

## El enigma de la leontina: Flora Díaz Parrado

Rosa Ileana Boudet

Los estudios teatrales cubanos no se han adentrado con suficiente profundidad en la dramaturgia escrita durante la República, especialmente la década del 40, cuando un grupo de autores “descubre” el país y, en un lento proceso de aproximación, crea las imágenes que nos acompañarán hasta el presente. Por lo general, los autores “de transición” se estudian como conjunto; se ha legitimado el bosque y no los árboles y los ejemplares concretos. Y a medida que transcurre el tiempo, la modernidad nos deslumbra con el brillo de una noche única, el estreno de *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera (1948), nuestro “escupitajo al Olimpo,” pero a la vez nos dificulta analizar el dramático proceso de creación de una tradición constituida también por obras más opacas, que me resisto a llamar “menores.”

En *Réquiem por Yarini* (1965) hay un enigma encerrado en el dije de la leontina. En la escena en la cual Lotot y Yarini se disputan a la Santiaguera, una leontina de diamantes va en el cambio. El dibujo del dije es inexplicable. Para Yarini es una obsesión poseer la mujer y la joya, pero Carlos Felipe ofrece sólo algunas pistas y claves, hasta el final cuando sabemos que el dije encerraba el enigma de su destino. Me planteo que, de igual manera, el teatro de los 40 nos deja algunos rastros que, como acertijos o enigmas, son signos para entender la dramaturgia cubana en su totalidad. De acuerdo con Pavis, “concibo este análisis de los textos como la continuación del análisis de los espectáculos,” ya que “los textos dramáticos no son sino la huella de una práctica espectacular” (10). Por lo tanto, me arriesgo a imaginar puestas posibles, palabras en acción de algunas obras que aún no han sido escenificadas.

Entre las obras olvidadas de los años 40 que perfilan una imagen de lo cubano, están las creadas por Flora Díaz Parrado.<sup>1</sup> Mientras Piñera escribía su *Electra Garrigó*, ella creaba piezas para una escena ausente. Su teatro

es casi desconocido. Nunca ha sido reeditada y fue estrenada en una función única.<sup>2</sup> Su nombre es una referencia escueta. Gracias al interés investigativo de Carlos Espinosa, que rastreó en La Habana y Madrid en busca de datos para la publicación de *El velorio de Pura*, sé que nació en Camagüey en 1893 y murió en Madrid en 1992. Desempeñó una destacada y extendida trayectoria al servicio diplomático, tuvo una activa participación en la vida ciudadana, defendió el derecho de la mujer al sufragio, rescató y protegió de los campos de concentración a centenares de cubanos, franceses y españoles que huían de la guerra civil en España, defendió en 1951 el Derecho de Asilo<sup>3</sup> y comprendió el lesbianismo que la prensa cubana de la época llamaba eufemísticamente “garzonismo.”<sup>4</sup> ¿Qué papel juegan sus piezas en esta larga vida? ¿Cuáles otras obras se han perdido aparte de la narrativa y el teatro que ella misma se publicó en vida? Otro enigma.

*El velorio de Pura* apareció en 1941 junto a cinco cuentos. Tres años después, Díaz Parrado da a conocer *Juana Revolico* y un tomo integrado por *Dos farsas y tres dramas más*, las farsas *Noche de esperanzas* y *El alcalde de Nueva de los Leones* y los dramas *El odre*, *El remordimiento* y *Drama en un acto* que convierten a Díaz Parrado en autora de una relativa extensa obra, si la comparamos con las incursiones ocasionales de muchas otras mujeres. Ignorada, apenas representada, sobre Parrado existen, a saber, escasos rastros. No tengo constancia de ninguna puesta en escena al menos después de 1959.

Natividad González Freyre califica sus textos de un “desvertebrado expresionismo en la estructuración” y “vocación surrealista” que reflejan “la vida anímica del hombre en toda su extensa variedad psicológica” (54). Sin embargo, el conjunto de sus piezas reclama una mirada otra. Se nos presenta signado por una voluntad de experimentación y de no repetirse bastante infrecuentes para alguien que no vio representadas sus piezas.

En *El odre* descubre una zona onírica, de fabulación y cuento fantástico en las que intenta retratar la avaricia o el tutelar desenfreno del hombre por poseer “el odre,” visto como la naturaleza humana “toda boca.” Hombres y duendes, figuras reales y muñecos, en una pesadilla, batallan por poseer y en el camino, son esclavos. Obra alegórica, situada en un espacio tiempo no definido, se percibe como una obra “vieja” al utilizar un cierto español de traducción. En *Noche de esperanzas* es implacable y cruel con una solterona, engañada por el diablo y sus ayudantes que aparecen como espíritus burlones para postergar el ansiado momento en el que se consume “una obra de varón” y las ansias eróticas de la señora se vean satisfechas.

Esta pieza es pariente cercana de *El velorio de Pura* en su teatralidad, ya que la acción dramática avanza, el espíritu burlón y el escudero dilatan la ocasión esperada con sucesivos mensajes del esposo, mientras la solterona se desespera, hace más de un acto ridículo – intenta buscarlo montada en un burro – y un malicioso San Antonio hace guiños, se parpadea y es cómplice del engaño. Al final y para resolver el entuerto, el diablo se aparece en un “coche, negro y destartelado” y la conduce al infierno.

Con menos acierto, indaga aspectos de la conciencia melodramática en *El remordimiento*: una muchacha que ha asesinado a su madre es perseguida por figuras fantasmagóricas y delirantes y escoltada por el muñeco Cara de luna. Es tan viva la lucha del personaje consigo misma, que en cierto momento, la dramaturga (con el fin no muy logrado de entender la sicología humana) muestra cómo las figuras de la abuela y el padre la acosan en la Casa del Crimen mientras la castiga la voz de la madre. Otro sueño parece evocado en *Drama en un acto*. Transcurre en una atmósfera irreal – entre romántica y misteriosa – que sólo puede localizarse porque el extraño visitante pregunta cuál es el camino que lo conduce al Caney. La protagonista que lo ha visto en sueños, se le insinúa sin conocer su identidad y lo provoca sexualmente. El joven le dice: “Me gusta la lluvia, pero me gusta usted más todavía! ¿Qué le parece si nos acostásemos esta noche de agua, rayos y truenos?” (229) La obra expresa crudamente los deseos eróticos de la mujer.

*El Alcalde de Nueva de los Leones* es quizás la más emparentada con *El velorio de Pura* no por la forma, sino por la despiadada crítica a la mentira social. Un fantasma visita al alcalde del pueblo de Nueva de los Leones para invitarlo a viajar al otro mundo. El alcalde acepta cuando descubre que su mujer no está dolida por su muerte sino que, al contrario, baila enterada de la noticia. Sus concidudanos tampoco lo sienten demasiado– con la presencia de generales y doctores y del dueño del banco norteamericano – y al rendirle homenaje, en realidad lo enjuician: retrato caricaturesco de la politiquería del ambiente cubano de la época de discursos, mentira e hipocresía. Es la ocasión propicia para que los vecinos le manifiesten al Alcalde sus desmanes: “desde el vientre de su madre fue un desvergonzado,” “meaba a las niñas y después, borrachas se las tragaba con amor,” (325) “nos robó siempre” (326). Al final, el Alcalde regresa al pueblo como fantasma en busca de su caja fuerte para comprar a los santos en el cielo, pero el ardid fracasa y el viento lo lanza al suelo sin cumplir su propósito. Hasta aquí, Díaz Parrado podría ser una dramaturga más, escritora de obras menores. Sin embargo, *El velorio de Pura* la coloca en otra dimensión, ya que es insólita,

rica, sugerente y difícil de clasificar. Desde el título ya sabemos que el “velorio” significa en Cuba, como en casi toda América Latina, un ritual. El acompañamiento del difunto es un pretexto para conversar, chismear, comer y hacer vida social. La obra no es ajena a esa atmósfera y mediante pocas pero certeras referencias, en un concentrado acto único, localiza la acción en Cuba no sólo por descripción del lugar sino por las exigencias del vestuario: “telas ligeras propias del clima de Cuba” y muchos coloquialismos, como ese tito “tibiecito,” el traguito de café o esa obscena y promiscua familiaridad entre los dolientes. Lo que más me asombró es que en momentos en que impera un absoluto reino de la palabra, Flora realiza un texto sorpresivamente moderno, con un diálogo entrecortado en el que no existe la idea del parlamento en el sentido literario, sino un fuego cruzado, cinematográfico y fluido que nos acerca la pieza en el tiempo, al anticipar su construcción visual. El velatorio de la difunta Pura congrega a sus tres hermanas (aunque Belén es la única individualizada) las vecinas Juana y Pepa, cuatro personajes masculinos: Don Prudencio, benefactor, orondo, usa leontina; el Alcalde, vestido de blanco, con un gran tabaco en la boca; el Padre Manuel, y la figura enigmática del Bobo Manolito, mudo, pero que entra y sale, se mueve y habla desde su gestualidad, así como un coro de vecinos, beatas, plañideras y gente del pueblo.

Si sorprendente resulta el lenguaje, más interesantes aún son las acotaciones, en las que Flora consigna un concierto de indicaciones no-verbales de absoluta eficacia dramática. Desde el principio, los abanicos se manejan “con graciosos movimientos” y se anotan bisbiseos, carraspeos, suspiros, llantos, golpes, rezongos, ruidos de tazas y platos en la cocina, balanceo de los cuerpos y sonido de arrastrar los pies que nos remiten más que a la escena verbalista al uso o al teatro “de visita,” según Santiago García, a una polifonía de signos, una alternancia y una apropiación personales que acompañan el velorio con la ligera música del son. En más de seis ocasiones la autora emplea este ritmo con propósitos muy diferentes: es la cadencia con la que la hermana tercera refunfuña, una mujer mueve su cuerpo o la jovencita arrastra una chancleta. Acompasado es también el hipo de Belén: una concepción donde la palabra se pronuncia junto al gesto y el movimiento insinúa una armonía de palabra-hablada-bailada, insospechada en la escena de su momento. Díaz Parrado parece más cercana al fenómeno del Alhambra que reinó durante 35 años de espectacularidad que al *otro* teatro, el llamado culto que por lo general, desestimó la oralidad y la fiesta.

En el teatro cubano el velorio es una constante desde *Los velorios de La Habana* de Covarrubias (1838). El teatro del caricato no se conservó por lo que José Agustín Millán es el “iniciador de una larga tradición costumbrista y local” a partir de *Un velorio en Jesús María*, de 1848, año en que se escriben, según Rine Leal, seis obras más con este tema (277). En gran medida, Flora actúa como quien reescribe dentro de una tradición que llega a los 60 con una ceremonia fúnebre de carácter sombrío en *La casa vieja* de Estorino.

En *El velorio de Pura* el ritmo preside la construcción de los diálogos, las reiteraciones y el espectacular coro de los dolientes, engarzado dentro de un esquema cuya solidez me recuerda obras posteriores, también tildadas de imposibles, como *La boda* de Virgilio Piñera, *El vivo al pollo* de Antón Arrufat o *Las pericas* de Nicolás Dorr. La saya arremangada con la que Pura, ahorcada, vocifera su pecado se emparienta con las tetas caídas de Flora o el muerto embalsamado de Arrufat; las mujeres de *El velorio* mueven sus abanicos como Serafina y Panchita sus “pericones” y el personaje ausente de Armandito en *Las pericas* es el eje de la acción como el bobo en la de Díaz Parrado.

Con una desfachatez y una insolencia muy particulares, Díaz Parrado condensa en este velorio su visión desgarrada, grotesca y cruda de la hipocresía social. Las tres hermanas solteras de Pura exageran su dolor ante la llegada de los visitantes, se cumple el acto del pésame y mientras se recuerda a la pobre Purita, tan recatada, o se ofrece un rosario por su alma, Don Prudencia aprovecha para insinuarse a Belén y crece la expectativa perversa por conocer las razones que llevaron a Pura a morir ahorcada con la saya arremangada por todo gesto. Y si innovador es su punto de vista que concibe el velorio moviéndose al compás del son, audaz es que una escena muda, colocada unos segundos antes del final, indique al público que existe una complicidad entre Juana, el Bobo y la difunta, porque “Pura se ha matado por haberse acostado con un idiota a falta de otro hombre que aliviara su inmaculada soltería” (González Freyre). En *Noche de esperanzas*, la solterona es engañada por el diablo y sus jóvenes seguidores con promesas de satisfacer sus deseos sexuales, mientras desnuda mentira, insatisfacción erótica y ansias inhibidas de la mujer.

Ironía, humor macabro, mueca cruel, el teatro de Díaz Parrado anticipa temas y formas del teatro de vanguardia, y si no “escupe al Olimpo” se burla, agresiva, de los convencionalismos sociales. Eso explica, de alguna manera, que no haya sido atendida ni estudiada ni escenificada como se merece. Con

*Juana Revolico*, al hurgar en el ambiente popular de un barrio de Santiago de Cuba, un día de comparsa y alegría, prefiguró esa “poética de los altares” con la que Nancy Morejón identifica no sólo a las instalaciones de culto a los muertos que presiden la religiosidad popular cubana, sino un concepto más amplio de ritualidad (65-69). *Juana Revolico* invoca a los dioses y mediante un trabajo de santería, desea atraer al hombre que ama y desatar la tragedia negra. Las pugnas del barrio, la comparsa, la liturgia y el hembrismo recuerdan a *María Antonia* (1966) de Eugenio Hernández Espinosa. Estoy segura que si la obra de Flora Díaz Parrado se hubiese estudiado como merece, no se podría afirmar que “*María Antonia* llena un vacío en nuestra dramaturgia”<sup>5</sup> porque en 1944, en una edición probablemente pagada por ella misma,<sup>6</sup> una mulata casi negra, de 45 años, “ojos expresivos amorosos, ojeras pronunciadas, bella dentadura y pelo tieso,” de acuerdo a las acotaciones de la autora, se erige en el centro, disputada por dos hombres, dos bandos y un mismo barrio para prefigurar esas heroínas trágicas que provienen de los bajos fondos y que son vistas no sólo como objetos de placer y pendencia, sino como causa del conflicto. Como si quisiera moverse en el ámbito del teatro de los negros, Díaz Parrado nos la describe casi negra como parte de la evolución de la Mulata – integrante de una trilogía junto al Negrito y el Gallego – que constituyó el esquema tipificador del teatro bufo y el Alhambra.

*Juana Revolico* prefigura a la Medea-María de José Triana y a *María Antonia* de Hernández Espinosa, cuando aparece, en el café La Palmera, un día de carnaval en el barrio de Los Hoyos y dice desafiante: “Eh, tú, maricón, no a bito po aquí a Mongo Pimienta?” (340) En 1944, cuando hasta Piñera tuvo que “suavizar” su papaya y utilizar la frutabomba para nombrar al sexo femenino en *Electra Garrigó*, la entrada triunfal de Juana con esa insolencia no podía ser muy agradable a los oídos pacatos. De ahí en adelante casi toda el habla de los personajes será fonética, por lo tanto, en alguna medida, caricaturesca, como una identificación a distancia con el negro. Flora se empeña en reconstruir el lenguaje bozal, como en *Los negros catedráticos* Pancho Fernández se mofa “en catedrático” del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. José habla a Dorotea: “No e verá mi duce amó/ que tu vase mugé mía/ que mañana só otro día y si no llueve má mijó” (73). Reconstruye el habla de los personajes, a ratos uniforme, pero en la mayoría de las ocasiones con un color y una brillantez personal para adelantarse muchos años a la escena ritual del siglo XX al incluir en la obra rezos, cantos, invocaciones, transcritos del yorubá y publicados con un glosario. A veces son absolutamente logrados, en otras pintorescos. Al mismo tiempo,

incluye un prolífico inventario de despectivos hacia el negro que es calificado como cobarde, hablador, desfachatado, fantasma, sinvergüenza o con el contundente “cacho é negro.”

La obra transcurre en el ambiente de una gran comparsa del carnaval de Santiago de Cuba, ese desfile por excelencia, jolgorio colectivo que Mijail M. Bajtin considera un teatro sin escenario, sin polarización de los participantes en actores y espectadores. En el carnaval todos los participantes son activos, ya que no es simplemente observado, y en sentido estricto, tampoco es meramente representado. El carnaval debe vivirse.

Y es así que la autora integra trama teatral, anécdota y *agon* a la comparsa de Los Hoyos, que arrolla con sus estribillos algo disparatados como “que me estoy muriendo.” Por las tantas referencias que hay en la obra a Bacardí y el año de su publicación, parece corresponder a la etapa en que:

Durante la República el carnaval santiaguero tuvo dos etapas fundamentales. La primera se extiende hasta la década de 1940 y se caracteriza por una fuerte exteriorización de los aspectos folklóricos y por la amplia participación popular. El segundo período comienza con la creación de la “gran semana santiaguera” a fines de esa década y se caracteriza del predominio por parte de políticos y firmas comerciales, como las fábricas de ron Bacardí y cigarros Edén.<sup>7</sup>

En la escenografía, la autora acota, hay un letrero: Pa ti, pa mi, Bacardí. Mientras tanto, a lo largo de la obra se escenifican tres comparsas: “Arrollando,” “Los yanquis” y “Los mambí.” Estos últimos cantan: “Abran paso caballero/llegó el mambí/ gloria, gloria, caballero/pa Bacardí” (429). Las muchas referencias a la firma ronera en el texto hablan de ese momento en que el carnaval como regocijo público se convertía en fuente de recaudación comercial. Bacardí en la obra de Flora es otro emblema nacional como la comparsa. “Más Bacardí, pa celebrá la pluma deplumá de Juana Revolico” (347) grita uno de los parroquianos del bar La Palmera, como augurio de los posteriores sucesos en los que esta “gallina” se enfrenta al gallo. Como en *Réquiem por Yarini*, Juana Revolico ve en el hombre al gallo como en *Electra Garrigó*, Clitemnestra es la “gallina vieja.” En el primer cuadro Juana desprecia al mulato Mario Villar porque está enamorada de Mongo Pimienta. Es curioso que en la pieza Flora se las ingenie para incluir un espléndido repertorio de piropos y frases amorosas hacia la mujer junto a los despectivos más insultantes. Para Mongo, entusiasmado por la joven Coral, Juana es una “puta vieja,” una cutara vieja. Cutara es la acepción de Santiago de Cuba

para la chancleta, ese atributo de las mulatas de Landaluze que también Carlos Felipe coloca en La Jabá “que chancleteaba por San Isidro como una reina” (441). Juana, herida en lo más profundo como mujer, habla y canta, una negra endemoniada con el corazón en llamas. El primer cuadro muestra con verdadero acierto el ambiente de los bajos fondos, los bares frecuentados por borrachos, presididos por un código machista por el cual los hombres son dueños de la mujer. Juana responderá con un código hembra, extrovertido, delincencial, pero la autora ha sido muy valiente en ofrecernos una imagen cruda pero no caricaturesca.

El segundo cuadro es el núcleo de la obra, el amarre. Loca por retener a Pimienta, Juana acude a casa de la santera Susana Contreras y le pide que “...haga un trabajo pa sujetá con clabo al hombre que llo quiero” (380). El acto es la reconstrucción teatral de la ceremonia en una casa de santería con el “registro” o consulta, el despojo y el “amarre”, utilización de coros y cantos en yorubá. A través del recurso de una pantalla, sabremos que un brujo hizo a Juana un trabajo sucio por lo que la santera procede a identificarlo y a despojarla del mal. Después, Juana se desviste y Contreras lava el cuerpo desnudo de Juana de Revolico con el fin de ahuyentar el mal de ojo. Limpia y renacida del “trabajo” que le habían hecho a la Revolico, tiene lugar, el “amarre”, la invocación a Oshún para que Mongo Pimienta quede atado a ella “mientras la llama queme.... pa siempre”(402). Díaz Parrado, influida, sin dudas, por el Ortiz de *Los negros brujos* no advierte la total complejidad del sistema mágico religioso de la santería o Regla de Ocha, aunque la apunta. La escena del despojo rezuma sensualidad y atrevimiento. La santera recorre el cuerpo desnudo de Juana mientras el coro dice: “Siguaralla, abre camino, quita lo malo” (398) Al finalizar, se entona un canto en lengua a Elegguá. Ya Fernando Ortiz ha descrito el poder del amarre – hecho ejecutado por un brujo o curandero para evitar el abandono de un ser por el que se siente afecto. Y en *Juana Revolico*, como una arqueóloga, Flora ha intentado hurgar en ese código primitivo, elemental, más que de amor y compañía, de posesión y esclavitud. Juana como la Amalia Batista de la zarzuela no sabe amar de otra manera.

En el tercer cuadro, Mario busca con insistencia a Juana y la invita a arrollar con él en la conga. Mas que un acto de amor es una manifestación de posesión. La disputa es por la mujer y por la conga, ya que Juana debe entregarse en la fiesta pública, el ruedo, pero finalmente, ella siente que se “apagó la llama” y se decide por Mongo Pimienta. Calunga, el jefe del barrio de Los Hoyos, pide a Villar que respete el código de hombría por el cual los



hombres son hombres “pa apretatse lo pantalone cuando llega el momento” (415) porque los que se “pierden” por una mujer están derrotados sin remedio. Pero el cuchicheo del barrio y los rumores son más poderosos: “A Mongo se le cae la baba, se le cae la bamba” (425) (dice un borracho del barrio) porque como consecuencia del amarre, Pimienta baila feliz con Juana en la conga mientras la exhibe como un trofeo de caza. Cuando Villar reconoce a la pareja en el disfrute de la comparsa, la detiene e increpa a Mongo para que le entregue a Juana. Los hombres del bar exacerbaban el machismo de Villar y el paroxismo de la comparsa y la humillación pública desatan la tragedia. Villar clava un cuchillo a Pimienta como otro negro asesinó a Leonardo de Gamboa en *Cecilia Valdés*. Juana tendrá un final a lo Carmen: “Me voy con él pa siempre, a la tumba de mi corason” (434).

El cuadro cuarto es absolutamente coreográfico con la presencia de las comparsas, el coro del barrio – que condena el asesinato de hermanos – y los rezos a Obatalá por el muerto. El barrio personificado en la comparsa llora al difunto, mientras castiga a Villar expatriándolo del barrio y del amor de Juana Revolico. *Juana Revolico* y *Réquiem por Yarini* tienen muchos puntos de contacto. En las dos piezas se retrata un micro-mundo de seres marginales y bajos fondos, en ambas existe un código pre-existente que se quiebra, Yarini desoye el mandato de los dioses como Villar el del “barrio” y mientras en Yarini un bembé toca en La Habana por su alma, en *Juana...* el carnaval deviene trágico en homenaje al difunto Pimienta. La música y la religiosidad son fuertes componentes de ambas tragedias en las que intervienen los dioses, el eros y la sangre y en las dos una mujer deviene el objeto de disputa porque Juana Revolico también como en *Réquiem* es una “flor de sangre”. La Santiaguera y Juana se disputan, se exhiben, se juegan como el oscuro objeto del deseo y en las dos hay personajes — la Jabá o colunga — que se esfuerzan por evitar el desenlace. También *El velorio de Pura* termina con una apoteosis de otro signo, una algarabía musical, crecientes golpes de timbal mientras las mujeres, con las manos en alto, hacia el cuarto, gritan: “¡Ya se llevaron a Pura!,” como el muerto-vivo se levanta del ataúd en *El velorio de Pachencho* y se baila una rumba final por toda la compañía en una admirable conciliación de signos y tradiciones:

BELEN. ¡Ay! . . . ¡Ay! . . . ¡que se llevan a Pura! . . . ¡Ay! . . . ¡ay!  
!que se llevan a Pura!

(Entre las mujeres, llamada eléctrica al “son.”)

HERMANAS SEGUNDA Y TERCERA. ¡Que se llevan a Pura!

LAS MUJERES. (En coro) ¡Ay! ¡Ay! ¡Que se llevan a Pura!

JUANA. ¿Ya? . . . ¿Ya? . . . ¿Ya?

LAS MUJERES. (En coro). ¡Ya! . . . ¡Ya! . . . ¡Ya! . . . ¡Se llevan a Pura!

LAS TRES HERMANAS. ¡Guay! . . . ¡Guay! . . . ¡Guay! . . . !Que se llevan a Pura!.

JUANA. ¿Ya? . . . ¿Ya? . . . ¿Ya?

LAS MUJERES. ¡Ya! . . . ¡Ya! . . . ¡Ya! (123-124)

La música como reconciliación, el final como estrépito y frenesí, son signos de una dramaturgia “por venir” atenta a claves diferenciadoras y distinguen por su originalidad el teatro de Flora Díaz Parrado. La conga final por toda la compañía, el típico final del teatro bufo es como un “velorio de Pachencho” en femenino con la sonoridad de sus interjecciones, onomatopeyas y lamentos.

La revaloración de sus obras revela la pupila burlona e irónica de esta creadora, que anticipa un teatro del cuerpo, el gesto y no sólo de la palabra. Fue capaz de imaginar, más allá del universo literario, artificio, tramoya, elementos oníricos y fantasmagóricos y anticipar un teatro total con los elementos de la cultura popular tradicional como claves de su teatralidad. Cultiva como una adelantada el grotesco y la ironía y en la proliferación de puntos suspensivos de sus diálogos, su obra deja múltiples “agujeros” que serán completados por futuras puestas en escena.

Carlos Felipe es un anticipador del poder de la fabulación cuando creó a un Yarini mítico y más que actualizar la escena cubana con relación a Ibsen y Pirandello, fue un inventor de tradiciones. La Palma de *El chino* (1947) todavía nos interroga en su búsqueda del imposible cuando se esfuerza por representar-retener el único momento de felicidad de su vida. Díaz Parrado es una olvidada y menospreciada por el canon masculino al retar a la sociedad patriarcal con su perspectiva inquisitiva, mordaz y tragicómica. El bobo que muerto de risa se une al entierro, la posición de la saya de Pura (desafiante y procaz) enarbolada como un estandarte y el final como un delirio es el profético mensaje de una mujer que se desentiende de moral y buenas costumbres. Felipe y Díaz Parrado se emparentan en la comparsa, la muerte y el réquiem, la tragedia y la crónica roja, el eros y los dioses. En la intención y el gesto, la comparsa de *Juana Revolico* es acaso la misma que se prepara durante toda la obra en el solar de *Tambores* (1943). También son parecidos sus enigmas.

California

## Notas

<sup>1</sup> Fragmento de un estudio mayor dedicado a Carlos Felipe y Flora Díaz Parrado.

<sup>2</sup> *Noche de esperanza* fue estrenada por ADAD, dirigida por Rubén Vigón, el 24 de marzo de 1945 en el Teatro de la Escuela Valdés Rodríguez. Ver Jorge A. González.

<sup>3</sup> Adalberto Alfonso Fernández. "Al rescate de Flora," (18 abril 2001). [www.camagueyanos.com](http://www.camagueyanos.com)

<sup>4</sup> Nina Menéndez. "Garzones y feministas cubanas en la década del 20: La vida manda por Ofelia Rodríguez Acosta" en <http://www.uneac.coni/La Isla en Peso/num04/estacion3>.

<sup>5</sup> Martiatu, 938.

<sup>6</sup> Flora Díaz Parrado. *Teatro, dramas y farsas*. La Habana: Editorial Lex, 1944.

<sup>7</sup> Brea, 23-32.

## Obras citadas

Brea, Rafael. "Presencia africana en los carnavales de Santiago de Cuba," *Escenarios de dos mundos*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988.

Díaz Parrado, Flora. *5 cuentos y El velorio de Pura*. La Habana: Editorial Alfa, 1941: 122.

\_\_\_\_\_. *Teatro, dramas y farsas*. La Habana: Editorial Lex, 1944.

\_\_\_\_\_. *El velorio de Pura*. Rosa Ileana Boudet, prólogo. Miami: Colección La segunda Mirada, 2001.

Felipe, Carlos. *Teatro*. José A. Escarpenter y José A. Madrigal, editores. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1988.

González, Jorge A. *Cronología del teatro dramático habanero (1936-1960)*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana y Centro Juan Marinello, 2003.

González Freyre, Natividad. *Teatro cubano contemporáneo (1927-1961)*. La Habana, 1961.

Leal, Rine. *La selva oscura*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.

Montes Huidobro, Matías. *Teoría y práctica del catedratismo en Los negros catedráticos de Francisco Fernández.*: Editorial Persona, 1987.

Morejón, Nancy. "Para una poética de los altares." *Conjunto* 99 (octubre-diciembre 1994): 65-69.

Martiatu, Inés María. "Una Carmen caribeña." *Teatro cubano contemporáneo. Antología*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1992.

Pavis, Patrice. "La interpretación del texto dramático," *Gestos* 33 2002: 10.