

[595] Véase Said (1994). También Thompson (2001) analiza este fenómeno en relación con Irlanda.

(Schnäffer, 1999). Partiendo de esta base, podemos hablar del ejército como la representación de Babilonia, lo que en las letras de reggae equivale al "icono del imperalismo masculino europeo[596]".

El ejército representa además la presencia de estructuras que disuelven tanto material como psicológicamente la propia organización de la vida de los muchachos, de manera que son por primera vez conscientes de su exilio y por tanto de la ausencia de hogar[597], en esa suerte de espacio fetal del que hablaba Forbes (2005: 82). Ello explica en parte la continua presencia de la infancia en los muchachos, que si bien comienza como un juego en su etapa jamaicana, se convertirá en Escocia en algo donde agarrarse en su nostalgia y en la búsqueda de su recién perdida identidad.

4.2.2.2. Los padres

Con la presencia de los padres de Kathleen como personajes de la obra, el autor explora dos mitos importantes vinculados por su temática al mundo postcolonial y que tienen como partida la base donde se asienta el teatro occidental, al tratarse de dos obras de Shakespeare. Se trata de Otelo (1604) –***John*** *She opened the door,/ Let in bad weather;/ weather off the moor,/ come here to plunder* (II, 9: 262)— y *La tempestad* (1611), ya que en ambas obras se presenta el conflicto ocasionado por el choque entre individuos de distintas razas, donde el blanco ostenta el poder del mundo circundante. En *AJAFHD*, los padres no aparecen hasta la mitad del segundo acto, dando así posibilidad a que se desarrolle el amor entre los jóvenes, aunque su presencia supondrá la imposibilidad de que éste llegue a consumarse plenamente. Será el padre, John Campbell, quien aparezca en primer lugar, descubriendo el idilio a través del comportamiento de su propia hija, que se observa en el espejo. Este hecho no es fortuito, ya que, pese a la conjunta aparición con su esposa, Mary, en las otras dos escenas donde son protagonistas (escenas 9 y 12 del segundo acto), el padre se presenta como el verdadero patriarca de la familia, es él quien toma las decisiones y su esposa quien acata y se muestra de acuerdo. La llegada de los caribeños al Reino Unido está ligada a un primer sentimiento de curiosidad, puesta de manifiesto por el incidente ocurrido en la segunda escena del segundo acto, y en segundo lugar por la hostilidad,

[596] Traducción personal del término utilizado por Forbes (2005: 50).

[597] Idea tomada de Forbes (2005: 80), quien establece esta situación para los "chicos" de la novela de Selvon *The Lonely Londoners* (1956) en su llegada a Londres. En *AJAFHD*, esta situación se produce cuando entran en la estructura del ejército en Escocia.

sentimiento que aunque ya forma parte de la obra desde la llegada de los jóvenes a Escocia, es encarnado concretamente por la figura del padre de Kathleen.

La hostilidad del padre, compartida por la madre cuando ambos comienzan a discutir buscando culpables de la situación, pone de manifiesto uno de los primeros contrastes con la cultura caribeña, encarnada por Alvin, quien ha sido educado por su abuela, y quien por tanto proviene en este sentido de una cultura matriarcal[598], señalando así la diferencia con los Campbell, que representan el patriarcado. Esta visión de la metrópoli como sociedad patriarcal es compartida por escritores generacionalmente próximos a D'Aguiar, como Phillips, que en la obra teatral *The Shelter* (1984) pone en boca del protagonista masculino caribeño lo siguiente: *All islands are women. Except England. England is so hard she must be a man*. (II, 1: 43)

John actúa como un nuevo Próspero, tratando de impedir la unión de Kathleen/Miranda, que en esta ocasión es capaz de desobedecer a sus padres y enamorarse de Alvin que surge como un nuevo Caliban. En este sentido encarna el terror del blanco ante la posiblidad de que se produzca esta nueva alianza y que constituye uno de los grandes temores de la sociedad blanca patriarcal. En *The Pleasure of Exile* (1992), Lamming dedica gran parte de su libro al análisis de la relación entre Próspero y Caliban, y cómo esta relación afecta a las vidas de los caribeños emigrados en la metrópoli. Lamming considera a Caliban ante todo una condición y señala la similitud entre Caliban y Miranda, ya que ambos han crecido juntos en la isla, con la ausencia de la madre: *[it] is through Miranda, the product of Prospero's teaching, that we may glimpse the origin and perpetuation of myth coming slowly but surely into its right as fact, history, absolute truth* (Lamming, 1992: 111). Aunque Alvin y Kathleen no han crecido juntos y Kathleen conserva aún a su madre, la fuerza de la figura del padre nos la presenta como la joven protegida, una Miranda que en esta ocasión se atreve a enfrentarse a su padre y a los valores que éste representa. En este sentido Fanon (1986: 107) habla de lo que califica "el complejo de Próspero", definido como la suma de tendencias neuróticas inconscientes que delinean a la vez la "imagen" del colonial paternalista y el "retrato" del racista cuya hija ha sufrido una [imaginaria] violación a manos de un ser inferior[599].

---

[598] Aunque hay quienes asumen el hecho de que se trata de una sociedad matriarcal, Miller (1988) señala que se trata de una sociedad matrifocal cuyos pasos se dirigen hacia el matriarcado. Lo interesante para nuestro trabajo, y en esto sí hay unanimidad, es que la metrópoli ha sido descrita como sociedad patriarcal por excelencia, y por oposición.

[599] Traducción personal.

John, al igual que su esposa, no ven en Alvin más que el estereotipo del moro bárbaro y lascivo camuflado en el uniforme de la RAF. Por tanto, a los ojos de los padres se presenta como un disfrazado Otelo, de quien se dice en la obra de Shakespeare: *an old black ram is tupping your white ewe* (I, 1: 8), o *your daughter and the Moor are now making the beast with two backs* (I, 1 10), compartiendo con Errol, uno de los protagonistas de *Strange Fruit* (1981)[600], el conflicto ocasionado en la sociedad de la metrópoli ante las parejas mixtas:

> ***Errol***
> *Course it's serious. It's so fucking serious you don't know what the hell you're on about. You might have to leave home but you don't know why! You must think I'm a fucking idiot. Well. Simple really, isn't it. Your wonderful parents can't handle the idea of their virginal lily-white maiden possibly falling prey to the lascivious clutches of an old black ram. Othello, page sixty-one or whatever. Well? Come on. They remember when this area was Cortina-country. You know, all kippers and curtains or whatever, don' t they?* (I, 2: 34-35)

En *Strange Fruit* el padre de Shelley es fundamental para entender la dependencia de la joven para con Errol, que la maltrata de la misma manera que su padre hacía con su madre después de darse a la bebida. De manera que Phillips desmitifica la idea de la familia blanca como carente de conflictos, o el retrato de una familia caribeña exenta de conflictos internos, aunque éstos en gran parte vienen provocados por su no pertenencia ni al Caribe ni a la metrópoli. En *The Shelter* Phillips explica a través de Louis que esta relación de odio arranca de los días de la esclavitud y se debe al hecho de que no pueden asimilar que se produzca una relación de igualdad entre un negro y una blanca:

> ***Louis***
> *Nigger and nigger-lover. They don't really hate the coloured man with a brick in one hand and terror in his eyes for they're used to that from slavery days. What they are not used to is a coloured man with a white woman on one arm and a spring in his step*. (II: 53)

Inspirado en esta situación, y desde el punto de vista del esclavo, David Dabydeen escribe en 1984 el libro de poemas titulado *Slave Song*. En este libro podemos

[600] *Strange Fruit* (1981) es una de las primeras obras dramáticas de Phillips. Aunque la pareja Errol–Shelley refleja el conflicto de manera distinta a *AJAFHD*, también explora las dificultades de pertenecer a sociedades tan contrapuestas y sin embargo aparentemente carentes de conflictos.

encontrar el poema que da título al libro. El poema, escrito enteramente en *patwa*, presenta el discurso mental que el esclavo dirige a su amo, mostrándose digno y orgulloso de sus atributos masculinos y su lascivia por la mujer del amo, que no será reducida a impotencia[601].

Considero que una de las propuestas más arriesgadas e interesantes de *AJAFHD* reside en el tratamiento de los padres de Kathleen, ya que son ellos los que terminarán utilizando una suerte de *obeah* negativo contra Alvin, invocando a sus propios dioses. Una de las metáforas más sugestivas de las utilizadas por los padres en su peculiar poema se refiere al uso del arpa y la hoja afilada que esperan sesgue la lengua de Alvin (II, 9: 263-264), convirtiéndola en pieza musical de este instrumento para que sea la música que los padres quieren que Kathleen escuche y que se repetirá con gran intensidad de nuevo en la escena décimo segunda Terry Windling, en su artículo titulado "The Enchanted Harp"[602] (1997), realiza un estudio sobre el origen del instrumento[603] y señala cómo éste ha sido siempre asociado con la magia.

Las primeras arpas estaban hechas de madera de sauce, un árbol sagrado dedicado a la diosa de la fertilidad, simbolizada por la luna. Las cuerdas del arpa simbolizan el puente místico entre el cielo y la tierra. La humanidad tira hacia uno u otro lado, tal como simboliza el cuadro del Bosco "El jardín de las delicias", donde un hombre aparece colgando de una de las cuerdas, crucificado. Se ha asociado el arpa con las religiones paganas llamando a su música "la voz de los dioses". Además de las raíces folclóricas del instrumento, durante algunos siglos fue la aristocracia la encargada de aprender a tocar, de ahí que el vulgo, al ser escaso el número de ocasiones para escuchar el instrumento, la asociara con poderes sobrenaturales. Por ello consideramos que la mención del instrumento por parte del autor tiene una clara intención metafórica con respecto a los padres y su relación con la magia que obran sobre Alvin, ya que a través de este instrumento están pidiendo la impotencia de Alvin. D'Aguiar utiliza pues simbólicamente el arpa como

---

[601] Sobre este poema véase el comentario dentro del libro en página 55 y su traducción al inglés estándar en la página 56.

[602] Este párrafo se basa en una traducción personal de los aspectos que he considerado más interesantes del artículo de Windling.

[603] Windling indica que, frente a la creencia en que el arpa se originaría en Irlanda y de ahí pasaría a Escocia, Gales y al continente europeo, en 1992 Keith Sanger y Alison Kinnaird publican un libro titulado *Tree of Strings: Crann Nan Tued*, donde a través de pruebas arqueológicas demuestran que las primeras arpas provenían de Escocia. Desconocemos si D'Aguiar tenía noticia de este detalle; sin embargo, en el uso de la referencia al arpa hay una clara alusión a Escocia, lugar donde transcurre el segundo acto, puesto que el arpa es el instrumento escocés más antiguo.

instrumento del colonizador, frente al ritmo caribeño representado por el tambor y el calipso.

La forma rimada de los versos pronunciados por los padres en la escena novena precede representativamente el fracaso de Alvin tanto en su misión como en su impotencia sexual, justo antes de que los padres hayan entonado su deseo como si se tratara de una plegaria. Por esto interpretamos las palabras del joven en la escena décima –*Suddenly I freeze, like someone throw a switch in my head* (II, 10: 264)— como la verificación de que, efectivamente, se está practicando sobre él una suerte de sortilegio que acaba con sus esperanzas de triunfo en una sociedad que desde el principio le estaba vedada, sin que él fuera consciente de ello.

4.2.3. La pareja

Es la pareja quien intenta romper con la bipolaridad existente entre el blanco y el negro. Sin embargo, su intento acabará en estrepitoso fracaso, y ello no será por los jóvenes amantes, sino por vivir en el contexto de una sociedad que no soporta la idea de la pareja mixta como algo que pueda vivirse públicamente, pues se convierte en síntoma de vergüenza colectiva por parte del "colonizador", que de esta manera se ve ahora "colonizado". La pareja mixta de negro y blanca es un tema recurrente en la literatura desarrollada por escritores que conviven en las metrópolis. Caryl Phillips es otro escritor de la generación de D'Aguiar que también se sentirá muy atraído por la exploración del mundo de la pareja en sus obras de teatro, y por ello nos hemos referido y nos referiremos a ellas en el análisis. En el sentido de la relación de pareja nos parecen significativas las palabras de Phillips en la introducción de su obra teatral *The Shelter*:

> *And I recalled also the hatred that the white press unleashed against Jack Johnson, the first black heavyweight champion, for having the audacity 'to parade' with a white woman. All my friend had done was merely to confirm what I knew all along: the story of the black man and the white woman in the Western world is bound together with the secured tape of a troubled history; and the relationship between the black man and the white woman has always provoked the greatest conflict, the most fear, the most loathing. For someone to suggest that black writers (or white writers for that matter) should flee from it is to suggest that we turn our backs on what is our arrogant but inevitable task*. (Phillips, 1984: 10)[604]

[604] Estas palabras corresponden al prólogo que Phillips escribe en su obra *The Shelter* (1984), donde explica por qué le interesa tanto desarrollar el tema de la pareja de hombre negro y mujer blanca.

4.2.3.1. Kathleen

Kathleen se presenta como una nueva Nausicaa[605], liberando a Alvin de un grupo de escoceses que intentan desnudarlo, literalmente, para ver si tiene rabo. Kathleen es, pues, una mujer libre de prejuicios raciales y sexuales, siendo ella quien toma la iniciativa en la relación, ofreciendo a Alvin una cita. Kathleen es además una mujer sensible a la cultura. Frente a la flagrante ignorancia de sus vecinos, el autor nos muestra a este personaje con cierto mimo, una joven receptiva al conocimiento de otras realidades culturales, como en este bonito fragmento en el que Kathleen demuestra una extremada sensibilidad:

> ***Kathleen***
> *Where're you from, Alvin?*
> ***Alvin***
> *Jamaica. An island in the ...*
> ***Kathleen***
> *I know where it is.*
> ***Alvin***
> *You do!*
> ***Kathleen***
> *What's the point of life if not to know the world you live in*. (II, 2: 255-256)

La obra hace del racismo uno de los temas fundamentales, racismo que se basa en la ignorancia colonial sobre "el otro". Sólo Kathleen parece estar dispuesta a rebasar la frontera que los divide, pero tendrá que hacerlo en solitario, desligándose de su familia. Frente a la protagonista blanca de *Strange Fruit*, Shelley, convertida en una víctima más de la situación sin salida que supone el mundo racista, D'Aguiar convierte a Kathleen en una heroína, al ser capaz de ir contra corriente. El autor juega de nuevo con los estereotipos, dando una vuelta a la tradición. D'Aguiar señala sobre ella: *His girlfriend Kathleen would be pushed to examine her royalty to blood ties in light of her own openness towards Alvin in blinding contrast with her parents' fear and hostility. In her head she had to murder their authority over her in order to follow her heart* (D'Aguiar, 1994: 279).

Kathleen sorprende en esta relación, ya que no se deja llevar por los códigos sociales de la época, saliendo al rescate de Alvin, papel típicamente asociado al varón como salvador de situaciones, invitándole después para salir

[605] Es curiosa en este sentido la coincidencia de roles con Tisbea en *Joker* o con Mediyah en *Pecong*.

juntos. También es ella quien le regala un libro de poemas, y por último es ella quien se enfrenta a la sociedad racista que impide su unión, desobedeciendo a sus padres, que representan la autoridad colonial, y así encontrándose con Alvin después del fracaso con el avión que coincide con su propio fracaso sexual del primer encuentro, al que ella parece no prestarle ninguna atención. Además es Kathleen quien se entrega sin reservas y propone a Alvin en matrimonio. Es por tanto una mujer valiente, la única blanca que no dará la espalda a Alvin y que defenderá su relación ante el mundo.

Por ello, la hostilidad de los padres de Kathleen contrasta con la de la propia protagonista, o la complicidad con la que la abuela de Alvin habla de ella en la conversación onírica, mantenida casi al final de la obra. Esta hostilidad también contrasta con los amigos de Alvin, que en principio ven esta relación con envidia, pues añoran que les ocurra algo igual. En este sentido es importante señalar que ciertamente el tema de la blanca en la literatura de tema caribeño es uno de los temas por excelencia. Franz Fanon le dedica el capítulo tercero en *Black Skin, White Masks* (1986), que titula “The Man of Color and the White Woman” (63–82), donde habla de la relación entre el hombre negro y la mujer blanca, que describe como deseada por el hombre negro como parte del proceso de blanqueamiento, ya que cree que de esa manera se convierte en blanco: *I marry white culture, white beauty, white whiteness* (Fanon, 1986: 63). Es esta idea la que lleva al protagonista de *Strange Fruit*, Errol, a buscar su relación con una blanca, Shelley, a la que sin embargo maltrata:

> *The fact that he (Errol) has a relationship with a white woman unconsciously endows Errol with self-esteem and dignity. He symbolically embraces white culture, which on the other hand, has to be excluded in the process of defining his black identity. In his satisfaction at dominating a white woman, a tang of revenge cannot be overlooked. The contempt of women becomes manifest in offensive jokes and remarks in which the boys boast of their sexual prowess as well as in rape, the epitome of male domination over women. Psychologically, their behaviour can be explained as a kind of compensation for their powerlessness and as an attempt at restoring their damaged self-image as men*. (Schnäffer, 1999: 68)

Una de las visiones más polémicas sobre la imagen de la blanca por parte de escritores de tema caribeño corresponde sin duda a Walcott en *Dream on Monkey Mountain*, donde el protagonista se deja llevar por una mujer blanca, asociada con la luna que le imbuye en el sueño que da título a la obra y que finalmente será

decapitada por el propio Makkak, al constituirse en una metáfora de lo que los rastafaris llaman Babilonia, el cúmulo de todos los males:

> ***Corporal***
> *She is the wife of the devil, the white witch. She is the mirror of the moon that this ape look into and find himself unbearable. She is all that is pure, all that he cannot reach. You see her statues in white stone, and you turn your face away, mixed with abhorrence and lust, with destruction and desire. She is lime, snow, marble, moonlight, lilies, cloud, foam and bleaching cream, the mother of civilization for her. She is the colour of the law, religion, paper, art, and if you want peace, if you want to discover the beautiful depth of your blackness, nigger, chop off her head! When you do this, you will kill Venus, the Virgin, the Sleeping Beauty. She is the white light that paralysed your mind, that led you into confusion. It is you who created her, so kill her! kill her! The law has spoken*. (Walcott, 2000: II, 2: 319)

En *AJAFHD*, en cambio, el autor prescinde de cualquier deseo de venganza por parte del protagonista masculino. Por el contrario, Alvin rechaza el matrimonio con Kathleen, que en estos momentos supondría quizá una aparente solución a sus conflictos externos, porque no quiere precipitarse: *You can't rush big things like marriage* (II, 14: 271). Los silencios y las pausas que, normalmente, según Birch (1991: 139–40), son el resultado de interrupciones en las mujeres, al ser los hablantes menos dominantes, en esta ocasión no son más que interrupciones, no del poder perder la palabra sino del pensamiento y la necesidad de indagación de Kathleen, que en ningún momento da la sensación de ser dominada por el joven jamaicano, que respeta los silencios de Kathleen, siendo ella la que retoma la conversación.

Con el personaje de Kathleen, D'Aguiar parece buscar un equilibrio entre el personaje de Otelo, el negro celoso que acaba estrangulando a Desdemona, la figura blanca de *Dream on Monkey Mountain* de Walcott, la canción del esclavo de Dabydeen, y el estereotipo del negro como semental[606] que hemos visto en Otelo y que Kathleen transforma en pastor de almas y cuerpos, haciéndonos ver que el amor en esta pareja es posible, si no fuera por todo lo que les rodea.

[606] Fanon dice en este sentido: *One thing must be mentioned in this connection: a white woman who has had a Negro lover finds it difficult to return to white men. Or so at least it is believed, particularly by white men: "Who knows what 'they' can give a woman?" Who indeed does know? Certainly 'they' do not* (Fanon, 1986: 171).

4.2.3.2. Alvin

Es el personaje de Alvin, sin duda, el más complejo de la obra, ya que es él quien sufre de manera más concreta una metamorfosis, impuesta por situaciones que escapan a su control, y que como consecuencia le ocasionarán un desequilibrio psicológico, convirtiéndose en metáfora del caribeño alejado de la isla y enfrentado a la cruda realidad de la metrópoli, realidad que ha sido incapaz de imaginar antes de iniciar el viaje. Esta metamorfosis de Alvin está sometida a matices muy interesantes provocados por el conflicto con el entorno hostil que supone su llegada a Escocia[607]. En este sentido es muy significativo el comentario del autor sobre el personaje:

> *The preoccupation was not simply with the huge social forces that shaped the colony. In addition to that, I wanted to assess the damage to the individual in psychological terms when subjected to these forces and impulses. The young Alvin (played magnificently by the talented Clarence Smith) would be forced to reconcile his dreams with the reality in which they refused to fit*. (D'Aguiar, 1994: 279)

[607] Como curiosidad señalaremos que efectivamente el entrenamiento de la RAF tuvo lugar en Escocia durante la segunda guerra mundial, al estar más alejados de las bases aéreas alemanas y evitar así, ser objetivos militares.

Fig. 34. Actor en el papel de Alvin.

El "daño provocado en el individuo en términos psicológicos" será desgarrador. Pues Alvin es desde el principio un muchacho "puro", no contaminado por ningún tipo de prejuicio, y sobre todo un soñador. Alvin es un joven aún en la fase final de la adolescencia, que ha sido educado por su abuela. En ningún momento se comenta nada sobre los padres del muchacho. Este estado de orfandad se convierte en una metáfora del fenómeno postcolonial, tal como pone de relieve la vendedora ambulante (I, 6: 246), cuando habla de un doble nacimiento de Alvin, ya que, en opinión de ésta, el muchacho no reconoce a Jamaica como su verdadera madre. Esta doble maternidad provoca en el joven uno de los primeros conflictos psicológicos a los que tendrá que enfrentarse, puesto que, aunque él se alista guiado por ese impulso de goce, la madre postiza representada por la metrópoli no dudará en conducirle a una guerra ajena, donde finalmente descubrirá la verdadera motivación del llamamiento y el doloroso hecho de saber que nunca ha sido considerado un verdadero hijo por ésta.

Entre las características del joven, además de esa ingenuidad que le mantiene en un estado de pureza hasta su llegada a Escocia, existe un gran interés por parte del autor por destruir con el personaje los estereotipos del hombre

caribeño, fomentados no sólo por la metrópoli sino también en ocasiones por los propios escritores caribeños, que como vimos en *Joker* se siente orgulloso de encarnar una masculinidad exuberante haciendo del falo un poderoso símbolo de los valores tradicionales del prototipo de hombre caribeño. Alvin, por el contrario, representa a un hombre diferente, moderno, educado en la sensibilidad de su abuela, por tanto en valores más femeninos, que hacen de Alvin una criatura dotada de una particularísima sensibilidad, que será puesta a prueba ante el mundo de la metrópoli, que en la obra encarna los valores patriarcales por excelencia, de manera que el padre de Kathleen, como ya hemos comentado, se convertirá, en este sentido, en el hombre que rete la masculinidad de Alvin[608] y por tanto los valores de la sociedad que representa.

Para destruir el estereotipo del hombre caribeño identificado con *the village ram*[609] D'Aguiar hace de Alvin un joven educado en los valores morales del cristianismo. Ya en la primera escena, Alvin comenta que puede citar "los libros", refiriéndose al conocimiento de la Biblia que le ha sido transmitido a través de su abuela. Alvin es además el líder del grupo, ya que consigue que sus amigos de la infancia le sigan en su sueño, emulando así a los admirados líderes, entre quienes destacan al también jamaicano Marcus Garvey, a quien se identifica con un particular Ulises negro, creando así una curiosa vinculación literaria con James Joyce e Irlanda:

> ***Bruce***
>
> *Take this you bitch! Oh Marcus Garvey!*
>
> ***Alvin***
>
> *Our Odysseus, riding the sea in the Black Star liner to victory!*
>
> ***Gerry***
>
> *You mean Ulysses on the Liffey!*
>
> ***Tim***
>
> *O James Joyce with the tongue of a witch and the brain of a dirty old man, inspire this hand up the skirt of the opposition*. (I, 2: 235)

---

[608] Este cambio generacional, de *Joker* a Alvin en cuanto a la masculinidad de los personajes, aparece admirablemente retratada en la obra de Kwame Kwei-Armah, *Elmina's Kitchen*.

[609] *The village ram* es un prototipo de hombre caribeño que prima la actividad sexual por encima de cualquier otra, actividad sexual centrada en el falo y que vimos en el capítulo anterior en el personaje de Jason. Sobre la presencia de este arquetipo de hombre caribeño, consúltese el interesante artículo de Gordon Rohler (2004).

Las referencias, que parten del líder jamaicano Garvey, terminan en el irlandés James Joyce y pasan por Ulises, héroe clásico, que como ya hemos visto, forma ya parte de la tradición caribeña, donde el héroe ha de abandonar la patria para unirse a la guerra. Alvin se convierte pues en un nuevo Ulises, el héroe que parte para la lucha. Aunque, al contrario que el héroe griego, se verá obligado a vagar, condenado a no poder regresar a Ítaca jamás. Se trata pues del eterno retorno, del viaje sin billete de vuelta, y una nueva versión del Ulises de Walcott, que como el héroe del dramaturgo de Santa Lucía quedará atrapado en el peculiar limbo de la mente del protagonista, en esta ocasión sin posibilidad de redención.

En la novela de Levi, *Small Island*, a la que ya nos hemos referido en varias ocasiones durante este capítulo, el jamaicano Michael Roberts[610] es, como Alvin, uno de los pocos caribeños que consigue volar en un avión de la RAF. En sus memorias noveladas, Yvonne Brewster (2004) habla curiosamente de un tío suyo que también se llamaba Alvin y sirvió en la RAF durante la Segunda Guerra Mundial. Este intento de recuperación de la memoria histórica está también presente en el cine a través de películas como la titulada en inglés *Days of Glory*[611], nominada a mejor película extranjera para los Óscars en el 2007, dirigida por el argelino Rachid Boucharet y que tiene como protagonistas a africanos que se enlistaron en el ejército francés debido a la situación colonial. La participación de estos jóvenes en la Segunda Guerra Mundial, sobre todo en Jamaica, forma parte del imaginario colectivo de las islas y la diáspora, y Alvin se convierte así en representante de ese colectivo caribeño.

No obstante, y aunque Alvin encarne la figura del caribeño desde un punto de vista general y no localista de la isla donde crece, hemos considerado interesante analizar el personaje siguiendo a Tanna (1984), debido a su profundo estudio sobre los personajes que forman parte del folclore jamaicano, para ver si encontrábamos alguna relación con Alvin, de lo cual extraemos las siguientes conclusiones:

---

[610] No puedo dejar de mencionar, aún desconociendo la verdadera motivación de la autora en la creación de este nombre para el personaje, la coincidencia, en una suerte de quiasmo, que tiene éste con uno de los personajes de Yeats, conocido como Robert Michaels y que junto a otro de sus personajes, Owen Aherne, representan la lucha interior y sus intentos de reconciliarse con el mundo (Startup, 2002: 25).

[611] El título en francés es *Indigènes*. Sobre esta película y la explotación de actividades en el aula, puede consultarse <http://www.tadrart.com/tessalit/indigenes/history_1_gb.html> [11/04/2009].

i. Entre el personaje de Juan de Walcott y Alvin existe una diferencia fundamental, consistente en la carencia de elementos del *trickster* en el jamaicano, puesto que, tal como señala Tanna (1984: 10), el héroe se distingue porque las acciones que emprende son en beneficio de quienes le rodean, frente al *trickster*, cuyas acciones van guiadas a la obtención del beneficio personal. El personaje de Alvin por tanto no participa de las características del *trickster*.

ii. En este sentido podríamos considerar a Alvin un héroe. Sin embargo, tampoco Alvin corresponde al patrón del héroe de las narraciones jamaicanas descritas por Tanna, aunque compartirá tanto con éste como con el héroe clásico del teatro griego parte de la unidad nuclear del monomito, consistente en la separación y la iniciación-retorno: la separación a través del viaje; *a hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won* (Tanna, 1984: 110). Es en este segundo punto donde el personaje de Alvin se vuelve complejo, ya que la victoria sobre el adversario y el retorno quedan frustrados, rompiendo la estructura del mito del retorno del héroe en las narraciones jamaicanas, así como en la propia estructura del mito griego, que hace perecer al héroe como pago de su error[612] o fruto de su destino. Alvin no alcanza este castigo tradicional que desemboca en la muerte, ya que su condena desemboca en una neurosis que hará que el héroe quede atrapado en el limbo, es decir, en un estado de no pertenencia entre el mundo de los vivos y de los muertos, y entre dos mundos, ya que no puede volver a Jamaica y tampoco es aceptado en el Reino Unido:

> ***Granny***
> *I warn Alvin about my dream: he was dead, but living; he looked older than me. I was face to face with my grandson who was older than me. It could only mean one thing. He wasn't in this world and he couldn't leave it: he belonged to the next world but he couldn't enter it. He was in limbo. Getting*

[612] El error se conoce como *hamartia*. Pavis comenta al respecto, siguiendo a Vernant y Vidal-Naquet (1972: 38):
La *hamartia* es concebida como ambigua: en efecto, la "culpabilidad trágica se establece por una parte entre la antigua concepción trágica religiosa de la falta-sucia, y por otra la *hamartia*, enfermedad de la psique, delirio enviado por los dioses que engendra necesaria, pero involuntariamente, el crimen, la concepción nueva donde el culpable, *hamartón*, y sobre todo *adikón*, es definido como aquel que, sin verse obligado, ha optado deliberadamente por cometer un delito" (en Pavis, 1998: 231).

> *older than me. Watching and waiting. Living and dead. I want him back, Lord*. (I, 1: 233)

Esta ruptura con el patrón de narración del folclore jamaicano, como con la propia de los mitos griegos, se produce debido al exilio del héroe, que si bien es voluntario en principio, acabará convirtiéndose en un viaje sin retorno. Si anteriormente veíamos cómo Anansi se metamorfosea en araña debido a la transformación que sufre en el *middle passage*, el viaje de los muchachos, convertido en una suerte de *final passage* hacia la metrópoli, transforma a sus protagonistas, provocando una neurosis que desemboca en el limbo, en definitiva, en un sentido de no pertenencia. La búsqueda de la identidad individual se convierte en el Caribe en una metáfora de la situación de la comunidad, de manera que el limbo se establece como uno de los temas fundamentales de la literatura de la zona, que metamorfosea las experiencias individuales en mitos colectivos para la construcción de una emergente tradición literaria de tema caribeño y de la diáspora, que ve en este tema una metáfora muy adecuada para expresar su propia realidad.

Otras metáforas, como los cuatro elementos –aire, agua, tierra y fuego—, son constantes en la obra. Éstas aparecen vinculadas muy especialmente al personaje de Alvin, a quien se identifica con cada uno de los elementos. El sueño de volar de Alvin, que va desde el impulso que le conduce a alistarse a la bella metáfora de la cometa (I, 3: 242), que sirve para explicar en parte el porqué de ese impulso y lo que representa, lo relaciona de una forma obvia con el aire. La imagen del agua está representada en el viaje que llevará a los muchachos a un mundo hostil y diferente, del que el vómito y el mareo que el barco les provoca es evocador. John McLeod señala que son frecuentes las imágenes del agua en la poesía de D'Aguiar, que utiliza en muchas ocasiones para referirse a la ciudad de Londres (2004: 169), a donde el autor regresó tras su estancia en Guyana al iniciar la adolescencia:

> *A more overtly positive and ebullient articulation of 1990s London is found in the poetry of Fred D'Aguiar, which also*[613] *seizes upon images of water in rewriting and reimagining the city. Although he was born in London in 1960, D'Aguiar spent his early childhood in his parents' native land of Guyana. He returned to London in*

[613] McLeod se está refiriendo a otro escritor guyanés, David Dabydeen, concretamente a su obra narrativa *The Intended* (1991), donde representa a Londres en términos acuáticos que evidencian las tensiones raciales de la ciudad.

> *1972, settling with his mother in Blackheath Hill. [...] There was little opportunity for D'Aguiar to indulge in the caramaderie of youth. He developed as a consequence a keen sense of apartness: from Guyana, from London, and from other black Londoners. He felt disengaged from the city which seemed to him strange, yet as time went by he found himself 'falling in love with it'*. (McLeod, 2004: 169–170)

El sueño de Alvin choca con los sermones de Kojo, quien utiliza la imagen de la avestruz como metáfora del ave que aún teniendo alas es incapaz de volar, y por tanto está abocada a permanecer en tierra (1, 6: 246-247), y finalmente el fuego constituye parte del sueño de la abuela (I, 2: 239), que ve una isla vacía de muchachos jóvenes donde el fuego que inunda ciudades termina absorbiendo a su propio nieto.

Otro de los aspectos fundamentales del personaje de Alvin es su relación con Kathleen. Forbes analiza la cuestión de género y cómo la diáspora influye en la propia sexualidad de los personajes. En el análisis que realiza de la novela de Selvon *The Lonely Londoners*, enfatiza el hecho de que se trata de un grupo de hombres caribeños que a su llegada a Londres quedan convertidos en muchachos (*boys*), abandonando el carácter del *village ram* que hemos comentado anteriormente debido a la emigración:

> *The West Indian migrant, already a creature of paradox, arrives in Britain at the heart of a contradiction: to a putative parent who has issued an invitation, only to find himself abandoned. The extended moment of arrival is an extended moment of panic, a hesitation, a stammering and, finally flight. Escape masks pain; the mask becomes a way of deflecting confrontation with the self. It is in the space left vacant by this deflection and retreat that gender is constructed as abscence in* The Lonely Londoners. (Forbes, 2005: 84)

La palabra *boys* también se ha empleado con carácter peyorativo para referirse a los negros como sirvientes, según el *New Oxford Dictionary of English*: *(dated, offensive) (often used as a form of address): a black male servant or worker*. En el caso que nos ocupa, la situación es distinta, puesto que Alvin y sus amigos son verdaderamente muchachos, aún en la adolescencia, cuando abandonan la isla, y es además una forma frecuente utilizada para referirse a los jóvenes que se alistaban en el ejército, incluyendo a los blancos[614]. En *AJAFHD*, la relación sexual

[614] En este sentido puede verse la página del *Imperial War Museum* en Londres, donde si se busca por la palabra *boys* aparecen algunas imágenes de muchachos blancos. También señalaremos que durante finales de 2008 y principios de 2009 este museo ha realizado una interesante, aunque en

no está marcada por la ausencia que señala Forbes con respecto a la novela de Selvon, sino por la relación del negro con la blanca que protagonizarán Alvin y Kathleen, convirtiéndose en una temática distinta, puesto que Kathleen no es una blanca como las que aparecen en la novela de Selvon, en su mayor parte prostitutas o mujeres con las que los chicos sólo tienen relaciones sexuales sin desarrollar ningún tipo de vinculación afectiva. En *The Shelter*, uno de los personajes expresa lo que ya analizábamos en la sección dedicada a Kathleen: el deseo de conseguir a la blanca como parte de un proceso que ayuda al negro a "blanquearse" y a ser aceptado socialmente, donde la blanca representa por un lado el deseo reprimido por siglos de esclavitud y por otro la aceptación social, en una sociedad en la que el mensaje es que hay que ser blanco para triunfar, hablando más en términos materiales que espirituales:

> ***Louis***
> *(...) First time I ever saw a white woman in England I knew I wanted one. Not necessarily to keep but so I could keep it*[615] *if I wanted to*. (Phillips, 1984: II: 49)

Sobre este deseo, Fanon señala que históricamente es el negro a quien se considera culpable de seducir a la blanca, y cuando esto ocurre el castigo es la castración (Fanon, 1986: 72). En este sentido es muy interesante el contenido del poema de David Dabydeen "Slave Song", que ya hemos comentado en el análisis de los padres de Kathleen, donde el esclavo muestra su deseo sexual sobre su ama blanca, como fórmula de venganza ante su condición de esclavo. Fanon (1986: 92) considera que *[the] myth of the bad Nigger is part of the collective unconscious*. D'Aguiar, sin embargo, huye de la asociación estereotipada de la "lascivia" del negro, del deseo de ascenso social o la violencia, presente en obras como *Strange Fruit*, *Welcome Home Jacko* o la reciente *Elmina's Kitchen*, donde la imagen del joven negro va unida al crimen y a actos violentos, y el blanco es sinónimo de maldad, representando a la Babilonia de los rastafaris.

> *Errol and the young Rastas in* Welcome Jacko *think in black and white, 'us' and 'them' dichotomies that leave no room for differentiation between and within these terms. White stands for evil and for moral, ethical, political, social, religious and economic value systems which they completely abhor. In contrast, black epitomises*

---

mi opinión pobre exposición dedicada a los combatientes caribeños en la segunda guerra mundial. El título de esta exposición resulta bastante significativo: *From War to Windrush*.

[615] Nótese el uso del pronombre neutro en esta ocasión.

> *everything that is good and positive. [...] Tradition and religion are invoked to justify patriarchal authority and misogyny*. (Schnäffer: 1999: 68)

Situaciones que vienen propiciadas por el racismo al que los personajes se ven sometidos y que están presentes en la obra de las segundas generaciones que, como D'Aguiar, han vivido estas situaciones en primera persona, tal como el propio autor comenta en esta entevista:

> *The Anti-racist movement was big in the 70's. The death of Blair Peach at a demonstration I attended shocked and outraged me. Extreme right wing marches throughout parts of South London was a fixture of these times alongside massive opposition by the local residents. Inner city riots and a general discontent among youth and black youth in particular is typical of the mid-to-latter part of this decade. I was politicised by it. I became aware of the fact that my skin was a magnet for hate and derision. The antagonism made me inordinately proud to be black. Music by James Brown and Earth, Wind and Fire among others, played to the dance hall of bass, brass and funk guitar, but included too, an element of consciousness-raising in their sloganeering lyrics: "Say it loud, I'm black and I'm proud*." (Slade, 1999)

En *AJAFHD* Kathleen y Alvin parecen dispuestos a romper las dicotomías, aunque el mensaje final será desalentador ante la imposibilidad de vencerlas. Lo interesante es que aquí, Alvin no es el típico chico malo y violento, sino todo lo contrario. Alvin es inocente y bueno, y su único error es ese impulso de experimentar placer, al igual que su homólogo irlandés, para quien fuera escrito el poema de Yeats, volando. Esta idea de la bondad en Alvin es algo muy trabajado en la obra, donde el autor quiere hacer al público muy consciente de esta nueva visión sobre el joven jamaicano. Alvin es un buen compañero, es un líder dentro del grupo y podría fácilmente haber aceptado la propuesta de matrimonio de Kathleen si su deseo hubiera sido ascender en la escala social, tal como los personajes que hemos comentado anteriormente. Sin embargo, D'Aguiar transmuta este posible proceso de blanqueamiento, dando una vuelta de tuerca a la obra, haciendo que la "bella", la blanca Kathleen, sea quien "ennegrezca". Precisamente el autor muestra este cambio a través de la rima de "la oveja negra" de la escena décimo sexta del segundo acto, muy próxima al final de la obra, donde Kathleen cambia los roles tradicionales, convirtiendo a los padres en lobos con piel de cordero, a Alvin en su pastor, entroncando así con la tradición pastoril que conecta con la creación de la

visión pastoral de las baladas de Yeats (Thaut, 2001: 7), así como con la idea de la "Merry England"[616], para ser ella quien al final se autoconvierta en la oveja negra.

Por tanto, D'Aguiar va mucho más allá del mito de Otelo, que presenta al negro como lascivo y violento. Se habla con respecto al veneciano que al tratarse de un personaje que se cría entre blancos y que desea integrarse en una cultura que no es la suya, opta por suicidarse, pone fin a su vida al "modo de los blancos". Alvin en cambio está dentro de una estética caribeña, donde el final lo ponen los otros, que terminan acabando con el mito de El Dorado para dar paso al limbo que forma parte de esa estética caribeña que mencionábamos (véase Harris, 1970; y Lamming, 1992).

4.3. Uso de la lengua

La lengua utilizada en la obra es una lengua estándar, fácil de entender para un público no caribeño, aunque al mismo tiempo el autor utiliza elementos propios del *creole* jamaicano, que pueden generalizarse y extenderse al resto de las áreas del Caribe de habla inglesa y que comparten los caribeños que habitan en la metrópoli, donde la obra es representada, creando un *continuum*[617] que contribuye a crear una estética claramente caribeña, de manera en cierta forma parecida a lo que había ocurrido en Irlanda. Como indica Talib (2002: 123), en *The Languages of Postcolonial literatures*: *the Irish playwright Synge did not actually use spoken dialect. According to Cribb (1999: 108), Synge uses a 'selection from various dialects imparting a sufficient flavour to standard English for it to sound different while still remaining accessible to metropolitan audiences'*. Con respecto a la utilización de este *continuum* caribeño, D'Aguiar comenta:

> *Some of the language used approximates to the Creole of Jamaica in the spellings used. This is because the pronunciations are safeguarded in the phonetics and*

[616] "*Merry England", or in more jocular, archaizing spelling "Merrie England", is an idealized, idyllic, and pastoral way of life that the inhabitants of England allegedly enjoyed at some point or points between the Middle Ages and the onset of the Industrial Revolution. It is a utopian and not completely consistent vision: a revisited England, "the thatched cottage, the country inn, the cup of tea, and Sunday roast". It may be treated both as a product of the sentimental nostalgic imagination, and an ideological construct*. Véase <http://en.wikipedia.org/wiki/Merry_England> [10/04/2009]. Es hasta cierto punto irónico que, en esta ocasión, este concepto esté más próximo a Irlanda y Escocia que a la propia Inglaterra.

[617] Sobre este aspecto, véase Mengíbar (2001: 47–49) y sección 1.2.1. del presente trabajo.

> *because the English spoken was always on a continuum, with the Standard at one end and the Creole and Scots at the other, and the various characters swinging from one to the next. There is no sense in which the dialects are at war: all are marshalled to articulate the complexity of the characters involved, as well as being a testimony to the ornate relationships borne out of colonialism. For the most part the speech is accented according to the geographical location without any need to alter the spelling from the Standard. If the line is a Creole line it will be clear in the grammar. If the spelling is Creolised that's because some adage or saying is being employed by the character to make a point. I wanted the speech to be as plural as the people and the emotions involved*. (D'Aguiar 1994: 280)

Gran parte de la estética es creada a través de la lengua, que adquiere una forma subversiva contra la empresa colonizadora y todo lo que ésta significó. De manera que la lengua se convierte en estrategia de supervivencia, estrategia que data de la época de la plantación y los esclavizados[618], a quienes se impuso por la fuerza, con la idea de que la lengua del colonizador era socialmente superior. De ahí que la ruptura de la lengua del colonizador, la lengua de Próspero, como la considera Lamming, se convierta en objetivo del escritor caribeño (Lamming, 1992: 13). Este objetivo adquiere en el teatro una dimensión aún más profunda, puesto que se trata de un género literario que parte de la oralidad como elemento para la representación. Elaine Savory Fido considera que la lengua en el teatro de tema caribeño se convierte en un arma llena de posibilidades lingüísticas:

> *Therefore language is a particularly heightened political space in Caribbean writing, and theatrical writing can draw on a huge variety of linguistic possibilities, all of them understood by local audiences within the context of politics. Language plays an important role in defining anti-imperial and colonial elements in most Caribbean plays, and is frequently, as in African cultural contexts, inseparable from musical forms, as in the case of calypso*. (1995: 251)

El *continuum* en la obra, al que nos hemos referido anteriormente, enraiza con lo que Kamau Brathwaite llama *nation language*, "el inglés hablado por la gente que fue llevada al Caribe, no el inglés oficial, sino la lengua de los esclavos y los trabajadores, los sirvientes que fueron traídos por los conquistadores"[619]. Este tipo

---

[618] En esta obra, al igual que las anteriormente analizadas, la mayor presencia la constituye la influencia de los afrocaribeños, con los que el autor se siente identificado por sus orígenes.

[619] Traducción personal de las palabras de Kamau Brathwaite (1984) en el ensayo que titula *History of the Voice*. Con este ensayo Brathwaite se constituye en uno de los pioneros en proclamar la importancia del *creole*, que prácticamente había sido considerado hasta el momento un dialecto.

de lengua se caracteriza principalmente por su oralidad, creándose así una fórmula que el poeta de Barbados denomina *total expression*, o expresión total, ya que, según éste señala, por el contrario de lo que ocurre con la lectura, una actividad individual, la tradición oral demanda no sólo la presencia del orador o *griot*, sino también de la presencia del público, creando así un sentido de comunidad (Brathwaite, 1983: 18). D'Aguiar aplica este principio de expresión total a su obra, de manera que la oralidad juega un papel imprescindible, a través de la presencia de elementos como la utilización del ya referido *creole*, de los poemas y del calipso, como forma musical por excelencia, elementos todos ellos que tienen como base la tradición caribeña, contribuyendo a dotar a la pieza de una estética propia.

Los personajes hablan con un inglés muy estándar excepto por elementos típicos del Creole, fácilmente reconocibles, como:

i. la ausencia de algunas formas de pasado, que se pone de manifiesto por ejemplo en la narración de Alvin de la escena décima del segundo acto, donde Alvin conjuga el pasado narrativo con algunas frases en presente, que tienen por objeto acercarnos su pensamiento en el presente en el que el pasado es narrado[620].

ii. En el primer acto, ya que éste se desarrolla en Jamaica, pueden observarse construcciones y giros típicos del *creole* jamaicano pero que no dejan de ser bastante asequibles para un público no acostumbrado a escuchar *creole*, de manera que se crea una "atmósfera jamaicana" con elementos como la estructura de las oraciones sin sujeto y sin concordancia de plural –*Is early days* (I, 2: 235)— o la forma *fe fi* (I, 2: 237–239) que significa *for* y que el autor utiliza en una especie de poema a base de la repetición de *fe fi fo fum*, con la que los jóvenes manifiestan su júbilo ante el llamamiento a la lucha por parte de Churchill, donde cada uno de los muchachos muestra sus ambiciones personales:

Bruce
Fe fi fo fum I smell the blood of a German.
Tim
Fe fi fo fum I smell the crotch of an English woman.

[620] Como por ejemplo en "*Suddenly I freeze* (…) *like someone throw*…" (II, 10: 264).

> ***Gerry***
> *Fe fi fo fum I can smell my first million* (He runs his thumb against his index and middle fingers as he speaks.)
> **Alvin**
> *Fe fah! Churchill is my White Star Liner out of here*. (Slight pause.) *I going shoot straighter than William Tell*. (I, 2: 236–237)

iii. Utilización de dichos que imitan la forma de proverbios que en esta obra contienen un alto contenido lírico, como la fórmula que repite la abuela coincidiendo con el ritmo que impone el pedal de la máquina de coser *Lick the thread and feed it through the needle's eye* (I, 4: 243-244), en una cultura donde los refranes contienen una función principalmente didáctica:

> *In Jamaica, proverbs are used primarily in three different ways. Their didactic qualities are recognized as being essential tools in the rearing of children. Among adults, proverbs prove to be cutting social weapons. In the arts, they help shape oral narratives. While a number of people have prepared lists of proverbs, very few have ever analysed the different roles that proverbs play in Jamaican culture*. (Tanna, 1984: 49)

Desde el comienzo de la obra, el autor combina las formas del *creole* con un lirismo que recuerda a la poesía pastoril, donde los poetas ponían en boca de pastores un lenguaje de alto contenido poético, que en este caso concreto recuerda a la idea de la *Merry England* que hemos estudiado en relación al personaje de Alvin, considerado un pastor por Kathleen. El lirismo que despliegan los jóvenes jamaicanos contiene ecos de Walcott y de su intento de hacer en sus obras, y especialmente en *Omeros*, héroes clásicos de los pescadores de su isla de nacimiento, convirtiendo al Caribe en un nuevo piélago griego. De manera análoga, consideramos que D'Aguiar pretende ensalzar a estos jóvenes, que hacen gala de un profundo lirismo.

4.3.1. Expresión total

La creación de una estética caribeña reconocible es fruto no sólo de la utilización de elementos exclusivos de la lengua sino también de otros componentes, como el lenguaje corporal, la utilización de poemas que dotan a la obra de un ritmo concreto o de formas musicales como el calipso, todos ellos elementos que contribuyen a

potenciar la oralidad contribuyendo a crear una expresión total, tal como apunta Brathwaite (1984).

4.3.1.1. Lenguaje corporal

El lenguaje corporal constituye una interesante forma de comunicación que en el hecho teatral adquiere un significado semiótico. Destaca la importancia de la que el autor dota a estos elementos, a través de menciones específicas en las acotaciones escénicas, donde menciona gestos típicamente caribeños.

La aparición de la vendedora ambulante, aunque breve, resulta uno de los momentos de máxima tensión, utilizando elementos que contribuyen a afianzar la estética caribeña antes de la llegada a Escocia. La vendedora se presenta como una suerte de *griot* que recuerda a Miss Lou, ya que el personaje despliega su opinión antibelicista utilizando la exageración y poderosas imágenes sexuales, convirtiéndose en uno de los personajes más físicos de la obra. Como ejemplo, su movimiento de cadera, en un gesto claramente provocativo –*She winds her waist as he says this* (I, 6: 246)—, que acompaña a la crítica socarrona en torno a la decisión del alistamiento que los muchachos ven en ese momento como algo maravilloso. El público juega el papel de receptor de la narración oral, creando así un poderoso sentido de comunidad.

Otra de las imágenes que utiliza un lenguaje no verbal es la del coro de muchachos chasqueando los dedos, acción que se repite durante el inicio de la escena segunda del primer acto (235), o el gesto de Gerry –*he runs his thumb against his index and middle fingers as he speaks* (I, 2: 237)—. Pero sin duda el gesto que más se refrenda durante la obra y que dota a ésta de una estética reconocidamente caribeña es el del conocido como *Kiss-teeth* (*KST*)[621]. Se trata de un gesto oral cotidiano en el Caribe, de origen africano, y que también forma parte de la diáspora caribeña:

> *[KST] is an inherently evaluative and inexplicit oral gesture with a sound-symbolic component, and a remarkably stable set of functions across the Diaspora: an interactional resource with multiple possibilities for sequential organization, often used to negotiate moral positioning among speakers and referents, and closely linked to community norms and expectations of conduct and attitude. It participates*

[621] Sobre esta cuestión, véase el interesante artículo de Esther Figueroa y Peter L. Patrick (2002).

> *in a system of indirect discourse, requiring co-construction of intention by speaker and hearers. Moreover, it functions in personal narratives to mark both internal and external evaluation, sometimes ambiguously*. (E. Figueroa & P. L. Patrick, 2002: 1)

Aunque hemos incluido su estudio en este apartado sobre el lenguaje corporal, lo cierto es que *KST* es mucho más que sólo un gesto, se trata también de una forma verbal: *[it] is much more than a mere snort or tic: it is a sign both verbal and embodied, unwritten of course, known throughout the Atlantic world, shared and passed on like a dance,* riddim [*sic*] (Figueroa & Patrick, 2002: 3). Los autores del mencionado artículo describen el sonido que se emite con *KST* de la siguiente manera:

> *It is produced by a velaric ingressive airstream involving closure at two points in the mouth: against the velum (using the back of the tongue), and farther forward. The forward closure is the source of most variation. It may be palatal, post-alveolar or labio-dental; it may be a single click, i.e. a stop, or more frequently an affricate; it may be a series of discrete bursts, or a continuous stream, with variations in pitch (usually dropping), lasting as long as several seconds. The tongue may be placed against, or at various points behind, the upper or lower teeth, or visibly in one side of the mouth.*
>
> *Other visible aspects of the gesture include the lips, which may be closed, or slightly opened to one side; flat or compressed (e.g. with lower lip pressed against upper teeth,(...) or protruding, but always with some tension. Lip tension in the form of a pout may noticeably precede the sound, thus contextualizing it, or may simply co-occur with it; it may also continue afterwards, as part of a post-utterance physical attitude, frequently including head-movements*. (E. Figueroa & P. L. Patrick, 2002: 4)

Normalmente se considera un gesto grosero que lleva consigo un significado negativo. No obstante, su significado y su forma pueden variar dependiendo de la intencionalidad de quien lo realiza. En la obra aparece concretamente en las acotaciones con la expresión *sucks his teeth* (II, 13: 270), donde Alvin muestra su desaprobación y reprobación ante la actitud de sus compañeros, cerca del momento final cuando se separa del grupo, en un momento en el que la utilización del *KST* recuerda al momento bíblico en el que Jesús acusa a sus discípulos de no haber sido capaces de permanecer con él durante su duro retiro antes de la entrega por parte de Judas. Con este gesto, el dramaturgo parece hacernos

entender que si Jesús hubiera sido jamaicano, éste es el gesto que hubiera utilizado para expresar sus sentimientos en ese preciso momento[622].

KST es también la forma con la que la abuela expresa su desaprobación con respecto al alistamiento de su nieto, ya que a la alegría y excitación con la que se presenta Alvin ante ella para contarle la noticia, la respuesta de la abuela, también en acotación escénica, es *she sucks her teeth loud and long* (I, 4: 243). Nótese cómo en esta ocasión se enfatiza el gesto con los adjetivos *loud and long*, con lo cual se acentúa aún más la intencionalidad y la desautorización por parte de la abuela.

La forma del *KST* puede variar dependiendo de las áreas del Caribe[623]. En la novela de Levy *Small Island*, los personajes jamaicanos utilizan profusamente la forma c*ha*, enfatizando así el origen de los personajes, que a través de esta expresión muestran su origen jamaicano. La forma *cha* equivaldría a lo que el diccionario de Allsopp describe como c*ho!*, con la siguiente definición: *exclamation of mild disgust (with a situation that should be better than it is), hence also of impatience, annoyance, etc*. (Allsopp, 1996: 152). También puede tratarse de una expresión de sorpresa y por tanto de manifiesta incredulidad. En *AJAFHD* aparece la forma *cha* en varias ocasiones en boca de Gerry (I, 2: 235, y por dos veces en II, 11: 265), donde *KST* posee un sentido de desaprobación, en esta ocasión un tanto más atenuada que con la fórmula *suck his/her teeth*.

Estas formas, al igual que la utilización de tradiciones propias del Caribe se convierten en estrategias de supervivencia e identificación con una estética de contenido caribeño:

> *In utilizing the folk traditions which in the Caribbean have been so long subversive and anti-imperialist in themselves, dramatists give themselves a vocabulary which connects them to the contemporary struggle against neo-imperialisms which threaten the survival of folk culture and thereby the identity of the people who created it as their protection in a hostile world*. (Savory Fido, 1995: 252)

4.3.1.2. Oralidad

[622] Véase comentario de la escena en la sección 4.1.2. del presente capítulo.

[623] Sobre esta cuestión, véase el ya mencionado artículo de Figueroa y Patrick (2002) donde se adjunta una tabla de la distribución de la forma *KST* en América, así como una lista de formas. En ella no se incluye la forma *cha* que también entraría dentro de esta categorización de *KST*.

En varias ocasiones hemos mencionado el poderoso lirismo que envuelve a los personajes. Este lirismo se consigue a través de poderosas imágenes que evocan el contexto pastoril, la intertextualidad que vincula a la obra con el hecho literario y la presencia de la poesía como elemento cotidiano de expresión de los jóvenes, que recurren a la poesía continuamente para canalizar su creatividad y expresar sus sentimientos. Ya nos hemos referido a algunos poemas en detalle en el análisis de estructura y contenido; sin embargo, en este apartado destacaremos algunos que contribuyen a crear un lenguaje muy especial dentro de la obra, utilizando elementos orales, muchos de ellos relacionados con el folclore no necesariamente jamaicano, sino caribeño. En una cultura que valora tanto la creatividad en el lenguaje[624], un poeta como D'Aguiar no escatima elementos para hacer una pieza casi musical, dotándola de un poderoso ritmo poético. Veamos algunos de estos ejemplos con más detalle:

a) Abundan los juegos de palabras como fórmula para connotar referencias sexuales que provocan comicidad, donde se crea ambigüedad. Destaca el fragmento donde los jóvenes juegan con la palabra head y la idea del órgano sexual masculino, en el ya comentado I joined up to (I, 5: 245), y que sorprende con la afirmación de Gerry I joined up 'cause I like men, ya que en ningún momento se menciona la posible homosexualidad de éste. No obstante, con esta frase, el autor juega con la idea, sin entrar a desarrollarla.

La creatividad y el continuo juego de palabras ponen notas de humor en los momentos más trágicos, especialmente en boca de Tim, que continuamente está utilizando juegos de palabras:

Gerry

Now that's my idea of records.

Tim

Maybe I can score some flesh. That's strictly off the record. […]

Gerry

What do they think you're going to do? Renege on your responsibilities?

Tim

[624] No olvidemos la riqueza de lenguas, el hecho de tener que someter a una lengua ajena a continuas estrategias para la supervivencia, y a cómo se valora en estas sociedades la cultura musical que en la lengua tiene una base rítmica muy importante, así como el hecho de la continua creación de nuevas lenguas, como la rastafari en pleno siglo XX, cuya base se encuentra en el *creole* jamaicano.

You mean re-nigger[625]. (II, 11: 266)

b) La escena siete del primer acto es otro de los ejemplos de esta continua experimentación con el lenguaje. Los muchachos se expresan en una especie de lengua codificada creada por ellos en la infancia, demostrando así su gusto por la rima y por nuevas fórmulas para la expresión oral. Para ello añaden *gah* a todas las palabras, alargando las vocales y haciendo el mensaje incomprensible, creando así su propio código para comunicarse en situaciones en las que no quieren ser entendidos por nadie ajeno al grupo[626]:

Bruce
Yo-gah-ou thi-gah-rink Ko-gah-o Jo-gah-o real-gah-ley ma-gah-ad?
Alvin
I-gah-i ah-gah-am co-gah-on-vi-gah-n-ced.
Tim
No-gah-o, he-gah-e fa-gah-ke-i-gah-ng.
Gerry
Wh-gah-at do-gah-es he-gah-e sta-gah-nd to-gah-o ga-gah-ain?
Tim
Free-gah-e-d-gah-om o-gah-f th-gah-e ci-gah-i-t-gah-y. (I, 7: 247)

Este tipo de lenguaje codificado, o los poemas mencionados anteriormente, ponen de manifiesto el gusto de lo caribeño por el ritmo y la rima que reproduce la forma popular de hablar en el Caribe de lengua inglesa.

*Rhyming, the art of ending words with similar terminal sounds, is popular in Jamaican speech. Patois includes many words like banggarang, boonoonoonoos, buguyaga, or ring-ding**,** which exploit the pleasure people derive from the repetition of like sounds. Rastafarian speech, in particular, emphasizes the use of rhymes in daily communication*. (Tanna 1984: 47)

---

[625] En este sentido, nos gustaría mencionar la definición que sobre el término *nigger* retoma Tanna (1984: 18) a través de Ranny Williams y con el que Tim probablemente esté jugando: *Ranny Williams explained the use of "nigger" to refer to a black man who sides with the whites. Among the Maroons, the word has come to mean any faithless person or traitor*.

[626] Esta idea, que aquí puede resultar un tanto pueril, por su vinculación a la infancia, ha dado en Jamaica lugar a la creación de la lengua rastafari, como fórmula de comunicación dentro y exclusivamente del grupo.

c) Las regresiones a la niñez son constantes, mostrando así la ingenuidad de los muchachos y su pureza, con las que el propio autor probablemente se vea identificado, ya que para expresar esta sensación recurre a imágenes de su propia niñez en Guyana, que retratará en sus dos libros de poemas *Mama Dot* (1985) y *Airy Hall* (1987). La segunda parte de la primera escena del primer acto comienza con la adivinanza de Alvin, que da pie a la escena que empieza con la conocida fórmula *riddle me, riddle me*, que equivaldría al "adivina adivinanza" castellano. El acertijo recuerda a un poema de D'Aguiar con el significativo título de "El Dorado Update", metáfora de los estados caribeños después de la independencia:

Riddle me, riddle me, and riddle.
One people, one nation, one destiny?
Let's take a walk
not to stay, just to see...Lord, what to do in this fowl-coop
republic, risk my neck on a demo
or in a food queue?'

Las adivinanzas del primer acto "maduran" en el segundo, a través de un proceso de acritud en los personajes que se debe a su encuentro con la metrópoli, donde definitivamente perderán la inocencia y la frescura del primer acto, de manera que este juego de la infancia indica su entrada en el mundo de los adultos, representado por esta falsa patria. Con el *knock knock*[627] (I, 13: 270), que suena como si alguien los hubiera despertado "de golpe", la adivinanza evoca la ruptura del grupo y la adicción a la bebida como única salida a situación tan adversa para el caribeño exiliado:

Tim
Can't we stop talking about it? If he's going he's going! (Pause.) *Knock, knock?*
Gerry
Who's there?
Tim
Ruminating.
Gerry
Ruminating?
Tim

[627] Esta fórmula también se utiliza para contar chistes, equivalente a la versión española de "se abre el telón y se ve…", por lo que, como en otras ocasiones, el autor conjuga aspectos ácidos con elementos cómicos.

> *Rum-in-a-thing you call a bottle. Rum ain't for eating, rum for drinking. Rum ain't hating nobody. Rum love everybody who love it*. (II, 13: 270)

d) Otro elemento que destaca en la obra es la forma de hablar de los personajes, en una obra con gran mayoría masculina. Tal como establece Patricia Mohammed (2004: 56), *masculinity is a public more than a private arrangement, between men and men, rather than primarily a relation between men and women*. Por ello los hombres en la obra se mueven en un contexto público y en su mayor parte entre hombres, primero en la isla con el grupo de amigos y después en el ejército, que representa los valores patriarcales por excelencia. Recordemos cómo el antropólogo Abrahams señalaba la división entre hombres y mujeres en el Caribe, donde el espacio público era ocupado por hombres y el espacio privado de la casa por la mujer. Aunque desde la publicación del libro de Abrahams (1983) hasta ahora se ha producido un mayor acceso de la mujer en cuestiones públicas, sobre todo relacionadas con el mundo de la educación y laboral[628], esta división entre lo público y lo privado sigue teniendo un gran peso en la cultura caribeña.

En la primera parte, los muchachos, dada su juventud y camaradería, suelen expresarse con la forma de habla que Abrahams denominaba *talking nonsense* (véase Anexo V), puesta de manifiesto por Tim y sus continuas referencias al sexo que formarían parte de la tradición jamaicana de *lying stories*[629], ya que sus supuestas experiencias sexuales resultan una forma de enmascarar su virginidad; o en la forma de animar a Alvin para que salga con Kathleen, jaleado por los muchachos, que repiten sucesivamente *Don't be such a wanker go on take her out* (II, 3: 257-258). La utilización de estos elementos también podría vincularse con otro tipo de tradición en las narraciones jamaicanas, conocidas con el nombre de *big boy stories*:

> *Big Boy stories are bawdy narratives in which a young man either indulges in some sort of sexual activity or exposes someone in a position of authority, like his teacher, preacher, or parent, who is indulging in sexual activity. These stories are most commonly told among groups of youth, although not exclusively. They are*

---

[628] Véanse en este sentido los artículos que integran la segunda parte del libro editado por Rhoda E. Reddock (2004), que la editora titula significativamente "Gender Socialization, Educational Performance and Peer Group Relations". Jean Binta Breeze me contestaba a una pregunta que le hice sobre la escasez de mujeres autoras de teatro, que esta situación estaba cambiando en las presentes generaciones (Linton Kwesi Johnson y Jean Binta Breeze, Madrid, mayo 2004).

[629] *The basic characteristic of these stories is exaggeration; "jus to see who can tell de bigges lie" is how Adina Henry explains them. To her knowledge, only men, never women, tell these stories which she says are "jus rum-bar talk*" (Tanna, 1984: 57).

> *considered risque* [sic] *by most people and are not told in polite society. Ranny Williams suggests that Englishmen on the plantations were responsible for the spread of these narratives*. (Tanna, 1984: 60)

Sobre este tipo de historias Tiffin (2001: 53) explora su origen y las diferencias con respecto a las historias tradicionales de Anansi:

> *Dance found in 1971 that "Big Boy" stories go at least as far back as the 1920's. In marked contrast to another popular Caribbean folk hero, Anancy, "Big Boy" is large and relatively slow-witted. But his slow wit allows him to triumph by the back door, subverting the authority of adults, teachers, school inspectors, and what they all try to teach him. In a number of tales the joke turns on Big Boy's inability to spell "egg" or his lack of knowledge about Jesus Christ. He escapes this potentially embarrassing questions often by accident, but accident is frequently occasioned by the unwitting or instinctive employment of a popular Creole against the English scribal*. (Tiffin, 2001: 53)

Alvin aparece retratado como un muchacho tierno e ingenuo ante la cruda realidad de la guerra, a la que ve desde su percepción de muchacho, dotada sólo de elementos heroicos y de gloria. A la pregunta de la abuela de quién va a enhebrarle la aguja en su ausencia, Alvin responde con esa ingenuidad característica de su aún cercana infancia, y le responde como un muchacho, comentando que le puede mandar media docena de agujas con colores diferentes y que se las devolverá preparadas para usar:

> ***Granny***
> *You always taking big thing and making light of it. Always*. (Slight pause before she takes up the thread of his thoughts.) *How much you think freight would charge to transport six needles?*
> ***Alvin***
> *Depends on the type of needle.*
> ***Granny***
> *Knitting-needle, flour sack needle, leather needle, button needle*. (I, 4: 244)

e) También hay que destacar la utilización de los himnos y sermones, propios de la empresa colonizadora, que D'Aguiar se ocupa de reescribir como contestación y forma de resistencia, como ya hemos visto en el análisis estructural.

f) No obstante, la musicalidad de la obra se alcanza a través de fórmulas caribeñas del propio folclore. Tim recita un poema en la primera escena, para el que utiliza dos objetos con los que empieza y va combinándolos de manera que termina con los mismos objetos alterando el orden: *word pearl* (…)/ *pearl word* (I, 1: 233). Este poema sigue la tradición caribeña, heredada de la esclavitud, al organizarse con el formato de *call and response*, pregunta y respuesta, que nace del trabajo en la plantación para aliviar el duro trabajo y que funcionaba con un lenguaje codificado para que el amo no pudiera entenderlo[630].

Como hemos visto a lo largo de este estudio, la utilización de elementos musicales en la obra de los escritores es una de las características más significativas que dota a estas obras de una estética caribeña propia; no debemos olvidar en este sentido la invitación de escritores como E. K. Brathwaite a la utilización del *jazz* o el *blues* en sus poemas (véase Mengíbar, 2001: 67). En esta obra, en el formato más propiamente musical aparecen canciones como "Snare Drum Song", en la que se suceden estrofas de cuatro versos y un coro que se repite por "todos", que rompe la estructura con dos versos en los que se anima a otros a alistarse –*Join up, join up, everybody join up./ Join the fight so the killing can stop* (I, 5: 246)—, jugando así con el público a través de un mensaje claramente familiar en el momento en el que se estrena la obra, donde la primera guerra del golfo se presenta como algo inevitable. Y por supuesto el ritmo del calipso, que lógicamente se halla en la primera parte de la obra, donde expresa la jovialidad de los muchachos pensando en el alistamiento. Aunque el calipso es una forma autóctona de Trinidad, su repercusión y su simbolismo como parte de lo caribeño son incuestionables. El propio autor reconoce la influencia de esta música, cuyo ritmo escuchaba en los años de su infancia que pasó en Guyana. El calipso además forma parte del carnaval y Maya Jaggi (1991) señala curiosamente en su crítica sobre la obra que el carnaval es visto en Inglaterra como algo propio del negro[631]. Significativamente al ritmo del calipso sigue el *talkin' blues* de la abuela, que rompe con la alegría propia del calipso.

4.3.2. Animalización

Curiosamente también en esta obra encontramos una relación directa con el mundo animal, aunque, como veremos a continuación, el sentido de estas

[630] D'Aguiar (2004) utiliza esta fórmula en otro de sus poemas que titula significativamente "Call and Response", y que forma parte de la colección de poemas titulados *Ellesmere Poems*.

metáforas cobra un sentido distinto al analizado en las dos obras anteriores. En el primer acto son continuas las referencias al mundo de las aves, que se utilizan para describir las ansias de volar de Alvin. El término general *bird* adquiere distintas connotaciones dependiendo de quién realice la comparación. Kojo, considera que Dios debe de ser un pájaro: *God's up there in the sky, not down here./ He's up there 'cause he's a bird* (I, 3: 242). La abuela le dice a Alvin que tiene cerebro de pájaro (*bird brain*), y comenta con ironía que lo que va a hacer en la guerra no es precisamente observar a los pájaros, comparando a Alvin con el águila y el halcón como metáfora referidas a la lucha y a la función depredadora por la que se conoce a estas aves, con la forma de un rítmico poema donde el ritmo impuesto por la máquina de coser contrasta con las imágenes de las aves que utiliza la abuela siempre en sentido negativo, utilizando la forma de *call and response*, aunque en esta ocasión la respuesta queda en el aire:

> ***Granny***
> *You think you are a bird and your station is the sky?*
> *Lick the thread and feed it through the needle's eye.*
> *When the Germans clip your wings explain how you'll fly?*
> *Lick the thread and feed it through the needle's eye.*
> *Are you an eagle or a hawk prepared to kill and die?* (I, 4: 243).

Este proceso, iniciado por la abuela, continúa con la metamorfosis de este pájaro genérico, convertido en boca de Kojo en dos animales que simbolizan la imposibilidad de alcanzar este sueño para el ser humano: con el avestruz muestra su crítica, eligiendo este animal por ser un ave sin posibilidad de volar a pesar de tener alas, mientras que la tortuga representa el estrepitoso fracaso del humano obsesionado por elevarse (I, 6-7: 246-247). De esta manera el pájaro indefinido del comienzo se convierte, a través de los tres sermones de Kojo, en avestruz, para acabar en tortuga, haciendo hincapié en la naturaleza terrenal del hombre. No obstante, Kojo, a través de su locura invita a los muchachos a que se transformen en verdaderos pájaros, desde su isla, ya que las máquinas de la guerra no les permitirán esta posibilidad:

> ***Kojo***
> *We must resolve to become birds. I mean putting our minds into being birds. You, my friends, can start this war for the sky, by taking off those uniforms and putting*

[631] Sus palabras exactas son: [carnival] was seen in England as a kind of 'black battle'.

> *every cell in your craniums to the task of hollow bones and feathers. Why look up at the sky when you can embrace it? Give up trying to conquer the air. Make it yours! Play with it. Empty yourself and it will flow through you like the blood in your veins. Go to it. Go. Go the mental bird way. Go!* (I, 7: 247)

Frente a la relación con las aves, explorada fundamentalmente en el primer acto, en el segundo los animales que aparecen contienen un claro mensaje sobre el choque cultural que experimentarán los jóvenes en Escocia, protagonizado por el racismo británico. En la escena décima del segundo acto Kathleen va adquiriendo diversas formas en su primer y único encuentro sexual, formas animalizadas que expresan el deseo y la impotencia de Alvin, al no poder satisfacerla. Comienza la descripción comparando las piernas de Kathleen, "abiertas como el águila en su vuelo", en una metáfora que describe el deseo de Alvin. Sin embargo, el deseo va desapareciendo y convirtiéndose en frustración. En ese momento Kathleen se convierte en formas que tienen que ver con el mundo acuático: *resembling a starfish or someone treading water all rolled into one* (II, 10: 264). Agua que no logrará apagar el fuego con el que Alvin intercala la narración y que procede del derribo del bombardero equivocado. No obstante, la imagen final de Kathleen será la de la oveja negra, ante la conversión de sus padres en lobos. De manera que D'Aguiar juega con el color de este manso animal y de cómo la metrópoli construye imágenes negativas en torno al negro desde el lenguaje, en una vuelta de tuerca que convierte a la blanca Kathleen en oveja "negra" por su relación con Alvin[632].

Otra vuelta de tuerca en torno a imágenes normalmente relacionadas con los negros por parte del hombre blanco es la mención de Johnny Weismuller y Cheetah, ya que se utiliza la metáfora del mono para referirse al hombre blanco y la del tarzán blanco por excelencia representado por Johnny Weismuller como imagen de la metrópoli que se deja llevar por prejuicios racistas como un chimpancé imponiendo al nativo su propia perspectiva, en la que el blanco siempre es superior:

> ***Tim***
>
> *Pure stupidness. I was never sure these chaps could write. Now I know they can't.*
>
> ***Alvin***
>
> *Write what?*

[632] Sobre el uso de términos en los que el negro es siempre negativo, véase el divertido poema de Benjamin Zephaniah titulado "White Comedy" de su libro de poemas *Propa Propaganda* (1996).

Tim

Gibberish. Wor-gah-se th-gah-an w-gah-e spe-gha-ak.

Alvin

Tell me.

Tim

Well... imagine a gorilla with a machine-gun.

Alvin

What?

Gerry

A kind of trigger-happy chimpanzee!

Tim

Warm.

Bruce

Johnny Weissmuller to Cheetah: Umgawa! Meaning, come, go, fetch, stop. Johnny Weissmuller to the native extras: Umgawa! Meaning do, don't, try it and I'll break you and your spears in two and now I'm here find another jungle to live in. Johnny Weissmuller to Alvin: Umgawa! Meaning murderer, guilty, hang.

Tim

Very warm.

Alvin

A psychopathic baboon behind a gun in a bomber!

Tim

Hot!

Gerry

Umgawa!

Tim

Boo-doom! (II, 13: 268)

Aunque no se trata de un animal, en la escena décimo primera del segundo acto tiene lugar una disputa muy interesante desde el punto de vista racial, que pone de manifiesto las discrepancias que en torno a este tema existen también dentro del propio Caribe. Bruce, con objeto de insultar a Gerry, utiliza el término *dogla* (II, 11: 266), que con esta grafía corresponde a un exótico animal, una especie de felino de raza mixta. Sin embargo, inmediatamente es corregido por Tim, que señala que lo que quiere decir es *doogla*, un término despectivo que indica la unión de un negro africano con alguien de origen indio. La torpeza de Bruce, confundiendo el término con el animal, que también posee como característica la mezcla de raza, pone de manifiesto que se trata de un término tomado del vocabulario trinitense, ya que se trata de la isla caribeña con mayor población de descendientes

provenientes de la India. En el diccionario de Allsopp (1996: 200) la grafía empleada es *dougla(h)*, así escrita en la obra cuando sobre este enfrentamiento habla Alvin (II, 13: 270). Se trata de una palabra utilizada en Trinidad y también en Guyana, dos de los países caribeños con mayor población india. El término tiene carácter peyorativo y efectivamente describe la mezcla entre indio (o chino) y africano[633]. Probablemente sea una palabra que el autor conoce porque la ha oido en Guyana o bien en las comunidades caribeñas de la metrópoli. Forbes (2005: 69) utiliza esta doble pertenencia para explicar la dificultad de las dobles identidades:

> *Double consciousness (in this way arguably schizophrenic), the resistant effort to preserve cultural identity in a monolithic way and the extent in which this effort failed at crucial junctures are all evidenced in the existence and denial in Trinidad society of the dougla, the person of mixed African and Indian blood, almost from the first meeting of the races*.

4.4. Aspectos espectaculares

La obra se estrenó el cinco de abril de1991[634] en Londres en el teatro Royal Court Theatre Upstairs (fig. 35), un centro reconocido por el gusto por la experimentación teatral desde sus inicios con la arriesgada obra de John Osborne *Look Back in Anger* el ocho de mayo de 1956[635]. La directora de la obra fue Hettie Macdonald, conocida posteriormente también como directora de cine; su película *Beautiful Thing* (1996) es probablemente la más popular de sus obras. D'Aguiar comenta que contó con una oportunidad única para la mayoría de los dramaturgos, al poder reescribir algunas partes de la obra mientras se estaba ensayando:

---

[633] Conversación con Ruth Minott Eggleston (2007). Ésta me comentó que este término no se utliza normalmente en Jamaica, donde en los últimos años parece común el uso del término *coolie royal* para referirse al mismo concepto.

[634] La obra fue representada hasta el día 27 de ese mismo mes.

[635] Sobre la historia de este teatro, convertido poco después en compañía, consúltese <http://www.royalcourttheatre.com/textonly/about_detail.asp?ArticleID=14#Start> [10/04/2009].

Hettie Macdonald's inspired decision to stage the play in the entire space allowed by the Royal Court Theatre Upstairs, with an audience drifting around on foot as the action moved from one segment of the space to another, released previously unseen forces, such as the dramatic power of the individual voice, the relationship between apparently diverse episodes, the deracinated nature of the experience of those in the play and its important interior/psychological component. As a result of this directional approach I was able to write and rewrite to the rehearsals. Many of the play's problems were ironed out on the floor by action and discussion. I found this process most illuminating as each line, each stretch of dialogue, each song was put through the test of the voice and of the dramatic moment embodied by that voice: either it passed that test or it ended up on the cutting-room floor. It was a process of testing the past against the mettle of the present. The entire cast added in no small measure to the depth of the characters they portrayed. There was individual discussion by me with each of the actors and a degree of adjustment in terms of a rewrite or cut. The Set Designer and Lighting Designer were as deeply involved in this process. (D'Aguiar, 1994: 279-280)

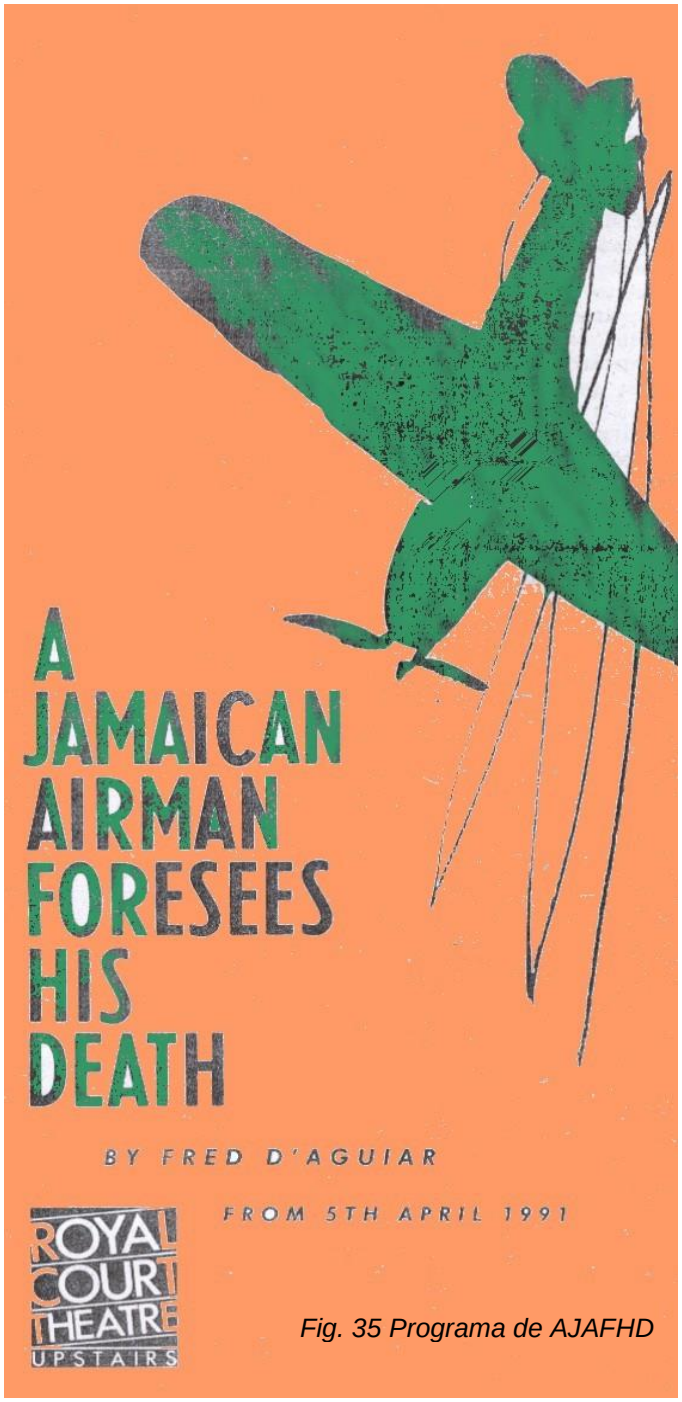

Fig. 35 Programa de AJAFHD

En este pasaje D'Aguiar habla sobre uno de los elementos más significativos de la obra y uno de los más recordados, me refiero a la puesta en escena como *promenade* o paseo[636]. Cuestión de la que se hicieron eco los críticos del momento con comentarios no muy positivos, como el de Esther Eley (1991b), que dice al respecto, no sin cierta ironía:

> *Be not deceived by the fact that the Royal Court is undergoing a major refurbishment programme because its Theatre Upstairs has taken the opportunity to boldly go nakedly unfurnished for its latest production. Finding themselves on stage, the audience, literally, doesn't know where to put itself. Although this concept makes for a very intimate and direct approach, having to constantly shift out of the action feels more reminiscent of finding yourself blocking the entrance to the gents in a pub in which everyone seems to have downed at least 15 pints*.

Frente a críticas más entusiastas, como la de Michael Billington (1991) para el periódico *Guardian*:

> *You enter the Royal Court's Theatre Upstairs and a party seems to be in progress. The seats have been removed, rum punch and candy are on offer, dancing breaks out – though not amongst the wallflower critics.*
> *This, you realise, is a Roadstyle promenade production of* A Jamaican Airman Foresees His Death*: a sparky second play on an unfamiliar subject by a young poet and Northern Arts Literary Fellow, Fred D'Aguiar*.

Estas críticas ponen de manifiesto dos rasgos fundamentales en la obra de D'Aguiar: la preocupación del dramaturgo por interactuar con el público y su constante experimentación, tanto en sus poemas como en las obras de teatro y últimamente en sus novelas.

4.4.1. El público

El público a quien se dirige la obra es un tipo de público cosmopolita que vive en Londres, por tanto no específicamente caribeño. D'Aguiar trabaja para un público abierto, como Phillips y Matura, coetáneos del autor:

---

[636] Recuerdo que cuando hablé con Felix Cross (Londres, julio 2004), esta forma de representación fue uno de los detalles que según comentaba el director de *Nitro*, resultó más sorprendente para el público, que se veía obligado a caminar, recorriendo la sala para encontrarse con las escenas.

> *In strict contrast, Matura and Phillips strive to reach an audience beyond the black community and, hence, try to bridge the gap between the ethnic groups and their respective cultures. To them, identity formation is an open, dialectical and dynamic process of permanent renegotiation. It points to the future and is not merely a rediscovery of roots, the importance of which, however, is not underestimated. They plead for cultural diversity and deny the existence of rigid borders between different cultures, which are not self-contained but open to cross-influence. Like other itinerant postcolonial intellectuals and writers, they explore in-between spaces and celebrate the mixture of cultures as a vibrant and enriching aspect of life and society, without however being blind to reactionary and conservative tendencies within the ethnic groups*. (Schnäffer, 1999: 70)

La obra adquirió un gran realismo y contemporaneidad, no sólo por su actual presentación del tema del racismo, sino por el hecho de que el estreno de la representación coincidiera con otro importante conflicto bélico: el principio del final de la primera guerra del Golfo, donde también participaron países aliados cuyos militares murieron como consecuencia.

Guiado por su afán de experimentación e influido por Brecht, con objeto de no provocar alienación en el espectador, el escritor presenta el final de la obra en su primera escena, técnica que utiliza también en otros géneros, como veremos en la cita que expondremos al hablar de las formas dramáticas. Esta técnica de empezar por el final tiene como consecuencia la conexión con un elemento que hemos analizado como típico de la literatura de tema caribeño: se trata del círculo, de manera que el escritor caribeño expresa a través de esta forma cíclica, que acaba convirtiéndose en círculo, una metáfora sobre la imposibilidad de salida en la que el individuo se encuentra atrapado. Sobre este aspecto, Harris señala: *[cyclic] time in ancient Mexico meant a cyclic relative ghost of man to feed the blood or gold of the cosmos, linear time - in our 20th century programmed age - means a linear relative ghost of man to serve a five year or ten year or twenty year plan* (1970: 32).

El juego con el público es continuo, de ahí su forma de presentar la obra y también la continua musicalidad de sus formas poéticas, o la presencia de elementos del folclore caribeño a través de personajes como la abuela, Kojo o la vendedora, que invita al público a que juzgue la situación bajo su punto de vista. De manera que los objetos cotidianos de la primera parte —un transistor, el ron, un juego de dominó— quedan eclipsados por la connotación semiótica de los muchachos vestidos de uniforme al final del primer acto, que destruyen así el bucolismo del paisaje de la isla. La mofa y ridículo de los discursos coloniales en la

isla se convierten en causa de tragedia para los muchachos, que aceptan participar en el carnaval de la guerra, disfrazados de soldados.

4.4.2. Localizaciones: Jamaica y Escocia

Dos localizaciones están claramente presentes en la obra. Si en el primer acto Jamaica ocupa todo su desarrollo, Escocia será el lugar donde tenga lugar el segundo acto y donde se pondrá a prueba a los muchachos. Entre ambas islas, la escena octava del primer acto dará paso a ese mar que las separa, y que en el pasado protagonizó los viajes de conquistadores y esclavos.

Hay un mayor número de referencias al paisaje jamaicano, que se describe como el paraíso, por el ambiente familiar y jocoso en el que los jóvenes se desenvuelven, frente a Escocia, donde el matiz sobre el paisaje recae en la gente, gente que recibe a los jóvenes desde el principio con una malsana curiosidad. La presencia de los muchachos en la base escocesa hace posible estudiar la relación del individuo con la realidad colonial, profundizando así en su búsqueda de identidad, que hasta ese momento parecía sólida, ya que se basaba en creencias erróneas sobre su pertenencia al Imperio:

Fig. 36 Póster realizado para la Segunda Guerra Mundial

It was clear that the play would have two locations, Jamaica and Scotland – Jamaica since it had to show Alvin at home with his friends and then signing up and leaving the Island for the first time, and Scotland because during World War II West Indians went there to train as pilots. (D'Aguiar: 1994: 279)

En *AJAFHD* el desmoronamiento de Alvin se produce a consecuencia de su encontronazo con la metrópoli, frente a la obra de Phillips *Strange Fruit*, donde la protagonista, caribeña, no considera al Reino Unido como enemigo, sino como el lugar donde se desmorona su vida como parte de un proceso vital de supervivencia: *For her, England, not so much the enemy. Life has always been a struggle for survival. England is just the place where things have crumbled, where she has seen her life move from a very healthy top gear to a very insecure first*

(Phillips, 1984, I, 1: 8), D'Aguiar (2007b) señala en este sentido lo siguiente: *[history] that can be personal and public, individual and communal, appears to my mind as a thing rooted in landscape. Landscape inscribes it just as the ethical imagination transcribes it*. De ahí que tanto las localizaciones como el título de la obra no sean una cuestión arbitraria.

4.4.3. Formas dramáticas

D'Aguiar es fundamentalmente un experimentador de la forma que en esta obra somete a todo tipo de posibilidades:

> Como novelista, el rasgo más característico de la obra de Fred d'Aguiar *[sic]* es la fuerza y la belleza del lenguaje. Innovador en cuanto a la estructura de sus novelas, D'Aguiar presenta múltiples narradores, diferentes puntos de vista, rompe con la unidad de tiempo y espacio, nos perturba porque sus historias empiezan por el final y, como ocurre en *La memoria más larga*, recurre a la mezcla de géneros literarios (tradición epistolar, monólogo interior, editoriales de periódicos, y poesía). Obsesionado por el tema de la esclavitud y la terrible repercusión que tuvo en la historia de la humanidad, d'Aguiar *[sic]* nos presenta sistemáticamente, a unas parejas mixtas que, en medio del horror y la deshumanización de esa "*institución peculiar*", trascienden lo que les separa y son capaces de amarse con una inmensa ternura y una pasión sexual desenfrenada que nos hace reflexionar sobre el valor de las emociones, las sensaciones y el deseo por encima de absurdas teorías sobre la supremacía natural del hombre blanco.[637]

Entre las formas dramáticas que utiliza destacan, además de la continua inclusión del lirismo a través de poemas y canciones, la ruptura del tiempo de la obra a través del monólogo o los soliloquios de los personajes, que de esta manera hacen patente cómo los hechos colectivos afectan al individuo. Al igual que algunos de los diálogos, los soliloquios, como el de los muchachos en la escena final del primer acto, van dirigidos al público, pues se trata de vivencias que los jóvenes no comparten entre ellos. Se incide así en la forma no naturalista, brechtiana, adoptada por la obra, al romper la tradición de la cuarta pared (véase Nieto García, 1997). Pavis (1998) establece el soliloquio como un tipo de monólogo. Gray define el monólogo de la forma siguiente: (Gk. 'speaking alone') A single person speaking, with or without an audience, is uttering a monologue (1988: 129):

[637] Estas palabras corresponden a la hoja de divulgación que sobre el autor se realizó para el Encuentro Internacional de Literatura *Voces del Caribe*, celebrado en Madrid en noviembre de 2001, donde no aparece el nombre del autor o autora que realizó el escrito.

> *(Lat. 'speaking alone') A curious but fascinating dramatic convention, which allows a character in a play to speak directly to the audience about his motives, feelings and decisions, as if he was thinking aloud. The psychological depth which the soliloquy gives to Shakespeare's tragedies, particularly* Macbeth *(1605-6) and* Hamlet *(1600-1), is inestimable. Part of the convention is that a soliloquy provides accurate access to the character's innermost thoughts: we learn more about the character than could ever be gathered of the actions of the play alone*. (1988: 191)

La utilización del monólogo o el soliloquio constituyen apuestas en toda obra dramática, debido al necesario equilibrio de esta técnica, considerada muchas veces antiteatral por su propia naturaleza (véase Pavis, 1998: 297). D'Aguiar además juega con estas formas, dotándolas de rasgos cercanos a la forma narrativa del *stream of consciousness*, utilizada por dos irlandeses universales: Beckett y Joyce[638]. Ello le permite conferir a la obra la atmósfera onírica necesaria en la que se moverá desde su inicio, abriendo con un *flash-back*, así como fortalecer su conexión con la isla esmeralda. El uso de estos elementos convierte al espectador en *voyeur*, auditor o cómplice: "el monólogo se comunica directamente con el conjunto de la sociedad: en el teatro, la totalidad del escenario aparece como el interlocutor discursivo del monologante" (Pavis, 1998: 298).

En este sentido, la presencia de Irlanda queda explícitamente manifiesta a través de la utilización del metateatro, que en la obra se convierte en una estrategia para conectar la obra con el poema del irlandés que da título a la obra. La relación con Yeats e Irlanda queda especialmente patente en las escenas 7 y 14 del segundo acto. No es casualidad que las dos escenas tengan lugar justo con esta diferencia numérica, justo 7 escenas después. El libro de poemas se convierte en un elemento metaliterario ya que a través de este regalo el autor rinde homenaje a Yeats. Marco Galea (2005) señala la importancia de la inclusión de elementos metateatrales, que forman parte de lo metaliterario, en las obras postcoloniales y cómo su utilización es aprovechada para crear nuevos retos:

> *Using plays from a variety of post-colonial contexts [...] (especially Brechtian metatheatre) often manages to problematize not only the relationship between performers and texts in the Pirandellian tradition but also between performers as citizens of post-colonial states and the theatrical legacy they work in as one of the*

[638] Beckett concretamente en su obra *Play* (1964), donde juega con el soliloquio como forma onírica (Gray, 1988: 191), y Joyce constantemente en *Ulysses* (1922) (Gray, 1988: 197).

> *institutions inherited from colonialism that both represents but also challenges colonial legacies*[639].

Quisiera concluir este apartado con las palabras de D'Aguiar con las que evidencia su afán experimentador como forma de profundizar y analizar la compleja situación que en la vida real vivieron los jóvenes de la generación de la Segunda Guerra Mundial en Jamaica, justificando así su afán experimentador:

> *Part of this movement away form the straightforward linear-narrative way of looking back had to do with the thing under scrutiny. The Jamaica of World War II was a colony that had emerged out of a slave society. This experience involved forced migration, settlement and resettlement, and government from abroad. A drama that sought to reflect this complex reality would at least have to find a form with a matching fluidity, with elements of fracture and artificial juxtapositions and impositions, if it was to make a serious claim to explore that past. In other words the nature of the past under scrutiny dictated the approaches to it*. (D'Aguiar: 1994: 279)

[639] Esta referencia está tomada del *abstract* que Marco Galea presentó en el Congreso de EACLALS en Malta 21–26 de marzo 2005, a cuya comunicación asistí. Aunque Marco Galea trabaja sobre todo con teatro maltés, me pareció muy interesante su aportación de cómo el metateatro es utilizado por las sociedades postcoloniales, en su afán de reescritura y de creación de una estética propia

Conclusiones

In these new nations art is a luxury and
the theatre the most superfluous of amenities.

(Derek Walcott, 1998: 7)

Comenzábamos este trabajo con una cita de Peter Minshall que hace mención al estado de fragmentación del Caribe a través de la metáfora de la tribu perdida, contada como una historia, iniciando así un viaje en busca de pedazos que nos ayuden a comprender lo caribeño, y que ahora nos devuelven al punto de partida. Utilizando el símbolo recurrente del círculo desde una perspectiva caribeña, podemos decir que hemos intentado cerrar un círculo que en realidad está abierto, y que confiamos nos lleve a nuevos caminos y anime a otros, iniciando así nuevos viajes.

Es necesario que mencione algunas de las dificultades que ha entrañado la realización de un trabajo de estas características, dadas las dimensiones de este estudio, que se ha ido perfilando a base de tiempo, providencia, esfuerzo y experiencia. En cualquier tema contemporáneo ya resulta difícil la investigación, debido a que se realiza de manera casi paralela al tema, y su evolución resulta ardua de predecir. Si a este hecho unimos el de que se trata de un estudio sobre teatro, los problemas suelen multiplicarse, no sólo por la relativa escasez de monografías sobre el tema, sino por el hecho de tratarse de un género que no goza de la popularidad de la novela, ni tampoco es tangible. Además, esto, unido a la falta de subvenciones o ayudas económicas, ha hecho que en los últimos años los/as dramaturgos/as se muestren más interesados/as en hacer llegar sus obras al público a través de la representación o la lectura teatralizada que en la publicación. Si a ello añadimos el hecho de que se trata de autores poco conocidos por el gran público, nos podremos hacer una idea de las dificultades, que afortunadamente han ido resolviéndose como sólo podía ocurrir tratándose del Caribe, de manera que finalmente, como era nuestro objetivo, hemos podido trabajar sobre el texto escrito, puesto que nos interesaba especialmente la percepción de la obra dramática desde el punto de vista de los autores. No obstante, siempre que ha sido posible, hemos recurrido a las críticas y a las representaciones de las obras, lo cual ha resultado muy enriquecedor. Por ello, consideramos que este estudio puede ser un punto de partida de investigaciones futuras sobre el Caribe y una, esperamos, referencia con respecto al estudio del teatro de tema caribeño.

Hemos partido de una contextualización que considerábamos necesaria en este estudio, debido a la falta de conocimiento de una zona que se asocia demasiado fácilmente con la imagen de la playa y la palmera. Esperamos que esta parte introductoria haya contribuido a un mayor acercamiento a las culturas que forman piezas de esa ya mencionada fragmentación. La primera parte del primer capítulo sigue el esquema de la Memoria de Iniciación a la Investigación (2001), retomando elementos relativos al estado de la cuestión que hemos intentado adaptar al contexto de lo caribeño, que aunque comparte muchos elementos comunes con otras sociedades que han experimentado el

proceso de la colonización, posee una realidad distintiva. De este análisis se desprende la necesidad de crear nuevas perspectivas en torno a los estudios de lo caribeño y a nuevas formas de entender este "nuevo orden mundial" que nos hace cuestionar los conceptos tradicionales de frontera, patria, raza, o familia.

Nuestra aportación del término "de tema caribeño" no nace con el ánimo de ser definitiva, sino que pretende subrayar una realidad cambiante a la que no podemos ya clasificar en los términos acostumbrados, puesto que el Caribe va mucho más allá de sus fronteras geofísicas, haciendo isla de zonas continentales. Con este término también hemos querido hacer hincapié en el adjetivo "caribeño", frente a acepciones que circunscriben al Caribe a fórmulas raciales totalmente parciales y que ocultan la interesante aportación de las culturas que lo conforman, o a designaciones que, si bien han nacido con el ánimo de dar a conocer la obra literaria de algunos/as artistas desconocidos/as hasta ese momento, han realizado una encomiable aportación y explican en gran medida la situación actual, obligan a constreñirse al proceso de (des)colonización. El término de "tema caribeño" no obstante no sólo subraya el hecho de que se utilice un tema común, tan amplio y tan poco definitorio por sí mismo, sino que aúna a los tres autores elegidos como ejemplos de una realidad cambiante. Aunque Derek Walcott es, de los tres, quien ha vivido más tiempo en el Caribe, además de haber nacido en Sta. Lucía, comparte muchos elementos, entre los que destacan una estética teatral muy peculiar y distintiva, con la obra *Pecong* de Steve Carter, un afroamericano de madre trinitense, y con Fred D'Aguiar, que, aunque nacido en el Reino Unido, comparte esta estética común que va más allá de la cuestión puramente temática. Se trata pues de nuevas realidades, de una estética que surge del Caribe, pero que va más allá de su propia frontera física.

En la segunda parte del primer capítulo planteamos el objetivo de nuestro análisis, referido al estudio del mito y su vinculación con el teatro de tema caribeño, puesto que en una sociedad donde la historia en gran medida es ausencia, el mito se convierte en la arcilla en la que el/la artista de tema caribeño da forma a su propia creación en ese acto que Walcott calificaba de adánico. Por esto mismo muchos de los creadores han sido considerados meros imitadores, tal como comentaba el propio Walcott en una entrevista con el fallecido dramaturgo jamaicano Dennis Scott y que hemos recogido en una de las citas que abre el segundo capítulo. De esta cuestión surge parte del título del presente trabajo: "viejos mitos y nuevas visiones". No hay que entender aquí "viejo" como opuesto a "nuevo", ni nuevo como una mera apariencia de recién pintado sobre lo anterior. El mito es algo flexible y adaptable a la sociedad, que lo interpreta de acuerdo con el momento en el que se cuenta. El/la artista de tema caribeño utiliza toda la riqueza cultural que posee para crear, y eso lo hace de muy diversas formas, ya sea partiendo de los mitos heredados del europeo, que como herencia, son ya trozos propios, o bien introduciendo elementos

procedentes de las diferentes piezas que conforman la realidad de lo caribeño. Nuestro trabajo se ha centrado concretamente en cómo tres mitos europeos se han convertido a través de este proceso singular de creación en mitos caribeños.

El trabajo también presentaba el atractivo de exploración sobre nuestra propia cultura y sobre el estudio de cuestiones históricas que considero conscientemente obviadas, tales como la participación de España en la concesión de asientos para el comercio de esclavos, la compra en Jamaica para las zonas caribeñas de dominación hispana o la propia compra en la península. Igualmente, se establece una clara relación entre la cultura caribeña y el teatro áureo, representado por un mito tan popular en nuestra cultura como es el de Don Juan y que además fue llevado al teatro por primera vez de la mano de Tirso de Molina, que en aquel momento hizo acopio de la tradición y los mitos europeos sobre el galán y la calavera, creando su propia versión, que mucho tiene que ver con la España de aquel momento. No obstante, y al tratarse de un mito, hemos incorporado un anexo como muestra de los escritores y especialmente dramaturgos que adaptaron sus propias versiones, “imitando” al don Juan de Tirso. Es curioso que cuando se habla del don Juan de Moliére, de Mozart o de Byron, por citar algunos ejemplos, nunca encontramos referencia a estas obras como actos de imitación en sentido peyorativo, por el contrario, se suele hablar de diferentes tradiciones, como vimos en torno al Don Juan del norte, frente al Don Juan mediterráneo.

Para el análisis de las obras hemos partido de una perspectiva que puede considerarse tradicional, y efectivamente lo es desde el punto de vista formal. Esta decisión viene motivada por el hecho necesario de facilitar el análisis en cada obra y las conclusiones sobre las mismas, que no poseen carácter concluso en un sentido estricto. A continuación, no trataremos de realizar un resumen de todo lo expuesto, sino de destacar algunas ideas que consideramos interesantes con respecto a nuestro análisis con la intención de que sirvan de guía para futuras investigaciones, puesto que, como ya hemos indicado, el teatro de tema caribeño tiene formas propias que se materializan en aspectos concretos.

Insistimos en el hecho de que pese a la distancia geográfica, la diferencia de edad, o de espacios en los que los escritores han vivido y trabajado, existen características comunes en su teatro que hacen que podamos hablar de un teatro de tema caribeño que ha sabido adaptarse a este nuevo mundo, a través de un acto de metamorfosis comparable con Anansi, el héroe por excelencia del folclore afrocaribeño. Los tres autores son conscientes de la necesidad de creación propia. Walcott destaca por su conciencia creadora en el Caribe y por tanto se hace necesario en cualquier estudio de teatro de estas características, puesto que, efectivamente, se ha convertido en una especie de peculiar Adán, y por tanto, en una referencia obligada. Su participación en la fundación de

la TTW fue fundamental para dar a conocer este teatro. Carter, seguidor de una tradición más afroamericana, pero de trasfondo caribeño en la obra analizada, es también consciente de la necesidad de crear obras que expresen una forma propia de sentir, ha colaborado con la puesta en marcha de proyectos que destacan la participación afroamericana en el teatro. Finalmente, D'Aguiar ha nacido ya con una tradición en proceso que él retoma y continúa, consecuente con ese acto de creación iniciado un par de generaciones antes; de hecho, es amigo personal de Walcott, quien se ha referido a él públicamente como promesa de la literatura de tema caribeño.

Las tres obras elegidas se caracterizan por la reinterpretación y reescritura de tres mitos originados en el Viejo Mundo, adquiriendo nuevas visiones que han hecho de estos mitos, mitos caribeños a través de la utilización del supersincretismo. Se trata de una nueva forma de concebir el mundo y la vida. De manera que las religiones afrocaribeñas conviven con la presencia de la Biblia, constante en las tres obras analizadas, aunque se trate de elementos que cada autor combinará de manera distinta.

También puede apreciarse una gran vinculación a través de esa comunidad de sensibilidades que expresaba Omotoso. El Don Juan de Walcott se encuentra muy cercano a la sensibilidad de la España áurea, y la conexión con el mundo clásico a través del personaje de Ulises, destacando el vínculo caribeño con los pueblos del mar y otra suerte de metaarchipiélagos. En *Pecong* es evidente la relación con el mundo antiguo expresado en forma de tragedia y en *AJAFHD* el vínculo se da a través de Irlanda. Desde el punto de vista formal esta relación viene protagonizada por el paralelismo de *Joker* con la obra de Tirso, el de los componentes de la tragedia en *Pecong* o la influencia intertextual del poema de Yeats. En las tres obras, y muy especialmente en las dos últimas citadas, el coro griego adquiere nuevas formas de representación y adaptación a la escena actual.

Los personajes poseen una interesante relación con la tradición afrocaribeña, y muchos de ellos pueden identificarse con los orishas o *lwas* correspondientes con la santería o vodou, siguiendo el camino abierto por la tesis de Alicia Vadillo y cuya monografía ha actuado para mí como una suerte de *Eleguá* en la santería o *Legba Carrefour* en el vodou, en el sentido de que es este dios el primero al que hay que invocar para abrir los caminos. *Pecong* es la obra donde esta identificación se hace más palpable, pero también se produce en las otras dos con personajes como Rafael en *Joker* o Kojo en *AJAFHD*.

Con respecto a los aspectos espectaculares, hay que destacar la presencia de elementos que actúan como referentes semióticos de lo caribeño, estos objetos suelen estar referidos a la vegetación caribeña. Otra cuestión semiótica importante es la referida al color de piel de los actores y actrices, que adquiere en estos contextos poderosas significaciones y que podría ser objeto de un estudio posterior. No obstante, sobre los

aspectos espectaculares hay que destacar la aportación de la música y especialmente la presencia del rito y el carnaval, que aunque no aparezca de forma específica, está presente a través del disfraz o la utilización de recursos que juegan con la idea del teatro como espectáculo total.

Gracias probablemente a esa conciencia de creación, las obras se conciben con un gran afán experimentador que actúa como renovación de la escena. Los autores son muy conscientes y conocedores de las formulaciones más vanguardistas en cuanto a experimentación teatral, siguiendo la tradición teatral de experimentadores como Brecht, o bebiendo de fuentes como el teatro *Noh*, destacando los componentes teatrales más espectaculares, que suelen estar basados en la tradición afrocaribeña a través del arte de contar historias, el rito, la presencia de la música o el carnaval. Pero ante todo se trata de obras concebidas como espectáculo total. En *Joker*, el espectáculo está concebido desde las dimensiones con las que el autor dota a la obra, incorporando canciones y bailes, pero también ocurre en *Pecong*, donde el ritmo lo marca la poesía y la presencia de algunos instrumentos, como el cuatro. En *AJAFHD*, el afán experimentador y vanguardista está puesto de manifiesto en su representación como *promenade* y en la interacción que este tipo de representación crea entre público y actores.

Las tres obras mezclan las formas literarias, de manera que se combina prosa con verso, con una intencionalidad clara dependiendo de la obra. Así vimos que Walcott utiliza la prosa para la seducción de Tisbea, para enfatizar el hecho de que la seducción tiene lugar en el Nuevo Mundo, frente al Viejo, donde se decanta por el verso. Carter combina prosa y verso, aunque toda la obra está impregnada de un gran lirismo y protagonizada por la rima del *pecong*. D'Aguiar también recurre a la prosa y al verso. De hecho la utilización del verso otorga a las tres obras una gran musicalidad, independientemente de que hallen canciones propiamente dichas o no. Este gran gusto por la musicalidad se presenta a través de la rima, los continuos juegos de palabras o los gestos de los personajes. El tambor es uno de los instrumentos que destaca por su vinculación al mundo ritual, de gran importancia en las religiones afrocaribeñas y que dota a las obras de un carácter cercano al rito, combinando la tradición afrocaribeña con la antigua Grecia y el carácter ritual de la tragedia. Así como el espejo es otro de los objetos que suele estar presente en las obras con mayor o menor protagonismo.

Las tres obras siguen una estructura tradicional y suelen contar con un prólogo y epílogo que adaptan a convencionalismos teatrales en torno a la estructuración en dos actos, presentando una estructura circular que tratándose de el Caribe adquiere potentes significaciones. Éstas van desde la redención de Don Juan a través de su vuelta a la tierra, de donde volverá a ser resucitado, a la representación del poder femenino como forma de

sumisión de Jason y su condena a reptar, o a la suerte de espiral en la que Alvin se verá obligado a viajar atrapado en el limbo.

Las tres obras, pese a tener un carácter trágico, incorporan elementos cómicos, que ayudan a digerir la tragedia, probablemente debido a que el público caribeño no está preparado para el drama en estos ámbitos. De hecho, en todas ellas se intenta crear un espacio para la redención del protagonista que distiende el carácter trágico, aunque este aspecto queda diluido según nos acercamos a las segundas generaciones, representadas por la obra de D'Aguiar, donde el héroe no será redimido y por el contrario se verá obligado a permanecer atrapado en una suerte de limbo, otro de los grandes temas de lo caribeño, según hemos visto.

La lengua utilizada se inscribe dentro de un *continuum* que va del inglés estándar al *patwa*, pero siempre procurando la comprensión por parte de un público que no ha de ser específicamente caribeño. Destacan en las tres obras aspectos relacionados con la sexualidad y muy concretamente con la sexualidad masculina, abundando en metáforas en este sentido. En las tres obras también hemos observado una presencia importante de lo que hemos denominado "animalización", la abundancia de referencias al mundo animal con el que los personajes son asociados.

Gracias a la maestría de Walcott, contamos con un peculiarísimo Don Juan que bebe de las tradiciones anteriores, con especial atención al *Burlador* de Tirso, incorporando una gran cantidad de elementos propios de la cultura afrocaribeña, como la lucha de palos o la conversión del personaje en el camaleónico Anansi, dando lugar de esta manera a un supersincretismo, propio de la más pura tradición caribeña. Es cierto que Walcott utiliza un mito europeo, cuestión que se le suele criticar por parte de quienes consideran que ha de seguir una tradición más africana, pero lo cierto, en mi opinión, es que con este tipo de comentarios se enfatiza aún más, si cabe, el carácter netamente caribeño del autor de Sta. Lucía. También suele decirse que Walcott no utiliza el carnaval en sus obras en el amplio sentido que establecía Hill en su *Mandate*, sin embargo, en el análisis de *Joker* hemos visto cómo Walcott utiliza continuamente elementos propios de la cultura afrocaribeña, y el carnaval es, sin duda, uno de ellos, a través de por ejemplo el disfraz, que está presente no sólo en el personaje principal, sino a través de la incorporación de la troupe, que representa esta suerte de teatro en la calle, que es, a su vez, parte esencial del carnaval. El hecho de incorporar canciones y coreografías a la obra hace sin duda que nos encontremos ante un espectáculo total, que pese a su escaso éxito comercial, representa sin duda una idea viva del teatro, en un contexto totalmente adverso, donde Walcott se ha constituido en padre de una tradición creada en un espacio muy breve de tiempo.

La elección de los otros dos mitos también vino motivada por la estrecha vinculación con su temática. *Medea* ha sido una de las obras más representadas en el teatro de Mérida y dos actrices emblemáticas la han protagonizado: Margarita Xirgu y Nuria Espert. Ello, unido al hecho de que se hacía necesario el contraste entre un mito tan vinculado a lo masculino como Don Juan con otro marcadamente femenino, facilitó la tarea de nuestra elección; además, con una obra tan extraordinaria como *Pecong* no hubo ninguna duda. Carter reutiliza el mito de Medea de tal manera que da la sensación de que Medea surgió del mismo Caribe. Es también otro de los autores que maneja de una forma extraordinaria la utilización del supersincretismo. Destacaría principalmente el uso de las religiones afrocaribeñas y la fuerza de lo femenino que se expresa a través de su protagonista y de la presencia de la abuela. Carter es uno de los pocos dramaturgos que sabe encajar perfectamente elementos cómicos en una tragedia de estas características, sin destrozar la esencia de la misma. El autor es, además, un magnífico conocedor de los elementos más básicos del teatro griego antiguo, origen del teatro occidental, contribuyendo con esta obra a la creación de esta comunidad de sensibilidades que comentábamos en la introducción entre Mediterráneo y Caribe.

Por último, el mito de el Dorado nos hacía retornar a nuestra realidad contemporánea, ya que consideramos que se ha convertido en el mito por excelencia de finales del siglo XX y principio del XXI, a través de una obra representativa de las segundas generaciones en el Reino Unido, encarnando ese viaje a la inversa del que hablaba Louise Bennet y que protagoniza nuestro futuro más inmediato. Tal como he comentado con el propio autor en varias ocasiones, considero que D'Aguiar debería escribir más teatro, puesto que se trata de un autor multidisciplinar que sabe imprimir un carácter poético al drama. Su visión de este peculiar viaje a la inversa significa el comienzo de una nueva época, no sólo para los que han emigrado, sino también para la propia metrópoli, que a partir de este momento, y de manera casi inconsciente, tendrá también que cambiar, o al menos cuestionar sus propias tradiciones. Elegimos a D'Aguiar porque en nuestra opinión representa a las segundas generaciones de hombres y mujeres que han crecido entre dos mundos: el mundo de sus padres y el suyo propio, y nos interesaba ver cómo se resuelve este conflicto. D'Aguiar nos hace ver a Alvin atrapado entre estos dos mundos totalmente opuestos. El autor nos presenta el drama de tal manera que hemos de ser nosotros quienes tengamos que resolverlo.

Hemos insistido en la importancia de los distintos fragmentos que conforman el Caribe, sin embargo nuestro estudio se centra en la cultura afrocaribeña, que está integrada fundamentalmente por su origen africano, que hay que entender desde el tamiz de la experiencia de la esclavitud, y de su adaptación al Caribe y la influencia de las otras culturas que lo conforman. Aunque nuestro objetivo prioritario era el estudio del Caribe

anglófono, hemos también querido comparar esta zona con otros Caribes próximos, con especial atención al Caribe Hispano, debido a la influencia española en el proceso de conquista y posterior colonización de América, así como porque consideramos necesario un mayor número de estudios que relacionen los distintos Caribes, tan poco conscientes en ocasiones de todo lo que les une. No obstante, ahora, después de la realización de este trabajo, somos conscientes de las marcadas diferencias incluso entre islas que fueron sometidas al mismo proceso colonial y que han desarrollado un carácter propio que las hace únicas, lo que no quiere decir que no posean un gran número de elementos comunes que deban darse a conocer y sobre los que será necesario seguir investigando.

Consideramos pues que este trabajo abre nuevas líneas de investigación que pueden centrarse en otros autores teatrales u otras obras de tema caribeño. Creo que el análisis de las obras pone de manifiesto que cualquier estudio de estas características ha de ser necesariamente interdisciplinar. Personalmente considero que es necesario seguir investigando sobre cuestiones teatrales y cómo éstas pueden enriquecer las obras, y con ello me refiero a elementos como el metateatro, el uso del ritual y especialmente al carnaval o los componentes carnavalescos. También sería muy interesante realizar un estudio sobre el público y sus reacciones a la hora de recepcionar éstas u otras obras de tema caribeño. Considero que este trabajo abre nuevas líneas de investigación sobre las cuales es necesario continuar trabajando, como por ejemplo la relación de la *commedia dell'arte* con la pantomima jamaicana o el teatro bufo cubano. La evolución de la representación de las tres obras elegidas, así como de otras mencionadas en este estudio, es también un tema que sólo el futuro podrá mostrar.

Cuando comenzamos con esta investigación resultaba difícil encontrar obras publicadas por autoras teatrales. El panorama de la novela actual nos muestra toda una saga de escritoras de tema caribeño que están despuntando en la creación literaria entre las que citaré a algunas de mis favoritas, tales como Andrea Levy, Edwidge Danticat o Julia Álvarez, esperamos también que en un futuro próximo empiecen a conocerse los trabajos de algunas autoras teatrales. Es por tanto una asignatura pendiente que bien podría ser objeto de futuros estudios.

Para finalizar, me gustaría incidir en las características comunes del Caribe e incluso en la relación entre los distintos Caribes. Quisiera recordar a escritores como Antonio Benítez Rojo, que concebía el Caribe como una isla que se repite y que basa esta repetición en el sistema de la plantación. Edouard Glissant establecía que es la música la que hace posible esta repetición y el académico Joseph Roach considera que es el sudor puesto de manifiesto a través del carnaval, que no es más que, de nuevo, una expresión de una peculiar manera de sentir y vivir. En este contexto el teatro puede parecer sin duda, tal como expresa Walcott en la cita con la que abrimos este apartado; "la más superflua de

las amenidades”, que en realidad se convierte en este contexto en una de las metáforas más sorprendentes y llamativas.

Mi visita a Trinidad me hizo comprender lo que cuesta una entrada a un teatro que en nuestras sociedades calificaríamos de alternativo, pero que en el Caribe constituye la semilla de un género que ha sabido transformarse y adaptarse y sobre todo que lucha día a día para salir adelante. Interesante será ver también como esta semilla de lo caribeño se va desarrollando y evolucionando creando sus propios supersincretismos en las metrópolis, donde existen autores y compañías de teatro que se atreven con propuestas teatrales de tema caribeño y realizan una gran labor consistente en dar a conocer y preservar estas culturas. No podemos aventurarnos aquí sobre el futuro del teatro de tema caribeño, pero sí confiar en su capacidad camaleónica y en el espíritu de supervivencia y lucha titánica que se expresa en el marco natural de la utopía.

A

AARONS, G. A., 1983. “Sevilla la Nueva: Microcosm of Spain in Jamaica. Part I: The Historical Background.” *JJ* 16 (4), 37-46.

———, 1984. “Sevilla la Nueva: Microcosm of Spain in Jamaica. Part II: Unearthing the Past.” *JJ* 19 (1), 28-37.

ABRAHAMS, ROGER D., 1983. *The Man of Words in the West Indies*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins P.

ABRAMS, DOUGLAS CARLTON, 2007. *The Lost Diary of Don Juan*. New York: Atria Books.

ACHEBE, CHINUA, 2000-2001. “Crítica colonialista.” En F. Galván Reula & José Santiago Fernández Vázquez, eds. 2000-2001a. 25-26.

AGARD, JOHN, 2002. “Mark My Words.” *Seminario The Commonwealth Games*. 17 de julio. London: Commonwealth Institute.

AIYENIJA, FUNSO & RAWLE GIBBONS, 1999. “Orisa (Orisha) Tradition in Trinidad.” *CQ* 45 (4), 35-49.

ALCARAZ, JOSÉ LUIS, 2000. *Santería cubana. Rituales y magia*. Barcelona: Tikal ediciones.

ALCIDE SAINT-LOT, MARIE-JOSÉ, 2003. *Vodou a Sacred Theatre—The African Heritage in Haiti*. Florida: Educa Vision Inc.

ALLSOPP, RICHARD, ed. 1996. *Dictionary of Caribbean English Usage*. Oxford: OUP.

ANDERSON, D.L., 1995. *Decolonizing the text: Glissatian Readings in Caribbean and African-American Literatures.* New York: Peter Lang.

ANIM-ADDO, JOAN, 1998. “Rev. of *One Bright Child”*, by Patricia Cumper. *Wasafari* 27, 50.

ANÓNIMO, 1991. “Rev. of *Pecong*: ‘A Tale of Revenge’.” *Harrow Observer*. 10 de octubre.

———, 1991. “Rev. of *Pecong*.” *Good Times*. 10 de octubre.

———, 2005. “Del limbo al cielo sin pasar por el purgatorio.” *El País* 29 noviembre. http://www.elpais.com/articulo/sociedad/limbo/cielo/pasar/purgatorio/elpporsoc/20051129elpepusoc_3/Tes [23/03/09].

ANOUILH, JEAN, 1960 [1946]. *Medea*: *Teatro nuevas piezas negras*. Trad. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Editorial Losada S. A.

———, 1966 [1952]. *Ornifle o la corriente de aire*. Trads. Miguel Ángel Asturias y Blanca de Asturias. Buenos Aires: Editorial Losada.

ANTHIAS, FLOYA & NIRA YURAL-DAVIS (in association with HARRIET CAIN), 1992. *Racialized Boundaries: Race, Nation, Gender, Colour and Class and the Anti-Racist Struggle*. London: Routledge.

ANTHONY, MICHAEL, 2007. *Bright Road to El Dorado*. Kingston: Ian Randle Publishers.

ARDITTI, MICHAEL, 1991. "Rev. of *Pecong*: 'Erotic Medea Matters'." *Evening Standard*. 8 de octubre.

ARELLANO, IGNACIO, 2003. "Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español." *Congreso Internacional SEACEX. Significados y Proyección del Teatro Clásico Español*. 7 de mayo. Madrid: BN.

ARIAS, JUDITH HEPLER, 1988. *Toward a Theory of the Don Juan Myth*. Diss. The U of North Carolina at Chapel Hill.

ARMITSTEAD, CLAIRE, 1991. "Rev. of *Pecong." Financial Times*. 3 de octubre.

ARNOLD, A. JAMES, ed. 1994-2001. *A History of Literature in the Caribbean*. 3 vols. *Hispanic and Francophone Regions*. Vol. 1 (1994). *English and Dutch Speaking Regions*. Vol. 2 (2001). *Cross-Cultural Studies*. Vol. 3 (1997). Amsterdam: J. Benjamins.

———, 2001. "Charting the Caribbean as a Literary Region." En A. James Arnold, ed. 2001. 1-8.

ARTAUD, ANTONIN, 1978 [1938]. *El teatro y su doble.* Barcelona: Edhasa.

ASHCROFT, BILL, GARETH GRIFFITHS & HELEN TIFFIN, 1989. *The Empire Writes Back*. London: Routledge.

———, eds. 1995. *The Post-colonial Studies Reader.* London: Routledge.

ASSOCIATION OF BRITISH CALYPSONIANS, 2002. *Anniversary*. *Celebrating 10 Years of Sweet British Kaiso.* CD. London: ABCDSLP.

ASTON, ELAINE & GEORGE SAVONA, 1992. *Theatre as Sign-System: A Semiotics of Text and Performance*. London: Routledge.

AULD, MICHAEL, 1983. "Anansesem." *JJ* 16 (2), 35-36.

AUSTIN, ROY L. 1976. "Understanding Calypso Content: A Critique and an Alternative Explanation." *CQ* 22 (2&3), 74-82.

B

BAILEY, BRETT, dir., 2003a. *Mumbo Jumbo*. Julio. London: Barbican Centre.

———, 2003b. *The Plays of Miracle and Wonder. Ipi Zombi. Mumbo Jumbo. The Prophet*. Cape Town: Double Story Books.

———, 2004. *Vodou Nation*. Julio. Oxford: The Oxford Play House (author, designer and co-director).

———, 2004. “Playing in the War Zone”. *Vodou Nation’s Programme*.

BAJTIN, MIJAIL, 1998. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza editorial.

BALME, B, CHRISTOPHER, 1999. *Decolonizing the Stage*. Oxford: OUP.

BANHAM, MARTIN, ERROL HILL & GEORGE WOODYARD, 1994. *The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre*. Cambridge: CUP.

BAÑULS, JOSÉ VICENTE & CARMEN MORENILLA, 2001. *Medea de Juan Alfonso Gil Albors*. Valencia: Universitat de València.

BARING-GOULD, SABINE, 1865. “Onward Christian Soldiers (words).” http://www.cyberhymnal.org/htm/o/n/onwardcs.htm [23/03/09].

BARREDA, PEDRO MANUEL, 1984. “*Medea en el espejo*: coralidad y poesía.” En K. Nigro, ed. 1984. 23-32.

BARRETT, LEONARD E., 1997. *The Rastafarians*. Boston: Beacon P.

BASSNET, S., ed. 1997. *Studying British Cultures, an Introduction*. London: Routledge.

BATSON-SAVAGE, TANYA, 2003. “Rev. of *Pecong*. ‘Ordinary Results from Excellent Ingredients’.” *Jamaica Gleaner Online*. May 16. Retrieved by R. Minott Egglestone [16/05/03] http://www.jamaica-gleaner.com/gleaner/ 20030516/ent/ent1. html [18/04/09].

BAUGH, EDWARD, 1968. “Towards a West Indian Criticism.” *CQ* 14 (1&2), 140-144.

———, 1978. *Derek Walcott: Memory as Vision*. London: Longman.

———,1986. “Derek Walcott.” En D. Cumber Dance, ed. 1986. New York: Greenwood P.

———, 1988. “Caribbean Profiles.” *JJ* 21 (1), 60.

BELISARIO, ISAAC MENDES, 1998 [1837-1838]. *Sketches of Character*. Hawaii: Kauai Fine Arts. Virginia Foundation for the Humanities and the University of Virginia Library. http://hitchcock.itc.virginia.edu/Slavery/ return.php?categorynum=12&categoryName=Music,%20Dance,%20and%20Recreational%20Activities [15/04/09].

BELLOUR, HÉLÈNE, JEFFREY CHOCK, KIM JOHNSON & MILLA RIGGIO, 2002. *Renegades: The History of the Renegades Steel Orchestra of Trinidad and Tobago*. Oxford: Macmillan Education.

BENÍTEZ ROJO, ANTONIO, 1997. “Caribbean Culture: A Carnivalesque Approach.” En A. James Arnold, ed.1997. Vol 3. 203-213.

———, 1998. *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea.

———, 2001a. “Ritmos afro-atlánticos.” *Encuentro Internacional de Literatura*: Voces *del Caribe*. 20 de Noviembre. Madrid: Casa de América.

———, 2001b. “Entrevista personal.” 20 de noviembre. Madrid: Casa de América.

BENNET, LOUISE, 1966. *Jamaica Labrish: Jamaica Dialect Poem*. Jamaica: Sangster's Book Stores.

———, 1983. *Yes M'Dear: Miss Lou Live*. Audiocassette. Kingston: Sonic Sounds Jamaica.

———, 1993. *Aunty Roachy Seh.* Mervyn Morris, ed. Jamaica: Sangster's.

BENNET, WYCLIFFE, 1974. "The Jamaican Theatre: A Preliminary Overview." *JJ* 8 (2&3), 3-9.

BENSON, E. & L.W. CONNOLLY, eds. 1994. *Encyclopedia of Post-colonial Literatures in English.* 2 vols. London: Routledge.

BERNAL, MARTÍN, 1993 [1987]. *Atenea negra: las raíces afroasiáticas de la civilización clásica*. Trad. Teófilo de Lozoya. Vol. 1. Barcelona: Crítica. Grupo Grijalbo-Mondadori.

BEST, CURWEN, 1995. "Text, Tradition, Technology: Crossover and Caribbean Popular Culture." En S. Brown, ed. 1995. 75-82.

———, 2001. *Roots to Popular Culture: Barbadian Aesthetics: Kamau Brathwaite to Hardcord Styles*. London: Macmillan Education.

BETTELHEIM**,** JUDITH, 1976. "The Jonkonnu Festival. Its Relation to Caribbean and African Masquerades." *JJ* 10 (2-4), 20-27.

BHABHA, HOMI K., ed. 1994. *Nation and Narration*. London: Routledge.

BHABHA, HOMI K. & SHUSHEILA NASTA, 2000-2001. "La reinvención de Gran Bretaña." En F. Galván Reula & J. S. Fernández Vázquez, ed.2000-2001a. 29-35.

BILLINGTON, MICHAEL, 1991. "The Quiet Racism of the RAF." *Guardian* 11 de abril.

BIODUN, JEYIFO, 1989. "On Eurocentric Critical Theory: Some Paradigms from the Texts and Sub-Texts of Postcolonial Writing." *Kunapipi* 11, 107-118.

BIRBALSINGH, F., ed. 1996. *Frontiers of Caribbean Literature in English*. London: Warwick U. Caribbean Studies. MacMillan Caribbean.

BIRCH, DAVID, 1991. *The Language of Drama. Critical Theory and Practice*. London: The MacMillan P.

BISHOP, JACQUELINE, (n. d.). "Calabash." http://www.nyu.edu/calabash/ about.shtml [23/03/09].

BLACKSTAGE, 2002. *An Oral History of Black British Theatre*. London: Talawa.

BLOOM, HAROLD, 1994. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. London: Macmillan.

BOEDEKER, DEBORAH, 1997. "Becoming Medea. Assimilation in Euripides." En J. J. Clauss & S. Iles Johnston, eds. 1997. 127-148.

BOODOO, GERALD, 2000. "The Faith of the People. The Divina Pastora Devotions of Trinidad." En H. Gossai & N. S. Murrell, eds. 2000. 65-72.

BOON, RICHARD & JANE PLASTOW, 1998. *Theatre Matters. Performance and Culture on the World Stage*. Cambridge: CUP.

BORG BARTHET, STELLA, 2009. *A Sea for Encounters. Essays Towards a Postcolonial Commonwealth*. Amsterdam: Rodopi.

BOTHEROYD, PAUL F. 1991. "Ireland and the Caribbean. Two Caribbean Versions of J. M. Synge's Dramas." En J. Genet, ed. 1991 *Perspectives of Irish Drama and Theatre.* Gerrards Cross: Smythe. 83-92.

BOVELL**,** DENNIS & LINTON KWESI JOHNSON, 1996. *LKJ presents, featuring Jean Binta Breeze, Dennis Bovell, Steve Gregory, John Kpiave, Linton Kwesi Johnson and Shake Keane*. CD. London: LKJ Records Ltd.

BOYCE-DAVIES, CAROLE, 1990a. "Writing Home: Gender and Heritage in the Works of Afro-Caribbean/American Women Writers." En C. Boyce-Davies & E. Savory Fido, eds. 1990a. 59-73.

———, 1990b. "Woman Is A Nation...' Women in Caribbean Oral Literature." En C. Boyce-Davies & E. Savory Fido, eds. 1990a. 165-194.

BOYCE-DAVIES, CAROLE & ELAINE SAVORY FIDO, eds. 1990a. *Out of the Kumbla. Caribbean Women and Literature*. Trenton NJ: Africa World P.

———, 1990b. "Women and Literature in the Caribbean: An Overview." En. C. Boyce-Davies & E. Savory Fido, eds. 1990a. 1-23.

BRAGARD, JEAN-CLAUDE, dir. 2004. *Greek Gods and Goddesses: the Odyssey*. DVD. London: BBCTV.

BRATHWAITE, EDWARD KAMAU, 1971. *The Development of Creole Society in Jamaica 1770-1820*. Oxford: Clarendon P.

———, 1984. *History of the Voice: The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*. Port of Spain: New Beacon Books.

BREMMER, JAN N., 1997. "Why Did Medea Kill Her Brother Apsyrtus?" En J. J. Clauss & S. Iles Johnston, eds. 1997. 83-102.

BRESLOW, STEPHEN, 1993. "Derek Walcott:1992 Nobel Laureate in Literature." *WLT* 67 (2), 267-271.

BREWER, ELIZABETH, 2000. "William Butler Yeats and Postcolonialism." Postcolonial Studies at Emery. http://www.english.emory.edu/Bahri/ Yeats.html> [23/03/09].

BREWSTER, YVONNE, dir. 1994. *Maskarade* by Sylvia Wynter & Olive Lewin. Videocassette. 9 de diciembre. At the Cochrane, London: Talawa.

———, ed. 1995. *Black Plays 3*. London: Methuen Drama.

———, 2002. "Interview." *Blackstage. An Oral History of Black British Theatre*. Videocassette. London: Talawa Theatre Company and The Theatre Museum.

———, 2004. *The Undertaker's Daughter*: *The Colourful Life of a Theatre Director*. London: BlackAmber Books.

BRODBER, ERNA, 1998 [1980]. *Jane and Louisa Will Soon Come Home*. Port of Spain: New Beacon Books.

BROOK, PETER, 2001 [1968]. *El espacio vacío*. Trad. Ramón Gil Novales. Barcelona: Ediciones península.

BROWN, LLOYD, 1971. "Dreamers and Slaves. The Ethos of Revolution in Walcott & Leroi Jones." *CQ* 17, 3 (4), 36-44.

BROWN, STEWART, ed. 1991. *The Art of Derek Walcott*. Pennsylvania: Seren Books.

———, ed. 1995. *The Pressures of the Text: Orality, Texts and the Telling of Tales*. Birmingham: U of Birmingham.

BRÜNING, ANGELA, 2005. "Literary Transformation of Caribbean Histories: *Texaco* by Patrick Chamoiseau and *Divina Trace* by Robert Antoni." En S. Courtman, ed. *SCS Annual Conference Papers* http:// www.caribbeanstudies.org.uk/papers/2005/olvol6p1.PDF [23/03/09].

BUFFONG, MICHAEL, dir. 2002. *Raising the Roof*. *Building a Home for Black Theatre*. 7 de julio. Talawa. London: Palace Theatre.

BUTCHER, MAGGIE, ed. 1989. *Tibisiri: Caribbean Writers and Critics*. Sydney: Dangaroo P.

BYGOTT, DAVID, 1992. *Black and British*. Oxford: OUP.

C

CABRERA, LYDIA, 1988. *Los animales en el folklore y la magia de Cuba*. Miami: Ediciones Universal.

CALYPSO CALALOO, 1993. *Early Carnival Music in Trinidad*. CD. Cambridge (USA): Rounder Records Corp.

CAMPA, ROMÁN de la, 1979. *José Triana: Ritualización de la sociedad cubana*. Madrid: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

CAMPBELL, JOHN F., 2004. "Textualising Slavery from 'Slave' to 'Enslaved People' in Caribbean Historiography." En S. Courtman, ed. 2004. 34-45.

CANFIELD, ROB, 2001. "Theatralizing the Anglophone Caribbean, 1492 to the 1980s." En A. J. Arnold, ed. 2001. 285-326.

CARAMÉS LAGE, JOSÉ LUIS *et al*., 1997. *Literatura post-colonial en inglés: India, África y Caribe: Teoría y práctica.* Oviedo: Universidad de Oviedo.

CARIBBEAN FOCUS, 1986a. Unit 1 & 2: *Pan Caribbean Theatre*. Videocassette. London: Commonwealth Institute.

———,1986b. Unit 3 & 4: *Trinidad and Tobago Tent.* Videocassette. London: Commonwealth Institute.

CARIBBEAN SOCA & RAPSO PARTY, comps. 2000. *Gold Collection*. 2 CDs. Trinidad: Rituals Music Ltd.

CARNEGIE, JENIPHER, 1990. "Selected Bibliography of Criticism and Related Works." En C. Boyce-Davies & E. Savory Fido, eds. 1990a. 373-393.

CARO BAROJA, JULIO, 1986 [1965]. *El carnaval. Análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus.

CARPENTIER, ALEJO, 1998 [1936]. *El arpa y la sombra*. Madrid: Alianza Editorial.

———, 2001 [1962]. *El siglo de las luces*. Barcelona: Seix Barral.

———, 2004 [1949]. *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral.

CARTER, STEVE, 1993. *Pecong*. New York: Broadway Play Publishing INC.

———, 1994. "Contribution. New Traditions Compendium Forums and Commentaries: 1992-96." http://www.inclusioninthearts.org/compendium/ artists/STEVE.html [23/03/09].

———, 2002-2003. "Correspondencia personal."

CASSIDY, FREDERICK G., 1961. *Jamaica Talk: Three Hundred Years of the English Language in Jamaica*. London: Macmillan.

CÉSAIRE, AIMÉ, 1983 [1947]. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris, Dakar: Présence Africaine.

CLAUSS, JAMES J. & SARAH ILES JOHNSTON, eds. 1997. *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Princeton: Princeton UP.

CLÚA SERENA, JOSÉP A., 2002. "La figura de Medea en la literatura griega: tragedia, épica y lírica." En S. López Moreda, ed. 2002. 29-40.

COLLINS, LORETTA, 2000. "Daughters of Jah. The Impact of Rastafarian Womanhood in the Caribbean, the United States, Britain and Canada." En H. Gossai & N. S. Murrell, eds. 2000. 210-227.

CONEJERO DIONÍS-BAYER, MANUEL A., 1989. "La relación amorosa en Shakespeare." *Ciclo Cuatro lecciones sobre Shakespeare*. 28 de febrero. Madrid: Fundación Juan March.

COOK, WILLIAM, 1991. "Rev. of *Pecong*." *City Limits*. 9 de octubre.

COOPER, CAROLYN, 1986. "Chanting Down Babylon: Bob Marley's Song as Literary Text." *JJ* 19 (4), 2-18.

———, 1990. "Afro-Jamaican Folk Elements in Brodber's *Jane and Louisa Will Soon Come Home*." En C. Boyce-Davies & E. Savory Fido, eds. 1990a. 279-288.

———, 1993. *Noises in the Blood: Orality, Gender* and *the 'Vulgar' Body of Jamaican Popular Culture*. London: Macmillan Caribbean.

CORSBIE, KEN, 1984. *Theatre in the Caribbean*. Suffolk: Hodder & Stoughton Educational.

COURTMAN, SANDRA, 2001. "Portrait of a West Indian Woman as a Young Writer in England." *Wasafiri* 33, 9-14.

———, ed. 2004. *Beyond the Blood, the Beach and the Banana: New Perspectives in Caribbean Studies*. Kingston: Ian Randle Publishers.

COWLEY, JOHN, 1996. *Carnival, Canboulay and Calypso. Traditions in the Making*. Cambridge: CUP.

COZIER, CHRISTOPHER, 2004. "Uniform and Weapon." En Rhoda E. Reddock, ed. 2004. 404-416.

CREIGHTON, AL, 1985. "Commoner and King: Contrasting Linguistic Performances in the Dialogue of the Dispossessed." En Mark McWatt, ed. 1985. *West Indian Literature and its Social Context*. Cave Hill: U of the West Indies. 55-68.

———, 1993. "Dennis Scott." *DLB*. Vol. 125. B. Lindfors & R. Sander, eds. Detroit: Gale reasearch. 276-280.

CRIBB, T. J., 1999. "In the Shadow of Language: From Joyce to Okri." En T. J. Cribb, ed. 1999. *Imagined Commonwealths: Cambridge Essays on Commonwealth and International Literature in English*. Houndsmill: Macmillan P. 105-124.

CROSS, FELIX, 2001a. *Passports to the Promised Land*. [Unpublished play] London: Nitro.

———, 2001b. *Passports to the Promised Land*. [Unpublished] CD. London: Nitro.

———, 2004. "Entrevista personal." Julio. London: Nitro Headquarters.

CROW, BRIAN & CHRIS BANFIELD, 1996. *An Introduction to Post-colonial Theatre*. Cambridge: CUP.

CRUZ, CELIA, 1996. *Celia Cruz, la reina de Cuba con la Sonora Matancera y Tito Puente*. CD. Vaduz: Promo Sound AG.

CRYDERMAN, KEVIN ARTHUR, 2000a. "*Jane and Louisa*: Narrative Architecture and the Act of Reading." *Literature of the Caribbean*. http:// www.postcolonialweb.org/caribbean/brodber/kcry3.html [16/04/09].

———, 2000b. "*Jane and Louisa*: The Critical Paradigms Revisited." *Literature of the Caribbean*. http://www.postcolonialweb.org/caribbean/brodber/ kcry4.html [16/04/09].

———, 2000c. "*Jane and Louisa*: The Tapestry of Critical Paradigms: Hutcheon, Lyotard, Said, Dirlik, and Brodber." *Literature of the Caribbean*. http://www.postcolonialweb.org/caribbean/brodber/kcry1.html [16/04/09].

———, 2000d. "The Language of *Jane and Louisa*." *Literature of the Caribbean*. http://www.postcolonialweb.org/caribbean/brodber/kcry2.html [16/04/09].

CRYSTAL, DAVID, 1995. *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*. Cambridge: CUP.

———, 2003 [1997]. *English as a Global Language*. Cambridge: CUP.

CUNLIFFE, ROBERT, 1993. "Charmed Snakes and Little Oedipuses: The Architectonics of Carnival and Drama in Bakhtin, Artaud and Brecht." En *Bakhtin: Carnival* and *Other Subjects. Selected Papers from the Fifth International Bakhtin Conference.* David Shepherd, ed. 1993. Amsterdam: Rodopi. 48-69.

D

DABYDEEN, DAVID, 1984. *Slave Song*. Mundelstrup, Denmark: Dangaroo P.

———, 2000-2001. "No ser Milton: el habla 'Nigger' en la Inglaterra de hoy." En F. Galván Reula & J. S. Fernández Vázquez, eds 2000-2001a. 27-28.

D'AGUIAR, FRED, 1988. *Fred D'Aguiar with Caryl Phillips*. *Writers in Conversation*. Videocassette. East Sussex: ICA Guardian Conversations.

———, 1989. "Against Black Literature." En Maggie Butcher, ed. 1989. 106-114.

———, 1991. "Ambiguity without a Crisis? Twin Traditions, the Individual and Community in Derek Walcott's Essays." En S. Brown, ed.1991. 157-168.

———,1994. "A Chorus Circle." En Yvonne Brewster, ed. 1995. 279-280.

———, 1995 [1991]. *A Jamaican Airman Foresees His Death*. En Yvonne Brewster, ed. 1995. 229-277.

———, 1997. *Feeding the Ghosts*. London: Vintage.

———, 2001a. "Conferencia del autor sobre su obra." 9 de mayo. Madrid: British Council.

———, 2001b. *An English Sampler. New and Selected Poems*. London: Chatto & Windus.

———, 2001c. "Imaginative Approaches to Catastrophe." *Encuentro Internacional de Literatura*: *Voces del Caribe*. 20 de noviembre. Madrid: Casa de América.

———, 2001d. "Entrevista personal." 20 de noviembre. Madrid: Casa de América.

———, 2002a. "Introduction: 'Chanting Down Babylon'." En Linton Kwesi Johnson, 2002. ix-xvi.

———, 2002b. "Clients: Fred D'Aguiar." http://www.davidhigham.co.uk/html/ Clients/ Fred_DAguiar [16/04/09].

———, 2004. ‘Ellesmere Poems by Fred D’Aguiar.’ *The Mythstories Museum of Myth and Fable. Poetry Commission*. http://www.mythstories.com/ daguiar.html [16/04/09].

———, 2005. “Entrevista personal.” 30 de junio. Newcastle: University of Newcastle.

———, 2006. “Entrevista personal.” 18 de marzo. Paris: Université Paris 3–Sorbonne Nouvelle.

———, 2007a. “The Weather in 1960s Airy Hall – Story”. *Radiophonics. New Writing from Africa*. http://radiophonics.britishcouncil.org/writersonwriting/ freddaguiar/theweatherin1960sairyhallguyan/ [16/04/09].

———, 2007b. “The Weather in 1960s Airy Hall – Analysis.” *Radiophonics. New Writing from Africa*. http://radiophonics.britishcouncil.org/writersonwriting/ freddaguiar/theweatherin1960sairyhall-anal/ [23/03/09].

———, 2007c. “Writers who have influenced me.” *New Writing from Africa*. http://radiophonics.britishcouncil.org/writersonwriting/freddaguiar/writerswhohaveinfluencedme/ [23/03/09].

DAHL, MARY KAREN, 1995. “Postcolonial British Theatre. Black Voices at the Center.” En J. E. Gainor, ed. 1995. 38-55.

DANCE, DARYL CUMBER, ed. 1986. *Fifty Caribbean Writers*. New York: Greenwood P.

DASH, J. MICHAEL, 1998. *The Other America: Caribbean Literature in a New World Context*. Charlottesville: University Press of Virginia.

DAVIS, RONALD L. F. (n. d.). “From Terror to Triumph: Historical Overview.” http://www.jimcrowhistory.org/history/overview.htm [23/03/09].

DAVIS, WADE, 1985. *La serpiente y el arco iris. Historia secreta de la magia, los zombis y el vudú*. Buenos Aires: Emecé editores.

DAWES, KWAME, 1999. *Natural Mysticism: Towards a Reggae Aesthetic*. Leeds: Peepal Tree Books.

———, 2001. *One Love*. London: Methuen Drama.

DeCOSMO, JANE L., 2000. “Reggae and Rastafari in Salvador, Bahia. The Caribbean Connection in Brazil.” En H. Gossai & N. S. Murrell, eds. 2000. 37-64.

DEFOE, DANIEL, 1985 [1719]. *Robinson Crusoe*. London: Penguin Books.

DEKKER, DESMOND, 1993. *The Best of Desmond Dekker*. CD. Watford (UK): Trojan Recordings.

DESMANGLES, LESLIE G., 1992. *The Faces of the Gods. Vodou and Roman Catholicism in Haiti*. Chape Hill: The U of North Carolina P.

DEXTER, NOEL, 1983. “Folk Song Performance in the Caribbean.” *CQ* 29 (1), 66-69.

DEXTER, NOEL, & GODFREY TAYLOR, 2007. *Mango Time: Folk Songs of Jamaica*. Kingston: Ian Randel Publishers.

D'HAEN, THEO, ed. *(Un)Writing Empire*. Comparative Literature Series C/C 30 Amsterdam: Rodopi.

DÍAZ-PLAJA, FERNANDO, 2000. *El "Don Juan" español*. Madrid: Ediciones Encuentro.

DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, 2003. "Teatro clásico en la escena española del siglo XX." *Congreso Internacional SEACEX. Significados y Proyección del Teatro Clásico Español*. 8 de mayo. Madrid: BN.

DONNELL, ALISON & SARAH LAWSON WELSH, 1996. *The Caribbean Literature.* London: Routledge.

DOOKHAN, ISAAC, 1985 [1975]. *A Post-Emancipation History of the West Indies*. London: Collins Clear-Type P.

DORAN, GREGORY, dir. 1994. *The Joker of Seville*. TTW. Boston: Huntington.

DÖRING, TOBIAS, 2002. *Caribbean-English Passages: Intertextuality in a Postcolonial Tradition*. London: Routledge.

DRAKAKIS, JOHN & NAOMI CONN LIEBLER, eds. 1998. *Tragedy*. London: Longman.

DUDLEY, SHANNON, 2004. *Carnival Music in Trinidad. Experiencing Music, Expressing Culture.* New York: OUP.

DUNN MASCHETTI, MANUELA, 1990. *The Song of Eve: An Illustrated Journey into the Myths, Symbols, Rituals of the Goddess*. New York: Simon and Schuster Inc.

E

EDWARDES, JANE, 1991. "Rev. of *Pecong*: 'Isle Be Back'." *Time Out*. 26 de septiembre.

ELDER, J. D., 1968. "The Male/Female Conflict in Calypso." *CQ* 14 (3), 23-41.

ELEY, ESTHER, 1991a. "Rev. of *Pecong*." *Midweek*. 17 de octubre.

———, 1991b. "Rev. of *A Jamaican Airman Foresees His Death*." *Midweek*. 25 de abril.

ELLIOT, JULIÁN. 2007a. "Dossier: Piratas: atraco a las Indias." *Historia y vida*, 471, 32-37.

———, 2007b. "Dossier: Piratas: la resaca del Caribe." *Historia y vida*, 471, 38-55.

ERIKSEN, THOMAS HYLLAND, 1990. "Liming in Trinidad: the Art of Doing Nothing." *Folk*, 32, 23-43.

ESCARPANTER, JOSÉ A., 1984. "Elementos de la cultura afrocubana en el teatro de José Triana." En K. Nigro, ed. 1984. 33-40.

ESTÉVEZ, MANUEL, 2005. "Abusa de una mujer en su cama tras hacerse pasar por el novio." *El Mundo*. 10 de junio. 39.

ETHERTON, MICHAEL, 1987. "African Theatre and Political Action." *Wasafiri* 6&7, 3-6.

EUBA, FEMI, 2002. "Legba and the Politics of Metaphysics: the Trickster in Black Drama." En P. Carter Harrison *et al*., eds. 2002. 167-180.

EURÍPIDES, 1985 [431 a. C.]. *Medea*. Trad. Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Alianza editorial.

———, 2002. *Medea*. Trad. Michael J. Walton. London: Methuen Student Edition.

EVERTSEN LUNDQUIST, SUZANNE, 1991. *The Trickster. A Transformation Archetype*. Distinguished Dissertation Series, vol. 11. New York: Mellen Research UP.

F

FANON, FRANTZ, 1986 [1952]. *Black Skin, White Masks*. London: Pluto P.

FAYER, M. JOAN & JOAN F. McMURRAY, 1999. "The Carriacou Mas' as 'Syncretic Artifact.'" *The Journal of American Folklore*, 112 (443), 58-73.

FERGUSON, JAMES, 2005. *Makers of the Caribbean*. Kingston: Ian Randle Publishers.

FERNÁNDEZ OLMOS, MARGARITE & LIZABETH PARAVISINI GEBERT, 2003. *Creole Religions of the Caribbean. An Introduction from Vodou and Santería to Obeah and Espiritismo*. New York: New York UP.

FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO. 2004 [1971 (con postdata de 1993)]. *Todo Calibán*. Buenos Aires: CLACSO: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, JOSÉ SANTIAGO, 2000-2001a. "Introducción a los Estudios postcoloniales: una bibliografía anotada." En F. Galván Reula & J. S. Fernández Vázquez, eds. 2000-2001a. 61-64.

———, 2000-2001b. "Estudios postcoloniales: una selección de recursos en internet." En F. Galván Reula & J. S. Fernández Vázquez, eds. 2000-2001a. 65-66.

FERRIS, LESLEY & ADELA RUTH TOMPSETT (curators), 2007. *Midnight Robbers: The Artists of Notting Hill Carnival*. London: Arts Council.

FIGUEROA, ESTHER & PETER L. PATRICK, 2002. "The Meaning of *Kiss-Teeth*." *American Speech*. 77 (4), 383-397. También incluido en http://privatewww.essex.ac.uk/~patrickp/papers/KSTpapwww.pdf [23/03/09].

FIGUEROA, J. J., ed. 1982. *An Anthology of African and Caribbean Writing in English*. Oxford: Heinemann.

FIGUEROA, MARK, 2004. "Male Privileging and Male 'Academic Underperformance' in Jamaica." En E. Reddock, ed. 2004. 137-166.

FLEMING, DEBORAH, ed. 2001. *W. B. Yeats and Postcolonialism*. West Cornwall, CT: Locust Hill P.

FLORES MARTÍNEZ, DIANIK, 2001. "José Triana: pasado vs. presente." *La Jiribilla*. La Habana. http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2001/n21_septiembre/ 628_21.html [16/04/09].

FORBES, CURDELLA, 2005. *From Nation to Diaspora*: *Samuel Selvon, George Lamming and the Cultural Performance of Gender*. Kingston: The University of the West Indies Press.

FORBES, DEIRDRE, 1991a. "Rev. of *Pecong*: 'Pecong: Revenge and Magic'." *The Voice*. 15 de octubre.

———, 1991b. "Rev. of *Pecong*: 'A *Pecong Love Affair'*." *The Voice*. 29 de octubre.

FOSTER, CECIL & CHRIS SCHWARZ, 1995. *Caribana: The Greatest Celebration.* Toronto: Ballantine Books.

FOWLER, HENRY, 1968. "A History of Theatre in Jamaica." *JJ* 2 (1), 53-59.

FRICKEY, PIERRETTE M., 1992. "Jamaica and Trinidad." En B. King, ed. 1992. 217-235.

G

GAINOR, J. ELLEN, ed. 1995. *Imperialism and Theatre. Essays on World Theatre, Drama and Performance*. London: Routledge.

GALA, ANTONIO, 1990. *Cristóbal Colón*. Madrid: Espasa Calpe.

GALEA, MARCO, 2005. "Headless Priests and Knights in Borrowed Costumes: Reclaiming the Past and Negotiating a Present(ce) in Post-Colonial Drama." Malta: *EACLALS Conference*.

GALVÁN, FERNANDO & MERCEDES BENGOECHEA, 1999. *On Writing (and) Race in Contemporary Britain*, edición de Fernando Galván y Mercedes Bengoechea. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

GALVÁN REULA, FERNANDO & JOSÉ SANTIAGO FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, eds. 2000-2001a. *Nerter, 2: Postcolonialismo.*

———, 2000-2001b. "Los estudios postcoloniales: breve estado de la cuestión." En F. Galván Reula & J. S. Fernández Vázquez, eds. 2000-2001a. 9-16.

GARCÍA GUAL, CARLOS, 2002. "El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria." En A. López & A. Pociña, eds. 2002. 29-48.

GARCÍA LORCA, FEDERICO, 1997 [1936]. *La casa de Bernarda Alba,* en *Obras completas II*. Barcelona: Círculo de lectores.

GARCÍA RAMÍREZ, PAULA, 1996. "Los niños *obanye*/*abiku* en la obra de Chinua Achebe." *The Grove* 1. Universidad de Jaén. 45-60.

GIBBONS, RAWLE, 1979. "Traditional Enactments of Trinidad—Towards a Third Theatre." Diss. U of the West Indies.

———, 1995. "Theatre and Caribbean Self-Definition." *Modern Drama* 38 (1), 52-59.

GIKANDI, SIMON, 1996. *Maps of Englishness. Writing Identity in the Culture of Colonialism*. New York: Columbia UP.

GIL ORANTOS, BELÉN, 2005a. “Derek Walcott estrena ‘Una odisea antillana‘ en el Festival de Mérida.” *El Mundo*. 29 de julio. http://www.elmundo.es/elmundo/2005/07/29/cultura/1122632519.html [23/03/09].

———, 2005b. “Walcott guio con maestría a Ulises a la Ítaca Caribeña.” *Diario Jaén*. 30 de julio.

GILBERT, HELEN, ed. 1999. *(Post)Colonial Stages. Critical and Creative Views on Drama, Theatre and Performance*. London: Dangaroo P.

———, ed. 2001. *Postcolonial Plays an Anthology*. London: Routledge.

GILBERT, HELEN & JOANNE HOPKINS, 1996. *Post-colonial Drama. Theory, Practice, Politics*. London: Routledge.

GILMORE, JOHN, 2003. *The Ultimate Caribbean Quiz Book*. Oxford: MacMillan Caribbean.

GIRARD, RENÉ, 1995. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.

———, 1998. “The Sacrificial Crisis.” En John Drakakis & Naomi Conn Liebler, eds. 1998. 278-297.

GLASER, MARLIES & MARION PAUSCH, 1994. *Caribbean Writers: Between Orality & writing = Les auteurs caribéens: entre l’oralité et l’écriture*. Amsterdam: Rodopi.

GLISSANT, EDOUARD, 1997. *Le discours antillais*. Paris: Gallimard.

———, 2001a. “La mer diffractée.” *Encuentro Internacional de Literatura*: *Voces del Caribe*. 20 de noviembre. Madrid: Casa de América.

———, 2001b. “Entrevista personal.” 20 de noviembre. Madrid: Casa de América.

GLOUDON, BARBARA, 1982. “Twenty Years of Theatre.” *JJ* 46, 64-69.

GÓMEZ REDONDO, FERNANDO, 1996. *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid: Edaf.

GOSSAI, HEMCHAND, 2000. “Recasting Identity in Ruth and Hindu Indo-Guyanese Women.” En H. Gossai & N. S. Murrell, eds. 2000. 167-180.

GOSSAI, HEMCHAND & NATHANIEL SAMUEL MURRELL, eds. 2000. *Religion, Culture and Tradition*. London: Macmillan P.

GRADUSSOV, ALEX, 1970. “Thoughts about the Theatre in Jamaica.” *JJ* 4 (1), 46-52.

GRAF, FRITZ, 1997. “Medea, the Enchantress from afar. Remarks on a Well-Known Myth.” En J. J. Clauss & S. Iles Johnston, eds. 1997. 21-43.

GRAY, CECYL, 1968. “Folk Themes in West Indian Drama: An Analysis.” *CQ* 14 (1&2), 102-109.

GRAY, MARTIN, 1988. *A Dictionary of Literary Terms*. Beirut: Longman York P.

GREER, BONNIE, 2006. “The Great Black Hope.” Guardian. 17 de mayo. http://www.guardian.co.uk/stage/2006/may/17/theatre.race [23/03/09].

GÜERERE, TABARE, 1995. *Las diosas negras. La santería en femenino*. Caracas: Alfadil ediciones.

GUERRA, JUAN LUIS, 1990. *Areito 4 40*. CD. Santo Domingo: Voces 4 40.

GUERRA, RAMIRO, 1989. *Teatralización del folklore*. La Habana: Editorial letras cubanas.

GUTZMORE, CECIL, 1988. "The Image of Marcus Garvey in Reggae Orature." En Kwesi Owusu, ed. 1988. 275-302.

GUZMÁN GUERRA, ANTONIO, 1985. "Introducción, traducción y notas." *Medea*. Madrid: Alianza editorial.

H

HALL, STUART, 1996. "Cultural Identity and Diaspora." En P. Mongia, ed. 1996. 110-121.

———, 1997. "Caribbean Culture: Future Trends." *CQ* 43 (1&2), 25-33.

HAMNER, ROBERT D., 1992. "Derek Walcott." En B. Lindfors & R. Sander, eds. 1992. 290-312.

———, 1993. *Critical Perspectives on Derek Walcott*. Washington: Three Continents P.

HARDY, THOMAS, 1913. "She Opened the Door." http://faculty.stonehill.edu/geverett/rb/hardy.htm [23/03/09].

HARRIS, WILSON, 1970. "History, Fable and Myth in the Caribbean and Guianas." *CQ* 16 (2), 1-32.

———, 1998 [1960]. *The Palace of the Peacock*. London: Faber & Faber.

HARRISON, PAUL CARTER, VICTOR LEO WALKER II & GUS EDWARDS, eds. 2002. *Black Theatre*. *Ritual Performance and the African Diaspora*. Philadelphia: Temple UP.

HAY, SAMUEL A., 1994. *African American Theatre. An Historical and Critical Analysis*. Cambridge: CUP.

HAYS, MICHAEL, 1995. "Representing Empire. Class, Culture and the Popular Theatre in the Nineteenth Century." En J. E. Gainor, ed. 1995. 132-47.

HAZEL, RUTH, 1996. "'...and a Chorus of Corinthian Women...': Use of the Chorus in recent productions of Euripides' *Medea*." En L. Hardwick & S. Ireland. *The Reception of Classical Texts and Images*, 2 Vols. Milton Keynes: The Open University. También incluido en http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/conf96/hazel.htm [23/03/09].

HEMMING, SARAH, 1991. "Rev. of *Pecong*". *The Independent*. 4 de octubre.

HENDERSON, LESLEY, 1995. *Reference Guide to World Literature.* 2 vols. New York: St. James P.

HENRÍQUEZ, DENIS, 2001. “Een literair eiland/Una isla literaria.” *Encuentro Internacional de Literatura: Voces del Caribe*. 20 de noviembre. Madrid: Casa de América.

HENRY, FRANCES, 1983. “Religion and Ideology in Trinidad: the Resurgence of the Shango Religion.” *CQ* 29 (3&4), 63-69.

HENRY, JEFF, 2006. “The Masquerade on Stage.” *Congreso Internacional CSA*. 29 de mayo. Port of Spain.

HENZEL, PERRY, dir. 1991 [1973]. *The Harder They Come.* Screenplay by Perry Henzell & Trevor D. Rhone; prod. & dir. Perry Henzell. Videocassette. New York: Island Visual Arts.

HERBSTEIN, DENIS, 1974. “Some Truths about Trinidad from Surbiton.” *Times*. 21 de julio.

HERMENEGILDO, ALFREDO, 2003. “Ejercicio del poder y asunción de la libertad en el teatro español del siglo XVI.” *Congreso Internacional SEACEX. Significados y Proyección del Teatro Clásico Español*. 7 de mayo. Madrid: BN.

HERNÁNDEZ, EMILIO, dir. 2008. *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. 9 de octubre. Jaén: Teatro Infanta Leonor.

HIDALGO CIUDAD, JUAN CARLOS, 1994. *Tendencias alternativas en el teatro londinense de los años 80*. Valencia: Universitat de València.

HIDALGO TENORIO, ENCARNACIÓN, 1996. *El movimiento dramático irlandés. Análisis socio-semiótico del proceso de emisión de un macro-acto de habla fallido*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.

HILDEBRAND, 1993. *Jamaica Travel Map*. New Jersey: Hunter.

HILL, DONALD R. 1993. *Calypso Calaloo: Early Carnival Music in Trinidad*. Miami: U P of Florida.

HILL, ERROL, 1969. “Calypso Drama.” *CQ* 15 (2&3), 81-98.

———,1972a. *The Trinidad Carnival: Mandate for a National Theatre*. Austin: U of Texas P.

———,1972b. “Emergence of a National Drama in the West Indies.” *CQ* 18 (4), 9-40.

———,1984. *Shakespeare in Sable. A History of Black Shakespearean Actors*. Amherst: The U of Massachusetts P.

———, 1985. *Man Better Man*. En D. Scott, D. Walcott y E. Hill. *Plays for Today*. Kingston: Longman Caribbean Writers.

———,ed. 1989. *Black Heroes: Seven Plays.* New York: Applause Theatre Book Publishers.

———,1992. *The Jamaican Stage, 1655-1900: Profile of a Colonial Theatre*. Amherst: U of Massachusetts P.

———,ed. 2000a. *Plays for Today*. Kingston: Longman Caribbean Writers.

———,2000b. "Perspectives in Caribbean Theatre: Ritual, Festival and Drama." *CQ* 46 (3&4), 1-11.

THE HOLY BIBLE, 1957 [1611]. Authorized King James Version. Glasgow: Collins Bible.

HOMERO, 1982 [VIII a. C.]. *Odisea*. Trad. Lluís Segalà. Barcelona: Editorial Bruguera.

HOPKINSON, SLADE, 1977. "*Dream On Monkey Mountain* and the Popular Response." *CQ* 23 (2&3), 77-79.

HURBON, LAËNNEE, 1998. *Los misterios del vudú*. Barcelona: B. S. A.

HUTCHEON, LINDA, 2000-2001. "Dando vueltas al canalón del imperio." En F. Galván Reula & J. S. Fernández Vázquez, eds. 2000-2001a. 17-20.

HYAN, RONALD, 2000-2001. "Raza, sexo e imperio." En F. Galván Reula & J. S. Fernández Vázquez, eds. 2000-2001a. 40-43.

HYLLAND ERIKSEN, THOMAS, 1990. "Liming in Trinidad: The Art of Doing Nothing." *Folk* 32. http://www.skettel.com/liming/ [16/04/09].

HYPPOLITE, JOANNA, 2004. "Interview with Fred D'Aguiar" *Anthurium: A Caribbean Studies Journal*. 2 (1) http://anthurium.miami.edu/volume_2/ issue_1/hyppolite-interview.htm [23/03/09].

HYPPOLITE, KENDAL, 2007. *Performance*. Julio. London: ULM.

I

INIESTA, RICARDO, dir. 2005 [2004]. *Medea (La Extranjera)*. 12 de junio. Atalaya. Málaga: Teatro Cánovas.

INNES, CHRISTOPHER, 1998. "Dreams of Violence: Moving beyond Colonialism in Canadian and Caribbean Drama." En R. Boon & J. Plastow, eds. 1998. 76-96.

INTXAUSTEGUI, JON, 1998a, dir. *Crónicas del Caribe*. ETB – TVV – TVG – Canal Sur – IGN, SL. [23/03/09].

———, 1998b. Cap. 1. "El secreto del Caribe." http://www.radiotelevisionandalucia.es/ tvcarta/impe/web/contenido?id=2813.

———, 1998c. Cap. 2. "Los demonios de Macondo." http:// www.radiotelevisionandalucia.es/tvcarta/impe/web/contenido?id=2819.

———, 1998d. Cap. 3. "Manhattan, la isla más grande." http:// www.radiotelevisionandalucia.es/tvcarta/impe/web/contenido?id=2827.

———, 1998e. Cap. 4. "Jamaica, el jardín del Edén." http:// www.radiotelevisionandalucia.es/tvcarta/impe/web/contenido?id=2845.

———, 1998f. Cap. 5. "Fragmentos de Cuba, 1992-98." http:// www.radiotelevisionandalucia.es/tvcarta/impe/web/contenido?id=2863.

———, 1998g. Cap. 6. “Habana con V, Habana con B.” http:// www.radiotelevisionandalucia.es/tvcarta/impe/web/contenido?id=2875.

———, 1998h. Cap. 7: “El oriente cubano.” http://www.radiotelevisionandalucia.es/ tvcarta/impe/web/contenido?id=2885.

———,1998i. Cap.8:“Haití.” http://www.radiotelevisionandalucia.es/tvcarta/impe/ web/contenido?id=2887.

———, 1998j. Cap. 9: “Pequeñas Antillas.” http://www.radiotelevisionandalucia.es/ tvcarta/impe/web/contenido?id=2897

———, 1998k. Cap. 10: “Del Caribe y otros demonios.” http:// www.radiotelevisionandalucia.es/tvcarta/impe/web/contenido?id=2899

ISMOND, PAT, 1971. “Walcott versus Brathwaite.” *CQ* 17 (3&4), 54-71.

———, 1975. “Rev. of *The Joker of Seville:* ‘Breaking Myths and Maidenheads!’” *TAPIA*, 18 de mayo. 5-9.

———, 1985. “Derek Walcott’s Later Drama: From *Joker* to *Remembrance*.” *ARIEL* 16 (3), 89-101.

J

JACKSON, ANGUS, dir. 2005. *Elmina’s Kitchen*. 2 de julio. London: Garrick Theatre.

JAGGI, MAYA, 1991. “Rev. of *A Jamaican Airman Forsees His Death*.” *TLS*, 19 de abril.

JAMES, C. L. R., 1989. “The Artist in the Caribbean.” *CQ* 35 (4), 34-71.

JAMES, LESLIE R., 2000. “Text and the Rhetoric of Change. Bible and Decolonization in Post-World War II Caribbean Political Discourse.” En H. Gossai & N. S. Murrell, eds. 2000. 143-166.

JAMES, LOUIS, 1999. *Caribbean Literature in English*. New York: Addison Wesley Longman Limited.

JANMOHAMED, ABDUL R., 2000-2001. “La economía de la alegoría maniquea.” En F. Galván Reula & J. S. Fernández Vázquez, eds. 2000-2001a. 50-51.

JELL-BAHLSEN, SABINE, 1998. “Female Power: Water Priestesses of the Oru-Igbo.” En O. Nnaemeka, ed. 1998. 101-131.

JESSOP, DAVID, 2005. “The View from Europe Archive.” 7 de octubre. http://www.caribbean-council.org/consultancy/publications/ [11/04/09].

———, 2006 “The View from Europe Archive.” 17 de febrero. http://www.caribbean-council.org/consultancy/publications/ [11/04/09].

———, 2007. “Can the Minnow Beat the Shark?” *Jamaica Gleaner*. 24 de junio. http://www.jamaica-gleaner.com/gleaner/20070624/business/ business6.html [11/04/09].

JOHNSTON, SARAH ILES, 1997. “Corinthian Medea and the Cult of Hera Akraia.” En J. J. Clauss & S. Iles Johnston, eds. 1997. 44-70.

JONGH, NICHOLAS DE, 1991. “Rev. of *Pecong*: ‘Medea Goes West’.” *Guardian*. 2 de octubre.

JOSÉ PRADES, JUANA DE, 1971. *Edición y estudio preliminar de* “*El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.” Madrid: Clásicos hispánicos. CSIC.

JUNEYA, RENU, 1996. *Caribbean Transactions. West Indian Culture in Literature*. Warwick: Macmillan Caribbean.

JUSSAWALLA, FEROZA & REED WAY DASENBROCK, 1992. *Interviews with Writers of the Post-colonial World*. London: UP of Mississippi.

K

KALE, MADHAVI, 1998. *Fragments of Empire. Capital, Slavery, and Indian Indentured Labor Migration in the British Caribbean*. Philadelphia: U of Pennsylvania P.

KING, BRUCE, ed. 1992. *Post-Colonial English Drama. Commonwealth Drama since 1960*. New York: St. Martin’s P.

———, 1995. *Derek Walcott & West Indian Drama. “Not Only a Playwright but a Company” The Trinidad Theatre Workshop 1959-1993*. Oxford: Clarendon P.

———, ed. 1998a. *New National and Post-colonial Literatures: an Introduction.* Oxford: Clarendon P.

———, 1998b. “New Centres of Consciousness: New, Post-colonial, and International English Literature.” En B. King, ed. 1998a. 3-26.

———, 2000. *Derek Walcott. A Caribbean Life*. Oxford: OUP.

KINGSTON, JEREMY, 1991. “Rev. of *Pecong*”. *Times*. 2 de octubre.

KONINGSBRUGGEN, PETER VAN, 1997. *Trinidad Carnival. A Quest for National Identity*. London: Warwick U. Caribbean Studies. MacMillan.

KUREISHI, HANIF, 1991. *The Buddha of Suburbia*. New York: Penguin Books.

KUTZINSKI, VERA M., 2001. “Introduction.” En James Arnold, ed. 2001. Vol. 2. 9-19.

KWEI-ARMAH, KWAME, 2003. *Elmina’s Kitchen*. London: Methuen.

KWESI JOHNSON, LINTON, 1980. *Ingland is a Bitch*. London: Race Today Publications.

———, 2002. *Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems*. London: Penguin.

———, 2004. “Linton Kwesi Johnson y Jean Binta Breeze: Poesía Performance.” Lectura de sus obras respectivas y coloquio. 18 de mayo. Madrid: Casa de América.

L

LAMMING, GEORGE, 1992 [1960]. *The Pleasures of Exile*. Ann Arbor: The U of Michigan P.

——— 1996. "Concepts of the Caribbean". En Frank Birbalsingh (ed.) *Frontiers of Caribbean Literature in English*. London: MacMillan.

LANG, ANDREW, 1965 [1889]. "The Sleeping Beauty in the Wood." *The Blue Fairy Book*. New York: Dover Publications INC. 54-63.

LASSALLE, JACQUES, dir. 2003. *Dom Juan ou le festin de pierre*. *Comédie Française*, en gira con el *Atelier Théâtre Actuel*. 7 de noviembre. Madrid: Teatro de la Zarzuela.

LASSO DE LA VEGA, JOSÉ S., 1981. *Los temas griegos en el teatro francés Contemporáneo (Cocteau, Gide, Anouilh)*. Murcia: Universidad de Murcia.

LAVEAU, ALBERT, 2004. "Entrevista telefónica." 22 de junio.

———, 2005. "Entrevista personal." 28 de julio. Mérida

———, 2006. "Entrevista personal." 31 de mayo. Port of Spain.

LÁZARO, HELENA. 2006. "Comunicación." Port of Spain: CSA.

LEE, JOSEPHINE, 1995. "Linguistic Imperialism, the Early Abbey Theatre, and the Translations of Brian Friel." En J. E. Gainor, ed. 1995. 164-181.

LEE, SIMON. 1999. "The Man in the Corner House." December 19.Sunday Guardian.

LESSENICH, ROLPH P., 1999. "'Where Death Becomes Absurd and Life Absurder': Literary Views Of The Great War 1914-1918." *Erfust Electronic Studies in English*, 3/99. http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic99/less3/ Sources/HTML-Pages/HTML-Pages/thegr68.htm [16/04/09].

LEU, LORRAINE, 2000. "'Raise Yuh Hand, Jump Up and Get on Bad!': New Developments in Soca Music in Trinidad." *Latin American Music Review/ Revista de Música Latinoamericana*. Austin: U of Texas P. 21 (1), 45-58.

LEVY, ANDREA, 2004. *Small Island*. London: Review.

LEWIN, OLIVE, 2002. *Messengers: Timeless Truths... from Humblest Hearts*. Kingston: The Institute of Jamaica.

LIMA, ROBERT, 1984. "Elementos de la tragedia griega en las obras tempranas de José Triana." En K. Nigro, ed. 1984. 13-22.

LINDFORS, BERNTH & REINHARD SANDERS, eds. 1992. *DLB*. Vol. 117. *Twentieth Century Caribbean and Black African Writers*. First Series. Detroit: Gale Research.

———, eds. 1993. *DLB*. Vol. 125: *Twentieth Century Caribbean and Black African Writers*. Second Series. Detroit: Gale Research.

LIVERPOOL, HOLLIS URBAN LESTER 1986. *Kaiso and Society*. Trinidad: Juba Publications.

LIVINGSTON, ROBERT ERIC, 1995. “Césaire, Serreau and the Drama of Negritude.” En J. E. Gainor, ed. 1995. 182-198.

LOOMBA, ANIA, 2000-2001. “¿Puede hablar el subalterno?” En F.Galván Reula & J. S. Fernández Vázquez, eds. 2000-2001a. 44-45.

LOOMBA, ANIA & MARTIN ORKIN, eds. 1998. *Postcolonial Shakespeares*. London: Routledge.

LÓPEZ, AURORA, 2002. “Coro de mujeres y coro de hombres en las tragedias *Medea* de Eurípides y de Séneca.” En A. López y A. Pociña, eds. 2002. Vol. 1. 171-210.

LÓPEZ, AURORA & ANDRÉS POCIÑA, eds. 2002. *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. 2 vols. Granada: Universidad de Granada.

LÓPEZ MOREDA, SANTIAGO, ed. 2002. *Ideas. Contemporaneidad de los mitos clásicos*. Madrid: Ediciones clásicas.

LÓPEZ ROPERO, Mª LOURDES, 2004. *The Anglo-Caribbean Migration Novel: Writing from the Diaspora*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.

LOT HELGUERAS, A. & M. LUCENA SALMORAL, 1988. *El Caribe*. Madrid: Ediciones Anaya.

LOVELACE, EARL, 1984. *Jestina’s Calypso & Other Plays*. London: Heineman.

———, 1998 [1979]. *The Dragon Can’t Dance*. London: Faber & Faber.

LUCAS, MIGUEL ÁNGEL, 2005. “La ‘Odisea’ de Walcott sumerge al público en el alma del Caribe.” *Hoy*. 29 de julio.

M

MacDONALD, MARIANNE & J. MICHAEL WALTON. 2002. “Introduction.” *Medea.* London: Methuen Student Edition. v-viii.

MacDONALD, SCOTT B., 1986. *Trinidad and Tobago: Democracy and Development in the Caribbean*. New York: Praeger.

MAEZTU, RAMIRO DE, 1981 [1938]. *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*. Madrid: Espasa-Calpe.

MAIR, KURT, 2000. *Caribbean Geocenter World Map*. Ostfildern: Mairs Geographischer Verlag.

MALM, KRISTER, 1983. *West Indies. An Island Carnival*. CD. New York: Electra Entertainment.

MANDREL, JAMES, 1984. *Don Juan and Revision: Myth, Texuality and Don Juan Tenorio*. Diss. Johns Hopkins U.

MARAÑÓN, GREGORIO, 1940. *Don Juan*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

MARLEY, BOB, 2003. *Legend: The Best of Bob Marley & the Wailers*. DVD. New York: The Island Def Jam Music Group.

MARLEY, BOB & THE WAILERS, 2000. *Millenium Collection*. 2 CDs. Hamburg: Saar Srf.

———, 2001. *Kaya*. CD. New York: The Island Def Jam Music Group.

MARMOLEJO-MCWATT, AMPARO, 1990. "Una mirada a la figura de la abuela en obras escogidas del Caribe." En J. R. Pereira, ed. 1990. 117-128.

MARTÍNEZ REINOSA, MILAGROS, 2007. "Repensando el Gran Caribe en el siglo XXI: Estudiosos 'repiensan' el Caribe." *Caribbean Studies News Letter*. 33 (2), 29-30.

MASON, PETER, 1998. *Bacchanal! The Carnival Culture of Trinidad*. Philadelphia: Temple UP.

MASSIN, JEAN, ed. 1979. *Don Juan, mythe littéraire et musical.* Paris: Stock Musique.

MATEO PALMER, MARGARITA, 1990. *Narrativa Caribeña: Reflexiones y Pronósticos*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.

MATTHEWS, GELIEN, 2007. "Trinidad –A Model Colony for British Slave Abolition." En S. Courtman, ed. *SCS Annual Conference Papers*. Vol. 8. http://www.caribbeanstudies.org.uk/papers/2007/Matthews07.pdf [23/03/09].

MATURA, MUSTAPHA, 1988. *The Playboy of the West Indies*. New York: Broadway Play Publishing Inc.

———, 1991. *The Coup*. London: Methuen.

———, 1992. *Six Plays: As Time Goes By, Play Mas, Independence, Welcome Home Jacko, Nice, Meetings*. London: Methuen.

———, 2002. "Entrevista personal." 25 de julio. Portobello (London).

McARTHUR, TOM, 2003. *Oxford Guide to World English*. Oxford: OUP.

McDONALD, MARIANNE, 1997. "Medea as Politician and Diva. Riding the Dragon into the Future." En J. J. Clauss & S. Iles Johnston, eds. 1997. 297-324.

McFERRAN, ANN, 1991. "Rev. of *Pecong*". *Time Out*. 9 de octubre.

McLEOD, CYNTHIA, 2001. "Kolonialisme en dubbele moraal/ Colonización y la moral del doble rasero." *Encuentro Internacional de Literatura: Voces del Caribe*. 19 de noviembre. Madrid: Casa de América.

McLEOD, JOHN, 2004. *Postcolonial London. Rewriting the Metropolis*. London: Routledge.

McNEILL, ANTHONY, 1971. "Dennis Scott, Maker. Part 1, 'Journeys'." *JJ* 5 (4), 49-52.

McWATT, MARK A., 1986. "Edward Kamau Brathwaite." En D. Cumber Dance, ed. 1986. 58-70.

MELCHERS, GUNNEL & PHILIP SHAW, 2003. *World Englishes: an Introduction.* London: Arnold.

MENGÍBAR RICO, CONCEPCIÓN, 2001. *Aproximación al teatro de tema caribeño en la segunda mitad del siglo XX*. Memoria de Iniciación a la Investigación. Universidad de Jaén.

———, 2004. "Caribbean Theatricalization in Walcott's Performative Vision of the Don Juan." En S. Courtman, ed. *SCS Annual Conference Papers*. Vol. 5. http://www.caribbeanstudies.org.uk/papers/2004/olvol5p1.PDF [23/03/09].

———, 2009. "The Carnivalesque into Theatre: Carnival and Drama in the Anglophone Caribbean". En Stella Borg Barther, ed. 2009, 323-332.

MERCIER, P. 1968. "The Fon of Dahomey." En Daryll Forde, ed. 1968. *African Worlds: Studies in Cosmological Ideas and Social Values of African Peoples*. New York: OUP. 210-234.

MÉRIDA, M. L. 2005. "El festival de Mérida y Visor editan la primera traducción de la Odisea de Walcott." *Hoy*. 29 de julio.

MILLER, ERROL, 1988. "The Rise of Matriarchy in the Caribbean." *CQ* 34 (3&4), 1-21.

———, 1991. *Men at Risk*. Kingston: Jamaica Publishing House.

MINOTT EGGLESTONE, RUTH, 2001. "A Philosophy of Survival: Anancyism in Jamaican Pantomine." En S. Courtman, ed. *SCS Annual Conference Papers*. Vol. 2. http://www.caribbeanstudies.org.uk/papers/2001/olv2p5.pdf [23/03/09].

———, 2003a. "'Jamaica Derive Too': The Use of Jamaica Talk in the National Pantomime." Unpublished Paper presented at the *SCS*. Julio. Bristol (UK): University of Bristol.

———, 2003b. "*Personal rev.* of *Pecong*". Edited extract from *My Jamaica Journal*. Kingston.

———, 2004. "(Bean)stalk to (Macca) Tree: The Genesis of a Caribbean Art Form in Jamaican Pantomine." Unpublished Paper presented at the *SCS*. Julio. Lancaster (UK): University of Lancaster.

———, 2006. *Beanstalk To Macca Tree: the Development of the National Pantomime by the Little Theatre Movement of Jamaica, 1941-2003*. Diss. U of Hull.

MINSHALL, PETER, 2000. "Made in Trinidad." *CQ* 46 (3&4), 95-117.

———, 2008. "Nignorance and Enwhitement." *International Conference: Carnival, 'A People's Art', and Taking Back the Streets*. 1 de agosto. Toronto: Accolade Centre at York University and Kofler Centre at the University of Toronto.

MOHAMMED, PATRICIA, 2004. "Unmasking Masculinity and Deconstructing Patriarchy: Problems and Possibilities within Feminist Epistemology." En Rhoda E. Reddock, ed. 2004. 38-67.

MOHANTY, CHANDRA TAPALDE, 2000-2001. “Bajo la mirada occidental: la crítica feminista y los discursos coloniales.” En F. Galván Reula & J. S. Fernández Vázquez, eds. 2000-2001a. 46-49.

MOLINA, TIRSO DE, 1997 [hacia 1630]. *El burlador de Sevilla*. Madrid: Castalia.

MONGIA, P., ed. 1996. *Contemporary Postcolonial Theory, a Reader.* London: Arnold.

MORALES PADRÓN, FRANCISCO, 2003. *Spanish Jamaica*. Trad. Patrick E. Brian. Kingston: Ian Randle Publishers.

MORENO, ISIDORO, 1997. *La antigua hermandad de los negros de Sevilla: Etnicidad, Poder y Sociedad en 600 años de historia*. Sevilla: Universidad de Sevilla y Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.

MONTERO, REINALDO, 1996. *Medea*. Ciudad de la Habana: Ediciones unión.

MORLEY, JOHN, 1993. “How to Write a Pantomine.” En D. Pickering, ed. 1993. i-ix.

MORRIS, MERVYN, 1986. **“**Louise Bennet.” En D. Cumber Dance, ed. 1986. 35-45.

———, 1992. “Dennis Scott. A Remembrance.” *JJ* 24 (2), 53-54.

———, 1999. *Is English We Speaking, and Other Essays*. Kingston: Ian Randle Publishers.

MOZART, WOLFGANG AMADEUS, 1991. *Don Giovanni*. *Extraits*. CD. Wiener Philarmoniker. Hamburg: Emi Records Ltd.

———, 2003. *Don Giovanni*. DVD. Salzburger Marionettentheater. London: HHO Multimedia.

MURRELL, NATHANIEL SAMUEL, 2000. “Dangerous Memories, Underdevelopment, and the Bible in Colonial Caribbean Experience.” En H. Gossai & N. S. Murrell, eds. 2000. 9-36.

N

NAIPAUL, VIDIA S., 2000 [1959]. *Miguel Street*. Oxford: Heinemann.

———, 2000 [1961]. *A House for Mr Biswas*. London: Penguin.

———, 2001 [1962]. *The Middle Passage: a Caribbean Journey*. Picador: London.

NAPHTALI, AMANI, dir., writer. 2002a. *Raggamuffin*. 20 de julio. London: Theatre Royal Stradford East.

———, 2002b. *Raggamuffin*. “Programme.” London: Theatre Royal Stradford East.

NARROS, MIGUEL, dir. 2003. *El Burlador de Sevilla*. “Programa.” 17 de abril. Compañía Nacional de Teatro Clásico. Madrid: Teatro Pavón.

NATIONAL CARNIVAL COMMISSION OF TRINIDAD AND TOBAGO, 2005. *Traditional Carnival Characters of Trinidad and Tobago*. Trinidad and Tobago: Caribbean Paper and Printed Products.

NAZARETH, PETER, 1988. *In the Trickster Tradition: the Novels of Andrew Salkey, Francis Ebejer and Ishmael Reed*. London: Boyle Coverture P.

NETTLEFORD, REX 1989. ”The Caribbean: The Cultural Imperative.” *CQ* 35 (3), 4-15.

———, 1993. “Fifty Years of the Jamaican Pantomine 1941-1991.” *JJ* 24 (3), 2-9.

NEWCOMER GOOD NEWS BIBLE ILLUSTRATED, 1994. Glasgow: The Bible Societies/HarperCollins.

NIETO GARCÍA, JESÚS MANUEL, 1997. *Drama and Theatre Analysis: an Introduction.* Jaén: Universidad de Jaén.

———, 2006. *De una variedad pidgin al inglés como lengua de comunicación internacional: en torno al canon en los estudios ingleses*. Jaén: Universidad de Jaén.

NIGRO, KRISTEN F., ed. 1984. *Palabras más que comunes. Ensayos sobre el teatro de José Triana*. Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies. Universidad de Colorado.

NNAEMEKA, OBIOMA, ed. 1998. *Sisterhood, Feminism and Power. From Africa to the Diaspora*. Asmara (Eritrea): African World P.

NURSE, KEITH, 2004. “Masculinities in Transition: Gender and the Global Problematique.” En Rhoda E. Reddock, ed. 2004. 3-37.

NUSSBAUM, MARTHA C., 1997. “Serpents in the Soul. A Reading of Seneca’s Medea.” En J. J. Clauss & S. Iles Johnston, eds. 1997. 219-252.

O

O’BRIEN, EUGENE, 2001. “The Question of Ireland: Yeats, Heaney, and the Postcolonial Paradigm.” En Deborah Fleming, ed. 2001. 51-70.

ODDSSON, HILMAR, dir. 2002. *Medea by Euripides*. 9 de julio. Flying Fishes Theatre Company from Reykjavik, Iceland. London: ICA, The Mall.

OGBAA**,** KALU, 1983. “Exile, Philosophic Myth, Creative Truth, Trust and Necessity: an Interview With Wilson Harris.” *CQ* 29 (2), 54-62.

OKRI, BEN, 1991. *The Famished Road*. London: Jonathan Cape.

ŎLAFSDŎTTIR, S. S., 2002. H. Oddsson’s *Medea*. “Programme: *The Corinthian 1945th year*”. London: ICA, The Mall.

OMBRE, ELLEN, 2001. “Een vreemdeling met reiskoorts/ Un extranjero con ansias de viaje.” *Encuentro Internacional de Literatura: Voces del Caribe*. 21 de noviembre. Madrid: Casa de América.

OMOTOSO, KOLE, 1982. *The Theatrical into Theatre*. *A Study of the Drama and Theatre of the English-speaking Caribbean*. Port of Spain: New Beacon Books.

———, 1996. *Achebe or Soyinka?. A Study in Contrasts*. London: Hanz Zell Publishers.

ONG, WALTER J., 1991 [1982]. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London: Routledge.

ORTEGA Y GASSET, J., 1997 [1964]. *Estudios sobre el amor*. Barcelona: Editorial Óptima.

ORTIZ, FERNANDO, 1973. *Los negros brujos*. Miami: Ediciones Universal.

OWEN, WILFRED, 1999 [1917]. "Dulce et Decorum est." http:// www.warpoetry.co.uk/owen1.htm [23/03/09].

OWUSU, KWESI, ed. 1988. *Storms of the Heart: an Anthology of Black Arts and Culture*. London: Camden P.

P

PAGAN, MARIO, 2005. *Caribe*. *Cocinas del mundo*. Vol 31. Barcelona: Biblioteca Metrópoli.

PAMBERI STEEL ORCHESTRA, 1999. *Classics in Steel*. CD. Port of Spain: Rituals.

PASOLINI, PIER PAOLO, dir. 2000 [1969]. *Medea*. DVD. Costa Mesa, CA: Vanguard Cinema.

PATON MAGUIRE, MAUREEN, 1991. "Rev. of *Pecong* 'Tricycle. Pecong'." *Age*. 17 de octubre.

PATRICK, PETER L., 1999. "Language, Faith and Healing in Jamaican Folk Culture." *Essex Reports Research in Linguistics* 26. http:// privatewww.essex.ac.uk/~patrickp/papers/LgFaithHeal.html [23/03/09].

PATTERSON, R. F., 1998. *Caribbean Passages. A Critical Perspective on New Fiction from the West Indies*. London: Lynne Rienner Publishers.

PAUSCH, MARION. 1994. Entrevista "Patrick Chamoiseau: "Exprimer la complexite antillaise ä l'aide de la tradition orale". En Marlies Glaser & Marion Pausch eds. Amsterdam: Rodopi.

PAVIS, PATRICE, 1998 [1980]. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

PEREIRA, J. R., ed. 1990. *Caribbean Literature in Comparison: Papers Presented. Conference on Spanish Caribbean Literature* (Kingston, 1985). Kingston: The Institute of Caribbean Studies, U of West Indies, Mona.

PERRY, MARY ELIZABETH, 1990. *Gender and Disorder in Early Modern Seville*. Princeton: Princeton UP.

PETERS, JULIE STONE, 1995. “Intercultural Performance, Theatre Antropology, and the Imperialist Critique. Identities, Inheritances, and Neo-Orthodoxies.” En J. E. Gainor, ed. 1995. 199-213.

PHAF, INEKE, ed. 1996. *Presencia criolla en el Caribe y América Latina*. Madrid: Iberoamericana, cop.

PHILIP, NEIL, 1999. *Mitos y Leyendas. Guía Ilustrada*. Trad. Rafael Fontes. Madrid: Celeste Ediciones & Editorial Raíces.

PHILLIPS, BRIAN, (n. d.). “Sparknotes on Yeats’s Poetry”. http:// www.sparknotes.com/poetry/yeats/section4.rhtml [23/03/09].

PHILLIPS, CARYL, 1981. *Strange Fruit*. London: Amber Lane P.

———, 1984. *The Shelter*. Oxford: Amber Lane P.

———, 1985. *The Final Passage*. London: Faber & Faber.

———, 1987. *The European Tribe*. London: Faber & Faber.

———, 1996a. “Caryl Phillips: the Legacy of *Othello*, Part (1).” En Frank Birbalsingh, ed. 1996. 183-190.

———, 1996b. “Caryl Phillips: the Legacy of *Othello*, Part (2).” En Frank Birbalsingh, ed. 1996. 191-197.

———, ed. 2001a. *A New World Order*. London: Secker & Warburg.

———, 2001b. “The Gift of Displacement.” *Encuentro Internacional de Literatura: Voces del Caribe*. 19 de noviembre. Madrid: Casa de América.

———, 2001c. “Screenplay of *The Mystic Masseur*. DVD. Trinidad: Paria Publishing Company for Merchant Ivory Productions.

———, 2005a. “Discussion.” *EACLALS Conference*. 21 de marzo. Malta: EACLALS.

———, 2005b. “Entrevista personal.” *EACLALS Conference*. 21 de marzo: Malta. EACLALS.

PHILLIPSON, ROBERT. 1992. *Linguistic Imperialism*. Oxford: OUP.

PICKERING, DAVID, 1993. *Encyclopedia of Pantomime*. Hants: Gale Research International Ltd.

PINEAU, GISSELLE, 1999. *Una antigua maldición*. Barcelona: Ediciones del Bronce.

PLANETE AFRIQUE, 1992. *Lo mejor de la música africana*. CD. Madrid: Gasa.

PLASTOW, JANE. 1998. “Introduction.” En Richard Boon & Jane Plastow, eds. 1998. 1-10.

PLUTNAROVÁ, PETRA (n. d.). “El concepto de locura en el ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha y en Hamlet.” *Cuadernos Cervantes*. http://www.cuadernoscervantes.com/art_58_locuraquijote.htm [23/03/09].

POUCHET PAQUET, SANDRA, 1992. “Introduction.” En George Lamming, 1992. i-xvii.

POYNTING, JEREMY, 1995. “From Shipwreck to Odyssey: One Hundred Years of Indo-Caribbean Writing.” *Wasafiri* 21, 56-58.

Q

QUEVEDO, RAYMOND (ATILLA, THE HUN), 1983. *Atilla’s Kaiso: a Short History of Trinidad Calypso*. St. Augustine: U of West Indies.

R

RAE, NORMAN, dir. 2003. “*Pecong*’s Programme.” U of West Indies: The Phillip Sherlock Centre for the Creative Arts.

RAM, 2004. *Vodou Nation*. CD. Worcester: UK Arts Productions Ltd.

RAMAZANI, JAHAN, 1998. "Is Yeats a Postcolonial Poet?", *Raritan* 17 (3), 64-89.

RAMCHAND, KENNETH, 1969. “Obeah and the Supernatural in West Indian Literature.” *JJ* 3 (2), 52-54.

———, 1976. *An Introduction to the Study of West Indian Literature*. Kingston: Nelson Caribbean.

———, 1989. “A Personal View of Contemporary West Indian Literature.” En Maggie Butcher, ed. 1989. 10-29.

———, 1998. “Pursuing the Palace of the Peacok”. Wilson Harris, 1998 [1960]. 119-138.

———, 2004. “Calling All Dragons: The Crumbling of Caribbean Masculinity.” En Rhoda E. Reddock, ed. 2004. 309-325.

RAMÍREZ, SERGIO, 2001a. “El Caribe somos todos.” *Encuentro Internacional de Literatura: Voces del Caribe*. 19 de noviembre. Madrid: Casa de América.

———, 2001b. “Entrevista personal.” 20 de noviembre. Madrid: Casa de América.

RAMOND JURNEY, FLORENCE, 2007. “Contemporary Caribbean Women Authors and the Creation of a ‘Diasporic’ Literature.” 5 de julio. *SCS Annual Conference*, London: ULM.

RANDALL, PAULETTE, dir. 1991. “*Pecong’s* Programme.” London: Tricycle Theatre.

RECKORD, MICHAEL, 2003. “Norman Rae, a Stickler for Integrity.” *Jamaica Gleaner Online*. Retrieved by R. Minott Egglestone on May 18, 2003 www.jamaica-gleaner.com/gleaner/20030518/ent/ent2.html [11/04/09].

REDDOCK, RHODA E., ed. 2004. *Interrogating Caribbean Masculinities. Theoretical and Empirical Analysis*. Kingston: The U of West Indies P.

REMEDI, GUSTAVO, 2001. “Del carnaval como ‘metáfora’ al teatro del carnaval.” *Latin American Theatre Review*. 33/2, 127-152.

RHONE, TREVOR, 1983. “Introduction.” En Ken Corsbie, 1984. iv-vi.

RHYS, JEAN, 1997 [1966]. *Wide Sargasso Sea*. London: Penguin Books.

ROACH, JOSEPH, 2008. “Sweating Blood: Masking and Magic from Trinidad to New Orleans.” *International Conference: Carnival, ‘A People’s Art’, and Taking Back the Streets*. 31 de julio. Toronto: Accolade Centre at York University and Kofler Centre at the University of Toronto.

ROBERTS, PETER A., 1988. *West Indians and Their Language*. Cambridge: CUP.

RODÁ DE LLANZA, ISABEL. 2003. *El teatro romano. La puesta en escena*. Catálogo exposición Mérida julio-agosto 2003. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza y Fundación “La Caixa”.

RODRÍGUEZ, EMILIO J., 1996. “Oral Tradition and the New Literary Canon in Recent Caribbean Poetry Anthologies.” En Eckhard Breintinger, ed. 1996. Defining New Idioms and Alternative Forms of Expression. Amsterdam: Rodopi. 27-40.

RODRÍGUEZ ADRADOS, FRANCISCO, 1983. *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.

ROHLEHR, GORDON, 1990. *Calypso & Society in Pre-independence Trinidad*. St. Augustine: The U of West Indies.

———, 2004. “I Lawa: The Construction of Masculinity in Trinidad and Tobago Calypso.” En Rhoda E. Reddock, ed. 2004. 326-403.

RUANO, JOSÉ MARÍA, 2003. “Trascendencia y proyección del teatro clásico español en el mundo anglosajón.” *Congreso Internacional SEACEX. Significados y Proyección del Teatro Clásico Español*. 7 de mayo. Madrid: BN.

RUMPF, HELMTRUD, 1996. “*Creolité, créole, créolisation*: nuevos caminos hacia un lenguaje común en el espacio caribeño francófono.” En Ineke Phaf, ed. 1996. 81-98.

RYMAN, CHERYL, 1984a. “Jonkonnu. A Neo-African Form.” Part I. *JJ* 17 (1), 13-27.

———, 1984b. “Jonkonnu. A Neo-African Form.” Part II. *JJ* 17 (2), 50-61.

S

SAAKANA, AMON SABA, 1996. *Colonization and the Destruction of the Mind: Psychological Signs of Race, Class, Religion and Sexuality in the Novels of Roy Heath*. London: Karnak House.

SAID, EDWARD, 1994 [1993]. *Culture and Imperialism*. London: Vintage.

———, 1995a. “On Jean Genet’s Late Works.” En J. E. Gainor, ed. 1995. 230-242.

———, 1995b [1978]. *Orientalism. Western Conceptions of the Orient.* London: Penguin.

——— , 2000-2001. “A vueltas con el orientalismo.” En F. Galván Reula & J. S. Fernández Vázquez, eds. 2000-2001a. 21-24.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, MERCEDES, 1997. “Introducción y estudio.” *El burlador de Sevilla y El convidado de piedra*. Madrid: Editorial Castalia.

SANDERS, CAROL, 2007. “Entrevista personal.” Mayo. Jaén.

SAVORY FIDO, ELAINE, 1986. “Value Judgements on Art and the Question of Macho: the Case of Derek Walcott.” *Journal of Commonwealth Literature*, 21. 109-119.

———, 1990. “Finding a Way to Tell it: Methodology and Commitment in Theatre about Women in Barbados and Jamaica.” En C. Boyce Davies & E. Savory Fido, eds. 1990a. 331-343.

———, 1995. “Strategies for Survival. Anti-Imperialist Theatrical Forms in the Anglophone Caribbean.” En J. E. Gainor, ed. 1995. 243-256.

———, 1999. “Registering Connection: Masking and Gender Issues in Caribbean Theatre.” En Helen Gilbert, ed. 1999. 222-233.

SCAPARRO, MAURICIO, dir. 2002. *Don Juan Tenorio*. 23 de noviembre. Compañía Nacional de Teatro Clásico. Teatro Pavón: Madrid.

SCHNÄFFER**,** RAIMUND, 1999. “Assimilation, Separatism and Multiculturalism in Mustapha Matura's *Welcome Home Jacko* and Caryl Phillips' *Strange Fruit*.” *Wasafiri* 29, 65-70.

SCOTT, A. F., 1965. *Current Literary Terms; A Concise Dictionary*. London: The Macmillan P.

SCOTT, DENNIS, 1968. “Walcott on Walcott Interview.” *CQ* 14 (1&2), 77-82.

———, 2000 [1974]. *An Echo in the Bone*. En D. Scott, D. Walcott y E. Hill. *Plays for Today*. Longman Caribbean Writers.

SCOTT, RIDLEY, dir. 2003. *La conquista del paraiso*. DVD. Madrid: Producciones JRB.

SEAGA, EDWARD, 1969. “Revival Cults in Jamaica.” *JJ* 3 (2), 3-13.

SELVON, SAM, 1986. “Three into One Can’t Go East Indian, Trinidadian or West Indian?” *Wasafiri* 5, 8-11.

———, 1991. *Highway in the Sun*. Leeds: Peepal Tree P.

———, 2003 [1956]. *The Lonely Londoners*. New York: Longman Caribbean Writers.

SÉNECA, 1979 [I d. C.]. *Medea*. Madrid: Editorial Gredos.

SENIOR, OLIVE, 1989. “Two Grandmothers.” En Maggie Butcher, ed. 1989. 91-105.

———, 1997 [1989]. *Arrival of the Snake Woman and Other Stories*. New York: Longman Caribbean Writers.

———, 2001. “Exiles at Home: ‘Yardies’ Abroad. The Complexity of Caribbean Identity.” *Encuentro Internacional de Literatura: Voces del Caribe*. 21 de noviembre. Madrid: Casa de América.

SERRANO, PEDRO, trad. 2004. “La poesía de Jean Binta Breeze y Linton Kwesi Johnson”. Lectura y coloquio sobre las obras de Jean Binta Breeze y Linton Kwesi Johnson. 18 de mayo. Madrid: British Council.

SHAKESPEARE, WILLIAM, 2002a [1604]. *Otelo. Othello. Edición Bilingüe.* Madrid: Imagineediciones.

———, 2002b [entre 1608-1613]. *La tempestad. The Tempest*. *Edición Bilingüe.* Madrid: Imagineediciones.

SHERLOCK, PHILIP, 1995. *The illustrated Anansi: Four Caribbean Folk Tales*. Illustrated by Petrina Wright. Oxford: Macmillan Education.

SHERLOCK, PHILIP & HAZEL BENNETT, 1998. *The Story of the Jamaican People*. Kingston: Ian Randle Publishers.

SISTREN, 2001 [1981]. *QPH*. En H. Gilbert, ed., 2001. 153-176.

SKINNER, JOHN, 1998. *The Stepmother Tongue. An Introduction to New Anglophone Literature.* New York: MacMillan P.

SLADE, TED, 1999. “The Poetry Kit Interviews Fred D’Aguiar.” http://www.poetrykit.org/iv/daguiar.htm [23/03/09].

SMEED, J. W., 1990. *Don Juan. Variations on a Theme*. London: Routledge.

SMITH, IAN, 1984. “The Poetics of Self: Dennis Scott’s Dangerous Style.” *CQ* 30 (1), 23-32.

SORIANO, ELENA, 2000. *El Donjuanismo femenino*. Barcelona: Ediciones Península.

SOYINKA, WOLE, 1973. *The Bacchae of Euripides*. *Collected Plays 1*. Oxford: OUP.

———, 1976. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: CUP.

———, 1998. “Foreword. ‘A Letter from Kingston’.” En R. Boon & J. Plastow, 1998. xi-xviii.

SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTI, 1988. “Can the Subaltern Speak?” En Cary Nelson & Lawrence Grossberg, eds. 1988. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana, IL: U of Illinois P. 271-313.

STALLWORTHY, JON, 1988. *British Poets of the First World War*. London: The British Council.

STANTON, PHIL, comp., 2003. *Music Rough Guide: Ska*. CD. London: World Music Network.

STARTUP, FRANK, 2002. *W.B. Yeats. A Beginner’s Guide*. London: Hodder & Stoughton.

STEINBERG, JENNIFER, 2002. “Last Voyage of the Slave Ship *Henrietta Marie*.” *National Geographic*. Aug. 46-61.

STOBY, MICHELLE, 2002. “Black British Drama After *Empire Road*. An Interview with Michael Abbensetts.” *Wasafiri* 35, 3-8.

STONE, JUDY S. J., 1994. *Theatre. Studies in West Indian Literature*. London: The Macmillan P.

STRAUSS, RICHARD, 1999. *Ein Heldenlen. Don Juan Till Eulenspiegel*. CD. Concertgebouw Orchestra, Wiener Philarmoniker. Hamburg: Teldec.

SUTTON, CONSTANCE & ELSA CHANEY, eds. 1987. *Caribbean Life in New York City: Sociocultural Dimensions*. New York: The Center for Migration Studies of New York.

T

TALAWA, 1996. *Medea in the Mirror* by José Triana. Audiocassette. London: Education Tape.

———, 2004. “Visita a los archivos.” Julio. Londres. Talawa Theatre Company, 23/25. Great Sutton Street, London EC1V ODN.

TALIB, ISMAIL S., 2002. *The Language of Postcolonial Literatures. An Introduction*. London: Routledge.

TANNA, LAURA, 1983. “Anansi - Jamaica’s Trickster Hero.” *JJ* 16 (2), 20-34.

———, 1984. *Jamaican Folk Tales and Oral Histories*. Kingston: Institute of Jamaica Publications Limited.

TAPIA, JUAN LUIS, 2007. “Un Nobel para Lorca”. *Ideal*. http://www.ideal.es/granada/20071121/cultura/nobel-para-lorca-20071121.html [14/04/09].

TEALE, POLLY, dir. 2003. *After Mrs Rochester. The Story of Jean Rhys author of Wide Sargasso Sea*. 24 de julio. Sharedexperience Company. London: Duke of York’s Theatre.

TERRA MUSIC, THE, 2004. *Caribbean Jammin’*. CD. Madrid: Discovery Communications.

THAUT, CRISTINA J., 2001. “The ‘Rough Beast’: A Postcolonial and Postmodern Yeats.” En Deborah Fleming, ed. 2001. 3-26.

THIEME, JOHN, 1998. “Pre-text and Con-text. Re-writing the Caribbean.” En Theo D’haen, ed. 1998. *(Un)writing Empire*. Amsterdam: Rodopi. 81-97.

———, 1999. *Derek Walcott*. Manchester: Manchester UP.

———, 2001. *Postcolonial Con-texts. Writing back to the Canon*. London: Continuum.

———, 2006. “Texts, Intertextuality and Postcolonialism.” *Walcott’s Seminar*. 18 de marzo. Paris: Univ. Sorbonne. 1-9.

THOMAS, HUGH, 1998. *La trata de esclavos. Historia del tráfico de seres humanos de 1440 a 1870*. Trads. Victor Alba & C. Boune. Barcelona: Planeta.

THOMPSON, SPURGEON, 2001. “Yeats and Eugenicism: The Garrison Mentality in a Decolonizing Ireland.” En Deborah Fleming, ed. 2001. 27-50.

THOMPSON-CAGER, CHEZIA, 1993. “Earl Lovelace.” *DLB*, vol. 125. En B. Lindfors & R. Sander, eds. 1993. 70-77.

THORNBER, ROBIN, 1992. “Voice of a Carnival Culture.” *The Guardian*. 14 de julio.

TIETZ, MANFRED, 2003. “El don Juan de Tirso de Molina en la literatura alemana.” *Congreso Internacional SEACEX. Significados y Proyección del Teatro Clásico Español*. 8 de mayo. Madrid: BN.

TIFFIN, HELEN, 1989. “Post-Colonial Literatures and Counter-Discourse.” En D. Riemenschneider, ed. 1989. *Critical Approaches to the New Literatures in English*. Essen: Verlag die Blaule Eile. 32-51.

———, 2001. “The Institution of Literature." En A. J. Arnold, ed. 2001. 42-66.

TORRENTE BALLESTER, GONZALO, 1993. “Mito y personaje de don Juan.” Conferencia pronunciada en El Centre Cultural Bancaixa el 16/10/92. Castelló i Alacant: Bancaixa.

TORRES, ROSANA, 2005. “Derek Walcott prepara en el teatro romano de Mérida una ‘odisea’ antillana.” *El País*. 28 de julio 2005. http://www.elpais.com/articulo/espectaculos/Derek/Walcott/prepara/teatro/romano/Merida/Odisea/antillana/elpepuesp/20050728elpepiesp_6/Tes [23/03/09].

TORRES-SAILLANT, SILVIO, 1997. *Caribbean Poetics: toward an Aeshetic of West Indian Literature*. Cambridge: CUP.

TRIANA, JOSÉ, 1991. *Medea en el espejo*. Madrid: Verbum.

TRUEBA, FERNANDO, dir. 2004. *El milagro de Candeal*. DVD. Madrid: Lolafilms.

TURNER, VICTOR, 1984. “Liminality and Performative Genres.” En John J. MacAloon, ed. 1984. 19-41.

U

UPTON, CAROLE-ANNE, 1998. “The French Speaking Caribbean: Journeying from the Native Land.” En. R. Boon & J. Plastow, eds. 1998. 97-125.

URDIALES, FERNANDO, dir. 2003. *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina. 30 de mayo. Teatro Corsario. Madrid: Galileo teatro.

V

VADILLO, ALICIA E., 2002. *Santería y vodú; sexualidad y homoerotismo. Caminos que se cruzan sobre la narrativa cubana contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.

VALDEZ, MERCEDITAS y LOS TAMBORES BATÁ DE JESÚS PÉREZ (n. d.). *Cuba*. CD. La Habana: A.S.P.I.C.

VANHOOF, IAN (n. d.). "The History of Ska Music". http://web.fccj.edu/~ivanhoof/ ska/ [23/03/09].

VARGAS, MYRIAM (n. d.). "Máscaras de Puerto Rico: Las fiestas en honor a Santiago Apóstol en Loíza Aldea." http://www.preb.com/apuntes3/ mascaras.htm [23/03/09].

VAYSSIÈRES, JEAN-JACQUES, 2001. *The Amazing Adventures of Equiano*. Inspired by *The Memoirs of Olaudah Equiano*. Kingston: Ian Randle Publishers Ltd.

VEGA CARPIO, FÉLIX LOPE DE, 1971 [hacia 1609]. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid: Clásicos hispánicos. CSIC.

VERDI, GIUSEPPE, 2003. *Otello*. DVD. Madrid: El Mundo.

VERMA, JATINDER, 1998. "'Binglishing' the stage: a generation of Asian theatre in England." En R. Boon & J. Plastow, eds. 1998. 126-134.

VERNANT, J. P. & P. VIDAL-NAQUET, 1972. *Mythe et tragédie en Gréce ancienne*. Vol. 1. Paris: Maspero.

VVAA (n. d.). "Fred D'Aguiar." *British Council: Contemporary writers.* http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth26 [16/04/09].

———, 1999. ORIGINAL SKA, CD compilation. London: Castle Music Ltd.

———, 2001. *Carnival In Trinidad*. CD. London: International Music Series.

W

WALBY, SYLVIA, 1992. "Post-Post-Modernism? Theorizing Social Complexity." En Michele Berret & Anne Phillips, eds. 1992. 31-52.

WALCOTT, DEREK, 1972. *Another Life*. London: Jonathan Cape.

———, 1974. "The Caribbean: Culture or Mimicry?" Journal of Interamerican Studies and World Affairs 16 (1), 3-13.

———, 1978. *The Joker of Seville & O Babylon!* New York: Farrar, Straus & Giroux.

———, 1986a. "Derek Walcott talks about *The Joker of Seville*" (Carib, 4). En Edward Baugh & Mervyn Morris, eds. *Caribbean Theatre*. Kingston: West Indian Association for Commonwealth Literature and Language Studies. 1-15.

———, 1986b. *Three plays: The Last Carnival; Beef, No chicken; A Branch of the Blue Nile*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

———,1987. *The Joker of Seville*. Lyrics by Derek Walcott, music by Galt MacDermot. CD. Port of Spain: Sanch Electronix for Semp Studios Ltd.

———, 1990. *Omeros.* Edición bilingüe. Trad. José Luis Rivas. Barcelona: Editorial Anagrama.

———, 1992 [1986]. *Collected Poems 1948-1984*. London: Faber & Faber.

———, 1993a. *The Odyssey. A Stage Version*. London: Faber & Faber.

———, 1993b. "The Antilles. Fragments of Epic Memory: The 1992 Nobel Lecture." *WLT* 67 (2), 261-267.

———, 1998. *What the Twilight Says*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

———, 2000 [1970]. *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

———, 2005a. *La Odisea*. Trads. Genaro Talens y Manuel Talens. Madrid: Colección Visor de Poesía.

———, dir. 2005b. *Una odisea antillana*. 28 de julio. Mérida. Teatro Romano.

———, 2005c. "Entrevista personal." 28 de julio. Mérida. Teatro Romano.

———, 2006. "Entrevista personal." 18 de marzo. Paris: Univ. Sorbonne.

WALCOTT, RODERICK, 2000. *The Benjy Trilogy: The Harrowing of Benjy, A Flight of Sparrows, The Education of Alfie*. Kingston: Ian Randle Publishers.

WALES, KATIE, 2001. *A Dictionary of Stylistics*. London: Longman.

WALTON, MICHAEL J., dir. 1988. *Medea* by Euripides. Videocassette. Hull: The Performance Translation Centre, Hull U.

WARNER LEWIS, MAUREEN, 1978. "Yoruba Religion in Trinidad: Transfer and Reinterpretation." *CQ* 24 (3&4), 18-32.

———, 1991. *Guinea's Other Suns*. *The African Dynamic in Trinidad Culture*. Dover, Mass: The Majority P.

———, 2001. "Language Use in West Indian Literature." En A. James Arnold, ed. 2001. 25-36.

WATANABE, NANCY ANN, 2001. "Native Vision: Yeats's Tower (*The Dreaming of the Bones*) and Walcott's Harbor (*Dream on Monkey Mountain*)." En Deborah Fleming, ed. 2001. 143-166.

WESLEY, TIMOTHY, 2002. "Entrevista personal." 8 de julio. London: Commonwealth Resource Centre.

———, dir. & writer. 2003. *Coats* [Unpublished play]. London: The White Bear.

WHITE, EDGAR B., 1989. *I, Marcus Garvey (and the Captivity of Babylon)*. En E. Hill, ed. 1989. 205-274.

WILLETS, SAM, 1991. "Rev. of *Pecong*: 'Lickle Too Much'." *What's On & Where To Go*. 9 de octubre.

WILLIAMS, ERIC, 1962. *History of People of Trinidad and Tobago*. London: Andre Deutsch.

———, 1994 [1944]. *Capitalism & Slavery*. Chapel Hill: The U of Carolina P.

WILLIAMS, PATRICK, 2000-2001. "¿No hay vuelta atrás?: el futuro de los estudios Postcoloniales." En F. Galván Reula & J. S. Fernández Vázquez, eds, 2000-2001a. 55-59.

WILSON, ELIZABETH, 1990. "'Le voyage et l'espace clos' –Island and Journey as Metaphor: Aspects of Woman's Experience in the Works of Francophone Caribbean Women Novelists." En C. Boyce Davies & E. Savory Fido, eds. 1990a. 45-57.

WILSON-TAGOE, NANA, 1995. "Myth, Ritual and Song as 'Counter Texts' in Three Plays of Derek Walcott." En Steward Brown, ed. 1995. 28-36.

WINDLING, TERRI, 1997. "The Enchanted Harp." *Realms of Fantasy*. También incluido en http://www.endicott-studio.com/rdrm/forharp.html [23/03/09].

WITMER, ROBERT, 1989. "A History of Kingston's Popular Music Culture: Neo-colonialism to Nationalism." *JJ* 22 (1), 11-19.

WUEST, RUTH, 1990. "The Robber in Trinidad Carnival". *CQ* 36 (3, 4), 42-53.

WYCLIFFE, BENNETT, 1974."The Jamaican Theatre". *JJ* (2, 3), 3-9.

WYNTER, SYLVIA, 1970. "Jonkonnu in Jamaica: Towards the Interpretation of Folk Dance as a Cultural Process." *JJ* 4 (2), 34-48.

———, 1990. "Beyond Miranda's Meanings: Un/Silencing the 'Demonic Ground' of Caliban's Women". En C. Boyce-Davies & E. Savory Fido 1990. 355-372.

WYRICK, DEBORAH, 1999. "Divine Transpositions: Recent Scholarship on Vodou and Santería Religious Art." *Jouvert* 3 (1-2) http://english.chass.ncsu.edu/ jouvert/v3i12/vodou.htm [16/04/09].

Y

YOKOTA-MURAKAWI, TAKAYUKI, 1998. *Don Juan East/West. On the Problematics of Comparative Literature*. Albany: State U of New York.

YOUNG, B. A., 1974. "Rev. of 'Play Mas'." *Financial Times*. 17 de julio.

YOUNG, ROBERT, 2000-2001. "El deseo colonial, hibridismo en la teoría, la cultura y la raza." En F. Galván Reula & J. S. Fernández Vázquez, eds. 2000-2001a. 36-39.

Z

ZABUS, CHANTAL. 1998. "The Yoruba Bacchae: Soyinka's Dearyanization of Greek Civilization," En Theo D'Haen, ed. Amsterdam: Rodopi. 203-228.

ZACEK, 1993. "Director's Note." En Steve Carter. *Pecong*. iii-iv.

ZEPHANIA, BENJAMIN. 1996. “White Comedy.” *Propa Propaganda*. Glasgow: Bloodaxe Books.

ANEXO I: CRONOLOGÍA

AÑO	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS	VIDA CULTURAL Y ARTÍSTICA
	Cultura de Arawaks, Tainos y Caribes en lo que hoy conocemos como Caribe. Época anterior a la colonización europea.	
1320		Año de publicación de la Divina Comedia de Dante.
1441	Los portugueses llevan por primera vez esclavos negros a un territorio septentrional.	
1492	Toma de Granada. Colón parte del puerto de Palos y llega al 'Nuevo Mundo'.	
1494	Cristóbal Colón llega a Jamaica. Tratado de Tordesillas por el que el Papa Alejandro VI dividió los territorios americanos de reciente descubrimiento entre España y Portugal.	
1498	Tercer viaje de Colón, donde atisba tres colinas en el sur de la isla, que por este hecho sería llamada Trinidad.	
1503	Fundación de la Casa de Contratación en Sevilla que se ocupaba del comercio con las Indias Occidentales.	
1516		Tomás Moro escribe *Utopía*.

AÑO	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS	VIDA CULTURAL Y ARTÍSTICA
1518	Real Cédula de Carlos V, concediendo licencia de llevar 4.000 esclavos de África a las Antillas. De ellos, 2.000 a la Española.	
1592	Desde 1592 a 1784 la isla de Trinidad no es más que un fortín defensivo del imperio español. La población amerindia merma dramáticamente, aunque resiste hasta finales del XVIII.	
1535	El obispo Tomás Berlanga introduce el cultivo de plátano traído de la corte de Guinea en América Latina y posiblemente fuera él quien introdujo el tomate en la península.	
1603	Comienza la existencia de Gran Bretaña como unidad nacional con Jacobo I.	
1616		Se publica la versión de la Biblia del rey Jacobo. Mueren Cervantes y Shakespeare.
1624	S. Kitts, primera colonia británica en el Caribe. Un año después los británicos ocupan Barbados.	
1630		Se publica el Burlador de Sevilla de Tirso de Molina. Aunque se cree que la obra se representó por primera vez en 1616.
1650	Los hacendados de Antigua y Barbados se oponen al gobierno de Cromwell, proclamando su lealtad a Carlos I.	
1660	Restauración de los Estuardo en el trono de Inglaterra.	

AÑO	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS	VIDA CULTURAL Y ARTÍSTICA
1655	España pierde Jamaica, que pasa a manos británicas desde ese momento.	
1682		Existe documentación sobre la existencia de un teatro en Jamaica en este año.
1688		La escritora inglesa Aphra Ben crea la novela *Oronooko or the History of the Royal Slave*, que será convertida en obra teatral por Thomas Southerne en 1696.
1697	España cede a los franceses la parte occidental de la Española por el tratado de Rywich, convirtiéndose así en Saint Domingue.	
1713	Se concede a Gran Bretaña el privilegio del 'asiento' a través del Tratado de Utrecht.	
1714		La Virgen de Regla es proclamada Patrona de la Bahía de la Habana (23 de diciembre).
1724	Tratado de *Choc*: británicos y franceses se comprometen a compartir algunos puertos del Caribe.	
1725		Marivaux escribió su obra en un acto *L'Ile des esclaves*, en la cual dos altivos atenienses, náufragos en una isla habitada por esclavos huidos, cambian su lugar por el de sus propios esclavos domésticos (Thomas, 1998: 458).

AÑO	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS	VIDA CULTURAL Y ARTÍSTICA
1756		Voltaire escribe *Scarmentado*, que tiene como tema la esclavitud, ofreciendo una variante del tema de Marivaux.
1760	Comienza en Gran Bretaña la revolución industrial.	
1763	Tratado de París: Santa Lucía vuelve a Francia. Se introduce el cultivo del azúcar y un gran número de esclavos para su cultivo. Los británicos devuelven Cuba a España y Guadalupe a Francia. A cambio los británicos se quedarán definitivamente con la Florida y Canadá.	
1771		Se estrena en Londres una obra muy popular, con el título *The West Indian* (Williams, 1994: 85).
1776	Declaración de independencia de Estados Unidos.	
1783	Cédula de población de la Corona española, en la que se invita a otros pueblos católicos a poblar la isla de Trinidad a cambio de terrenos. La isla se puebla de franceses de las islas colindantes, que traen consigo sus esclavos y que introducirán el carnaval en la isla. El famoso caso sobre el barco negrero *Zong* llega a los tribunales. *Feeding the Ghosts*, novela de Fred D'Aguiar, está inspirada en este suceso. Los hechos acaecieron en 1781.	

AÑO	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS	VIDA CULTURAL Y ARTÍSTICA
1787	Comienza “el plan de Sierra Leona” para establecer a esclavos liberados. En 1808 se convertirá en colonia formal de la Corona británica.	
1788		Antigua tiene su primer teatro.
1789	Revolución francesa. A través de la Real Cédula, España concede libertad para “el comercio de negros”.	
1797	Trinidad se convierte en territorio británico.	
1791 - 1803	Revolución haitiana.	
1803	Sta. Lucía se convierte en territorio británico. Muere Touissant L’Ouverture.	
1804	Declaración formal de la independencia de Haití.	
1806	Dessalines, quien después de la revolución haitiana se hace llamar Emperador Jacques I, es asesinado. Henri Christophe hereda su posición y obliga a los esclavizados haitianos a volver a la plantación. Se suicidó en 1820.	

AÑO	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS	VIDA CULTURAL Y ARTÍSTICA
1807	Se prohíbe la trata de esclavos en Inglaterra.	
1816	Estados Unidos crea Liberia.	
1821	La República Dominicana alcanza su independencia de España y es invadida por el ejército haitiano en 1822.	
1831	Tres colonias holandesas, Essequibo, Demerara y Berbice, se convierten en la Guyana Británica.	
1832		Santa Lucía tiene su primer teatro.
1833	Abolición de la esclavitud en los territorios británicos.	
1838	Desaparece el sistema de esclavitud de forma efectiva en las colonias inglesas.	
1840		Turner expone su cuadro *Slaveship*, inspirado en la tragedia del *Zong*.
1848	Abolición de la esclavitud en las islas danesas y francesas.	
1861 - 1865	Guerra civil americana.	Nace William Butler Yeats (1865).

AÑO	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS	VIDA CULTURAL Y ARTÍSTICA
1863	Abolición de la esclavitud en Estados Unidos y las islas holandesas.	
1868	Se produce el conocido “grito de lares” en Puerto Rico, por el que se obtienen concesiones de autonomía con respecto a España. Entre 1868 y 1878 se produce la primera guerra de Cuba contra España, que habrá de ser seguida por una segunda guerra que comenzará en 1895 y terminará finalmente en 1898.	
1880-1890	Abolición de la esclavitud en Cuba y Brasil.	
1897		Se estrena una de las primeras obras que tiene como referencia la vida en Trinidad, se trata de *Carmelita, the Belle of San Jose*, de Lewis Osborn.
1898	Tratado de París con el que acaba la guerra entre España y Estados Unidos. Cuba y Puerto Rico pasan a ser territorios “protectorado” de EEUU.	
1902		Joseph Conrad publica su novela *Heart of Darkness*.
1904		Fundación del *Abbey Theatre* en Dublín por Yeats, Lady Augusta Gregory and Annie Horniman.

AÑO	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS	VIDA CULTURAL Y ARTÍSTICA
1905	Intervención de EEUU en la República Dominicana.	
1906	Intervención de EEUU, a petición del presidente cubano Estrada Palma.	
1907		Estreno por el *Abbey Theatre* de la obra de Synge *The Playboy of the Western World*.
1911		Bernard Shaw visita Jamaica.
1915	Ocupación estadounidense de Haití, que dura hasta 1934.	
1922		"Chieftain" Walter Douglas crea la primera "carpa" (*tent*) comercial de calipso en Trinidad. En los años 20, existen en Port of Spain (Trinidad) tres teatros.
1929		Noviembre. Nace Steve Carter.
1930	Haile Selassie es proclamado Emperador de Etiopía.	23 de enero, nacieron Derek y Roderick Walcott.
1931	Año de fundación de la Commonwealth.	Se funda la revista *The Beacon* en Trinidad.

AÑO	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS	VIDA CULTURAL Y ARTÍSTICA
1936		Se estrena en Londres en el teatro Westminster la adaptación de la novela C.L.R. James *The Black Jacobins*.
1938		Una Marson produce la obra titulada *Pocomania*.
1940		Nacimiento de Trevor Rhone, dramaturgo jamaicano y cofundador de *The Barn*.
1941		Comienzo del *Little Theatre Movement* (LTM) en Jamaica, que pronto se convertiría en una institución nacional. Primera representación de una pantomima jamaicana. Comienza a editarse en Barbados la revista literaria *Bim*. Un año después comienza a editarse en Jamaica la revista *Focus*.
1944		Robert Adams, uno de los actores negros británicos más reconocidos, funda en el Reino Unido *The Negro Arts Theatre*.
1945		Comienza a editarse en Guyana la revista literaria *Kyk-over-al.* Comienza a emitirse el programa de la BBC *Caribbean Voices*. Finaliza su emisión en 1958.
1946	Guadalupe y Martinica pasan a ser consideradas territorios de ultramar, pertenecientes a Francia.	Comienza a funcionar el grupo teatral *Caribbean Thespians* y *The White Hall Players* en Trinidad.
1947	Independencia de la India. Supone el inicio de la desaparición del Imperio Británico.	

AÑO	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS	VIDA CULTURAL Y ARTÍSTICA
1948	*Nationality Act*, permite el acceso libre a Gran Bretaña a los súbditos del Imperio. Llega a Gran Bretaña el barco *Empire Windrush* con los primeros inmigrantes caribeños (un total de 492). Un devastador incendio destruye dos terceras partes de Castries, capital de Santa Lucía.	
1949		Comienza a editarse *Caribbean Quarterly*. Alejo Carpentier publica la novela *El reino de este mundo*.
1950		Se forma el *Arts Guild*, para impulsar las artes en Santa Lucía. Derek Walcott publica la obra de teatro *Henri Christophe*, que para King (2000: 76) supone el inicio del teatro caribeño.
1952 - 1959	Dictadura de Fulgencio Batista en Cuba.	En 1955 nace en Berbice, Guyana, David Dabydeen.
1956	Eric Williams forma en Trinidad el partido PNM (*People's National Movement*) y gana las elecciones. El PNM gobernará Trinidad durante 30 años, hasta 1986, incluso después de la muerte de su fundador en 1981.	

AÑO	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS	VIDA CULTURAL Y ARTÍSTICA
1957	Independencia de Ghana.	Errol Hill regresa a Jamaica, donde funda *The Federal Theatre Company*. Errol John gana *The London Observer playwriting competition* con su emblemática obra *Moon on a Rainbow Shawl* y la obra se representa en el teatro londinense *The Royal Court* al año siguiente.
1958	Apertura del parlamento federal para la constitución de la Federación de las Indias Occidentales. Sta. Lucía se une a la Federación de las Indias Occidentales. La Federación dura hasta 1962, ante el abandono de Jamaica y posteriormente Trinidad. Guyana nunca perteneció a la Federación.	Para celebrar la creación de la Federación tiene lugar un 'Festival de las Artes', protagonizado por la puesta en escena de la obra de Derek Walcott *Drums and Colours*. Edouard Glissant publica su novela *Le Lézarde*.
1959	Segunda revolución republicana en Cuba.	Se funda en Trinidad la compañía de teatro *Trinidad Theatre Workshop* (TTW).
1960		St –John Pierce, primer escritor caribeño que recibe el Nóbel. Boom de la novela caribeña en el Reino Unido. Wilson Harris publica *Palace of the Peacock*. Se forma y abre sus puertas *Theatre Guild* en Guyana. Nace en Londres Fred D'Aguiar.

AÑO	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS	VIDA CULTURAL Y ARTÍSTICA
1961		Inauguración del *Little Theatre* en Kingston (Jamaica). V. S. Naipaul publica *A House for Mr. Biswas*.
1962	Independencia de Jamaica, y Trinidad y Tobago. Jamaica abandona la Federación Caribeña, que en este año se disuelve definitivamente después de cuatro años. *Commonwealth Migration Act*. Se inicia gradualmente el control sobre la entrada de emigración en Gran Bretaña.	
1966	Independencia de Guyana y Barbados. Visita de Haile Selassie a Jamaica.	Se funda en Londres el movimiento artístico *Caribbean Artists Movement* (CAM).
1967	Sta. Lucía se convierte en un estado libre asociado de Gran Bretaña.	
1970		En los años 70 se crean revistas emblemáticas, como la publicación *Kalaloo* y *New Voices*. Wilson Harris publica el ensayo “History Fable and Myth in the Caribbean and the Guyanas”.

AÑO	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS	VIDA CULTURAL Y ARTÍSTICA
1971		Primera representación de la emblemática obra del jamaicano Trevor Rhone *Smile Orange*. La obra de Mustapha Matura *As Time Goes By* es representada en el *Traverse Theatre* en Edimburgo, y de allí pasa al *Royal Court*.
1972		Alton Kumalo funda la compañía de teatro *Temba* en el Reino Unido.
1973	Independencia de Bahamas.	
1974	Independencia de la isla de Granada y Carriacou.	
1975	Muere Haile Selassie en Addis Abbeba.	Publicación de dos novelas significativas para el Caribe francófono: *Malemort*, de Glissant (Maritinica), y *Dézafi*, de Frankétienne (Haití).
1978	Independencia de Dominica.	

AÑO	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS	VIDA CULTURAL Y ARTÍSTICA
1979	Sta. Lucía se constituye como estado independiente dentro de la Commonwealth.	William Arthur Lewis, de Sta. Lucia, gana el premio Nóbel de Económicas. El laureado nació el mismo día que los Walcott, el 23 de enero (1915). Se crea en Barbados *Stage One Theatre Productions*, compañía sin ánimo de lucro para escenificar obras caribeñas. Anton Phillips e Yvonne Brewster fundan *Carib Theatre* en el Reino Unido. También se funda *The Black Theatre Cooperative* por un colectivo de artistas, entre ellos Mustapha Matura. Creación de *Caribana* en Toronto (Canadá).
1981	Independencia de Anguilla, Belice, y Antigua y Barbuda.	
1983	Independencia de St. Kitts y Nevis. Invasión de la isla de Granada por EEUU. Hasta 1986, la conocida en Haití como época post-Duvalier, particularmente agresiva en su persecución de los seguidores del vodou. *British Nationality Act*. Mayores controles para la entrada de emigrantes en el Reino Unido.	

AÑO	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS	VIDA CULTURAL Y ARTÍSTICA
1985		Yvonne Brewster crea la compañía londinense *Talawa*.
1987	La nueva constitución de Haití da al *creole* el mismo estatus que el francés como lengua del estado.	
1990	Intento de golpe de estado en Trinidad por parte de un grupo extremista de musulmanes negros conocidos como *The Jamaat al Muslimeen*. Este grupo retuvo al presidente y a los parlamentarios como rehenes durante cinco días, hasta que finalmente se rindieron.	
1991		Mustapha Matura estrena *The Coup*.
1992		Derek Walcott recibe el premio Nóbel.
2000		Zadie Smith publica la novela *White Teeth*
2001		V. S. Naipaul recibe el premio Nóbel.

Fuentes; Hill (1972b), Rumpf (1996), Thomas (1998), Benítez Rojo (1998), Morris (1999), Arnold Kutzinski (2001), Bellour et al. (2002), Blackstage (2002), Talib (2002), Alcide-Lot (2003), Ferguson (2005).

ANEXO II: RELIGIONES CRIOLLAS

SANTERÍA O REGLA DE OCHÁ

Basada en la religión del pueblo yoruba, una conglomeración de numerosos y diversos grupos tribales unidos por una lengua común y por un sistema de creencias relacionado con los reinos de los vecinos Benin y Dahomey (hoy República de Benin). Recibe el nombre de santería porque en Cuba se llamaba a los orishas santos, indudablemente influidos por la religión católica. Aunque es practicada principalmente en Cuba, hoy en día se ha extendido, debido a la emigración, a otros territorios caribes, a Estados Unidos, Canadá o incluso España.

Entre sus prácticas destaca la práctica adivinatoria de *Ifá*, el corpus yoruba de la sabiduría en forma de parábolas y proverbios que codificaron la sabiduría de una cultura conservándola viva.

Existen cuatro formas para que los humanos puedan ponerse en contacto con el mundo de los orishas: la adivinación, el sacrificio, el trance y la iniciación.

De las cuatrocientas cinco divinidades identificadas en Nigeria, sólo se cuentan unas treinta en Cuba.

Una serie de rituales iniciáticos marcan los diferentes grados de la vida religiosa de los practicantes y crea diferentes papeles o rangos dentro de la comunidad religiosa. Estos rangos son:

1. El *iyawó*. Durante el año que sigue al asiento o iniciación. Después de este período decidirá si desea ejercer funciones de sacerdocio.
2. El *babalocha* y el *iyalocha* (baba: padre; iya: madre). Corresponde al período de sacerdocio, una vez superada la etapa de noviciado.
3. El *oriaté* es el sacerdote especializado, oficia en las iniciaciones con un conocimiento completo del procedimiento, las canciones, las plantas y los secretos adivinatorios.
4. El *babalao*. Es el sacerdote de culto del orisha Orula o Ifá. Es la máxima autoridad en la adivinación.

Para conocer los orishas más destacados de la santería, véase el anexo III.

Los *patakis* son historias recogidas por la narración oral sobre los orishas que suelen tener una función didáctica.

Aunque las mujeres y los homosexuales juegan un papel muy importante en las casas, sin embargo tienen prohibida la realización de ciertas ceremonias, como la consagración en *batá* o el toque de los tambores sagrados.

La santería o regla de Ochá también se practica en otras regiones del Caribe con otro nombre, por ejemplo en Trinidad se conoce como Changó.

REGLA DE PALO

También conocida como Palo de Monte, deriva de la religión *kongo* y del pueblo *bakongo*. Practicada fundamentalmente en Cuba. Consiste en el pacto sagrado realizado con un espíritu. Su componente más respetado, mejor guardado y temido es su magia. La principal fuente del poder mágico proviene de la habilidad del palero para contactar con un espíritu de una persona muerta, controlarlo y hacer que trabaje para él. El espíritu habita la prenda o *nganga*, palabra que designa no sólo un espíritu o fuerza sobrenatural, sino también el objeto en el que el espíritu habita, un caldero y sus contenidos, el "fundamento". Los "palos" y ramas de árboles especiales designan a la secta, ingrediente principal del proceso del *nganga*. El propietario pacta con el espíritu dentro del caldero durante una ceremonia donde se contacta con el espíritu a través de la adivinación.

Como en la tradición del vodou donde los dibujos sagrados toman el nombre de *vévé* o *anaforuana* de la Sociedad Secreta Abakuá, en la regla de palo también existe una tradición de dibujos sagrados (zarabanda), un elemento importante en las religiones de origen *kongo*.

La reputación del palo por brujería está basada en las creaciones mágicas y su supuesta eficacia mágica, que puede tener un buen o un mal propósito. Sus conjuros o *bilongos*[640] son considerados poderosas formas de resolver problemas. El secretismo de los rituales del palo añaden un componente aún mayor de misterio a esta práctica religiosa. El palero interpreta el oráculo rellenando el espejo con un humo procedente de una vela e interpreta las distintas formas que el humo va tomando en el espejo.

No es extraño encontrar a un sacerdote que trabaje en el palo y la santería cuyos rituales se complementan, al igual que los sistemas Rada y Petro en el vodou.

Andrés Facundo Cristo de los Dolores Petit fue un hombre que fundó una religión en Cuba fundamentada en una simbiosis de las religiones cubanas con el catolicismo, el espiritismo y elementos del rito masónico, y fue el primero en celebrar una controvertida iniciación de blancos a la Sociedad Secreta Abakuá en 1863.

[640] Esta palabra aparece en varias ocasiones en la obra de José Triana *Medea en el espejo*, que de esta forma conecta con la tradición cubana y lo más profundo de su folclore.

LA SOCIEDAD SECRETA ABAKUÁ

Sólo encontrada en Cuba, es una de las religiones más originales del Nuevo Mundo. Es una hermandad mágico religiosa, una sociedad esotérica, exclusivamente para hombres. Establecida en la Habana en el puerto de Regla en 1836 por los carabalí, nombre dado en Cuba a la gente que habitaba en la región que en época colonial se conocía como la vieja Calabar. Corresponde a los grupos étnicos *efik* y *efut* establecidos en Cuba.

Aunque no se contempla como una religión, la sociedad Abakuá comparte muchas de sus prácticas y creencias con las religiones cubanas mencionadas anteriormente: iniciación, ceremonias rituales acompañadas de música y danza y la creencia en una jerarquía de deidades y espíritus. También poseen una forma de escritura llamada *anaforuana*, basada en los ideográficos de los *Ejagham nsibidi*, o signos sagrados.

VODOU

El término vodou significa “espíritu” o “energía sagrada” en el grupo de lenguas Adja-Tado habladas en Arada, llevadas a Haití por los *ouida* o *whydah*, de la costa oeste de África. Además el vodou incluye tradiciones del pueblo yoruba, concretamente de los *nago*, cuyo territorio se situaba al este de la nación Fon. El vodou ha sido la religión más malignamente malinterpretada de todas las religiones de origen africano en las Américas, y es también la más compleja. Su liturgia y rituales se resuelven en torno a un panteón de espíritus conocidos como loa o *lwa* que representan una fusión de África y dioses criollizados, los espíritus de ancestros deificados y manifestaciones sincretizadas de los santos católicos.

Religión esencialmente monoteísta cuyos practicantes reconocen a una única entidad espiritual o dios *Mawu-Lisa* entre los fon, Olorun entre los yoruba, y *Bondié, Bondyé*, o *Gran Met* (el buen Dios) en Haití. Pero el fundamento de su religión es su servicio y dedicación al panteón de poderosos espíritus llamados loa o *lwa*, también conocidos como santos, o *les invisibles*, que son la conexión entre lo divino y lo humano.

Se han llegado a identificar hasta ocho naciones como las más significativas entre el vodou haitiano: *Rada, Petwo* (o Petro), *Nago* (Yoruba), *Ibo* (Igbo), *Wangol* (Angola), *Siniga* (Senegal), *Guineen* (Guinea), y *Kongo*. Las más numerosas e influyentes fueron la Rada y Petwo. Las comunidades practicantes de vodou se reúnen en torno a los *ounfo* o templos bajo la tutela de un *oungan* o *manbo* (hombre y mujer respectivamente).

El signo para saber si una persona ha sido elegida por Dios se manifiesta a través de visiones o sueños. Los espíritus y sus seguidores están interconectados como una comunidad espiritual por su creencia en un poder superior al de los *lwa*. Los *lwa* no están demasiado interesados en los acontecimientos humanos, pero actúan como intermediarios entre Dios y los seres humanos.

La industria cinematográfica estadounidense ha contribuido notablemente a crear un imaginario en torno al vodou basado en una visión escasa y poco profunda de sus prácticas. La más conocida es la de la zombificación[641], que aunque existe como práctica, sacada de su contexto resulta inexacta e incluso ridícula.

Para conocer los miembros más representativos del panteón vodou véase el anexo III b.

OBEAH, MYAL, QUIMBOIS, CANDOMBLÉ

Prácticas derivadas de los ashanti presentes en las antiguas colonias caribeñas colonizadas por los británicos, concretamente en Bahamas, Antigua, Barbados, Jamaica y Surinam. *Quimbois* es la práctica correspondiente a las islas Guadalupe y Martinica, de colonización francesa. Candomblé es la práctica realizada fundamentalmente en Brasil. Se sabe de la utilización de estas prácticas desde el siglo XVII, cuando las colonias empezaron a ser las primeras en llenarse de esclavos. *Obeah* se convirtió entonces en una serie de rituales secretos cuyo objetivo era provocar los efectos deseados, curar y promover un sentido de ilusión sobre una cierta autonomía, así como un método de control social.

A diferencia del vodou y la regla de Ochá, el culto *obeah* no se centra en la noción de una comunidad de deidades que se manifiestan entre los humanos a través de la posesión o que protejan a sus “hijos” a cambio de las ofrendas u otras formas de devoción. Los practicantes de *obeah* operan individualmente y las consultas se llevan a cabo de uno en uno. También frente a los otros dos cultos mencionados anteriormente, *obeah* carece de una liturgia establecida y de rituales comunitarios que hacen tanto de la santería como del vodou religiones organizadas. No obstante, el culto *obeah* en algunas islas muestra otros aspectos de la religiosidad afrocaribeña: la veneración de los ancestros, la posesión, el sacrificio animal y la adivinación.

No se suele utilizar un tipo de vestimenta concreta o algún otro tipo de elemento identificativo de su oficio, aunque en el pasado, particularmente en el período inmediatamente precedente y posterior a la esclavitud, se les identificaba por el uso de cinturones de los que colgaban cuchillos, y otras armas y herramientas. Es común la utilización de velas para limpiar la habitación donde se consulta a espíritus malos y dañinos. Se utilizan partes del cuerpo humano (pelo, uñas, sangre u otros fluidos) y mugre, preferiblemente del cementerio, para la preparación de fetiches.

[641] Sobre la práctica de la zombificación véanse Davis (1985) y Benítez Rojo (1998: 197–199).

Myalism

Es una versión de *obeah* que goza de una aceptación más positiva. Practicada en Jamaica, ha mantenido aspectos de la religiosidad africana perdidos en otras partes del Caribe anglófono. Sin embargo, esta particular distinción entre los dos no refleja las conexiones entre ambas prácticas establecidas durante el período de la esclavitud en Jamaica, cuando las dos prácticas jugaron un papel prominente en la resistencia y la organización de rebeliones por parte de los esclavizados.

Aunque existen muchas similitudes entre ambos ritos, una de sus principales diferencias es que en *myalism* se cuenta con un líder espiritual, lo que le da un aspecto más comunitario frente a la práctica *obeah*, centrada en el trabajo con clientes de manera individualizada.

De la práctica *myal* hay que destacar la utilización de bailes unidos a la tradición africana traída por los esclavos a Jamaica, que utilizaban tambores, bailes y posesión, como parte de una renovación organizada. Este baile se caracteriza por su efecto hipnótico, se realiza en círculos bajo la dirección de un líder que también se ocupa de procurar la entrada del espíritu que terminará poseyendo a los participantes.

REVIVALISM

Se practica en Jamaica. Se caracteriza por la inclusión de elementos de la religión cristiana y el culto a una deidad conocida como Zambi o rey Zambi. Hay dos tipos, uno conocido como Zion, y Pukko. En el primero el tipo de canciones suelen ir acompañadas de tambores y otros instrumentos de percusión, dando lugar a composiciones musicales propias, al igual que el segundo, en el que las canciones se acompañan de las manos y ritmos vocales producidos a través de la respiración (Dexter y Taylor, 2007: xiii).

PUKKUMINA/ KUMINA

Se caracteriza por la vinculación consciente basada en el legado de la persecución y el sufrimiento africano y el culto a los ángeles caídos. Es el más africano de los cultos en Jamaica, que incluyen cantos y bailes acompañados de dos tambores cada uno con un esquema rítmico, también con otros elementos para la percusión, y las canciones tienen forma de antífonas (Dexter y Taylor, 2007: xiii).

ANEXO III a: PANTEÓN DE ORISHAS[642]

NOMBRES	ELEGUÁ/ELEGGUÁ/ECHÚ	OGÚN	CHANGÓ	ORULA/ORUNLA/ORÚNMILA/IFÁ
COLORES	Rojo y negro.	Verde y negro.	Rojo y blanco.	Verde y amarillo.
PLANTAS Y ÁRBOLES[643] PREDILECTOS	El *ewe* y las hojas de los árboles (*iggis*) de los siete Orishas. Grama de caballo, espartillo, abre camino, hierba fina, albahaca, meloncillo, ítamo piñonero y yamao.	Comparte hierbas con Ochosi: caña santa, hierba de la sangre, mora, amapola, siempreviva, romero, palo, marajú, ébano, pegojo.	Bledo, moco de pavo, platanillo, zarzaparrilla, álamo, jobo, paraíso.	
CARACTERES	Mensajero entre humanos y orishas. Da cuenta de las acciones humanas a Oludamare. *Mischievous trickster*, hace travesuras pero no es el diablo, aunque "hay Eleguá de todas clases, de entre las cuales destacaré el Eshú-Eleguá, el cual es un sanguinario asesino, y está para hacer daño. Vive en la oscuridad y siempre tiene un cuchillo junto a él." (Alcaraz, 2000: 70)	Orisha de la guerra, del hierro, de los instrumentos de la guerra, los minerales y la forja. Es guerrero y herrero. Hermano de Changó, con quien compite por la bella Ochún. Es también hermano de Eleguá.	Mujeriego y bebedor, siempre buscando camorra. Atrevido y valiente. Orgulloso de sus virtudes masculinas. Es uno de los orishas más venerados en Cuba. Hermano de Orula y Ogún. "Existen dos tipos de Changó; el joven Aganjú, dueño de la justicia, y el viejo Godó, dueño de la ley y las escrituras legales, patrón de los intelectuales." (Alcaraz, 2000: 72)	Es el orisha de la adivinación. Propietario del tablero de *Ifá* u *Opón-Ifá*, dominio del *babalao* o sacerdote. Estuvo presente en la creación del mundo, por eso conoce el destino de cada uno y puede llegar a ser un guía apropiado. Se comunica a través de su cadena *ekuelé*. Sus profecías siempre suceden. Secretario de Olofi. Intermediario entre dioses y humanos.

[642] El cuadro sinóptico corresponde a una selección de características esquematizadas, procedente de los libros de Güerere (1995), Alcaraz (2000) y, Fernández Olmos y Paravisini-Gebert (2003).

[643] "Las yerbas de los Santos, con las que se conforma un *omiero*, son muchas y variadas; no sólo se utilizan hierbas sino también hojas de árboles que guardan un estrecho nexo con las divinidades que se van a invocar, o que estarán presentes en cualquier ceremonia" (Alcaraz, 2000: 57). Con el *omiero* se "bautizan" las piedras con las que se venera a los santos, se lavan los collares para su entrega, los caracoles del Diloggun (Alcaraz, 2000: 58).

NOMBRES	ELEGUÁ/ELEGGUÁ/ECHÚ	OGÚN	CHANGÓ	ORULA/ORUNLA/ORÚNMILA/IFÁ
HOMÓLOGOS CATÓLICOS	San Pedro, San Antonio de Padua y niño de Atocha.	San Pedro, que lleva las llaves del cielo. También Santiago el mayor.	Santa Bárbara, San Marcos, San Patricio, San Jorge.	San Francisco de Asís (quizá porque la cadena recuerda al rosario que cuelga del hábito de este santo).
SÍMBOLOS	Antromorfizado en cemento con ojos, orejas y boca hechas de conchas. Situado detrás de la puerta de entrada a la casa.	Objetos de hierro.	Hachas y "piedras de rayo" recogidas después de las tormentas, castillo, espada, taza.	El tablero, símbolo del mundo, y la cadena *ekuelé*.
ATRIBUTOS	Abre y cierra caminos. Debe ser consultado antes de tomar cualquier decisión importante en la vida. Es el primero al que hay que dirigirse en cualquier ceremonia. Tres golpes en el suelo para invocarle.	Uno de los más importantes *lwas* en la cultura Fon de Dahomey y en el vodou haitiano. Astuto y belicoso, tanto en la guerra como en el trabajo.	Es el orisha para los retos.	
OFRENDAS	Dulces, ron, tabaco, un gallo o un macho cabrío.	Vino de palma, sal, yuca, tortugas y perros.	Frijoles, carnero, tortuga, maíz, *okra*.	Pollos y palomas.
DÍAS CONSAGRADOS Y NÚMERO	Lunes 3	Martes 7 y 3	4 y 6	4 de octubre 16

NOMBRES	OBATALÁ	BABALÚ AYÉ/BABÁ	OCHOSI	OSAIN
COLORES	Blanco.		Violeta.	
PLANTAS Y ÁRBOLES PREDILECTOS	Clavo, bledo, saúco, campana, almendra, algodón, higuera.			
CARACTERES	Dios de la pureza y la justicia cuyo nombre significa “rey de la blanca vestidura”. Es hombre y mujer. Es el arquetipo del espíritu de la creatividad. Aunque Olofi creó el mundo, Obatalá creó al hombre y gobierna sus ideas y pensamientos.	Originario de Dahomey. Dios de la enfermedad, propietario de las epidemias y las enfermedades. Sus mensajeros son moscas y mosquitos. Cura e infecta, castigando con enfermedades como la sífilis, la lepra, el sarampión o la gangrena.	Orisha de los cazadores, pertenece al triunvirato formado por los orishas guerreros junto al Eleguá y Changó. Protector de los prisioneros, de los transgresores, de los disidentes políticos y de aquéllos que buscan justicia.	Patrón de los curanderos. Nunca nació, sino que surgió de la tierra. Deidad del “monte”, el bosque y la medicina natural. Maestro de los secretos de las plantas.
HOMÓLOGOS CATÓLICOS	Nuestra Señora de la Merced.	San Lázaro.	San Norberto.	San José, San Benito, San Jerónimo, San Antonio Abad, San Silvestre.
SÍMBOLOS	La *iruka* blanca (*horsetail switch*), *agogós* (campanillas de metal blanco), coronas de plata o metal blanco y agua bendita.			La rama verde y retorcida de un árbol, el lugar donde vive, que actúa de talismán.
ATRIBUTOS			Arco de metal agujereado por tres flechas que se guarda en el puchero de Ogún.	Cojo, con sólo un ojo y un solo brazo, sordo de su oreja más prominente, sólo oye extraordinariamente bien por su oreja más pequeña.

NOMBRES	OBATALÁ	BABALÚ AYÉ/BABÁ	OCHOSI	OSAIN
OFRENDAS	Coco, algodón, mantequilla de coco, “cascarilla” (la cáscara de los huevos machacada), palomas, pichones, caracoles. Todas las ofrendas han de ser cubiertas con algodón y presentadas con una inmaculada limpieza.	Pan untado de aceite de oliva o de palma, maíz tostado y diferentes tipos de grano.	Faisán, leche, miel, maíz.	
DÍAS CONSAGRADOS Y NÚMERO	4 de septiembre 8, 16 y 24	17 de diciembre	Martes 3 y 7	

NOMBRES	YEMAYÁ	OCHÚN/ OCHÚN-KOLÉ/ PANCHÁGARA/ IYAMMU/ YEYÉ-KARI/ YEYÉ	OYÁ	DADA OBAÑEÑE
COLORES	Azul marino y blanco.	Amarillo.	Marrón oscuro y blanco.	
PLANTAS Y ÁRBOLES PREDILECTOS	Son las mismas para Ochún: lechuguilla, hierba añil, verbena, helecho de río, palo canela.		Guasimilla, mazorca, yuca, ciruela, palo paja, cabo de hacha.	
CARACTERES	Madre universal, diosa de la maternidad, del mar y de la sal marina. Ella es la madre de todos los orishas. En alguna ocasión es representada como una sirena de piel oscura. Orisha de la inteligencia y la racionalidad. Ella es juicio y razón, pero también puede ser una implacable castigadora. Reina majestuosa de los océanos.	Afrodita lucumí, diosa de los ríos, las aguas dulces y el oro. Representa la sensualidad femenina, el amor, la belleza y el deseo sexual. Hermana de Yemayá. Se le suele representar como una atractiva mulata de piel clara. Protectora de las embarazadas.	Deidad femenina de la guerra que a menudo lucha junto a Changó. Señora del rayo, del viento y guardiana del cementerio, protectora de los muertos y propietaria del arco iris. Heredera del fuego que escupe cuando está enfadada. Hermana de Yemayá, Ochún y Oba. Compite con Changó por todo.	La Orisha de los recién nacidos y de los vegetales, es consentidora con los niños a su cuidado.
HOMÓLOGOS CATÓLICOS	La Virgen de Regla	La Virgen de la Caridad del Cobre y, en Brasil, la Inmaculada Concepción.	Relacionada con las griegas Medusa y Hécate y la hindú Kali. Como homólogos católicos tiene la Virgen de la Candelaria y Santa Teresa.	Por asociación con San Ramón, el santo cristiano no nacido naturalmente sino extraído del vientre de su madre un día después de la muerte de su padre y que tomó los hábitos por inspiración de la Virgen, fue convertida en la Orisha de los recién nacidos, en especial de los negritos de pelo rizado.

NOMBRES	YEMAYÁ	OCHÚN/ OCHÚN-KOLÉ/ PANCHÁGARA/ IYAMMU/ YEYÉ-KARI/ YEYÉ	OYÁ	DADA OBAÑEÑE
SÍMBOLOS	Espada, abanico, media luna, una concha, ancla, sol metalizado en color plata o blanco.	Campanilla *agogó* de metal amarillo. Oro, cobre, el pavo real, espejos, abanicos, canoas y coral. Las calabazas son sagradas para ella.	*Iruke* negro.	
ATRIBUTOS	Fertilidad.			
OFRENDAS	Maíz, pichón, patos, carneros y gallos.	Cabra, pescado, gallina, judías, miel, dulces y un plato hecho de gambas y almendras.	Gallinas y cabras.	
DÍAS CONSAGRADOS Y NÚMERO	Sábado 7	6 de septiembre 5	Viernes 7 y 9	

CÓMO SE MANIFIESTAN LOS «LWA» A LOS HUMANOS

Cada lwa *está relacionado con un ámbito preciso de la naturaleza (aire, tierra, agua o fuego), con árboles, plantas, comportamientos humanos, colores y rituales particulares. Los adeptos los identifican gracias a esos signos específicos y pueden dirigirse a voluntad a uno o varios de ellos.*

Nombres	Legba	Zaka	Gedé	Barón Samdi	Dambala
Ritos	Rada.	Rada	Rada y Petro.	Rada y Petro.	Rada.
Colores	Rojo.	Azul, rojo, verde.	Negro, violeta, blanco.	Negro, violeta.	Blanco.
Árboles predilectos	Güira. Ciruelillo. Jatrofa.	Cerezo *(Malphigia ureus)*. Banano.	Jatrofa. Güira.	Jatrofa. Limonero.	Cualquier árbol; sobre todo, el algodón y la seda; y también la güira, el palmito, el tamarindo.
¿Tipo de posesión?	Brutalidad, fuerza, violencia.	Aire campesino. El poseído lleva un gran sombrero de paja, blusa y pantalón azul, pañuelo rojo, zurrón de paja.	Gestos y ademanes obscenos. Porte cadavérico.	Macabro y pícaro.	Imitación del movimiento de la culebra.
Ofrendas	Mandioca, arroz, banana verde *bucanée*, gallo *bigarré*.	Maíz, pan, *rapadou*, alcohol.	Chivo negro. Gallo negro.	Arenques salados. Cabras negras. Gallinas negras.	Lo blanco: gallinas, arroz, leche, huevos.
Atributos	Protector de los hogares.	Cosecha.	Maleficio que hacer o rechazar.	?	Riqueza, fortuna, felicidad.
Caracteres	Intérprete de los *lwa*; guardián de las barreras, las encrucijadas y carreteras; rival de Dambala.	*Lwa* campesino y cultivador encargado de los campos y la agricultura; desconfiado, trapacero, ávido de ganancias; odio manifiesto por los habitantes de las ciudades.	*Lwa* de la muerte	Jefe de los Gedé (*lwa* de la muerte).	Principio del bien, primer lugar.
Vivienda	Barreras y encrucijadas; jatrofa.	Campos.	Cementerios y lugares subterráneos.	Cruz a la entrada de los cementerios.	Manantiales y ríos.
Homólogos católicos	San Pedro (llave) o san Antonio (objetos perdidos).	San Isidoro.	San Expedito.	?	San Patricio expulsando las serpientes de Irlanda.
Ámbitos	Tierra.	Tierra.	Tierra.	Tierra.	Aguas.
Símbolos	Un anciano enfermo y mal vestido.	Mabuya (pequeño saurio).	Cadáver, cruz negra. Instrumentos de arado.	Sombrero de copa, ropa negra.	Culebra arco iris.
Días consagrados	Viernes, sábado.	Viernes, sábado.	Lunes, viernes.	Sábado.	Jueves.

Nombres	Aida Wedo	Ezili	Ogu Feray	Agwé	Simbi
Ritos	Rada.	Rada.	Rada.	Rada.	Petro.
Colores	Azul, blanco.	Azul, rosa.	Rojo.	Blanco, verde, rosa.	Negro, gris.
Árboles predilectos	Cualquier árbol; sobre todo, el algodón y la seda; y también la güira, el palmito, el tamarindo.	Ciruelillo. Laurel.	Güira. Pino.	Uvero (*Cocolota uvifera*).	Mango y güira; madera de olmo.
¿Tipo de posesión?	Imitación del movimiento de la culebra.	Aire seductor con conducta provocadora; busca los perfumes.	Lenguaje autoritario y trivial (cuartel).	Búsqueda de agua para zambullirse y nadar.	El poseído se lanza a un estanque o a un río.
Ofrendas	Lo blanco: gallinas, arroz, leche, huevos.	Objetos de aseo, comidas rebuscadas y elaboradas, arroz, pollos.	Gallo rojo. Toro.	Corderos blancos, gallinas; bebida refinada; champán.	Animales negros o grises; cerdos, chivos, gallinas de Guinea, pavos, gallinas.
Atributos	Riqueza, fortuna, felicidad.	Amor.	Lucha contra la pobreza.	Protección de la navegación y el comercio marítimo, pesca.	Don de clarividencia.
Caracteres	Esposa de Dambala.	Mulata, coqueta, sensual; belleza y gracia, lujo y placeres; prostituta.	Guerrero y soldado.	Mulato, tez clara, ojos verdes como el mar, oficial de marina.	Guardián de las fuentes y las charcas.
Vivienda	Manantiales y ríos.	Orillas de los ríos.	Güira, bambú.	Mar.	Fuentes, grutas, montañas.
Homólogos católicos	Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción.	Virgen María.	Santiago el Mayor.	San Ulrico.	Reyes Magos.
Ámbitos	Aguas.	Aguas.	Fuego.	Aguas.	Aguas.
Símbolos	Culebra arco iris.	Corazón; espejo.	Un sable clavado en el suelo.	Barca, remos.	Estanque.
Días consagrados	Lunes, martes.	Martes, jueves.	Viernes, sábado, lunes.	Jueves.	Martes, jueves, viernes.

Esta tabla de clasificación y correspondencias sólo presenta algunos de los principales lwa *de los ritos Rada y Petro. En cuanto a los* lwa *del rito Kongo, son celebrados de modo colectivo; en particular, en el* lakou *Nan Soukri, cerca de la ciudad de Gonaïves. Constituyen lo que se denomina una «escolta», dirigida por el* lwa *Man Inan, esposa de Bazou Mennen, de quien tiene 101 hijos. Considerada como una reina madre, con los rasgos de una anciana encogida, Man Inan se asocia con Nuestra Señora de la Asunción, su equivalente católico. Se la celebra, junto con su escolta, el 15 de agosto. Los* lwa *Kongo tienen reputación de ser* lwa-gad *(«guardianes») que aseguran la protección de sus servidores en los momentos difíciles de la vida.*

Laënnee Hurbon (1998: 140-143).

ANEXO IV: VARIACIONES DEL TEMA DE DON JUAN

A continuación exponemos algunas de las obras que consideramos más significativas con respecto a las variaciones de Don Juan. Con ello no pretendemos enumerar todas las versiones, pues sería imposible, sino marcar la importancia de la tradición donjuanesca desde su creación. El orden es cronológico, aunque algunas obras pueden coincidir en tiempo. Las referencias provienen de Massin (1979), Mandrel (1984), Arias (1988), Smeed (1990), Díaz-Plaja (2000), Soriano (2000), Tietz (2003).

OBRAS/AUTOR	ÉPOCA/AÑO	VARIACIONES DEL TEMA DE DON JUAN	PERSONAJES
Tradición popular, romances, el Galán y la calavera; el convidado de piedra	Medievo		
El Burlador de Sevilla **Tirso de Molina**	1630	Fija las características de Don Juan y el modelo dramático.	
Il Convitato di Pietra **J. A. Cicognini**	Aprox. 1640	• Don Juan más arrogante, sin intención de arrepentirse. • Aumenta el catálogo de mujeres. • Gesto de la estatua, que mueve la cabeza. • Negativa de la estatua a tomar comida terrenal.	Catalinón: Passarino. Adquiere un carácter más cómico. Temor del criado a no recibir su sueldo.
Entra como personaje de la *commedia dell'arte*	Primera mitad del siglo XVII	Juegos, acrobacias, diferentes improvisaciones.	Catalinón: Biancolelli

OBRAS/AUTOR	ÉPOCA/AÑO	VARIACIONES DEL TEMA DE DON JUAN	PERSONAJES
Teatro de marionetas en Francia			
Dom Juan ou le Festin de Pierre **Molière**	15 de enero de 1665, primera representación.	• Don Juan ateo. • Personaje más reflexivo. • Crítica a la sociedad francesa del momento.	Catalinón: Sgnarelle Tisbea–Aminta: Charlotte Damas: doña Elvira, novicia a quien don Juan consigue burlar.
Tradición popular, representaciones en el norte de Europa (Inglaterra y Alemania)		Versiones más sangrientas. En algunas incluso se produce el asesinato del padre a manos de Don Juan.	Catalinón: Hans, Wurst, Kaspar: payaso.
The Libertine **Thomas Shadwell**	1675		
La venganza en el sepulcro **Alonso de Córdova y Maldonado**	Finales del XVII		
No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague **Antonio de Zamora**	1714		
Don Giovanni Tenorio **Carlo Goldoni**	1736		
Il Dissoluto punito o sia il Don Giovanni **Da Ponte/Mozart**	1787	La música ayuda a minimizar la culpabilidad del personaje.	Catalinón: Leporello Donna Ana cobra relevancia como personaje.

OBRAS/AUTOR	ÉPOCA/AÑO	VARIACIONES DEL TEMA DE DON JUAN	PERSONAJES
"Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten vorgetragen" **E. T. A. Hoffmann**	1813	• Mayor importancia a los hechos sobrenaturales. *Don Juan becomes a tragic and quasi-Faustian figure by virtue of his hopeless quest for something beyond normal permitted human experience*. (Smeed, 1990: 32) • Se inicia una visión metafísica cuya finalidad no es la búsqueda del placer carnal, sino la búsqueda de la Mujer en esencia. • Don Juan como ser sumamente reflexivo.	Doña Ana supone la salvación para Don Juan.
Don Juan **Byron**	Escrito entre 1818 y 1823, publicado entre 1819 y 1824	• Don Juan continúa con la visión romántica de Hoffman. • Personaje que se rebela contra lo artificial, la corrupción y la hipocresía de la alta sociedad británica. • *Búsqueda de la Mujer.* • Resistencia ante posibilidad de encuentros sexuales por respeto a la amada.	

OBRAS/AUTOR	ÉPOCA/AÑO	VARIACIONES DEL TEMA DE DON JUAN	PERSONAJES
Leyenda sobre la existencia de Miguel de Mañara	Influye especialmente en el siglo XIX	Personaje supuestamente real, sevillano, que vivió en el siglo XVII. Las leyendas sobre su vida se funden con las del Don Juan.	
Don Juan und Faust **Christian Dietrich Grabbe**	1829		
Kamenyi Gost (el convidado de piedra) ***Alexander Pushkin***	1830		
Les Armes du Purgatoire (novela) **Prosper Merimée**	1834	• Aparición de la novicia. • Entierro presencial de don Juan.	
Don Juan de Marana ou la chute d'un ange **Alexandre Dumas** (padre)	1836		
El estudiante de Salamanca **José de Espronceda**	1840		
Diario de un seductor **Soren Kierkegaard**	1843		

OBRAS/AUTOR	ÉPOCA/AÑO	VARIACIONES DEL TEMA DE DON JUAN	PERSONAJES
Don Juan Tenorio **José Zorrilla**	1844	• Modernización de la obra. • Un Don Juan más escéptico sobre la existencia de otra vida. *The Spaniards seem to have adopted this play as 'their' version of 'their' legend*. (Smeed, 1990: 1996)	
Don Juan aux enfers **Charles Baudelaire**	1846		
Le château des désertes **George Sand**	1851		
Don Juan **Alexei Tolstoi**	1860		
Don Juan (pequeño poema) **Ramón de Campoamor**	1886		
Don Juan. Tondichtung (nach Nicolaus Lenau) für groβes Orchester, opus 20. **Richard Strauss**	Representado por primera vez en 1889, publicado en 1890		
El hijo de don Juan **José Echegaray**	1892		

OBRAS/AUTOR	ÉPOCA/AÑO	VARIACIONES DEL TEMA DE DON JUAN	PERSONAJES
Man and Superman **Bernard Shaw**	1901-1903	Rompe con la visión romántica del Don Juan, son ahora las mujeres las que le persiguen.	Don Juan: John Tanner Leporello: Enry Straker
Las hijas de don Juan **Blanca de los Ríos Lampérez**	1907		
"Don Juan Kindheit" *y* "Don Juan Auswahl" (poemas) **Rainer Maria Rilke**	1908, ambos en *Neue Gedichte*		
Juanita Tenorio (novela) **Jacinto Octavio Picón**	1910		
Don Juan buena persona **Hermanos Álvarez Quintero**	1918		
Don Juan de España **Gregorio Martínez Sierra** *Los cuernos de Don Friolera* **Ramón Mª del Valle-Inclán** **Federico García Lorca**	1921	Visión esperpéntica de Don Juan y su mundo F. García Lorca esboza una tragedia teatral titulada "Diego Corrientes (tópico andaluz en tres actos)".	El bandolero andaluz caracterizado como Don Juan romántico.

OBRAS/AUTOR	ÉPOCA/AÑO	VARIACIONES DEL TEMA DE DON JUAN	PERSONAJES
Doña Inés (Historia de amor) **Azorín** *Tigre Juan y el curandero de su honra* (novela) **Ramón Pérez de Ayala**	1925		
Don Juan de Mañara **Hermanos Machado**	1927		
El burlador que no se burla **Jacinto Grau**	1930		
Juan in America (novela) **Eric Linklater** *Pero, ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* **Enrique Jardiel Poncela**	1931		
El Hermano Juan **Miguel de Unamuno**	1934		
Juan in China (novela) **Eric Linklater**	1937		

OBRAS/AUTOR	ÉPOCA/AÑO	VARIACIONES DEL TEMA DE DON JUAN	PERSONAJES
Don Juan en París (cuento ensayo) **Gregorio Marañón**	1939		
Seis Donjuanes y una dama **Salvador de Madariaga**	1950		
Ha llegado Don Juan **Jacinto Benavente**	1952		
Don Juan oder die liebe zur Geometrie **Max Frisch**	1953/1963	Don Juan no es un seductor. Son las mujeres las que se enamoran de él.	Don Juan tiene más que ver con Ícaro o Fausto que con el don Juan tirsiano. Miranda es una exprostituta. Celestina regenta un prostíbulo.
Ornifle ou le courant d'air **Jean Anouilh**	1955	Don Juan muere ya viejo por causas naturales.	
Don Juan **Gonzalo Torrente Ballester**	1963		
Don Juan en la mancebía **Ramón J. Sender**	1971		
The Joker of Seville **Derek Walcott**	1978		
Don Juan dementiert (Don Juan desmiente) **Bert Ángel**	1989	Don Juan es un individuo problemático como otro cualquiera.	

OBRAS/AUTOR	ÉPOCA/AÑO	VARIACIONES DEL TEMA DE DON JUAN	PERSONAJES
Don Juan en los infiernos (versión cinematográfica) **Gonzalo Suárez**	1991		
Don Juan oder Der Retter der Frauen (Don Juan o el salvador de mujeres) **Peter Paul Zahl**	1998	• Su objetivo es salvar a las mujeres, haciéndolas disfrutar de una vida sexual alegre. • Descenso a los infiernos. • "Tan sólo nos salvará la carne"	
Don Juan Der Mann, den die Frauen Liebten (Don Juan, el hombre querido por las mujeres) Narración histórica **Siegfried Obermeier**	2000	Se trata de un *best seller*. Utiliza el don Juan para entretener con la lectura. Es "el hombre querido por las mujeres", según indica su subtítulo.	
Don Juan, el musical dirigido por **Félix Gray**	18 de febrero de 2004, estreno en Montreal.	El flamenco fusionado ocupa un lugar destacado en esta obra concebida como musical.	María será el personaje femenino que haga olvidarse a don Juan de sus conquistas.
The Lost Diary of Don Juan. Novela del americano **Douglas Carlton Abrams**	2007		Justifica las conquistas del personaje a través de su supuesta biografía. En realidad lo considera un libertador del sometimiento sexual de las mujeres, marcado por el patriarcado.

ANEXO V: TALKING NONSENSE

TABLE 1

*talking nonsense**

(any kind of *broad talking*, especially of the combative or quick-witted sort)

- *calling name* (any kind of personal interaction)
  - *cursing* (abusive use of someone's name)
  - *calling (out) name* (using someone's name in a public way)
  - *giving fatigue (making mock, giving rag)* (jocular use of someone's name)
  - *making cōmmess* (talking about particular individuals, including oneself)
    - *making cōmmess* (talking about others' business)
      - *making cōmmess* (benign talk about others)
      - *making melée* (malign others, talk about, especi-ally that leading to fights)
    - *talking nigger business* (broadcasting one's own business)
- *making vextation (making boderation, getting on 'rageous)* (loose talk leading to arguments)
- *getting on ignorant* (uninformed talk, making a fool of oneself)
  - *telling story* (discovered false talk)
  - *talking trupidness* (talking without order or logic)

* Adapted from Abrahams and Bauman, 1971

Abrahams (1983: 93)

ANEXO VI: VARIACIONES DEL TEMA DE MEDEA

Lasso de la Vega señala que las versiones de Medea sobrepasan el número de doscientas. En este anexo ofrecemos las que consideramos más significativas. Las referencias provienen de Lasso de la Vega (1981), Bañuls y Morenilla (2001), Mcdonald (1997), López y Pociña ((2002) e Internet. Cuando no existe datación exacta de la obra, hemos incluido el período en el que vivió el autor. Las dataciones anteriores a la era cristiana son aproximadas, pues existen pequeñas variaciones en torno a fechas concretas.

OBRAS/AUTOR	ÉPOCA/AÑO	VARIACIONES DEL TEMA DE MEDEA
Teogonía (vv. 992 - 1002) **Hesiodo**	VII a. C.	En las versiones más antiguas, una vez superadas las pruebas, Jasón y Medea viven felices.
Pítica IV (vv. 211 s.) **Píndaro**	Último cuarto del siglo VI a. C. Algunos le sitúan junto a Eurípides y Herodoto en el siglo V a. C (Graf, 1997)	Medea aparece como asesina de Pelías.
Las mujeres de Cólquide **Sófocles**	Circa 491–406 a. C.	
Medea **Eurípides**	431 a. C.	
Argonautica **Apolonio de Rodas**	III a. C	

OBRAS/AUTOR	ÉPOCA/AÑO	VARIACIONES DEL TEMA DE MEDEA
Medea exul **Ennio**	204 a. C.	
Medus **Pacuvio**	220–130 a. C.	Tragedia sobe el hijo que tuviera Medea con Egeo, Medo.
Medea **Séneca**	45–46 d. C.	
El vellocino de oro **Lope de Vega**	1622	Representada y escrita para celebrar el cumpleaños de Felipe IV.
El divino Jasón **Calderón de la Barca**	1634	Auto sacramental. Jasón se convierte en Cristo en busca del alma perdida.
Medea **P. Corneille**	1635	Elimina el coro. Opiniones del autor contra el estamento judicial. Esta versión sigue más a Séneca que a Eurípides. Fue convertida en ópera con libreto de su hermano Thomas y música de M. A. Charpentier (1693).
Los encantos de Medea **Rojas Zorrilla**	1645	Medea es retratada como una maga enamorada y cruel frente a un Jasón enamorado de Creusa que intenta matar a su anterior esposa.
Médée **H. B. de Raqueleyne, Barón de Longepierre**	1694	Estilo enfático y declamatorio. Jasón sinceramente enamorado de Creusa.

OBRAS/AUTOR	ÉPOCA/AÑO	VARIACIONES DEL TEMA DE MEDEA
Miss Sara Sampson **G. E. Lessing**	1755	Tragedia burguesa.
Medea in Korinth **Fr. M. Kringer**	1786	
Medea auf dem Kaukasus **Fr. M. Kringer**	1790	Medea no sabe adaptarse a la vida normal y mira con nostalgia su pasado en la Cólquide tras su destierro.
Libreto de F. Hoffman	1797	Cherubini le pone música.
Trilogía: *Das Goldene Fliess: Der Gastfreund, Die Argonauten, Medea* **F. Grillpazer**	1821-1822	
Medea **Joseph Mallord William Turner**	1828	Obra pictórica.
Medea **Frederick Sandys**	1865	Obra pictórica de este pintor considerado Prerrafaelita. Representa a Medea como una bruja de rasgos exóticos y semblante atormentado.
Medea **H. H. Jahn**	1920	Versión influida por el psicoanálisis.

OBRAS/AUTOR	ÉPOCA/AÑO	VARIACIONES DEL TEMA DE MEDEA
Protagonizó el papel de la primera Medea negra en la producción de Jahn. **Agnes Straub** *Medea* **M. de Unamuno**	1933	Como directora de su propia compañía utilizó la Medea de Grillparzer como Medea negra, enfrentándose a la prohibición de medidas racistas nazis.
The Wingless Victory **M. Anderson**	1936	Medea en los mares del sur.
Jason **Elisabeth Porquerol**	1942	
Medée **Anouilh**	1946, no fue estrenada hasta 1953 (en el teatro del Atelier, con puesta en escena de André Barsacq, decorados y vestuarios de André Bakst, con Michèle Alfa y Jean Servais).	Perteneciente a sus “piezas negras” o tragedias, Medea es la última de esta serie. Otras piezas importantes y más conocidas son su Eurídice de los años treinta o Antígona, estrenada en París en los años de ocupación alemana durante la Segunda Guerra Mundial.
Medea posbélica **Csokor**	1947	De autor austriaco, retrata preocupaciones pacifistas.
Medea **Robinson Jeffers**	1952	Autor norteamericano. Adaptada al francés por Julien Philbert, se representó en París.

OBRAS/AUTOR	ÉPOCA/AÑO	VARIACIONES DEL TEMA DE MEDEA
Medea la encantadora **José Bergamín**	1954	Fue estrenada en Montevideo. El dictador Paul Magloire acudió a ver la obra rodeado de policía. La protagonista es una gitana de Córdoba que vive junto al puente romano a orillas del Guadalquivir.
La Medea de Eurípides **Mathias Braun**	1958	Muy influida por la versión de Anouilh.
Medea en el espejo **José Triana**	1960 Estrenada el 17 de diciembre en la Habana.	
Kurban **G. Dilmen**	1967	Medea en Turquía.
Versión cinematográfica **P. Pasollini**	1969	María Callas representa el temperamento de esta Medea africana a la vez que bizantina.
Medea fran Mbongo **W. Kyrklund.**	1970	Medea en África.
Gota d'acqua **Chico Buarque y Paulo Pontes**	1975	Versión brasileña que incluye el ritmo de la samba.
Medea **Aaron Schroeder**	1979	Renuncia a elementos de Eurípides para introducir lo más efectista de Séneca.
Medea **Brendan Kennelly**	1988	Utiliza el mito para explorar el conflicto entre ingleses e irlandeses.

OBRAS/AUTOR	ÉPOCA/AÑO	VARIACIONES DEL TEMA DE MEDEA
Demea **Guy Butler**	1990	Fue escrita en los años sesenta pero no pudo ser representada hasta 1990 debido a su contenido antiapartheid. Medea es una princesa Tembu y Jasón un oficial británico en el siglo XIX. La obra presenta los prejuicios sociales y culturales en Sudáfrica. Entre 1994 y 1996 se representó en Cape Town, Grahanstown y Johanesburgh.
Medea (Ópera) **Miki Theodorakis**	1991	
Pecong **Steve Carter**	1993	Estrenada el 9 de enero de 1990 en el *Ruth Page Dance Center*. Producida por *Chicago's Victory Gardens Theater* bajo la dirección de Dennis Zacek.
Medea **Reinaldo Montero**	1997	Medea en clave de humor
Medea. Arrebatos y delirio de una histérica furiosa en tierras de Corinto. **Fermín Cabal**	1998	Representada en el teatro de Mérida en 1998, publicada en 1999.
Bogs of the Cats **Marian Carr**	1998	Representada en 2004 en el West End londinense, contó como actriz protagonista con Holly Hunter.