

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 13, Núm. 22**

octubre 2022-marzo 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana  
Centro de Estudios, Creación y  
Documentación de las Artes**

Esta obra está bajo una licencia de Creative  
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0  
Internacional.



## Yerandy Fleites y la apología de la crisis del héroe

José Antonio García Caballero\*

\* Universidad de las Artes, Cuba.

*e-mail:* pepe960704@gmail.com

*ORCID:* <https://orcid.org/0000-0002-1094-4174>

**Recibido:** 09 de agosto de 2021

**Aceptado:** 06 de septiembre de 2021

**Doi:** <https://doi.org/10.25009/it.v13i22.2718>

## Yerandy Fleites y la apología de la crisis del héroe

### *Resumen*

La obra *Jardín de héroes*, del dramaturgo cubano Yerandy Fleites (Ranchuelo, 1982), marca, desde su publicación en 2007, un punto de reposicionamiento en el abordaje de los referentes arquetípicos de la tragedia griega del siglo V a. n. e., dentro de la tradición dramática cubana. Se trata de un texto donde la mimesis con los paradigmas heroicos de antaño se ve subvertida e intervenida por el conflicto que provoca en la contemporaneidad la divinización de la historia y el poder. El siguiente trabajo devela cómo estos objetivos temáticos son alcanzados por una escritura dramática que emplea diversas estrategias intertextuales, paródicas y metateatrales para incidir en categorías como el personaje, la acción, el lenguaje verbal, la situación teatral y sus matrices de representación.

*Palabras clave:* dramaturgia; arquetipos; acción; tragedia; intertextualidad; Cuba.

## Yerandy Fleites and the Defense for the Crisis of the Hero

### *Abstract*

Since it was published in 2007, *Jardín de héroes* (*Garden of Heroes*), by the Cuban playwright Yerandy Fleites (Ranchuelo, 1982), established a repositioning point in the Cuban dramaturgical tradition by the way it treats some archetypal referents of ancient Greek tragedy. It is a play in which the mimesis of the heroic paradigms of the past, is subverted and intervened by the conflict generated by the divinization of history and political power in the contemporary world. The article discusses how these thematic objectives are reached by a dramatic writing that, by employing diverse inter-textual, parodic, and meta-theatrical strategies, manages to influence categories such as character, action, verbal language, and theatrical representation.

*Keywords:* dramaturgy; archetypes; action; tragedy; intertextuality; Cuba.

## Yerandy Fleites y la apología de la crisis del héroe

*Ellas sueñan con él  
y él con irse muy lejos  
de su pueblo y los viejos  
sueñan morir en paz...*

Joan Manuel Serrat, Pueblo Blanco

Pensar una dramaturgia en la Cuba de hoy, que haya asumido como identidad estética la relación de los arquetipos de la tragedia griega con los debates político-sociales de la actualidad nacional, nos remitiría a la obra de Yerandy Fleites. Si bien no todos los textos de este dramaturgo guardan conexiones con el universo mítico, no cabe duda de que su tetralogía *Pueblo Blanco. Paisaje teatral con heroínas* (Ediciones Alarcos, 2018) contiene obras que develan una original estrategia dramática para el tratamiento del mito en el teatro cubano contemporáneo.

Parte de la escritura de Yerandy Fleites se define a grandes rasgos por un manejo particular de señas estéticas: partir casi siempre de un hipotexto para elaborar la fábula y la acción, la construcción de personajes pirandellianos cuya identidad ficcional está en constante debate con su realidad contextual, un lenguaje que mezcla el refranero popular y la ingenuidad cotidiana con el universo erudito de los estudios clásicos y el arte de vanguardia. Lo enunciado se contiene y evidencia en las cuatro obras que componen la tetralogía:

*Antígona* (2005), *Un bello sino* (2007) –basada en el mito de Medea–, *Jardín de héroes* (2007) e *Ifigenia (tragedia de ayer)* (2014).<sup>1</sup>

Con estos cuatro títulos se posiciona como el autor cubano que posee mayor número de versiones de las tragedias griegas. *Antígona* fue la primera de sus revisitas a las heroínas; surgió como un ejercicio en el Seminario de Dramaturgia de la Universidad de las Artes para luego ser incluido en el número 3-4 de la revista *Tablas* en 2007. *Jardín de héroes* obtiene el Premio Calendario de la Asociación Hermanos Saíz (AHS) de 2007, mientras que, en el mismo año, *Un bello sino* es galardonada con el Premio Nacional José Jacinto Milanés.

Para definir la vasta creación de este autor, son válidas las palabras de José Alegría:

Aparentemente *naif*, la poética de Yerandy Fleites, en realidad, es una estudiadísima y artístificada reelaboración de los mecanismos integradores y desjerarquizantes de la cultura popular, por una parte, y por otra los elementos desestabilizadores de esa zona de la postvanguardia que asume lo ambiguo y lo aleatorio como expresión de la realidad contemporánea [...]. Cultura popular y tradición vanguardista: dos “marginalidades”, una impuesta y la otra voluntaria y programática que se juntan para reescribir la tradición y reorientarla hacia la búsqueda de un nuevo público, un “lector-espectador adulto” que puede prescindir de materiales predigeridos y que aborde el hecho dramático como una aventura y como un trabajo que realiza conjuntamente con los estímulos textuales que propone el autor (58).

*Jardín de héroes*, tercera obra en orden de la tetralogía, es donde mejor se expresan las herramientas discursivas de su autor respecto a la utilización de la tragedia ática como base hipotextual, y es la que ejemplifica, de forma más abarcadora, esa curiosa relación de cultura popular / alta cultura / tradición vanguardista, a la que se refiere Alegría.

En este texto se hace evidente el diálogo con una herencia de acercamiento al mito. Conexión dada a nivel internacional, con autores como Eugene O’Neill (1888-1953), Alfonso Reyes (1889-1959), Jean Giraudoux (1892-1944), Bertolt Brecht (1898-1956), Jean-Paul Sartre (1905-1980) y Jean Anouilh (1910-1987). Dialoga también con la propia tradición cubana, específicamente con la obra de autores como Virgilio Piñera (1912-1979) y Abelardo Estorino (1925-2013). Además, quedan establecidos los contactos con otros autores dentro del canon dramático nacional que abrazan las apropiaciones del mito, lo cual certifica su inserción en una línea imprescindible de la dramaturgia cubana que trabaja con el manejo y

---

<sup>1</sup> El orden en que aparecen las obras responde a la cronología de su concepción escrita. La publicación independiente de las mismas siguió el orden siguiente: *Antígona* (2007), *Jardín de héroes* (2009), *Un bello sino* (2010) e *Ifigenia (tragedia de ayer)* (2016).

reapropiación del mito clásico, desde autores decimonónicos como Joaquín Lorenzo Luaces (1826-1867) hasta exponentes contemporáneos como Antón Arrufat (1937), José Triana (1956-2018) y Reinaldo Montero (1952).

Específicamente, la tetralogía de Yerandy Fleites es pionera de una nueva oleada de reediciones del mito en el teatro cubano que, a partir de inicios del siglo XXI, han reposicionado los mecanismos interventores de sus antecesores en consonancia con las nuevas problemáticas que afectan la sociedad cubana –el acceso a las redes sociales, la lucha por nuevas oportunidades de liderazgo para los jóvenes, la apatía política, el reconocimiento de la diversidad sexual, el auge del feminismo– y las nuevas estrategias escriturales del teatro posmoderno.

En el siguiente análisis sobre la obra me enfocaré en demostrar las ideas anteriores a través de la deconstrucción de las categorías dramáticas: personajes, fábula/acción, situación teatral, lenguaje verbal y matrices de representación.

## Personaje

La definición del personaje como ejecutor de la acción está validada como una de las categorías esenciales en la creación teatral. Sin embargo, Jean-Louis Besson se pronuncia sobre el debilitamiento del personaje en el teatro contemporáneo: “Debilitado en múltiples niveles, el personaje ha perdido características físicas tanto como referencias sociales; raramente tiene un pasado y una historia, menos aún proyectos futuros o de porvenir identificables” (167).

Lo que resulta curioso en *Jardín de héroes* es que, pese a ser una obra de teatro cronológicamente contemporánea, la categoría de personaje no ha perdido sus características físicas, pues posee referencias sociales bien marcadas y está dotado de un pasado determinante. Sólo los proyectos futuros por momentos quedan indefinidos, a la espera de ser completados por el lector/espectador. En la obra de Yerandy Fleites, todas estas características del personaje dramático tradicional se mantienen y, como veremos, se redimensionan.

Tampoco podemos clasificar sus personajes como fieles al presupuesto aristotélico, pues el filósofo griego es claro en su aseveración de que los caracteres dependen de la acción. En *Jardín de héroes* esta subordinación de los caracteres es inexistente y, además, es el personaje quien engendra la conexión del mito con la acción principal. Es decir, el reparto parece ofrecernos una caracterización donde priman los atributos físicos y morales.

Personajes:

CLITEMNESTRA, madre de Orestes y Electra. Se abanica siempre. El abanico es para ella como otra parte –importante– del cuerpo [...] El abanico es también para ella una máscara y un arma de combate, incluso el cetro.

ELECTRA, adolescente hermana de Orestes. La verdad, tiene algunas pecas en el rostro, que según ciertas fuentes salen por negar a la madre, por maldecir, pero éstas la hacen muy pícaro, más interesante –debieron ponerle Camila y no Electra–. Si le quitáramos por gracia teatral las pecas, sería fea y común...

ORESTES, dos o tres años mayor que su hermana Electra [...]. Tiene esa mirada vacía de quien le debe algo al mundo.

EGISTO, [...] . No tiene nada que perder, es veinte veces más joven que Clitemnestra.

EL MENSAJERO, novio de Electra. Es de esos muchachos que siempre llevan una hierbita en la boca, que no saben mentir porque enseguida se ríen [...] (Fleites 133).

Entendamos por caracterización el conjunto de señas que se le otorgan a un personaje. Pueden ser desde el nombre, datos etarios, características físicas, acciones específicas. En el caso de Clitemnestra, se centra la mirada en su accionar, su constante manipulación del abanico. Incluso, el objeto posee un mayor grado de descripción que el usuario. Pero, curiosamente, a la vez que se describe la pomposidad del abanico y la intención con que lo muestra todo el tiempo, nos son dados los rasgos de esta Clitemnestra. ¿Quién usaría semejante abanico? Parece que estamos ante una entelequia teatral cercana a la máscara de la farsa.

Si nos atenemos a la idea de José Luis García Barrientos (161) acerca de que la caracterización del personaje se complementa a lo largo de la obra, veremos que el accionar de Clitemnestra también se comporta acorde a estas señas de una teatralidad esperpéntica. Así lo muestra su total dependencia hacia Egisto como hombre y sus absurdas reflexiones cotidianas de las que hace uso con falsa erudición:

CLITEMNESTRA. Buenos días, no. Piensa más en ti mismo. Aléjate de esos ascetas, muchacho. Y ya que no quieres otra cosa en la vida que llevar y traer noticias, al menos aspira a atalaya, es más ceremonioso el oficio (Fleites 139).

José Alegría ha visto en este personaje un homenaje intertextual a la Clitemnestra de *Electra Garrigó*.<sup>2</sup> Precisamente, lo que posibilita esta identificación es el carácter de solemnidad ridícula con que ambos dramaturgos dotan a dicho ente. En su método para profanar el mito clásico, Piñera dio a su Clitemnestra los atributos de esas damas de la sociedad burguesa cubana que, antes de la primera mitad del siglo XX, exhibían de manera decadente la máscara del honor familiar, las buenas costumbres y una sabiduría barata.

---

<sup>2</sup> *Electra Garrigó*. Obra escrita por el dramaturgo Virgilio Piñera, basada en una reapropiación del mito de Electra. Tras su estreno en 1948, fue considerada por el crítico Rine Leal como el salto a la modernidad del teatro cubano.

De Electra, Orestes y Egisto, vemos características físicas que aluden a la juventud en los tres casos, pero no siempre dan los rasgos convencionales de una descripción práctica para la escena; parecen más propios de la descripción literaria. En Egisto se hace énfasis en una anatomía que alude a la robustez. En cambio, Orestes, además de características físicas triviales, posee “una mirada vacía de quien le debe algo al mundo” (133).

De manera similar y más desarrollado se ve este recurso en Electra, quien desde el inicio muestra su relación con la madre a causa de las pecas que le salen por maldecirla. Esta descripción da la alarma sobre el juego referencial utilizado al hablarnos de que podría ser cualquier otra muchacha y no Electra, es decir, delata el peso que tiene el nombre como elemento caracterizador. La acción que conlleva ser Electra cae, casi por azar, sobre una muchacha común.

Finalmente, el Mensajero en su descripción alude a acciones que ninguna relación guardan con el rol desempeñado dentro de la obra, pero que nos dan la medida del carácter sencillo y candoroso del muchacho. Un personaje que ha ascendido en su jerarquía, respecto a cualquier otra versión del mito, al convertirse en el novio de Electra.

Hay en el manejo de los caracteres un cambio de estrategia para el abordaje de los mitos y los referentes trágicos. En primer lugar, no se está aludiendo a una identificación simbólica con los arquetipos de la tragedia griega; la técnica de caracterización desde un inicio sienta las reglas del juego, y las descripciones de los personajes no dejan dudas del tono paródico que desacraliza el sentido heroico.

Si en *Electra* Garrigó Piñera ya rebajaba la solemnidad de sus protagonistas al dotarles de un apellido criollo (Electra Garrigó, Clitemnestra Plá, Egisto Don), Yerandy Fleites va más allá y los describe con un tono simple, ingenuo, con la inocente picardía guajira.

Pudiera parecer que lleva su obra por un tierno matiz costumbrista, pero la realidad es otra. Los personajes poseen el nombre de arquetipos míticos; por tanto, la acción de éstos les es implícita. La sencillez de las descripciones entra en contraste con una Clitemnestra a la que el mito pone como adúltera, y asesina del esposo, y un Orestes que debe dar muerte a su madre.

No basta con el nombre. En la obra, de una manera o de otra, los protagonistas se ven arrastrados a cumplir acciones acordes a su estatus mitológico: Orestes mata a Egisto y su misión es matar a Clitemnestra, porque ella ha dado muerte a Agamenón. Entran en juego, entonces, los primeros recursos pirandellianos cuando el personaje se opone a cumplir con el rol asignado por la tradición a la que pertenece.

Tal vez Luigi Pirandello (1867-1936) dudaba del efecto que podría tener su visión fenomenológica del personaje sobre el héroe trágico. Los entes de la tragedia están condenados a cumplir a lo largo de la historia literaria/teatral una misma acción, la cual en contextos actuales no se corresponde con los hechos cívicos de la tragedia, sino más bien con las rencillas del drama.

En su acercamiento al mito, el autor cubano ha puesto a los arquetipos heroicos a operar en un pequeño pueblo con tintes rurales. En este contexto sus acciones patéticas son intrascendentes y crean conflicto en seres que sólo quieren vivir su existencia mundana. Al personaje le pesa tener que ejecutar su destino. Así vemos a Orestes quejarse ante la insistencia de Electra para que asesine a Clitemnestra:

ORESTES. Mis gallos están muriendo, la única felicidad que tengo. Clitemnestra no me importa, ¿pero quieres que te diga la verdad? No quisiera matar a mi madre, dígame o no que su crimen es el causante de toda mi desgracia. Me huele demasiado a que el enigma de otros tenga que resolverlo yo. ¿De quién es la maldición en verdad? No, Electra, no. A lo mejor ella puede hacer alguna cosa... Prometerle algo a los dioses, expiar su culpa. Conversando la gente se entiende. Yo no quiero nada (166).

El heredero de Agamenón se ha convertido en un muchacho fanatizado con las peleas de gallos, no quiere cargar con el peso de su stirpe. No ha llegado al pueblo porque el oráculo le haya ordenado cumplir con su *areté*,<sup>3</sup> sino porque sus gallos mueren y va en busca de una solución.

Electra es quien permanece atada a la tradición, quizás como una *rara avis* en medio de este pueblo. Abatida por la muerte del padre, lo ha convertido en un mito. Su infelicidad consiste en que es incapaz de vivir el presente, pues su accionar se concentra en la arenga constante al resto de los personajes; espera que cumplan con su acción heroica predeterminada, cuando en verdad a éstos les es imposible. La heroína deviene entonces en una especie de sutil antagonista, o al menos en un sujeto trágico similar a Edipo, ciega ante el contexto que se le muestra. Ella, en su “aceptación del héroe”, ha confundido el mito con la realidad. Clitemnestra, el personaje desacralizador por excelencia en esta obra, se lo revela en un conmovedor enfrentamiento.

ELECTRA. No, no, no, yo te hablo de Agamenón, madre, el de verdad, el General, el Rey de reyes, el hombre que acabó con Troya.

CLITEMNESTRA. ¿Agamenón?, ¿tu padre? Un hombre que ni siquiera pudo acabar con las cucarachas en esta casa.

ELECTRA. Ya lo creo, madre.

CLITEMNESTRA. A tu Agamenón lo inventaron los historiadores, los coleccionistas de monedas, los escultores de mala muerte. La crápula fue su mejor biógrafo (177).

---

<sup>3</sup> Concepto crucial en la definición del héroe para la Grecia Antigua. Aunque es difícil establecer su definición precisa, está referido al honor, la excelencia y la virtud del individuo.

He aquí la contradicción: el personaje es y no es su imagen clásica; es y no es una identidad común. Los protagonistas debaten su condición ficticia y su condición real en este universo donde la *Ilíada* (siglo VIII a. n. e.) es una novela periódica. Agamenón es la exageración de un hombre común y los íconos del mundo clásico han quedado para decorar “jarritas de porcelana blanca” (137).

En *Jardín de héroes*, de alguna manera se atenta contra la propia naturaleza de la tragedia griega y el canon aristotélico que exigía al género trágico tratar la vida de personajes elevados en la estructura social. A los seres de *Pueblo Blanco* no les es desconocido el pasado ni el futuro de quienes son en la tradición mítica, pero hay una desproporción entre su leyenda y su mediocre existencia actual.

La obra reproduce el ideal que las instituciones del poder nos ofrecen sobre el héroe: el ser impoluto amparado por los mitos o la historia. Pero las citas anteriores nos revelan la contradicción de este ideal con el sentido mundano que dan a sus actos. Al reflexionar sobre sí misma, tal como hace Clitemnestra con la figura de Agamenón, la obra desacredita los presupuestos heroicos.

¿Por qué este cambio en la construcción de los personajes? La respuesta parece estar en la búsqueda de un nuevo acercamiento sensible con el lector/espectador, específicamente con el de nacionalidad cubana.

En Cuba, el personaje mítico en la historia teatral desde el siglo XIX fue utilizado para identificar los ideales liberales e independentistas con la solemnidad de las grandes epopeyas míticas e históricas. Pero a mediados del XX, a partir de la inclusión de las vanguardias, vemos la degradación y profanación del arquetipo mítico por ser “el trasunto de la falsa solemnidad y los usos litúrgicos del poder burgués” (Alegría 54) en obras como *Electra Garrigó* (1941), de Piñera, o *El tiempo de la plaga* (1968), de Abelardo Estorino.

Anteriormente podíamos ver al arquetipo trágico parodiado en otro contexto, como hace José Triana (1931-2018) con *Medea en el espejo* (1960), donde María (Medea) habita un solar; o como en *Electra Garrigó*, desarrollada en la casa de una familia burguesa cubana. Ahora, en *Jardín de héroes*, la doble vida entre la existencia terrenal de los personajes y el peso mítico de sus nombres, aunque puede parecer gracioso en un inicio, es, como alude Alegría en su prólogo, la verdadera tragedia de la obra: existir en un lugar que no necesita de héroes.

Con Fleites observamos un nuevo campo para el mito griego en el panorama nacional. Tras seis décadas de Revolución cubana, la dimensión olímpica cambia su relación con el poder. El régimen instaurado encontró entre las estrategias de legitimar su autoridad erigirse como la continuación de un único proceso de luchas históricas por la independencia nacional. Desde entonces, hemos vivido tiempos de divinización de la historia en todas sus aristas. Los discursos políticos nos muestran, a cada generación, como herederos de un martirologio, cuya imagen y acciones debemos imitar para “misiones” futuras en favor de la Patria. Como

Orestes, que carga con la responsabilidad de vengar a Agamenón, a los niños cubanos se les inculca la tarea de “estar a la altura” de todos los que han hecho posible su soberanía.

¿Pero qué pasa cuando dicha apología se desvía del sentido racional y práctico, cuando se anquilosa en fórmulas vacías y se convierte en amargo aliciente para alentar al sacrificio perpetuo? Entonces, el pasado deviene una carga molesta, causante de sentimientos que van desde el rechazo, la nostalgia e incluso la frustración por no poder corresponderle.

El universo mítico, con el cual los personajes de *Jardín de héroes* son incapaces de lidiar, es similar al ampuloso discurso triunfalista, que ya no es efectivo como antes en una Cuba que recuerda a las penurias del Período Especial de los 90 y al aislamiento tras el fracaso del socialismo en Europa. Una sociedad que tal vez ya no desea tanta trascendencia histórica colectiva y ansía un bienestar íntimo individual. Del mismo modo, Orestes sólo quiere la felicidad para él y su hermana, no la de todo el pueblo, y termina por reducir los héroes a flores:

ORESTES. [...] Te ayudaré a olvidar, y tú me harás el café por las mañanas y veremos sin rencor crecer el maíz en los campos. Tu mensajero puede venir con nosotros si quieres, si él quiere. Una ayuda nunca viene mal. Frente a la casa, podríamos hacer un jardín para que corran tus hijos y los míos. Guardaremos el secreto de familia, en el jardín. Sembraremos Euménides de todos los colores, y habrá una nueva especie de flor que llamarás “héroes” (Fleites 169).

La vía de acercamiento a estos seres está en que compartimos una realidad deteriorada junto a ellos y el peso de una historia a la que, en ocasiones, queremos renunciar. Pienso que no hay mucha diferencia en la imagen final del discurso de Electra (185) –donde escuchamos que Clitemnestra convirtió las armas de Agamenón en utensilios caseros– con una Cuba de hoy, donde los retratos del Che Guevara (1928-1967) se venden en nuestras calles a los extranjeros, junto a objetos comercializados como reliquias de la Revolución cubana (revistas, brazaletes, fotografías, libros). Peor aún resulta el nexos con los rostros de héroes que pueblan los murales de nuestras escuelas y centros de trabajo, sin que muchos tengan una dimensión humana de ellos.

## Fábula/Acción

Una vez definido cómo opera el personaje en esta obra, sería apropiado analizar el manejo que se hace en ella de la fábula y la acción. La historia nos sirve como fábula, o sea, los hechos previos son los relacionados con el final del Ciclo Troyano, específicamente con

los que atañen a la casa de los atridas tras la muerte de Agamenón a manos de Clitemnestra y su amante Egisto. Allí se cuenta el retorno de Orestes –exiliado tras el crimen– y su venganza contra los asesinos, incitado por su hermana Electra, quien ha vivido marginada todo este tiempo en la casa paterna.

A grandes rasgos, ésta es la fábula que manejaron tres de las grandes tragedias del siglo v a. n. e.: *Coéforas* (458 a. n. e.), de Esquilo; *Electra* (413 a. n. e.), de Eurípides, y *Electra* (410 a. n. e.), de Sófocles. Cada una presenta variaciones en el argumento de acuerdo con la visualización cosmogónica de sus autores.

En su versión, Fleites relata la llegada de Orestes al pueblo en busca de una cura para sus gallos de pelea. Allí da muerte a Egisto sin saber su identidad, por una apuesta debida a asuntos de gallos. Luego del homicidio, se reencuentra con Electra y su novio, el Mensajero. La hermana le invita a cumplir con su destino, pero el joven, al ser consciente de su hado, se niega a cumplirlo. Acto seguido, sucede un enfrentamiento con Clitemnestra, quien cae en la demencia ante el asesinato del amante y la revelación del hijo. La obra termina con la marcha de Orestes debido a la enfermedad de su tutor y con la permanencia de Electra.

Hasta aquí el argumento que puede apreciarse en términos de acción explícita. Una adecuación de los hechos de la tragedia en el contexto de un pequeño pueblito de campo. Pero, como ya referimos, la manera en que se relata esta acción, junto a las pistas que dejan los diálogos de los personajes, la convierte en un auténtico debate metatextual, donde la ficción de Yerandy Fleites entra en contrapunteo con sus precedentes en la tradición teatral. Desde el diálogo de los personajes se invita a una reflexión de la obra sobre sí misma. Expliquémonos: la acción detallada anteriormente es la que se nos hace evidente en una lectura superficial, pero el modo en que estos personajes la ejecutan, mediante el diálogo y referencias precisas a otros textos, da paso a una acción subterránea que expone un replanteamiento del mito de Electra a lo largo de sus versiones en el teatro.

Bastaría centrar la mirada en cómo el pasado, presente y futuro de los protagonistas no se refieren a un hipotexto exclusivo, sino que el recurso pirandelliano del que hablamos anteriormente lo convida a dialogar con algunas de las variantes que en el teatro y la literatura han sufrido los arquetipos de la tragedia utilizada. Una de las referencias más evidentes está en la confesión de Clitemnestra sobre el cambio de la identidad de Electra por Ifigenia cuando era pequeña:

CLITEMNESTRA. No fue una gripe lo que te salvó de Áulide, sino el rey. Debías ser la sacrificada, pero no, fue Ifigenia. En un principio tú te llamabas Ifigenia e Ifigenia, Electra. Nada tan fácil como ir hasta el notario y cambiarles los nombres. Sobre esa fórmula brilló su espada (169).

Esta acción no pertenece a ninguna de las tragedias clásicas del mito, sino que recuerda a los recursos de profanación hechos por la dramaturgia francesa del siglo xx, en piezas como *Electra* (1937), de Jean Giraudoux, o *Antígona* (1942), de Jean Anouilh, quien también posee su versión de *Coéforas* bajo el título *Tu étais si gentil quand tu étais petit* (1972). Precisamente este intercambio de los nombres míticos para invalidar la maldición que pesa sobre ellos parece un guiño intertextual al trueque que hace Creón entre los cuerpos de Eteocles y Polinices en la *Antígona* referida:

CREÓN. [...] Estaban hechos papilla, Antígona, irreconocibles. Hice recoger uno de los cuerpos, el menos estropeado de los dos, para los funerales nacionales, y di orden de que se dejara pudrir el otro donde estaba. Ni siquiera sé cuál. Y te aseguro que me da lo mismo (Anouilh 179).

Fleites ha identificado a estos autores franceses como la influencia principal en su tetralogía, a través de recursos como el diseño de personajes conscientes de su destino trágico, el habla cotidiana entremezclada con la poesía y el contraste entre los valores heroicos de la épica y el mundo actual. Dichos recursos, extraídos de su universo referencial, son usados para reforzar la idea de la relatividad de los hechos. No hay un hado prefijado para sus personajes, pues con un simple cambio de nombres, Agamenón ha burlado la *moira*. Pero la ficción de Yerandy Fleites irá aún más allá cuando Clitemnestra, en su demencia, confiese que ella también ha invertido nombres, en este caso en una relación casi edípica donde Orestes no es Orestes, sino que Egisto, “asesinado como causa del destino”, era el auténtico Orestes.

CLITEMNESTRA. (Se acerca a Orestes, lo aprieta por los hombros y lo zarandea.) Egisto era mi hijo, era mi Orestes. Yo también troqué los nombres. ¿O solo Agamenón podía hacerlo? Mi Orestes es aquel, muchacho, al que mataste, el que murió con las uñas clavadas en la palma de la mano (Fleites 176).

Se opta por mostrar el diálogo con los autores que lo preceden en el acercamiento al mito de *Electra* y con los que encuentra determinadas complicidades que apoyan su visión. La nueva estrategia de comunicación con el receptor que ofrecen estos recursos retóricos es definida por Alegría:

El receptor se ve invitado –y obligado– a entrar y salir constantemente del contenido ilusionista del acontecer para comprometerse con cuestiones extradiagéticas tales como el develamiento de procedimientos retóricos y la valoración de los mismos a partir del empleo de la crítica literaria. Este es un conjunto de operaciones que hace

del texto, más que un producto acabado y concluso, una estructura abierta y sujeta a intervenciones (59).

Alterar el destino por la acción humana, revelar cómo el mito es creación de los hombres para tener historias que los hagan seguir adelante, refuerza la decepción de los personajes.

Podríamos ver la obra como una gran anagnórisis, donde Electra termina por comprender que hay una diferenciación entre el mito y lo real. No es necesario que se mate a Clitemnestra, la respuesta no está en la negación del ayer o el hoy, sino aceptar ambos. Aprovechar el pasado de forma objetiva para hacer el presente; es ésta la conclusión a la que llega la joven atrida en su discurso final sobre la plataforma y con ello da muerte a la tragedia.

ELECTRA. [...] Mi madre apilaba la ropa de papá y pensaba: “Ni un héroe más en esta casa” [...]

Ella trató de que todos lo olvidaran. Hizo comunes sus armas, les dio un uso doméstico. La espada para podar los árboles del jardín, con su escudo mandó a hacer cacerolas... En el casco del Atrida machacaba especias. Era raro no comer con su juego de puñales, picar la carne. (Tiempo.) Con el tiempo, Clitemnestra se volvió esa mujer taciturna y sin fuerzas que ya no podía nada contra él. Aprendí de papá, de sus máximas y de la casa, lo vi tal como era y lo empecé a olvidar. Supe al fin que solo hay un modo de matar a un héroe: aceptarlo (185).

La última referencia intertextual a la que haremos alusión es a las moscas que aparecen una vez que Egisto ha muerto y Clitemnestra ha perdido el juicio. Conuerdo con Alegría en que esta referencia intertextual, más que buscar un significado equivalente con la función de los insectos en *Las moscas* (1943) de Jean-Paul Sartre, se trata de un diálogo directo con el sentido de la obra del filósofo francés (39).

La obra de Sartre utiliza los hechos de *La Orestíada* (458 a. n. e.)<sup>4</sup> para hablar sobre las ataduras del remordimiento en el accionar humano, asunto más que sensible para la Francia de su época, donde la resistencia se veía obligada a actuar violentamente contra el régimen nazi y sufrir la violencia de la represión. Las moscas aparecen como un recordatorio de la culpa constante que envía Zeus a Argos. Pero en *Jardín de héroes*, este símbolo universal de la culpa sale desacreditado al igual que todos los emblemas del mundo clásico, un pacto y a la vez una ruptura con Sartre:

---

<sup>4</sup> Trilogía de tragedias compuestas por Esquilo, que contiene las obras: *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*.

ELECTRA. ¿Cómo sabes que solo era una mosca?

ORESTES. Porque era solo una mosca, como cualquier mosca. Nada heroica, nada significativa.

ELECTRA. ¿Cómo era esa mosca, Orestes, cómo? ¿Cómo sabes que no era una mosca significativa?

ORESTES. Miraba como mosca, olía a mosca (Fleites 173).

Electra, que sigue presa de su condición teatral, ve a las moscas como una alerta ante el remordimiento, pero Orestes le resta importancia. En el final de la obra, incluso cuando las moscas caen sobre él –quizás cumpliendo su cometido referencial–, el personaje sabe salir al paso con una respuesta propia de esa omnisciencia metateatral que ha impuesto Fleites:

ORESTES. Electra, por favor, ahora no. Ya te dije que no eran heroicas, sino caseras. Aquí no hay nada de qué arrepentirse. Se confundieron de obra, y punto (182).

No podemos ignorar tampoco las estrategias pirandellianas que circundan la construcción de la acción. En *Jardín de héroes* este recurso se hace presente desde las acotaciones iniciales.

Los demás personajes están en el público. Están todos menos Orestes. Él ya llegó, pero prefirió dar una vuelta por el pueblo, prefirió no oír las dulces patrañas de Clitemnestra, otra vez... Orestes sabe que tendrá que llegar y acabar con la vida de su madre. Está decidido, por eso no se asusten si lo ven por ahí, cabizbajo, dibujando espirales en la tierra con la punta del zapato (135).

Es otra referencia que saca al lector de su zona de confort y le obliga a ser cómplice de la construcción de sentido de la obra. Todo el tiempo la mimesis e identificación es retada con pistas como éstas, las cuales nos hacen conscientes de que estamos ante una representación. La dosis patética aumenta para los personajes, pues no sólo poseen un conflicto con su accionar clásico, sino que en esta misma obra están condenados a repetirlo. En el delirio de Clitemnestra también se nos habla de este castigo repetitivo, donde lo que importa es conservar el mito: “CLITEMNESTRA. Tú no eres mi Orestes. Hace años vino un Orestes y mató una Clitemnestra” (176).

Incluso un poco antes, el debate sobre la mecanización simbólica de la obra teatral a causa de su tradición se ha hecho evidente en un diálogo que, paródicamente, discute sobre las categorías dramáticas:

ELECTRA. Madre, madre, madre en esta escena, usted siempre será una sola. Como debe ser, como siempre ha sido.

CLITEMNESTRA. ¿Pero qué raro casting que me obliga a permanecer?

ELECTRA. Ninguno. Permanezca.

ORESTES. Hay circunstancias dadas.

ELECTRA. (A Orestes.) La situación.

CLITEMNESTRA. ¿Mi nombre?

ELECTRA. Tu nombre y la situación. Más que tu nombre, la situación (175).

La utilización de estos recursos pirandellianos podría hallar en la tradición teatral cubana una similitud con los empleados por el dramaturgo Abelardo Estorino, en obras icónicas como *Morir del cuento* (1983) y *Parece Blanca* (1994). En la primera, cuatro integrantes de una familia, conscientes de su estatus ficticio y su presencia en un teatro, representan junto a actores su versión subjetiva de los hechos que conciernen al suicidio de un joven miembro en el pasado. En la segunda, los personajes representan la novela *Cecilia Valdés* (1879) en una pugna constante contra el destino que les impone el texto escrito y el cual conocen. Incluso habría que recordar *Medea sueña Corinto* (2008), que, si bien es una obra contemporánea junto con *Jardín de héroes*, en ella Estorino aprovecha el juego del teatro para producir un debate interno entre la hechicera infanticida y los autores que han tratado su mito en la tradición teatral como Eurípides, Séneca, Corneille, Anouilh.

Es cierto que *Jardín de héroes* corre el peligro de ser indescifrable en su accionar para un lector carente de conocimientos de la alta cultura. Si bien existe tal peligro, los recursos de extrañamiento, como las intertextualidades y estrategias metateatrales, nos impiden leer tranquilamente *Jardín de héroes* como un simple universo bucólico. La sospecha es inmediata, las señas de que hay un mensaje encriptado detrás de toda la inocencia es evidente. He ahí lo novedoso y contemporáneo: parece una obra cerrada, pero el lector está obligado a completarla desde su propio nivel cultural y acercamiento sensible. La estrategia dramática permite una variación, el espectador tiene que leer más allá de la historia mostrada a simple vista para entenderse como una parte de ese universo en el que habitan los personajes, no por las alusiones a un contexto, sino por compartir una situación existencial similar.

## Situación teatral

Si utilizamos la definición de situación teatral como las circunstancias espacio-temporales en las que se desarrollan los acontecimientos y que implica la acción que sucede ante determinadas situaciones y sus variaciones, en *Jardín de héroes* podemos emplearla para describir el espacio y el tiempo donde se desarrollan los hechos. Con ello podremos de-

mostrar cómo el manejo de esta categoría nos refiere una modificación esencial en la apropiación del mito para dialogar con la realidad.

El espacio se nos describe desde las primeras acotaciones:

Aquella es la casa de los Atridas. Una pequeña plataforma frente a la casa por donde ascenderán hasta el último escalón El Mensajero, Clitemnestra, Orestes y Electra a contar sus sueños durante la obra. [...]

Lo más importante de la escena es y será la plataforma. La plataforma es como la estatua del héroe, especie de homenaje a los fundadores del pueblo. O sea, el pueblo es este pueblo y no otro, gracias a esta plataforma de tres, cuatro escalones a lo mucho, donde desde hace diez, doce años, se enreda el coralillo (Fleites 135).

Desde estas primeras pistas ubicamos un espacio diferente a su hipotexto original; ya no sucede frente al palacio de Agamenón como en las versiones de Esquilo y Sófocles, tampoco frente a la morada del labrador que plantea Eurípides. Sin embargo, mantiene, con respecto a las tragedias precedentes, su ubicación en una única locación y en un lugar público: la plaza del pueblo, con una construcción íntima visible: la casa de los atridas.

El espacio dramático nos remite a los pueblos de provincia que abundan en la geografía nacional. Pero de ello nos da la certeza el mismo vocablo de “pueblo”, enmarcado en el título de la tetralogía a la que pertenece la obra y que es el término con que los personajes aluden al lugar donde habitan.

En Cuba, los núcleos de población suelen referirse a ellos como simplemente “el pueblo”. Ser de un “pueblo” conlleva un sello distintivo, nos ubica en una realidad alejada del ambiente citadino y un microuniverso particular del imaginario nacional. El pueblo se asocia con una vida cercana a lo rural, pero también con un ambiente de fraternidad donde las familias que habitan por años se conocen y su longevidad en el sitio les vale el respeto del resto de la comunidad. Usualmente estos pueblos suelen tener un trazado característico heredado desde la época colonial y se erigen alrededor de una plaza, donde se ubica la iglesia y el edificio de Gobierno. En el centro de esta plaza se levanta un monumento para figuras importantes en la historia de la localidad.

Fleites teje una relación entre los pueblos cubanos con el sistema de las ciudades griegas antiguas, dominadas por grandes familias y poseedoras de héroes locales que devinieron seres mitológicos. Es posible que el Agamenón griego fuera un caudillo militar en la arcaica polis de Micenas, al que la tradición mítica convirtió en el líder del ejército aqueo, y a su familia, en una casta de héroes. El pueblo que nos brinda el autor cubano también es una pequeña urbe, en la que un Agamenón ha engendrado una familia común, pero al que su jerarquía le ha dotado de una trascendencia como líder.

En la descripción del espacio dramático se insiste en la importancia del espacio escénico al describir la función que tiene la plataforma. Se muestra como un lugar específico en el que ascenderán los personajes a decir sus monólogos durante la obra. El hecho de que dicha construcción sea lo más significativo no sólo se debe a su función escénica y dramática, sino a su carácter de símbolo. Ocupa el centro de un pueblo que no tiene estatuas ni fuentes para héroes, no es ni siquiera un pedestal, es una pequeña elevación. Ante la ausencia de púlpitos, los personajes se suben a ella para dar pie a reflexiones íntimas en tono de discursos públicos.

El espacio, a primera vista, contrasta con el nombre de los grandes héroes que habitan en él, pero la parodia es mucho más profunda. Desde el símbolo de la plataforma se nos conecta con la desacralización del culto al héroe que trata Yerandy Fleites como *leitmotiv* de su obra.

Con respecto al tiempo, se nos muestra más ambiguo y sólo podemos intuirlo a través del lenguaje de los personajes, el cual nos remite a una temporalidad contemporánea. A lo largo de los fragmentos que hemos citado, podemos ver la mención de términos modernos como edificios, fotografías, periódicos. Dichos objetos muestran un entorno alejado del mundo antiguo. Incluso se hace referencia a términos más propios de la contemporaneidad como la mención del *rock and roll* o la comparación de los *hippies* con los ascetas realizada por Clitemnestra.<sup>5</sup>

El juego paródico con el tiempo se devela mediante el lenguaje y se limita a hibridar los hechos mitológicos con el presente. Orestes asesina a Egisto en una pelea de navajas<sup>6</sup> y no tras emboscarlo con su espada, como sucede en *Electra*, de Eurípides. Los atridas ya no viven en un palacio, sino que habitan una casa. Los cambios acercan al nuevo receptor a un contexto más a fin a sus recursos interpretativos.

El principal objetivo en el manejo de esta categoría está en evidenciar que la historia que se está contando se hace desde la actualidad, pues a nuestros días corresponde la crisis del héroe. El arquetipo clásico es degradado, pero, primero, el autor lo acerca a referentes nacionales: la ubicación en un pueblo de campo, el lenguaje popular, las acciones mundanas de los personajes. Por tanto, más que parodiar al héroe trágico, la nueva situación teatral ejerce su crítica sobre el concepto colectivo del héroe. Son más bien nuestros arquetipos, y no los griegos, los que quedan expuestos a verse en su vida cotidiana. El héroe mitológico ha sido elegido para demostrar la ineficacia del acto heroico en estos tiempos. Las acciones que eran inspiración para una epopeya, ahora son una carga para la comunidad y el individuo, no el acto redentor y de bien público de antaño.

---

<sup>5</sup> Compárese con Fleites, "Jardín de héroes" 138.

<sup>6</sup> Compárese con *ibidem*, 157.

## Lenguaje verbal / Diálogos

La categoría del lenguaje dramático es contemplada por García Barrientos como “una manifestación de la acción verbal posible y con un valor hegemónico en la tradición teatral occidental” (137). De esta misma tradición se vale Yerandy Fleites para, como vimos en los acápites anteriores, sostener las demás categorías. Las funciones del diálogo y las acotaciones cumplen con varias de las funciones teatrales que define García Barrientos: caracterizadora, dramática, ideológica, metadramática, poética y diegética (idem). Pero sólo centraremos la mirada en la caracterizadora, la dramática y la diegética porque es en ellas donde se evidencia con mayor fuerza la estrategia discursiva del autor.

La función caracterizadora, conformada por los elementos que ayudan al receptor a construir el carácter de los personajes, ya la pudimos apreciar en la definición de los caracteres. Suelen expresarse con frases del argot pueblerino, siempre cuidando de no caer en términos malsonantes, para apostar por la ingenuidad y la ocurrencia a modo de culto a las costumbres rurales. Sin embargo, se debaten en este lenguaje cuestiones relacionadas con el mundo erudito de la filosofía y los estudios literarios. Los hechos trágicos son narrados con términos comunes antiheroicos, como la justificación de la muerte de Agamenón que da Clitemnestra:

CLITEMNESTRA. [...] Demasiado fresca está la sangre del Atrida, la gente debe olvidar, tienen que tragarse el chisme de la embolia por bañarse acabado de comer[...] (Fleites 146).

O puede ocurrir a la inversa:

ELECTRA. [...] Ya no da gusto salir a la calle. Aquellos vitrales, aquellas columnas que parecían tocar el cielo. ¿Recuerdas las gárgolas de la iglesia que tanto nos asustaban? Ya no están, porque “trastornan” a los niños. Escila y Caribdis. Las pusieron a volar en picada y contra el polvo. Las calles lucradas por comerciantes, matarifes y politiqueros, que no podrían sostener una espada diez minutos en las manos[...] (181).

En esta descripción del pueblo hecha por Electra, vemos la mención de las criaturas Escila y Caribdis, pertenecientes a la *Odisea* (siglo VIII a. n. e.). Sería este pasaje un hecho común contado con referencias al mundo mitológico, un juego intertextual imposible de interpretar para un lector sin información suficiente.

En cuanto a la función dramática del lenguaje que vimos en el análisis de la acción, recordemos que oscila entre acotaciones precisas que indican movimiento del actor: “Cli-

temnestra se cubre los senos” (176) o “Electra le quita la hierbita de la boca” (180). Pero también otras de un remarcado matiz literario, como la acotación que da pie al monólogo final:

A la muchacha de las pecas le ha crecido el cuello, por eso no se asusten si la ven por ahí, jugando con el sol de la tarde: sol de la tarde a un hombro, sol de la tarde al otro. [...] La plataforma viene a sustituir lo que un día fue la estatua del héroe; especie de homenaje a los fundadores del pueblo. Ahora se le ha enredado el coralillo, y ¡qué cosas!: florece (184-185).

Es aquí donde aparece la función diegética de la escritura dramática, aquella que proporciona al receptor información que se sale del marco propiamente teatral, más cercana a la narrativa. Casos como éste abundan en la obra y no pueden ser mirados como un simple ornamento de estilo, sino que dotan de independencia al texto escrito, pues son hechos irrepresentables en escena, al menos de una manera convencional. Además, son acciones que guardan una simbología directa con la progresión y antecedentes de la acción principal; por tanto, su función no es sólo poética. En la acotación que hemos citado, por ejemplo, se hace referencia al crecimiento de Electra, hecho que quizás alude a la madurez del personaje. La narración funge como una especie de anáfora que nos remite a la acotación inicial con la mención de la plataforma. Ahora vemos que sí fue una fuente donde los héroes se refrescaban en el pasado, pero, al igual que los personajes, ha perdido su función heroica y sólo es una pequeña elevación. Aun así, hay esperanza porque el coralillo, que se enreda como un símbolo de la dejadez, florece.

Si bien es cierto que el carácter literario de estas acotaciones es visto por algunos como impropio de una dramaturgia que históricamente campeó por su emancipación de la literatura, hay que decir que son identificativas de una zona importante de las textualidades escénicas actuales. Más que un retorno a la primacía literaria, deberíamos ver en este tipo de didascalias un nuevo modelo de relación entre texto y escena, que respeta la libertad del director y funciona como impulso poético dejado para entender el contenido simbólico de la puesta, no ya desde la descripción detallada del naturalismo.

Esta característica del lenguaje redimensiona la relación de este texto con la última categoría que trataremos: sus matrices de representación.

## **Matrices de representación**

¿Cómo el cambio de estrategia escritural en Yerandy Fleites dialoga con las formas en que hoy se concibe el teatro contemporáneo y sus variantes de puesta en escena?

La primera respuesta a esta interrogante se encuentra, paradójicamente, en el carácter literario de las acotaciones que mencionamos. Dicha característica no es un retorno al yugo literario del teatro, sino que parte de asimilar conscientemente la obra dramática y la puesta en escena como universos distintos que se complementan. El autor sabe que el camino de la representación escénica estará en manos de un director y decide dejar estas acotaciones como un recurso único de la condición literaria de la obra.

De igual modo seríamos ingenuos si creemos que estas didascalias se mantienen al margen de la representación. Al analizarlas con cuidado, nos percatamos de que condicionan poéticamente la mirada sobre los sucesos que anteceden. Vimos cómo el hecho de que el coralillo florezca nos induce a un acto esperanzador, un gesto de seducción al futuro director que, si decide respetarlo, lo interpretará con total libertad. En vez de apostar por indicaciones precisas, que en la escena de hoy podrían ser ignoradas, se decide por dejar imágenes poéticas, las cuales influyen en la lectura para que se mantengan sobre el escenario las intenciones del autor, no por imposición, sino por camaradería de ideales.

Del mismo modo que las categorías de acción, personajes y lenguaje se descomponen y reflexionan sobre sí mismos, pareciera éste el camino que ha de seguir la representación: deconstruir en escena los mecanismos de escenificación tradicional. Recordemos que la obra juega todo el tiempo a validar e invalidar el concepto de mimesis, esa negación y aceptación de las herencias que se manifiestan en el diálogo con las tradiciones dramáticas podría operar también sobre la escena en relación con los medios tradicionales de representación del teatro. Los exponentes de vanguardia que participan en la obra como el teatro épico, el existencialismo, el absurdo, junto a otros tradicionales como la tragedia, el drama, el melodrama y la farsa, permiten ser empleados como dispositivos a explotar en el hecho escénico.

En su artículo “La herencia clásica del teatro posmoderno”, Patrice Pavis expone que, tras la posmodernidad, la herencia de la tradición no es ya un asunto de apropiación o asimilación, sino un uso intertextual e irónico de los juegos de interpretación tradicionales y de las convenciones escénicas (207). Éste es un recurso que *Jardín de héroes* plantea desde sus múltiples citas a distintos autores de la tradición teatral, quienes sentaron también modelos de representación.

El investigador francés Joseph Danan define las “invariantes” como la dimensión interna que trabaja la dramaturgia escrita y que debe respetarse en la puesta en escena, sea cual sea el modelo de representación (*Qué es la dramaturgia* 205). En la versión del mito de Electra que presenta *Jardín de héroes*, es primordial la referencia al pueblo de campo. Sin ser una prescripción, el mantenimiento de esa parábola es imprescindible para el funcionamiento de la obra, pues el resto de las categorías operan en relación con ella. Se desea que veamos esta sociedad sin héroes, mediante una identificación con ese universo rural donde el autor cree que aún hay algo de nuestra idiosincrasia más pura.

A pesar de las referencias a los pueblos de campo, se invita a ir más allá de una simple reproducción del espacio, ya que éste se puede sugerir o estar indefinido. Son los personajes los que sí parecen destinados a actuar bajo el sello de este arquetipo rural contemporáneo, estimulados no sólo por el lenguaje de sus textos, sino por esa manera particular de entender el mundo que Yerandy Fleites muestra en su esencia.

En escena, *Jardín de héroes* puede y debe pecar de transgresión. Posee numerosos elementos contenidos en el texto como intertextualidades, parodias y juegos de palabras que nos impiden una lectura cómoda. Se nos hace participar en un ejercicio hermenéutico en el que, para decodificar las referencias del autor, disponemos de nuestra cultura general y nuestra aproximación sensible a los temas abordados. Este sentido lúdico también ha de estar presente en escena a través del acto de hibridar recursos extraídos de la tradición teatral: caracterización de personajes, identificación, relato lineal y otros de la representación contemporánea como el extrañamiento, la metateatralidad o la acción performática. Es ésta una de las vías más propicias para que el juego referencial y autodecodificador que hace el texto, desde la tradición literaria y dramática, se pueda ver sobre el escenario. La crisis del héroe es también una crisis de sus medios de proyección y el teatro ha validado, desde tiempos antiguos, la divinización heroica.

## Fuentes consultadas

- Alegría, José. Prólogo. *Pueblo Blanco*, por Fleites, Plaza de la Revolución, Ediciones Alarcos, 2018, 9-58 pp.
- Anouilh, Jean. *Antígona*. Gaston County Schools, s.f, <http://www.gaston.k12.nc.us/schools/ngaston/faculty/jslee/Grading/and/Attendance/Polcies/Anouilh/Antigone.pdf>.
- Aristóteles. *Poética*. Escuela de Filosofía de la Universidad de Arte y Ciencias Sociales, s.f., <https://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf>.
- Besson, Jean-Louis. "Personaje (crisis del)". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducido por Víctor Viviescas, dirigido por Jean-Pierre Sarrazac, Ciudad de México: Paso de Gato, 2013, 167-172 pp.
- Danan, Joseph. "Acción(es)". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducido por Víctor Viviescas, dirigido por Jean-Pierre Sarrazac, Ciudad de México: Paso de Gato, 2013, 37-41 pp.
- Danan, Joseph. *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Traducido por Víctor Viviescas, Ciudad de México: Paso de Gato, 2012.
- Esquilo. *Tragedias*. La Habana: Arte y Literatura, 1978.
- Eurípides. "Electra", *Dramas y tragedias*. Barcelona: Iberia, 1956, 139-187 pp.

- Eurípides. "Orestes", *Tragedias*. La Habana: Arte y Literatura, 1978, 115-171 pp.
- Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- Ferrer, Alejandra. *La reinterpretación del mito de Electra en Jardín de héroes de Yerandy Fleites Pérez*. 2016. Universidad de La Habana, tesis de licenciatura en Letras.
- Fleites, Yerandy. "Jardín de héroes". *Pueblo Blanco*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2018 127-186 pp.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2015.
- Hard, Robin. *El gran libro de la mitología griega*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2016.
- Hutcheon, Linda. *Ironía, sátira, parodia*. Ciudad México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Madrid: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2013.
- Miranda Cancela, Elina. *Calzar el coturno americano*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2006.
- Pavis, Patrice. "Posmoderno (teatro)". *Diccionario de la performance y el teatro contemporáneo*. Ciudad México: Paso de Gato, 2016, 274-281 pp.
- Pavis, Patrice. "La herencia clásica del teatro posmoderno". *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. La Habana: Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba/ Casa de las Américas, 1994, 207-223 pp.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Vol. I, La Habana, Ediciones Revolucionarias, 1988.
- Piñera, Virgilio. "Electra Garrigó". *Obras Completas*. La Habana: Letras Cubanas, 2002, 3-38 pp.
- Rojo Posada, Roseli. *Antígona en tiempos de supervivencia. Análisis de la parodia en Antígona, de Yerandy Fleites*. 2013. Universidad de La Habana, tesis de licenciatura en Letras.
- Ryngaert, Jean-Pierre. "Personaje (crisis del)". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducido por Víctor Viviescas, dirigido por Jean-Pierre Sarrazac, Ciudad de México: Paso de Gato, 2013, 167-172 pp.
- Sarrazac, Jean-Pierre, dirección. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducido por Víctor Viviescas, Ciudad de México: Paso de Gato, 2013.
- Sarrazac, Jean-Pierre.. "Diálogo (crisis del)". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducido por Víctor Viviescas, Ciudad de México: Paso de Gato, 2013, 74-78 pp.
- Sartre, Jean-Paul. "Las moscas". *Teatro*. Buenos Aires: Losada, 1958, 74-78 pp.
- Sófocles. "Electra". *Tragedias*. La Habana: Arte y Literatura, 1978, 46-87 pp.
- Viviescas, Víctor. "Invitación al diálogo: Pertinencia del léxico para la investigación teatral". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducido por Víctor Viviescas, Ciudad de México: Paso de Gato, 2013, 13-19 pp.