

EL MITO EN EL TEATRO CUBANO CONTEMPORÁNEO

Magdalena Pérez Asensio

Tesis Doctoral

Dirigida por los Dres.

D. Cristóbal Macías Villalobos, Profesor Titular de Filología
Latina de la Universidad de Málaga

D^a Guadalupe Fernández Ariza, Catedrática de Filología
Hispanica de la Universidad de Málaga

Universidad de Málaga, 2009

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
Metodología.....	14
HISTORIA DEL TEATRO CUBANO.....	23
1. Los orígenes del teatro cubano.....	23
2. El siglo XIX.....	29
3. La dramaturgia cubana en la primera mitad del siglo XX.....	37
4. El teatro cubano después de la Revolución.....	49
4.1. El primer lustro tras la Revolución.....	49
4.2. De 1965 a 1970.....	55
4.3. Los años setenta.....	60
4.4. Los años ochenta.....	67
4.5. La década de los 90.....	79
5. La Cuba del exilio.....	86
LA TRADICIÓN CLÁSICA EN CUBA.....	91
1. Los siglos XVI al XVIII.....	91
2. El siglo XIX.....	93
3. El siglo XX.....	102
ESTUDIO DE <i>ELECTRA GARRIGÓ</i>	119
1. El autor, Virgilio Piñera.....	119
1.1. Su vida.....	119
1.2. Su obra.....	122
2. Estudio de la trama de <i>Electra Garrigó</i>	127
2.1. Antecedentes de la obra.....	127
2.2. Trama de <i>Electra Garrigó</i>	127
2.3. Trama de <i>Electra</i> de Sófocles.....	132
2.4. Conclusiones sobre la trama de <i>Electra Garrigó</i>	133
3. Los personajes de <i>Electra Garrigó</i>	146
3.1. <i>Electra Garrigó</i>	147
3.1.1. Conclusiones.....	167
3.2. Orestes Garrigó.....	170
3.2.1. Conclusiones.....	175
3.3. Pedagogo.....	176
3.3.1. Conclusiones.....	182
3.4. Clitemnestra Pla.....	185
3.4.1. Conclusiones.....	193

3.5. Agamenón Garrigó.....	194
3.5.1. Conclusiones.....	197
3.6. Egisto Don.....	197
3.6.1. Conclusiones.....	200
3.7. El Coro.....	200
3.7.1. Conclusiones.....	204
3.8. Los mimos.....	206
3.8.1. Conclusiones.....	210
ESTUDIO DE <i>MEDEA EN EL ESPEJO</i>	213
1. El autor, José Triana.....	213
1.1. Su vida.....	213
1.2. Su obra.....	216
1.2.1. La primera época.....	216
1.2.2. La segunda época.....	218
2. Estudio de la trama de <i>Medea en el espejo</i>	223
2.1. Antecedentes de la obra.....	223
2.2. Trama de <i>Medea en el espejo</i>	225
2.3. Trama de <i>Medea</i> de Eurípides.....	228
2.4. Conclusiones sobre la trama de <i>Medea en el espejo</i>	232
3. Los personajes de <i>Medea en el espejo</i>	251
3.1. María.....	251
3.1.1. Conclusiones.....	270
3.2. Erundina.....	275
3.2.1. Conclusiones.....	282
3.3. La Señorita Amparo.....	283
3.3.1. Conclusiones.....	287
3.4. El Coro.....	288
3.4.1. El Barbero.....	291
3.4.2. El Muchacho.....	293
3.4.3. La Mujer de Antonio.....	294
3.4.4. El Bongosero.....	296
3.4.5. Conclusiones del Coro.....	296
3.5. Perico Piedra Fina.....	298
3.5.1. Conclusiones.....	304
3.6. Julián.....	306
3.6.1. Conclusiones.....	307
3.7. La pareja de brujos.....	308

3.7.1. Madame Pitonisa.....	311
3.7.2. Doctor Mandinga.....	313
3.7.3. Conclusiones.....	313
ESTUDIO DE LOS <i>SIETE CONTRA TEBAS</i>	315
1. El autor, Antón Arrufat.....	315
1.1. Vida.....	315
1.2. Su obra.....	318
2. Estudio de la trama de <i>Los siete contra Tebas</i> de Antón Arrufat.....	321
2.1. Antecedentes de la obra.....	321
2.2. Trama de <i>Los siete contra Tebas</i> de Antón Arrufat.....	322
2.3. Trama de <i>Los siete contra Tebas</i> de Esquilo.....	328
2.4. Trama de <i>Fenicias</i> de Eurípides.....	333
2.5. Conclusiones sobre la trama de <i>Los siete contra Tebas</i> de Antón Arrufat.....	338
3. Los personajes de <i>Los siete contra Tebas</i> de Antón Arrufat.....	372
3.1. Etéocles.....	372
3.1.1. Conclusiones.....	385
3.2. Polinice.....	388
3.2.1. Conclusiones.....	395
3.3. Espías I y II.....	397
3.3.1. Conclusiones.....	410
3.4. Los adalides de Tebas.....	412
3.4.1. Polionte.....	413
3.4.2. Hiperbio.....	414
3.4.3. Megareo.....	416
3.4.4. Lástenes.....	418
3.4.5. Melanipo.....	419
3.4.6. Háctor.....	420
3.4.7. Conclusiones.....	421
3.5. El Coro.....	423
3.5.1. Conclusiones.....	434
CONCLUSIONES FINALES DEL ANÁLISIS DE LAS OBRAS ESTUDIADAS.....	437
BIBLIOGRAFÍA.....	453

INTRODUCCIÓN

Tres fueron los motivos fundamentales que me llevaron a emprender el trabajo que aquí les presento. En primer lugar, mi dedicación profesional al mundo del teatro como profesora de Expresión Corporal desde 1992 a 1996 en el Conservatorio de Danza de Almería, y desde 1996 hasta ahora en la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga; y, quizás por ello, mi profunda convicción de que el teatro es una de las artes que con más eficacia pone al descubierto la problemática de los seres humanos, produciendo un particular efecto tanto en sus ejecutantes (actores, directores y escritores) como en el propio e imprescindible espectador.

Así, aunque el teatro puede entenderse como una simple actividad lúdica, de entretenimiento, su verdadera y auténtica dimensión radica en su capacidad para clarificar las verdades ocultas por los sistemas sociales establecidos, utilizados por algunos en su propio beneficio; en que, de alguna manera, favorece el autoconocimiento de la persona, tanto del creador como del espectador, que así puede asumir las propias miserias consustanciales al ser humano y mejorar para poder contribuir al bien social que también revierte sobre el individuo.

En segundo lugar, mi propio conocimiento de la realidad social y cultural de Cuba, donde toda manifestación artística es un acto de rebeldía con un alto coste para los artistas, pues se ven obligados a adoptar posturas extremas o muy contradictorias por la situación general que vive la isla, definida por muchos como “surrealista”; donde incluso para el ciudadano de a pie sobrevivir cada día es un acto de heroísmo acometido con exultante vitalidad, proveniente de esa especie de magia que allí parece invadirlo todo, magia que por lo general deriva de la tradición y prácticas de los ritos de sus cultos afrocubanos.

En fin, mi interés por el mito clásico, que me llevó a realizar el programa de doctorado “Religión y mito en la tradición grecolatina”, impartido por los Departamentos de Filología Griega, Filología Latina e Historia de la Universidad de Málaga, gracias al cual pude profundizar mis conocimientos de los mitos y ritos de la civilización clásica.

Al concluir los cursos de doctorado, como trabajo para obtener la Suficiencia Investigadora, busqué un tema que consiguiera conjugar parte de los conocimientos que acababa de adquirir sobre mito y religión clásica con el mundo de la Santería afrocubana —no olvidemos que la Santería es

considerada un ejemplo paradigmático de sincretismo religioso entre los cultos africanos de los esclavos yorubas y el catolicismo de los amos blancos, y de sincretismo habíamos hablado mucho en el doctorado—, y, a ser posible, que tuviera como campo de aplicación el mundo del teatro del que, como ya he señalado, provengo.

El resultado de tan complicada combinación fue el trabajo que llamé *El sincretismo religioso en el teatro cubano contemporáneo*, dirigido por el Dr. Cristóbal Macías, donde estudiamos en profundidad cómo el teatro cubano servía de escenario al entramado de creencias y símbolos de los cultos santeros.

Este trabajo, entre otras cosas, me obligó a leer un buen número de piezas teatrales cubanas y, para mi sorpresa, descubrí cómo en muchas de ellas eran perfectamente reconocibles los antiguos mitos griegos que, lógicamente, los dramaturgos locales redimensionaban y adaptaban para que, como lenguaje universal que son, pudieran hablar en esta ocasión de la realidad cotidiana de la isla. Y esto a pesar de que el mito clásico no formaba parte de la cultura cubana más que recientemente, por lo que las obras que lo reflejan son relativamente modernas.

Decidida a profundizar en este tema y aconsejada por el Dr. Macías y luego también por la Dra. Guadalupe Fernández Ariza, me planteé seriamente convertirlo en tema de mi tesis doctoral, cuyo resultado aquí someto a su espero que benévolo juicio.

Para enfrentarme a este trabajo, la primera tarea ineludible era elegir las obras teatrales que debía comentar. Para ello seguí el consejo de mis directores de que fueran obras que adaptaran cada una de un modo diferente el mito griego, y de que en esa adaptación desempeñara un papel fundamental el empleo del mito como forma simbólica de representar la realidad contemporánea al autor.

Por eso elegimos tres textos teatrales que, de un modo u otro, giraban en torno al acontecimiento histórico más importante de la historia contemporánea de la isla, la Revolución cubana, que acabó con la dictadura de Fulgencio Batista el 1 de enero de 1959 y que pronto daría el poder a Fidel Castro, quien imprimió a todo el proceso revolucionario una clara orientación comunista.

De esos textos, el primero fue *Electra Garrigó*, compuesto en 1948, aproximadamente una década antes de la Revolución, en un momento en que ésta estaba gestándose y se consideraba necesaria; el segundo fue *Medea en el*

espejo, de 1960, un año después de iniciada la Revolución, donde, independientemente de la tragedia en sí, se percibe un claro optimismo en la lucha por un cambio radical de los valores tradicionales de la sociedad cubana; la última obra escogida es *Los siete contra Tebas*, de 1968, cuando Cuba “disfrutaba” de la Revolución, por lo que ya es posible analizar con lucidez, desde una cierta perspectiva histórica, el propio proceso revolucionario y denunciar los excesos del poder en manos de los líderes revolucionarios y el daño infligido al pueblo inocente —no obstante, se vislumbra la esperanza en un mañana mejor gracias a la buena voluntad del pueblo llano y a la desaparición de los actuales líderes: de nuevo el optimismo y vitalidad de un pueblo que no desespera—.

Pero la elección de los textos se hizo también teniendo en cuenta la calidad contrastada de los mismos. Así, *Electra Garrigó* ha sido considerada la pieza que abrió la escena cubana a la modernidad, pues venía a sustituir las fórmulas derivadas del teatro vernáculo-musical, y que contribuyó a eliminar la vertiente pintoresca y superficial de la imagen del pueblo en su búsqueda por reflejar una imagen más auténtica. *Medea en el espejo* logró atraer la atención de los críticos al trasladar perfectamente un mito griego al mundo cotidiano de un solar cubano. *Los siete contra Tebas* sufrió una situación paradójica: tras recibir uno de los más destacados reconocimientos, el Premio de la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba) de 1968, fue considerada peligrosa por el Régimen y eliminada inmediatamente de bibliotecas y librerías, acusada de contrarrevolucionaria, y sólo en agosto de 2007 ha vuelto a llevarse a escena en la isla.

Por supuesto, y quizás lo más importante, la elección de estas obras se debe al modo como reflejan el mito griego, nuestro tema principal. Así, en ellas, ya desde el título aparece el mito. Además, sus autores las utilizaron como trasunto de las antiguas tragedias griegas, que proporcionan imágenes paradigmáticas para acercarse a un buen número de situaciones vivenciales conflictivas que suceden en la intimidad de las relaciones familiares.

Cada una de las obras seleccionadas tiene como modelo fundamental una o varias piezas de teatro de los tres tragediógrafos griegos, Esquilo, Sófocles y Eurípides: *Electra Garrigó* se basa en la *Electra* de Sófocles, *Medea en el espejo* en la *Medea* de Sófocles y *Los siete contra Tebas* en la obra del mismo nombre de Esquilo y en *Fenicias* de Eurípides.

También las obras teatrales escogidas tienen una vitalidad teatral y escénica que podemos observar en el texto mismo, donde lo extraliterario se

palpa y deja ver unos personajes muy creíbles y reales, pues al fin y al cabo un personaje es mucho más de lo que dice, hecho éste que se concreta cuando un actor representa el personaje y se relaciona con los demás actores-personajes en un contexto concreto, o sea, con la puesta en escena, sin la cual las obras no culminarían su verdadera dimensión, estarían incompletas. Para concretar más este hecho, las obras gozan de una fuente muy rica de acotaciones, donde el autor va construyendo un universo teatral de puesta en escena: las continuas imágenes visuales, los cantos o sonidos paraverbales, la descripción de movimientos físicos e introducción de coreografías, a veces en forma de rituales.

Metodología

A pesar de que hay material suficiente y de calidad para poder investigar cómo el teatro cubano contemporáneo hace uso de los mitos clásicos, han sido muchas las dificultades que hemos encontrado para conseguir ese material y comenzar así a trabajar.

Entre ellos, me atrevería a señalar en primer lugar la negativa de la Biblioteca Nacional de Cuba a ceder sus ejemplares por el sistema, internacionalmente extendido, del préstamo interbibliotecario.

Problema no menor ha sido también la dificultad para encontrar las propias obras por la escasez de ediciones, que lleva a que incluso piezas clave del teatro cubano, por el hecho de editarse una sola vez y con una tirada muy corta, se conviertan en piezas de museo. De este modo es imposible hacerse con ellas por vía normal, teniendo que recurrir a los propios autores para que amablemente envíen fotocopias de sus textos en caso de que se encuentren fuera de Cuba —algo imposible, en cambio, si los autores residen en la isla, por lo caro que resulta allí una fotocopia (2 dólares) y las dificultades del correo ordinario—. Ello nos ha obligado a visitar en varias ocasiones La Habana y Santiago de Cuba para poder acceder a artículos y obras que de otra forma nunca hubiéramos podido conseguir.

Otra prueba de la precariedad de medios a la que se enfrenta el escritor en Cuba, y que ha acentuado las dificultades para hacernos con material de trabajo, es que en la isla tuvimos que buscar parte de la bibliografía en puestecillos callejeros o en pequeñas librerías de segunda mano, donde las ediciones consistían en hojas fotocopiadas y unidas por grapas.

Una solución parcial a los problemas que comentamos la hemos encontrado en Internet, dado que, como se puede comprobar en la bibliografía, un buen número de artículos, entre ellos algunos imprescindibles para nuestro trabajo, los hemos localizado en formato electrónico. Ello se debe en parte a que no son pocas las revistas cubanas que han optado por publicar sus contenidos, total o parcialmente, en la Red.

Entre ellas queremos destacar *La Jiribilla*, <<http://www.lajiribilla.cu/>>, *Opus Habana*, <<http://www.opushabana.cu/>>, y *Cubarte*, <<http://www.cubarte.cult.cu/paginas/index.php>>, revistas digitales ideológicamente comprometidas con el régimen castrista, pero que aún así nos han sido muy útiles para obtener información de las dos primeras piezas estudiadas. Por el contrario, al ámbito anticastrista se adscriben la revista *Encuentro*, <<http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro>>, y *Cubanet*, <http://www.cubanet.org/>, que hemos empleado sobre todo en la tercera obra, *Los siete contra Tebas*¹.

Pasando a la metodología seguida en las obras que hemos seleccionado, hemos de señalar en primer lugar que en ellas nuestro objeto de estudio principal ha sido el juego de personajes, porque detectamos que éste es el elemento que los dramaturgos cubanos tomaron más claramente de los griegos.

De este modo, las obras se han analizado exhaustivamente poniendo el énfasis en la organización de la trama y el estudio de los personajes, pues son

¹ *La Jiribilla* se caracteriza por su relación entre cultura y política, a menudo con un toque irónico.

Incluye entrevistas, semblanzas y noticias de actualidad relacionadas con la cultura de la isla, además de secciones dedicadas a publicar literatura creativa. *Cubarte*, por su parte, tiene como objetivo la promoción y la difusión del arte y la cultura cubana desde la propia isla. *Opus Habana*, aunque recoge noticias, entrevistas y artículos sobre la cultura cubana en general, se centra sobre todo en lo que acontece en La Habana Vieja. *Encuentro*, que nació en 1996 de la mano del escritor cubano Jesús Díaz, es una revista en papel con versión electrónica, editada en Madrid, con apoyo de instancias europeas y estadounidenses, que trata de agrupar a escritores y artistas cubanos críticos con la política y la cultura oficiales de la isla. En fin, *CubaNet*, fundada en 1994, trata de promover la prensa libre en Cuba, para que los sectores independientes tengan voz. Por eso sirven de cauce de expresión de los artistas, escritores y periodistas que no tienen posibilidad de dar a conocer sus creaciones ni en Cuba ni en el extranjero.

las relaciones entre ellos las que determinan la acción en sí. Para ello hemos utilizado uno de los esquemas actanciales, el de A. J. Greimas, pues como dices Pavis:

la visualización de las fuerzas principales del drama y su papel en la acción se realiza mediante el esquema actancial, que tiene la ventaja de no continuar separando artificialmente los caracteres y la acción, y de revelar la dialéctica y el traslado progresivo del uno al otro. Su éxito se debe al esclarecimiento que aporta a los problemas de la situación dramática, de la dinámica de las situaciones y personajes, de la aparición y resolución de conflictos. Constituye un trabajo básico de dramaturgia indispensable en toda puesta en escena, que ayuda a esclarecer las relaciones físicas y la configuración de los personajes. En suma, el modelo actancial proporciona una nueva visión del personaje; éste ya no es asimilado a un ser psicológico o metafísico, sino a una entidad que pertenece a un sistema global de sección, variando de la forma “amorfa” del actante (estructura profunda narrativa) a la forma precisa del actor (estructura superficial discursiva, tal y como aparece en la obra)².

Existen diversos modelos actanciales, como son el de Polti, el de Propp, el de C. Souriau, el de Greimas y el de A. Ubersfeld, que siguiendo de nuevo a Pavis³, discrepan en la forma que debe darse al esquema y a la definición de los elementos. No obstante, la idea fundamental desde Propp hasta Greimas es básicamente ésta: distribuir los personajes en un número mínimo de categorías, para que abarquen todas las combinaciones efectivamente realizadas en la obra y extraer así los verdaderos protagonistas de la acción, reagrupando o desmultiplicando a los personajes más allá de sus rasgos particulares.

Como ya hemos adelantado, hemos seguido el modelo de Greimas por ser junto con el de Ubersfeld uno de los más completos y donde mejor están integradas las funciones, aunque su talón de Aquiles a la hora de aplicar el esquema es la excesiva generalidad y universalidad, sobre todo en lo relativo al destinador y al destinatario.

Greimas⁴ estructura su esquema en tres pares de funciones:

² P. Pavis, *Diccionario del teatro*, vers. esp., Ed. Paidós, Barcelona, 1980, pp. 12-13.

³ P. Pavis, *op. cit.*, p. 13.

⁴ A. Greimas, *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1976, p. 190.

- El *eje destinador-destinatario*, que decide la creación de valores y deseos y su distribución entre los personajes. Se trata del poder o del saber o de ambos a la vez.
- El *eje sujeto-objeto*, que traza la trayectoria de la acción y la búsqueda del héroe o protagonista, plagada de obstáculos que el sujeto debe vencer para progresar. Se trata del eje del desear.
- El *eje ayudante-oponente*, que facilita o impide la comunicación. Produce las circunstancias y modalidades de la acción y no está necesariamente representado por personajes. Ayudantes y oponentes no son quizá sino “proyecciones de la voluntad de actuar y de las resistencias imaginarias del sujeto mismo”. Este eje también es algunas veces del saber y otras del poder.

Tras obtener los esquemas actanciales de las piezas escogidas se han realizado también los de las obras que les sirven de modelo o los de las que son trasunto, estableciendo entonces las semejanzas y diferencias, pues a veces es fácil dejarse engañar por la primera impresión y sólo comparando los esquemas nos damos cuenta de que el tema de la obra puede no ser el mismo, aunque las diferencias de la trama sean mínimas.

El estudio de los personajes se ha hecho de forma sistemática y pormenorizada atendiendo a cada una de sus características —temperamento, sentimientos, emociones y estados de ánimo, conflictos internos, intenciones e intereses—, teniendo en cuenta, como dice Anne Ubersfeld⁵, que el análisis de un personaje se encuentra por vía de aproximación y por vía de oposición con los análisis de otros personajes, a todos sus niveles. El análisis por separado del funcionamiento de un personaje se ha de entender como una operación provisional, pues los rasgos de éste siempre están marcados por oposición a otro: un personaje marcado por el rasgo ‘rey’ se opone a un personaje marcado por el rasgo ‘no-rey’ o a un personaje diferente del rey. El rey es rey porque se opone a otros personajes o se diferencia de ellos.

A partir del conocimiento exhaustivo de los rasgos de todos los personajes que aparecen en la acción, se ha establecido la comparación con su trasunto clásico, dándose la transmutación de rasgos de carácter de unos personajes a otros, la inclusión de personajes que no existen en la obra de referencia o que ya están muertos cuando comienza la obra, como es el caso de Agamenón,

⁵ A. Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 91.

que aparece participando en la acción en la obra de Piñera, *Electra Garrigó*, o poniendo en pie personajes que en las obras que son sus modelos apenas son personajes referidos, como el caso de los seis adalides defensores de Tebas.

También se han analizado los recursos que han usado los autores cubanos en forma de rituales, lenguaje, canciones, nombres de los personajes, para actualizar el tema y traerlo al mundo por ellos conocido, con los problemas sociales y políticos que inquietan a los habitantes de la isla, sin perder de vista cómo han incluido estos elementos extraños a la cultura griega que, sin embargo, no dejan de tener nexos con las formas de puesta en escena clásicas. Como ejemplo de esta actualización señalemos la *Guantanamera*, que sustituye al tradicional coro griego en la *Electra Garrigó*.

También observamos que en dos de las obras hay alusiones más o menos evidentes al mundo de la Santería, concretamente en *Medea en el espejo*, donde aparecen en escena dos santeros y el mundo teatral propuesto por el autor está conformado por una atmósfera mágica; también en *Electra Garrigó* hay alusiones a aspectos relacionados con la religión y con la magia, algo inevitable si atendemos a la idiosincrasia de este pueblo amante del ritual y de la fiesta y necesitado de pequeños milagros para sobrevivir. Sin embargo, no aparece ningún elemento de las religiones afrocubanas en la tercera obra estudiada, *Los siete contra Tebas*, pues el autor no necesita de una actualización en forma de acercamiento a la cultura cubana para establecer la similitud entre el asedio de Tebas por Polinices y la lucha fratricida que tuvo como escenario la Revolución cubana.

En suma, son tres posturas, tres formas de utilizar los clásicos, siendo *Los siete contra Tebas* la excepción que confirma la regla, pues nada aparentemente nos hace pensar que nos encontramos en Cuba. La pieza posee un carácter universal en el amplio sentido de la palabra.

De otro lado, hemos creído conveniente incluir en un trabajo como éste algunos temas que, aunque colaterales, los consideramos imprescindibles para entender mejor y situar en su adecuado contexto nuestro objeto de estudio principal.

Así, como primer capítulo, hemos hecho un repaso rápido por la historia del teatro cubano desde sus orígenes indígenas, las manifestaciones parateatrales de la población esclava de origen africano y las primeras formas propiamente teatrales derivadas del teatro que se hacía en la metrópoli —aspectos éstos que tanto influyeron en la literatura dramática posterior,

dado que el hecho teatral cubano está plagado de rituales, danzas y cantos corales—, hasta la época actual.

Asimismo, nos hemos detenido especialmente en el periodo en que se escribieron las tres obras, desde 1948 hasta 1968, analizando detalladamente las cuestiones sociales, políticas y culturales que envolvían al país, y sin las cuales difícilmente se podrán entender las tres obras escogidas.

En efecto, en 1941 la Revolución del Treinta había fracasado, Batista estaba en el poder rodeado de una corrupción generalizada, de forma que la frustración era el sentimiento dominante en el pueblo cubano.

En el terreno de la cultura, la década de los cuarenta se caracterizó por aislados pero interesantes esfuerzos por conseguir obras de calidad, frente al desinterés oficial y la mediocridad conformista de los ciudadanos. Paco Alfonso creó un grupo llamado Teatro Popular, cuya actividad estaba ligada a actividades políticas organizadas por el que después se llamaría el Partido Socialista Popular, cuya línea de trabajo fue un teatro de agitación.

Es en este ambiente donde Virgilio Piñera escribió su *Electra Garrigó*, donde rompe con los moldes arraigados del teatro costumbrista, que buscaba el puro entretenimiento y que no se planteaba ningún problema concerniente al género humano, denunciando la realidad hostil y asfixiante de una tradición obsoleta que aplastaba a los seres humanos.

La llegada de la Revolución significó un auténtico punto de inflexión para el teatro cubano: surgió un buen número de grupos teatrales, fueron muchas las puestas en escena que permanecían meses en cartel y la edición de textos literarios conoció una auténtica época dorada, todo lo cual provocó un optimismo general en el mundo de las artes. Las piezas de esta época insisten de manera marcada en la denuncia y el ajuste de cuentas con el pasado inmediato. Esto quizás se deba al trauma sufrido por los artistas que, incapaces de convertirse en vanguardia política, se contentaron con ser testigos de la transformación social del país.

José Triana pertenece a esta generación que estrenaba la Revolución llena de entusiasmo con el cambio cultural. Todo su teatro es una exploración histórica, cultural y existencial de la Cuba que él conoció y que la reconoce en constante cambio. De esta forma, pasado y presente se funden en una imagen nueva que se perpetúa en la ceremonia del acto teatral. *Medea en el espejo* denuncia cómo una mulata cubana, con una fuerza pasional destructiva, consigue su emancipación racial, social y de género con el asesinato de sus

hijos, tras la traición del padre de éstos. Pone sobre el tapete la problemática de unos seres que viven en la marginalidad más absoluta, producto de la dictadura del antiguo régimen y de una tradición profundamente arraigada y perpetuada en el tiempo. Y también desvela que si el problema es grave, la solución tiene que ser radical: acabar de cuajo con la marginalidad y buscar una sociedad tolerante e igualitaria.

Los años posteriores a la Revolución en Cuba estuvieron marcados por el deseo vehemente de sus habitantes de construir una sociedad mejor, lo que creaba un ambiente épico que impregnaba la vida cotidiana. Eran frecuentes las rupturas familiares por razones políticas, la lucha armada, la militancia en uno u otro partido, lo que producía un coste en el terreno personal.

En este contexto, es lógico que se vuelva la mirada hacia el más épico de los dramaturgos clásicos, Esquilo, cuyo teatro ya José Martí lo había elevado a la categoría de paradigma y ejemplo para la transformación y emancipación de su isla natal⁶. Asimismo, surge la necesidad de tratar los problemas de la realidad inmediata, pues hasta este momento la dramaturgia cubana se había mantenido fiel a unas constantes como eran el marco familiar, la imagen crítica del pasado más inmediato y la perspectiva individual.

Jesús Díaz tomó la iniciativa y escribió *Unos hombres y otros* en 1965, donde la Revolución arrasa con fuerza. Su propio título adelanta el asunto: el antagonismo entre dos ideologías, dos morales y dos actitudes ante la vida, en el marco de la lucha contra las bandas contrarrevolucionarias que operaban en la zona del Escambray. Con esta obra no sólo se rompe con la cadena del pasado sino que las relaciones entre personajes se definen en términos de luchas colectivas, no individuales.

Siguiendo esta tónica, en 1968 Antón Arrufat escribe *Los siete contra Tebas*, la tercera y última obra seleccionada para nuestro estudio.

Por otra parte, además de verse influidos por los acontecimientos políticos y sociales, éstos fueron también años de experimentación en varios campos. Así los autores de esta época intentaron, entre otras cosas, la adaptación al contexto cubano de las técnicas del absurdo, de la crueldad, de los espectáculos rituales, de la sustitución del texto por códigos no verbales y del uso de la improvisación.

⁶ E. Miranda Cancela, “El homenaje a Esquilo de Antón Arrufat”, *Revista Unión*, 42 (2001), 7-15, p. 8.

También Arrufat se hace eco de las propuestas escénicas europeas de forma que funde con gran maestría la farsa y el absurdo, elementos constitutivos de la poética de vanguardia europea, pero no copia a Ionesco o a Beckett, sino que incorpora la esencia del absurdo de su propia realidad. El autor se apropia del verso para la construcción de *Los siete contra Tebas*, se inspira en personajes de la literatura clásica y mezcla géneros en una mixtura personal suya.

Arrufat toma la obra de Esquilo y a partir de ella escribe una hermosa pieza en verso, donde expone el tema de las guerras fratricidas entre Eteocles y Polinices en el marco de una Tebas asediada por el enemigo extranjero. La presencia de un coro que duda y que representa al pueblo cubano provocó su condena al ostracismo por parte de la dictadura castrista. Su visión crítica en esta controvertida obra lo marginó de la vida cultural cubana.

En un estudio de esta índole también se hace imprescindible abordar qué conocimiento existía en la isla del mundo griego y romano, es decir, la tradición clásica en Cuba, que obviamente es muy reciente. Ésta llegó con la colonización, aunque hasta el siglo XIX no se instauró la enseñanza reglada del mundo clásico en los colegios y en la universidad.

A raíz de ello, la presencia de los clásicos en el ambiente literario se generalizó y ganó adeptos entre los poetas, como es el caso de Martí, que después de la lucha iniciada en 1868 soñaba con la instauración de una República Cubana, recogiendo del mundo clásico la idea de equilibrio y armonía que él deseaba para su pueblo. Martí no miraba a la cultura helénica como ideal perdido, sino como una posibilidad para el presente que él ansiaba.

El empleo constante de referencias de todo tipo al mundo grecorromano está en función de su particular modo de ver el mundo. Evidentemente, hay una identificación con los ideales y aspiraciones simbolizados por Grecia y una necesidad de transmutar esa vieja lucha de Grecia por su libertad con la de Cuba.

Alejo Carpentier también demuestra una clara vocación por el mundo clásico como novelista: *Los pasos perdidos*, *El acoso*, *El siglo de las luces*, *El recurso del método*, *Concierto barroco* y, cómo no, *La consagración de la primavera*, son intertextos clásicos y las referencias a autores, artistas, obras de arte, hechos históricos, héroes, dioses y mitos de la Antigüedad grecolatina, documentan cómo se produce un claro desplazamiento desde la asunción plena de los códigos clásicos hasta su desacralización.

En el campo teatral será *Electra Garrigó* la primera obra contemporánea que tiene un clásico como referente.

Aparte de la juventud de los clásicos en el país, las características históricas, políticas y sociales de la isla han empañado e impedido la dedicación y divulgación de estos estudios por los intelectuales amantes del mundo clásico, a pesar de ser sabedores de la riqueza que en sí mismo contenía. Es de especial interés reseñar el estudio que sobre ellos ha hecho la erudita cubana Elina Miranda, que tanto nos ha servido en nuestro trabajo.

En fin, para finalizar esta ya extensa exposición, no me queda más que agradecer muy sinceramente el empeño, dedicación y paciencia que mi codirector de Tesis, el Dr. Cristóbal Macías, ha puesto desde el principio en este proyecto. He disfrutado y aprendido mucho con él, aunque, como todas las parejas bien avenidas y respetuosas, hemos tenido nuestros desencuentros, necesarios sin duda, para acercar posiciones, él desde el mundo de la Filología y yo desde el mundo del Teatro. Asimismo, hago extensible mi agradecimiento a mi codirectora, la Dra. Guadalupe Fernández Ariza, cuyo conocimiento del mundo literario hispanoamericano me ha sido de inestimable ayuda. También quiero agradecer la generosidad de algunos escritores cubanos que me cedieron desinteresadamente sus textos, como Gerardo Fullea, en la misma isla, y Reinaldo Montero, desde su exilio en España, y, por supuesto, el entrañable material aportado por el subdirector del Cabildo Teatral de Santiago de Cuba, Pascual Díaz, que ya en su momento me deseó éxito en mi empresa.

HISTORIA DEL TEATRO CUBANO

1. Los orígenes del teatro cubano⁷

La crítica está de acuerdo en situar los orígenes del teatro en Cuba en un tipo de espectáculo lúdico, de carácter parateatral, los denominados *areítos*, término derivado, al parecer, del arauco *aririn*, ‘ensayar’ o ‘recitar’⁸, en los que se mezclaba la danza, el canto, la música y la pantomima, bajo la dirección de una especie de maestro, el *tequina*, cuyos ejecutantes empleaban maquillaje además de plumas y flores, pero carecían de máscaras; tenían un fuerte valor simbólico y en él se relataban gestas de los señores y caciques locales e historias cotidianas de la vida aborígen, relacionadas tal vez con la fertilidad. Las representaciones tenían lugar en las plazas de los pueblos o en las propias casas.

A este respecto, Gonzalo Fernández de Oviedo nos dice en su *Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierra* (V, 50) que: “Tenían estas gentes é gentil manera de memorar las cosas pasadas é antiguas; y esto eran sus cantares é bailes, que ellos llamaban areytos”⁹.

Bartolomé de las Casas en su *Historia de las Indias* (III, 21) hace referencia a los cantos y danzas habituales entre los indígenas, como los que tenían lugar en la isla de Cuba, y a su habilidad para mantener el compás aun cuando eran muchos los participantes.

Sin embargo, todas estas manifestaciones “lúdicas” carecían de algo fundamental para alcanzar el nivel dramático, carecían de conflicto, aunque sí tenían representación, como dice Rine Leal¹⁰.

⁷ Sobre los orígenes del teatro cubano, cf. R. Leal, *Breve historia del teatro cubano*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 9-28; R. Leal, *La selva oscura*, tomo I, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1975; L. Rafael, “El nacimiento del teatro cubano”, en *Cubarte*, <<http://http://www.cubarte.cult.cu/index.php?mref=showentrevista&id=305&idhead=34>> [4-2-2009].

⁸ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 9.

⁹ Cf. G. Fernández de Córdoba, *Historia general y natural de las Indias*, ed. J. Pérez de Tudela Bueso, 5 vols., Atlas, Madrid, 1959.

¹⁰ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 10.

Como el *areíto* venía a ser la representación de la organización política y cultural de los antiguos pobladores indígenas de la isla, no es de extrañar que no sobreviviera a la irrupción de una cultura extraña, impuesta desde fuera, que se basaba en la destrucción de la sociedad indígena¹¹.

En 1512, recién comenzada la conquista, fueron prohibidos, aunque algunos años más tarde, una vez completada la ocupación de Cuba, se pensó permitir las danzas y los cantos corales, para estimular el trabajo de los esclavos. Aunque los cronistas son fuente obligada de información sobre esta manifestación de la cultura indígena, por lo general no la comprendieron y la consideraron pura superstición.

De este modo los *areítos*, la máxima expresión de la cultura aborígen cubana, manifestación artística tan diferente del teatro europeo, desaparecieron por completo en fecha muy temprana, igual que la población indígena que les servía de soporte.

A falta de un componente nativo, en Cuba el nacimiento del teatro se vincula, igual que en España y en Europa, a la festividad religiosa del Corpus Christi, destinada a celebrar la Eucaristía como forma de proclamar y aumentar la fe en Cristo, que se celebra el jueves siguiente al octavo domingo después del Domingo de Pascua (es decir, 60 días después de este Domingo). A partir del siglo XVI, pero sobre todo en el XVII, tras la Contrarreforma, fue cada vez más frecuente la representación de *autos* o *farsas documentales* de temática alegórica en honor de la Eucaristía.

En la isla, los orígenes de esta fiesta se remontan al siglo XVII, pues en 1646 se determinó su celebración que comenzó a realizarse al año siguiente. No obstante, ya en 1520 tenemos una referencia (la primera en Cuba y también en América) a un tal Pedro de Santiago que hizo una danza para la fiesta del Corpus en Santiago de Cuba¹².

Asimismo, según las más antiguas actas capitulares de La Habana, durante varios años se encargó la organización de la festividad del Corpus a un tal Pedro de Castilla, tarea ésta que implicaba también la puesta en escena de las piezas habituales en ese día. De él dice Rine Leal:

¹¹ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 12.

¹² Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 13.

[Pedro Castilla] es el primer nombre importante que hallamos en nuestra historia [teatral] y nada sabemos de su vida y andanzas. Se puede conjeturar que poseía buenos conocimientos de la fiesta del Corpus, pues se le encomiendan no sólo su organización sino también las “invenciones”, lo que demuestra que entendía por dentro los mecanismos escénicos, así como la construcción de carros, al mismo tiempo que dirigía danzas y regocijos¹³.

En base a esto, Leal se imagina al tal Pedro de Castilla como alguien fanático del teatro que en España no logró convertirse en autor de comedias. Frustrado, se embarcaría para las Indias para mejorar su fortuna, encontrando en la entonces pequeña ciudad colonial la oportunidad que ansiaba.

Por supuesto, a éste le siguieron otros personajes poco relevantes, encargados por las autoridades de organizar los festejos del Corpus, estableciendo así uno de los pilares sobre los que se levantaría el teatro en la isla. Entre ellos cabe citar a Juan Pérez de Bargas (en 1577), Francisco de Mojica (1588), Jorge Ortiz (1590) o Juan Bautista Siliceo (1599).

Gracias a estos y otros autores menores empezó a tomar forma el teatro en la isla, siguiendo en ello el mismo proceso que ya se había dado en España, lo cual confirma el carácter colonial de este primer teatro cubano¹⁴.

Junto a los precedentes indios y españoles es obligado citar la aportación negra a los orígenes del teatro en Cuba.

En efecto, con la introducción en la isla de los esclavos negros, que traían su folclore y su particular religión, se hizo habitual que en el día de Reyes, el 6 de enero, éstos representaran danzas y escenas dramáticas simples en las que, además de negros libres, participaban esclavos, mestizos y blancos.

En ese día, por un permiso especial de las autoridades, se permitía a los habitantes de La Habana que mostraran sus habilidades artísticas, por lo que los negros exhibían un buen número de personajes de su religión y cultura africanas en una suerte de festival carnavalesco. Este tipo de festejo se ha considerado a menudo como otro de los pilares del género dramático cubano.

Se conoce como “diablitos” a esta manifestación festiva de la cultura afrocubana, durante la cual creyentes disfrazados encarnaban a sus dioses u

¹³ Cf. R. Leal, *La selva oscura...*, p. 44.

¹⁴ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 14.

orishas, comportándose de acuerdo con su “camino”¹⁵, por tanto los vestidos y utensilios propios del dios, realizando sus gestos y movimientos característicos y estableciendo un diálogo con otros dioses o con los espectadores, todo ello acompañado de danza. Un análisis detenido de estas primeras manifestaciones del folclore y la cultura negras en la isla y su comparación con los supuestos orígenes de la tragedia griega y su relación con los rituales de la muerte y la resurrección de Dionisos, nos revelan notables similitudes¹⁶.

Junto a los “diablitos”, la población negra participaba en otras manifestaciones festivas de indudables connotaciones teatrales, como la ceremonia de la iniciación *abakuá*, un espectáculo que gira en torno al viejo mito de la Sikanekua con música, danza, cantos, vestuario y una estructura perfectamente definida; y el denominado teatro de las “relaciones”, término español de moda en el siglo XVII, que se refería a pequeños fragmentos y monólogos tomados de comedias famosas, y a veces originales, que ejecutaban los negros libres ante sus antiguos amos blancos¹⁷.

Sin embargo, estas primitivas manifestaciones de la cultura afrocubana ejercieron una influencia muy limitada en la formación del verdadero teatro cubano —quizás, pudieron determinar la creación de la imagen bufonesca del negro—, entre otras cosas porque, como los *areítos*, la cultura de los negros en la isla se marginó muy pronto y se asoció con la brujería y la santería¹⁸. Por eso se puede afirmar que los auténticos cimientos del teatro cubano se levantaron con las aportaciones de los colonizadores blancos.

Se ha discutido mucho sobre cuál fue la primera obra de la historia del teatro cubano, aunque todo parece apuntar a que ese honor queda reservado para la comedia titulada *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, editada entre 1730

¹⁵ Los ‘camino’ no son sino acciones dramáticas, como distintos estadios de la vida de los *Orishas* en su paso por este mundo: “Son historias, leyendas, llamadas *patakines*, que tienen un carácter oracular y funciones ligadas íntimamente a los sistemas adivinatorios de la santería: el coco, los caracoles, el *ekuelé* y el Tablero de Ifa” (cf. I. M. Martiatu Terry, “El Caribe. Teatro sagrado, teatro de dioses”, *El público*, 92 (1992), 96-115, p. 97).

¹⁶ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, pp. 24-26.

¹⁷ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, pp. 26-28.

¹⁸ Cf. L. Rafael, *loc. cit.*, p. 3.

y 1733 en Sevilla, cuya autoría fue motivo de encendida discusión, sobre todo, en el siglo XIX¹⁹.

En una edición de 1820, hecha en Valencia, la obra aparece firmada por un tal Santiago Pita, nombre que durante algún tiempo se consideró un mero seudónimo, hasta que estudios más profundos demostraron la existencia de un Santiago Pita, capitán habanero, cuyo nombre completo era Santiago Antonio Pita y Borroto, que llegó a ser Alcalde Ordinario de la Ciudad de San Cristóbal de La Habana. Se sabe que murió el 2 de febrero de 1755, ignorándose en cambio su fecha de nacimiento.

Si admitimos que Pita fue el autor de la pieza, debemos suponer que éste residió en España bastante tiempo, aunque naciera en La Habana. En la Península debió adquirir una cultura importante para la época: dramaturgia, latín, teología, historia antigua, leyendas griegas y romanas y literatura (debía ser buen conocedor del Quijote y de las piezas de Calderón y Lope de Vega). Incluso, debió escribir más de una obra de teatro, como parece deducirse de una lectura atenta de la comedia. En efecto, el tratamiento psicológico de los personajes, el manejo de ciertos elementos teatrales como las acotaciones y la mención a elementos escenográficos que los teatros de la Cuba de la época ni siquiera podían soñar tener, hacen pensar en un profesional de la escena, que desarrolló una parte importante de su carrera en suelo peninsular.

El autor, asimismo, demuestra tener un buen conocimiento del Quijote, pues hay versos que son copia literal de obras de los grandes autores del Siglo de Oro. Incluso, su estudioso, Juan José Arrom, habla de la notable influencia de *Il principe giardiniero* de Giacinto Andrea Cicognini (1606-1660), un italiano

¹⁹ R. Leal, *Breve historia...*, pp. 14-15 da varios títulos como candidatos a ser la primera obra teatral cubana, entre ellas, la que durante mucho tiempo se tuvo como primer título, *Los buenos en el cielo y los malos en el suelo*, representada el 24 de junio de 1598 en homenaje al gobernador Juan Maldonado. De mediados del XVII, parece que es la obra titulada *Competir con las estrellas*, de autor anónimo y representada en la iglesia de San Agustín y en un convento de monjas de la capital. También se menciona el entremés *El poeta*, de un tal José Sotomayor, escrito en La Habana a principios del XVIII, y de José Surí, autor de un entremés y una comedia, en torno a la mitad de ese mismo siglo. Pero la no conservación de ninguna de estas obras nos impide considerarlas como la primera obra teatral propiamente cubana. Sobre Pita, cf. J. J. Remos, *Proceso histórico de las letras cubanas*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1958, pp. 46 ss.

españolizado, de quien tomó el título, el tema y el argumento, una historia de galanteos caballerescos y lances de honor, protagonizada por el príncipe Fadrique (el fingido Cloridano) y la princesa Aurora (teniendo como secundarios a Lamparón y Flora) y ambientada en una mítica Tracia, sin una sola referencia al mundo cubano. Aunque las diferencias son también notables: la obra de Pita está compuesta en verso, mientras que la del italiano lo está en prosa; el personaje de Baccoco de Cicognini, torpe y falto de gracia, tiene como contrapartida en la obra de Pita a Lamparón, un personaje ingenioso que más que criado parece compañero de su amo; en la obra de Pita hay mayor complejidad dramática, su lenguaje es más depurado, cursi a veces, aunque con momentos de gran calidad poética.

Otros rasgos de la obra son el hecho de que no respeta las tres unidades clásicas, quizás por influencia de Lope de Vega. Estilísticamente coincide con las piezas de Calderón de la Barca. La comedia presenta también un acentuado sentido del humor al cual se ha atribuido el nacimiento del “choteo” en el teatro cubano, como si en la irreverencia del personaje Lamparón se sustentara la posterior evolución satírica del teatro cubano y del mejor bufo.

Admitido el carácter español de la pieza tanto temática como estilísticamente, ¿en qué podría basarse su supuesta cubanidad? Para L. Rafael²⁰, aparte de alusiones aisladas al Nuevo Mundo, algún americanismo y la presencia del seseo en la rima, no hay ninguna base para considerar a *El príncipe jardinero* como obra cubana salvo que su autor fuera de La Habana. Y es que la obra no fue escrita ni para el público ni para los escenarios cubanos.

De similar opinión es Rine Leal, aunque en su afán por buscar alguna marca de “cubanidad”, ve ésta en los criados Flora, Narcisa y Lamparón. En su opinión, “cuando se lee *El príncipe* a la luz de estos personajes, la comedia alcanza una «extrañeza» que es en realidad su carta de naturaleza”²¹.

Leal, asimismo, atribuye a esta pieza el nacimiento del ‘choteo’ en los escenarios cubanos, un anticipo del teatro popular, donde los personajes humildes, los graciosos y criados constituyen el auténtico motor de la acción²².

Estos primeros vagidos del teatro cubano van a coincidir con los primeros intentos de dotar a la ciudad de La Habana de un edificio teatral digno en vez

²⁰ Cf. L. Rafael, *loc. cit.*, pp. 5-6.

²¹ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 17.

²² Cf. R. Leal, *Breve historia...*, *ibid.*

de los corralones, casonas y escenarios improvisados en que debieron representarse muchas de las obras del teatro más popular.

El primero de ellos fue el Coliseo, inaugurado el 20 de enero de 1775, una iniciativa del Marqués de la Torre y los principales comerciantes de la ciudad. Sin embargo su vida fue efímera, pues trece años después estaba en estado ruinoso y hubo que esperar a 1803 a que, una vez reparado, volviera a abrir con el nombre de El Principal. Éste, que llegó a compararse con los mejores teatros europeos (algo exagerado), no sobrevivió al gran ciclón de 1846.

Paralelamente, a comienzos del XIX, por iniciativa del empresario Eustaquio de la Fuente, aprovechando los terrenos de un área de equitación, abrió sus puertas el teatro El Circo, aunque estuvo en funcionamiento poco tiempo por problemas en su construcción. Asimismo, por esta misma época abren otros teatros provisionales: el de Jesús María o Extramuros (1827) y El Horcón (1828), todos ellos pobres, incómodos y situados en la periferia de la ciudad. En 1829 el pintor francés Juan Bautista Vermay abrió el Diorama, que llegó a competir con El Principal.

Pero el gran teatro que una ciudad pujante como La Habana necesitaba no se inauguró hasta el 28 de febrero de 1838, el denominado Teatro Tacón, una iniciativa del negrero y especulador Pancho Marty, entonces al servicio del también empresario Tacón. Fue considerado uno de los tres mejores teatros del mundo y tenía un aforo de más de dos mil personas sentadas y setecientas cincuenta de pie.

Restaurado varias veces, en 1905 se convierte en Teatro Nacional. El 22 de abril de 1915 se reinaguró como Gran Teatro Nacional. En 1959 se le rebautizó como Teatro Estrada Palma y en 1961, tras la Revolución, es nacionalizado y denominado Teatro García Lorca²³.

2. El siglo XIX

A principios del siglo XIX ya sí podemos hablar de teatro cubano. Esto sucedió de la mano de Francisco Covarrubias (1775-1850), actor cómico y luego autor de sainetes, que fundó el teatro nacional y creó la figura del *negrito*, “el personaje negro representado por actores blancos, para público blanco,

²³ Sobre la historia de los intentos por dotar a La Habana de un escenario teatral digno, cf. R. Leal, *Breve historia...*, pp. 17-22.

actuando en español o en bozal (el idioma parodiado), y por supuesto, mostrando el punto de vista de cultura esclavista”²⁴.

Covarrubias, natural de La Habana y médico de profesión, debutó en 1800 como actor cómico, a pesar de su aversión inicial a este tipo de papeles. Alcanzó su apogeo en 1841 y su última presentación en público fue en 1850. Cuando su carrera como actor se eclipsó, se dedicó a escribir, aunque ninguno de sus sainetes ha llegado hasta nosotros, y sentó las bases del género vernáculo. Se conocen al menos veinticuatro títulos de sus obras, entre ellas, *Las tertulias de La Habana* (1814), *El tío Bartolo y la tía Catana* (1820) y *Los dos graciosos* (1841)²⁵.

Como dramaturgo, parece que adaptó los sainetes de Ramón de la Cruz, transformando sus personajes populares en sus correspondientes criollos e incorporando el habla popular y el choteo. Cuando creó la figura del *negrito* también lo situó en el ambiente humilde de los campesinos, le introdujo la música popular y el personaje del gracioso²⁶.

A pesar de ser el fundador del género vernáculo, Covarrubias transmite una imagen superficial de la sociedad de su tiempo, y en él lo popular deviene en populachero.

Totalmente diferente es el panorama con José María Heredia (1803-1839), que se exilió muy joven en Estados Unidos huyendo del absolutismo de Fernando VII y que vivió en la recién liberada república de México, donde desempeñó los trabajos más diversos.

Como dramaturgo, a pesar de su corta vida, escribió diez obras además de muchas notas y fragmentos para otras diez. La mayoría consistió en versiones y traducciones de Voltaire, Crébillon, Alfieri y Monti, entre otros. Por lo que se le puede adscribir al movimiento neoclásico. Entre sus obras originales se citan sólo dos, *Eduardo IV* o *El usurpador clemente* y *El campesino espantado*.

Uno de los principales méritos de Heredia es el haber sido el primero de los autores cubanos que se comprometió políticamente y que utilizó el teatro como arma contra el gobierno colonial. Asimismo, fue también el primer dramaturgo americano que intentó el cultivo de la tragedia y de los temas

²⁴ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 30.

²⁵ Sobre Covarrubias, cf. J. J. Remos, *op. cit.*, pp. 92-93.

²⁶ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, pp. 34-35.

épicos sacados de la lucha de los indígenas contra los conquistadores españoles, como en *Moctezuma* o *Los mexicanos* (1819)²⁷.

A partir de 1830 aproximadamente comienza una época de gran florecimiento teatral en La Habana, y muchas de las obras compuestas por entonces se inscriben en la modalidad de la comedia de costumbres, entre las que encontramos *Los portales del gobierno* de Miguel G. Orihuela, *Una volante* de Juan A. Cobo, o *Yo no me caso* de Francisco Gavito. Otras siguen la línea del sainete, pero esta línea tendrá su mayor desarrollo en las décadas posteriores. En esta época fue muy importante la rebelión romántica cubana, donde se ubican los tres mejores autores del periodo, Milanés, La Avellaneda y Luaces, que fueron los responsables de elevar la escena por encima de los sainetes de Covarrubias. En 1838 Jacinto Milanés estrena *El conde Alarcos*:

aunque su acción transcurre en París, evidencia su fuente romancesca por el tema del honor, tan largamente tratado en el teatro clásico español y luego en las derivaciones románticas de finales del XVIII y principios del XIX²⁸.

La hija de las flores o *Todos están locos* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, la mejor representante del Romanticismo cubano²⁹, es una comedia sencilla que recuerda los bríos del género en el teatro clásico español e incluso contiene elementos surrealistas³⁰. Y *El becerro de oro* de Lorenzo Luaces que

²⁷ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, pp. 36-37.

²⁸ M. Rodríguez Alemán, "Tres clásicos cubanos", *Tablas*, 2 (1987), 19-27, p. 21.

²⁹ Sobre esta autora, cf. G. Bellini, *Nueva Historia de la literatura hispanoamericana*, Castalia, Madrid, 1997³, pp. 238-239. Escritora que, aunque vivió en España, donde publicó sus obras, siempre tuvo presente a la isla de Cuba, que le sirvió de inspiración para su poesía y sus novelas.

³⁰ Sobre la actividad teatral de la Avellaneda, cf. J. J. Remos, *op. cit.*, pp. 114 ss. Para este autor, el teatro fue una de las facetas más logradas de su carrera literaria, a pesar de los prejuicios que ello despertó entre los escritores varones. Su obra podía competir con los más destacados representantes del Romanticismo en España. Su fuerte era la creación de caracteres. Es relevante también su capacidad para crear diálogos que despertaran el interés, basar la trama en el conflicto de las pasiones y dar un desarrollo lógico a la acción.

es prácticamente la primera comedia escrita en Cuba, cuya acción transcurre en La Habana..., con personajes rellollamente cubanos que además hablan en criollo, aunque con versos rimados a la española y en estrofas bien compuestas³¹.

El sainete estaba representado sobre todo por la obra de José Agustín Millán, que escribe 20 piezas en un acto entre las que encontramos *El hombre de la culebra* (1841), *Los sustos del huracán* (1848) y una comedia larga titulada *Una aventura* (1842). Otro autor relacionado con esta corriente fue Creto Gangá, seudónimo de Bartolomé José Crespo y Borbón (1811-1871), a quien se debe la fijación de los códigos teatrales de la escena popular cubana. R. Leal define así su aportación:

A él corresponde el triste mérito de fijar, ya en la década de los 60, los presupuestos de nuestra escena “popular”; aunque vamos a ser rigurosos, debemos calificarla de “populachera”, pues la visión que la misma nos ofrece de las clases humildes y explotadas, es hiriente y descarnada, y responde a decididos conceptos clasistas y colonialistas. Así el negro será siempre visto (y ridiculizado) por ojos blancos.³²

Durante los 30 años de la “Guerra de Cuba” —denominación genérica que se usa para englobar los tres conflictos armados que van desde 1868 hasta 1878 y que enfrentaron a los independentistas con las tropas coloniales españolas—, el teatro buscó la forma de posicionarse y luchar contra sus opresores, surgiendo así el denominado *teatro mambí*, respecto al cual M. Gálvez Acero nos dice:

era un teatro de resistencia al colonizador; generalmente escrito en el exilio, contra el colonialismo español y más tarde contra el norteamericano, representado por Luís García Pérez y Francisco Valdés en la década de los 70³³.

³¹ M. Rodríguez Alemán, *loc. cit.*, pp. 19-20.

³² Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 46.

³³ Cf. M. Gálvez Acero, *El teatro hispanoamericano*, Taurus, Madrid, 1988, p. 82.

El teatro, por tanto, se hizo militante, épico y político. Ganó su propia identidad en la confrontación contra España y se desarrolló en el extranjero, pues es en el extranjero donde los artistas exiliados encontraban el apoyo necesario para dar a conocer sus obras y por ende su experiencia de la guerra.

De este modo se afianzó el teatro mambí, a pesar de que era imposible en la práctica la puesta en escena de estos textos en Cuba y de que sólo unos pocos de ellos fueron llevados a las tablas en el extranjero.

Se puede afirmar que el teatro mambí nació con *Abdala* de José Martí, obra de la que R. Leal dice:

Es significativo que Martí, en su primera obra, sitúe al africano como centro de su dramática y lo desplace del bufo a la epopeya, para darle el rango de héroe positivo. Con esta pequeña obra se ofrece un viraje radical en la concepción del negro, y se transforma la escena en un arma de la revolución³⁴.

El teatro de Martí está casi olvidado, a pesar de que comenzó en este género su carrera artística. Con sus obras superó la escena teatral cubana del momento y se convirtió en ideólogo, teórico y creador de una dimensión latinoamericana. El propio autor definió el teatro cubano como un producto vivo necesitado de independencia y voz propia para poder expresar lo auténtico de sí mismo: “nuestra alma libre en las formas que han tomado de afuera los que nos la agobian [...] Y así, con esa libertad de la naturaleza, puede nacer nuestro teatro épico”³⁵.

De otro lado, otra de las modalidades del teatro cubano del XIX más destacadas fue el llamado *teatro bufo*. Esta forma de teatro popular nació el 31 de mayo de 1868 con el estreno de los *Bufos Habaneros* en el Teatro de Villanueva, en un ámbito escénico dominado hasta entonces por la ópera italiana, la zarzuela española y el drama posromántico.

³⁴ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 69.

³⁵ J. Martí, citado por R. Leal, *Breve historia...*, p. 73.

Los *bufos*³⁶ son fruto en un primer momento de la herencia española, en concreto, de los Bufos Madrileños³⁷, compañía fundada por Francisco Arderius en 1866, llamados así por imitación del Teatro de “Les Bouffes Parisiens”, un teatro parisino inaugurado en julio de 1855 bajo la dirección de Offenbach con su opereta *Les Deux Aveugles*. El género bufo mezclaba las letras desenfadadas y maliciosas, la música ligera, el humor corrosivo y a menudo absurdo, una escenografía espléndida y unas atractivas coristas. En suma, un teatro frívolo, blanco de toda clase de ataques por parte de los moralistas. A este armazón original se agregó la aportación cubana consistente en añadir el negrito y los tipos vernáculos, los cuales, con el tiempo, se adueñaron de la escena sentando las bases del auténtico *Teatro Bufo*.

Se trata, por tanto, de un teatro inscrito en la vertiente costumbrista de la cultura cubana, donde se mezclan con acierto diálogos cotidianos aderezados con humor, picardía y ritmos populares.

Por lo general las obras consistían en piezas breves de uno o dos actos, con argumentos simples a partir de temas recurrentes de la vida cotidiana, sin pretensiones de trascendencia, que asumen múltiples formas genéricas con

³⁶ Sobre el teatro de los bufos, cf. R. Leal, *Teatro bufo, siglo XIX*, Ed. Artes y Literatura, La Habana, 1975, en particular, “La chancleta y el coturno”, que constituye el prólogo de Leal a esta antología del bufo cubano; M. Montes Huidobro, “Lenguaje y literatura en el teatro bufo cubano”, en H. López Morales & M. Vaquero (eds.), *Actas del I Congreso Internacional sobre el español de América*, Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, San Juan, Puerto Rico, 1987, pp. 1031-1041; I. Castellanos, “Lengua y sociedad en el teatro bufo cubano del siglo XIX”, *Turia. Revista Cultural*, 13 (1990) 34-47; A. Carpentier, “El teatro bufo cubano”, *Lunes de Revolución*, n° 87, 19 dic. , 1960.

³⁷ Sobre los Bufos Madrileños, cf. E. Huertas Vázquez, *El teatro de los bufos madrileños*, Instituto de Estudios Madrileños del CSIC, Madrid, 1993, p. 20: “La compañía de los Bufos Madrileños fue una compañía de Zarzuela formada para representar obras bufas francesas, traducidas y adaptadas, y obras españolas del mismo carácter. A los actores de esta compañía se les llamó y se llamaban ellos a sí mismos «bufos». El ejemplo más claro lo da el propio fundador de la Compañía, Francisco Arderius, excorista y uno de los característicos más notables que ha tenido la escena española, el cual, a la hora de dar a luz sus confidencias y experiencias teatrales, lo hace con una publicación que lleva por título, precisamente, *Historia de un Bufo...*”

evidente desenfado como son: la paródica, la campesina, la catedrática y la de costumbres.

Al colocar en escena a personajes y ambientes marginados en su contexto histórico-social, se convirtió en la forma de expresión subversiva del pueblo oprimido que podía así burlarse de sus colonizadores.

Asimismo, por el momento en que surgió, en años en los que los anhelos de independencia estaban muy vivos y por ello el debate sobre la esencia de lo cubano, el *bufo* tradujo el conflicto entre los que veían la cubanidad en la defensa del componente blanco y aquéllos que asumían que Cuba era por definición mestiza, más aún, mulata, siendo esta última óptica la que acabaría triunfando a pesar de todas las resistencias:

Ya el blanco criollo sabe que uno de los factores más importantes que identifican lo cubano viene de la influencia africana en los diversos aspectos de la vida material y espiritual. El reconocimiento de esta verdad, aunque no del todo consciente, está cargado de dolorosas y violentas contradicciones y de una tremenda ambivalencia. No le queda más remedio que acudir a ellos. En estos personajes se plasman las características del cubano curiosamente en un momento de reafirmación nacional con el comienzo de las luchas por la independencia. El cubano —lo cubano— se autodefine así y al mismo tiempo se autodesprecia desde el principio por ser negro o mestizo³⁸

Esther Suárez Durán en “El cierto encantado en la selva oscura del teatro cubano” nos resume así en qué consistió, en su opinión, la función elemental del bufo cubano:

Un ejercicio crítico que se potenciaba con sus burlas de la administración colonial, modas foráneas, costumbres y personajes sociales; contribuyó a la

³⁸ I. M. Martiatu Terry, “Bufo, raza y nación”, en *Hemispheric Institute* <http://www.hemisphericinstitute.org/eng/publications/emisferica/5.2/52_images/pdf/martiatu_terry_print.pdf> [18-02-2009].

construcción de la imagen propia en cuanto reafirmó, mediante el espacio tribunicio y público de la escena, toda una peculiar manera de sentir y manifestarse”³⁹.

Sin embargo, la mayor parte de la crítica pone el acento en su faceta lingüística. Así, en opinión de Montes Huidobro: “El teatro bufo descansa sobre una hipersensibilidad ante el lenguaje que lleva a la observación de factores gramaticales que terminan en una salida ingeniosa de eficacia teatral”⁴⁰.

Por supuesto, el *Bufo* nunca pasó de ser un género menor, ya que fue contrario a la estética oficial y rechazado por la buena sociedad colonial tanto por su forma como por su contenido.

No obstante, a nivel popular, gozó del favor del público gracias a sus complejas partituras musicales y sus espectaculares escenografías, pues lejos de ser un género literario al uso, el bufo es un tipo de teatro que se sustenta más en el arte del actor que en la habilidad del dramaturgo, pues “ya emergía con la base objetiva necesaria a tales fines: una agrupación de personas con determinadas capacidades artísticas y organizativas y con los medios requeridos para obtener un particular objetivo artístico”⁴¹.

A finales del XIX, los teatros cubanos asisten al triunfo del melodrama. En general, los dramaturgos que lo cultivan ignoran el *teatro bufo* y buscan sus temas en la historia de otros países, en particular, en España. De este modo, estas obras, desprovistas de cualquier identidad popular y nacional, se convirtieron en un producto colonialista al servicio de los intereses de una parte de la población extranjera. Como consecuencia de ello, muchas de estas obras que triunfaban en España sufrían estrepitosos fracasos en la isla.

Uno de los representantes más destacados de esta corriente estética fue el dramaturgo y crítico teatral José de Armas y Cárdenas (1866-1919), que en su

³⁹ Cf. E. Suárez Durán, *Cuba, una identidad in movimiento*, “El ciervo encantado en la selva oscura del teatro cubano”, <<http://www.archivocubano.org/ciervo.html>> [25-1-2009].

⁴⁰ Cf. M. Montes Huidobro, *loc. cit.*, p. 1032. Este autor en su trabajo se hace eco, asimismo, de la opinión expresada por Rine Leal en “La chancleta y el coturno”. Según Leal: “Los nuevos autores nada tienen en común con los anteriores en el uso y manejo del instrumental lingüístico, lo cual no significa, por supuesto, que nuestros dramaturgos anteriores al 68 escribieron en ‘español castizo’”.

⁴¹ Cf. E. Suárez Durán, “El ciervo encantado...”

obra *Los triunfadores* (1895) escribió sobre la corrupción social. La acción se sitúa en Madrid para así escapar de la férrea censura, aunque bien pudiera ambientarse en la mismísima ciudad de La Habana.

La agudización del conflicto con la metrópoli lleva a los intelectuales cubanos a una situación cada vez más desesperada, pues los más comprometidos se ven relegados al olvido y a no ver representadas sus obras, como es el caso de Ramón Meza (1861-1911), autor de la comedia *Una sesión de hipnotismo* (1891).

Asimismo, la guerra afecta duramente al teatro. Así, en el periódico *El Figaro* se dice: “No hay salones y carecemos de fiestas y los espectáculos están medio vacíos”⁴². Curiosamente, tras la firma de la paz por España el tipo de teatro que más público atraía era el ya comentado *teatro mambí*.

3. La dramaturgia cubana en la primera mitad del siglo XX⁴³

El siglo XX comenzó en la isla de Cuba con una esperanza largamente anhelada, la instauración de la República el 20 de mayo de 1902. Sin embargo, el periodo en sí supuso para la cultura y también para el teatro una época de crisis, que se manifestó en la falta de actividad creadora, algo que algunos críticos atribuyen al sentimiento general de frustración política, porque la nueva república no satisfizo las aspiraciones independentistas y revolucionarias de los cubanos que habían luchado contra el colonialismo español.

En lo que a la historia del teatro se refiere, en los primeros años de la república eran autores teatrales españoles los que fundamentalmente llenaban los escenarios, sobre todo Echegaray, Galdós, Dicenta, Benavente y los hermanos Álvarez Quintero.

⁴² *Le Figaro*, citado por R. Leal, *Breve historia...*, p. 98.

⁴³ Sobre La dramaturgia cubana de la primera mitad del siglo XX, R. Leal, *Breve historia del teatro cubano*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1980; J. Cid Pérez, “El teatro en la Cuba republicana”, en *Teatro Cubano contemporáneo*, Selección y notas de Dolores Martí de Cid, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 13-39; C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, en C. Espinosa Domínguez, *Antología del Teatro Cubano Contemporáneo*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1992, pp. 11-77.

De las corrientes y estilos teatrales del XIX sólo el *teatro bufo* tuvo una línea de continuidad en los espectáculos del Teatro Alhambra (1900-1935), a base de una estética populachera, un criollismo fácil y una sátira política superficial. No obstante eso, obras como *La casita criolla*, *La isla de las cotorras* o *Delirio del automóvil* consiguieron el favor de un público numeroso.

Estas obras cargadas de ambientes típicos y personajes estereotipados ocultaron la realidad del pueblo cubano y dieron de éste una imagen distorsionada. Según José Cid, “el teatro bufo del siglo XIX fue degenerando hasta convertirse en el teatro pornográfico de la Alhambra”⁴⁴.

Esta falta de calidad a la que se refieren las palabras de Cid se confirma por el hecho de que muchos de los librereros que se escribieron para el Alhambra han caído totalmente en el olvido, sin que en ello hayan influido mucho los intereses políticos y de clase, sino la referida mediocridad de este tipo de teatro.

Entre los autores de este tipo de teatro que ocultaba la realidad cubana destacamos a Gustavo Sánchez Galarraga (1882-1934)⁴⁵, próximo a Benavente en obras como *El mundo de las muñecas* y *El grillete* (1922), escribió un teatro bastante superficial y con un estilo que se caracterizaba por un romanticismo trasnochado. Su mejor obra es *Tierra virgen*, aunque también cabe destacar *La verdad de la vida*, que estrenó con éxito en 1912. Colaboró estrechamente con el pianista y compositor cubano Ernesto Lecuona, para el cual compuso las letras de numerosas canciones y que constituyó la base de su popularidad.

A partir de la segunda mitad de la década de los años veinte alcanzó verdadero auge la zarzuela. Compositores como Gonzalo Roig, Eliseo Grenet, Moisés Simons, Rodrigo Prats y Ernesto Lecuona se unieron a libretistas como el citado Sánchez Galarraga y crearon obras de gran calidad, como *Cecilia Valdés*, *La Habana que vuelve*, *Rosa la China*, *El cafetal*, *María la O*. También tuvo grandes intérpretes como Rita Montaner (1900-1958).

Paralelamente a estos movimientos teatrales surge en la isla la llamada “primera generación republicana”, cuyo principal representante fue José Antonio Ramos (1885-1946), fundador de la Sociedad de Fomento del Teatro, siguiendo a Ibsen y Pirandello, se encargó de llevar a escena algunos de los males sociales de la nueva república. En sus textos sacó a la palestra algunos

⁴⁴ Cf. J. Cid Pérez, *loc. cit.*, p. 17.

⁴⁵ Sobre este autor, cf. G. Bellini, *op. cit.*, p. 646.

temas preocupantes de la realidad cubana del momento, como la necesidad de liberación de la mujer (*Liberta*), la confusión ideológica que frustró la revolución de 1933 (*La recurva*), las luchas obreras (*Alma rebelde*), los sucios manejos de los políticos criollos (*FU-3001*, *Flirt*), la oposición entre la civilización y el fanatismo religioso (*En las manos de Dios*), pero su mayor logro fue *Tembladera* (1918), “en la cual se denuncian los monopolios extranjeros asentados en la isla y la explotación sufrida por los campesinos pobres”⁴⁶, obra que fue premiada por la Academia de Artes y Letras en el concurso de literatura de 1916-1917. Se trata de una obra en tres actos, cuya trama gira en torno a los problemas de la economía cubana, que agoniza por la falta de previsión de los criollos y la ambición desmedida de los grandes propietarios extranjeros.

A principios de 1910 Ramos fundó junto con Bernardo G. Barros y Max Henríquez Ureña, entre otros, la Sociedad de Fomento del Teatro, y ese mismo año pone en escena en el teatro Tacón —hoy Nacional— obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda y de José Martí, ayudando así a revitalizar el teatro autóctono y de calidad.

Después de la caída en 1933 del dictador Gerardo Machado tras ocho años en el gobierno, Cuba trató de restablecer el sistema democrático, para lo cual se convocaron elecciones a la Presidencia de la República, se redactó y aprobó una nueva Constitución y se pidió la vuelta con honores de los exiliados. Estos acontecimientos, por supuesto, influyeron en la vida cultural del país. Así, la lucha antimachadiana había dejado en los intelectuales un regusto amargo que les llevó a refugiarse en el arte.

De otro lado, el hito más importante en la historia del teatro cubano contemporáneo fue, según la mayoría de los críticos, la fundación de La Cueva⁴⁷ en 1936, pues supuso el inicio de la modernización del teatro en la

⁴⁶ Cf. M. Gálvez Acero, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁷ C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 16. La Cueva se constituye en institución teatral bajo la dirección de Luis A. Baralt y como culminación de varios intentos anteriores, en concreto: Sociedad de Fomento del Teatro en 1910, Sociedad Pro-teatro Cubano en 1915, Institución Cubana Pro-arte y Compañía Cubana de Autores Nacionales, y las revistas *Teatro* y *Alma Cubana*, aunque ninguna de estas iniciativas llegaron a cuajar. También contribuyó al éxito de esta institución la llegada al país de varios artistas extranjeros como María Guerrero y Margarita Xirgu, que presentó obras de Bernard Shaw,

isla. Este hecho vino precedido en el año 1935 por el derrumbamiento del techo del pórtico y parte de la platea del teatro Alhambra. Esta circunstancia, el hundimiento del Alhambra y la construcción de La Cueva, fue considerada por Lezama Lima como un “azar recurrente”⁴⁸, pues se cerraba una etapa del teatro cubano y se abría otra.

La construcción de este edificio teatral coincidió con un cambio en la creación artística, pues se relegó la expresión costumbrista y naturalista y se sustituyó por un teatralismo más abstracto. Asimismo, la escritura teatral se colocó en un segundo plano buscando una concepción más espectacular de acuerdo con los cánones contemporáneos, donde luces, música, escenografía y, sobre todo, actuación componen un todo conjuntamente con lo textual.

Sin embargo esta reacción contra el costumbrismo y el naturalismo trajo consigo la desaparición del debate social. Sobre este hecho dice E. Suárez Durán, que cita a su vez a la investigadora Magaly Muguercia:

El apoliticismo y el cosmopolitismo serán ahora sus principales signos, salvo algunas excepciones. Tal vez, como agudamente ha señalado la investigadora cubana Magaly Muguercia, sea éste otro tipo de respuesta al clima de desencanto y escepticismo imperante, que lleva a los artistas a refugiarse en el ámbito *incontaminado* de la creación, encauzando sus energías en la indagación y la experimentación estética. Como consecuencia, excepto por los esfuerzos del Teatro Popular, liderado por Paco Alfonso, y el concurso de dramaturgia patrocinados por los grupos ADAD, Prometeo y Patronato del Teatro, la escritura dramática propia es relegada al olvido⁴⁹.

La Cueva alojó como su primer estreno la obra de Pirandello *Esta noche se improvisa la comedia*. La elección del autor, obviamente, obedecía a los intentos de dar a la escena contemporaneidad. La experiencia fue muy enriquecedora, pues sirvió para preparar al público cubano para una nueva forma de ver teatro teniendo presente los nuevos retos del teatro contemporáneo y se trató de un movimiento que había nacido en México y Argentina y al que se fue sumando el resto de países hispanoamericanos.

Hoffmanstahal, Lorca y Lenormand, autores hasta entonces desconocidos por el público cubano.

⁴⁸ Cf. C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 17.

⁴⁹ Cf. E. Suárez Durán, “El ciervo encantado...”

Sin embargo, esta importante institución que sentó las bases del nuevo teatro cubano tuvo una vida efímera, pues sólo duró ocho meses, durante los cuales se estrenaron cinco montajes, de los que sólo dos eran cubanos: *Adúltera* de José Martí y *La luna en el pantano* de Luis A. Baralt. No obstante, la semilla estaba plantada y su ejemplo sirvió de incentivo a muchos creadores con inquietudes, que se esforzaron por actualizar el repertorio teatral cubano, rompiendo con las técnicas caducas heredadas del teatro de los colonizadores españoles.

Como consecuencia de todo este trabajo de innovación, surgen unos quince grupos e instituciones⁵⁰ que, desde posturas estéticas e ideológicas diversas, intentan mantener el interés del espectador por el espectáculo dramático a pesar del poco apoyo institucional, escaso público y la competencia de la radio y la televisión, que gracias a los salarios más estables que ofrecían atrajeron a un buen número de profesionales del teatro (actores, directores y técnicos). Estos artistas conforman lo que en 1940 se dio en llamar “la generación de enterrerrevoluciones”, que, a juicio de R. Fernández Retamar⁵¹, fue “una de las más asfixiadas de la historia”, pues “se abre a la vida entre los rescoldos de la abortada revolución de 1933, cuyas frustraciones van a ser su aire cotidiano”. Pero a pesar de las circunstancias políticas adversas que no propiciaron las subvenciones estatales, con lo que apenas permitía la supervivencia económica, ésta fue una época muy fructífera, pues nunca se produjeron tantos estrenos y de tanta calidad.

De estos quince grupos, la mayoría tuvieron una vida muy corta, algunos apenas tres años, pero es interesante constatar que cinco de ellos, rebasaron

⁵⁰ Cf. M. Muguercia, *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988, pp. 44-45. La autora hace una relación de los grupos que se gestaron en el periodo entre 1938 y 1950: Teatro Cubano de Selección (1938), Teatro-Biblioteca del Pueblo (1940), ADA-DEL (Academia de Artes Escénicas de la Escuela Libre de La Habana) (1940), Teatro Universitario (1941), Patronato del Teatro (1942), Teatro Popular (1943), Teatralia (1947), ADAD (1945), Academia Municipal de Artes Dramáticas (1947), Prometeo (1947), Farseros (1947), Compañía Dramática Cubana (1947), La Carreta (1948), Grupo Escénico Libre (1949) y Las Máscaras (1950).

⁵¹ R. Fernández Retamar, “Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba”, revista *Casa de las Américas*, 40 (1967), p. 6, citado por C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 17.

incluso la Revolución y fueron: Teatro Universitario, Patronato del Teatro, Academia Municipal de Artes Dramáticas, Prometeo y Las Máscaras.

Una de las figuras más relevantes del teatro del momento fue Paco Alfonso (1906-1989), actor, director y autor teatral. Sus comienzos en el teatro estuvieron ligados a actividades políticas organizadas por el que después sería el Partido Socialista Popular. A instancias de este partido y de la Confederación de Trabajadores de Cuba se creó Teatro Popular, de cual fue director entre 1943 y 1945, el primer intento serio en Cuba por acercar el teatro a los trabajadores. Así, su línea de trabajo más importante fue el teatro de agitación y, aunque Teatro Popular trabajó en escenarios profesionales, buscó también nuevos espacios de actuación en locales obreros, sindicatos, plazas y carpas para acercarse al pueblo.

Como autor, abordó con honestidad los problemas sociales de la época, aunque sin llegar a crear obras de gran calidad, pues no supo conciliar sus intereses políticos y sociales con el arte. Como apunta un investigador⁵², tanto en Paco Alfonso como en Baralt se da la triste paradoja de que dos de los hombres a los que más debe la escena cubana republicana fueron a la vez malos dramaturgos.

En 1941, bajo la dirección de Ludwig Schajowicz, nace el Teatro Universitario con la puesta en escena de *Antígona* de Sófocles. La labor fundamental de este colectivo se centró en la promoción cultural y la formación de actores, directores y técnicos en las modernas concepciones de actuación y puesta en escena, que tan bien conocía el director.

En 1946, este director deja la dirección del grupo debido a lo exiguo de su salario y lo sustituye en el puesto Luis Alejandro Baralt, que sigue montando clásicos al igual que su predecesor, de modo que durante los diez años primeros de su existencia sólo se montaron tres obras cubanas. En 1948, el Teatro Universitario crea su Teatro Experimental⁵³.

Ramón Antonio Crusella fundó el Patronato del Teatro, institución proveniente de la alta burguesía y, contra lo que pudiera ser lógico, no recibía

⁵² Cf. R. Leal, *En primera persona*, Instituto del Libro, La Habana, 1967, p. 57.

⁵³ Sobre el teatro experimental del Teatro Universitario, cf. M. Muguercía, *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, p. 51, quien dice: “Especie de taller anexo, que a través de la escenificación de obras cortas —en locales más pequeños— permite intensificar la práctica del alumno y le da la oportunidad de ejercitarse en la dirección”.

asignación estatal; sin embargo, fue una de las pocas instituciones que, modestamente, remuneró el trabajo de los actores, directores y escenógrafos.

Como cuenta Magali Muguercia⁵⁴, el Patronato tenía como primer objetivo ofrecer obras de tipos y épocas diversas para satisfacer todos los gustos, y, aunque también primara la calidad, es evidente el eclecticismo de su repertorio y la peligrosa subordinación a un supuesto “gusto medio”, el de la iletrada burguesía, prefiguraba la más que dudosa calidad de sus producciones.

Prácticamente contrario al planteamiento del Patronato surgió la ADAD. Los impulsores de esta institución fueron los hermanos Centeno, una familia de la clase media que convirtieron su casa en un local de reuniones y taller escenográfico. Nunca cobraron por su trabajo teatral, de forma que se sustentaban de otros trabajos. En el escenario de ADAD tuvieron su primera puesta en escena algunas obras cumbre del teatro moderno, y también se encargaron de estrenar 17 obras de autores nacionales, como Carlos Felipe, Rolando Ferrer y Modesto Centeno. Junto con Teatro Popular, éste fue el grupo más comprometido con la dramaturgia cubana. Como afirma Mirta Aguirre⁵⁵, “son ellos los que están dando a La Habana el teatro más inquieto y más interesante; porque ponen en su labor un interés absoluto y una intachable limpieza artística”.

En octubre de 1947, sale a la calle el primer número de la revista *Prometeo*, dirigida por Francisco Morín los primeros años. Con motivo de recaudar fondos para sufragar los gastos ocasionados por la publicación, Morín junto con el grupo ADAD decide poner en escena *Ligados* de O'Neill. El éxito fue tal que decidieron seguir con la asociación Prometeo que llevaba a la par el teatro y la revista. El acta oficial de inscripción señalaba entre los objetivos “publicar las mejores obras teatrales cubanas y además dar funciones periódicas presentando las más destacadas piezas del teatro universal”⁵⁶.

El grupo Las Máscaras llevó a cabo un teatro de brillantez interpretativa y una voluntad enteramente volcada en la escena. Su director, Adolfo de Luis, mantuvo en la Sala Atelier una programación de gran calidad centrada en autores nacionales.

⁵⁴ Cf. M. Muguercia, *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, p. 56.

⁵⁵ Mirta Aguirre, citada en M. Muguercia, *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, p. 59.

⁵⁶ Cf. M. Muguercia, *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, p. 66.

Frente al repertorio extranjero, el panorama de la isla era desalentador para la mayoría de los autores, pues de los muchos que se decidieron a escribir sólo algunos privilegiados lograron publicar y estrenar sus obras. De esta nómina de autores cabe destacar a Virgilio Piñera, Carlos Felipe y Rolando Ferrer.

Virgilio Piñera (1912-1979), que estudiaremos después con más amplitud, escribió su primera obra, *Electra Garrigó*, en 1941, una pieza magistral que logró romper con los moldes obsoletos y arraigados del teatro costumbrista. Aunque partía del modelo griego, los personajes pierden su sentido sagrado para convertirse en seres humanos, padres e hijos que se enfrentan en un conflicto doméstico. Esto lo expresa así Electra cuando se dirige a los dioses, “redondas negaciones de toda divinidad, de toda mitología, de toda reverencia muerta para siempre”⁵⁷. Esta tendencia a banalizar hasta lo más sagrado, que es de origen criollo, es una de las características más importantes de este autor. Según afirma él mismo, ésta era la forma de resistir a su propia realidad hostil y asfixiante. De forma que emplea la banalidad y el humor para compensar la angustia.

La puesta en escena de la obra hubo de esperar siete años en los cuales el autor deambuló con su pieza de grupo en grupo hasta que finalmente Francisco Morín, director del grupo Prometeo, accedió a representarla en 1948, siendo un éxito clamoroso de público y crítica.

Sobre este montaje R. Leal afirma:

Electra Garrigó es una de las piezas más teatrales que nos entrega nuestro repertorio y como teatral entiendo la conjunción de elementos de diálogo, escénicos, espectaculares, imaginativos y de juego dramático, todo lo que en manos de un director capacitado puede convertirse en una delicia de montaje⁵⁸.

De este primer periodo del autor destacan también *Falsa alarma* de 1957, *Jesús* de 1959 y un malogrado intento con *La boda* de 1958.

⁵⁷ Cf. V. Piñera, *Electra Garrigó*, en C. Espinosa Domínguez, *Antología Teatro Cubano Contemporáneo*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1992, pp. 139-186, p.158.

⁵⁸ R. Leal, citado por N. Espinosa Mendoza, “Teatro de la Luna. Abriendo paso a la indivinidad”, *Tablas*, 1 (1998), 68-71, p. 68.

Por su parte, Carlos Felipe (1914-1975), autor autodidacta, que nació y creció en el barrio habanero de Atarés, zona donde proliferaban los prostíbulos, fue su asistencia a una representación de *Rigoletto* lo que actuó de detonante de su temprana vocación por el teatro.

Como buen conocedor de las capas más desfavorecidas de la isla, en sus obras plasma la esencia popular: la mulata, el guajiro y el lenguaje dicharachero, pero aporta sutileza y misterio e incorpora recursos modernos como el pirandelliano “teatro dentro del teatro”.

Felipe inició su carrera teatral con *Esta noche en el bosque*, obra que ganó el primer premio del concurso convocado por el Ministerio de Educación en 1939. Posteriores son *Tambores* de 1943, *El chino* de 1947, *Capricho en rojo* de 1948, *El travieso Jimmy* de 1949 y *Ladrillos de plata* de 1957. Pero a pesar de lo prolífico de su producción, sus obras fueron raramente representadas, debido quizás a la escasa teatralidad de sus textos, incapaces de superar la confrontación con el público.

No obstante esto, en *El chino* el autor dio un gran paso en su trayectoria artística, favoreciendo simultáneamente la dramaturgia nacional, al combinar la técnica de Pirandello con un mundo de ilusiones y frustraciones cotidianas: “Personajes pintorescos dan el ambiente de los muelles habaneros: las prostitutas Alameda y Caridad y el Chino, dueño de un prostíbulo”⁵⁹. El autor logra crear personajes bien definidos y desarrollar el conflicto con limpieza. Consigue también cuadros de una increíble magia escénica, pero, como todo su teatro y a tenor de la crítica, no logra desasirse de una cierta cursilería artificial en sus diálogos⁶⁰.

Valorando la figura de Carlos Felipe y el significado de su teatro en el momento histórico que le tocó vivir, Armando Correa dice:

Para Carlos Felipe hacer teatro significa romper con muchos de los valores oficiales que rigen la sociedad y formar una imagen de resistencia. Imagen que es además sinónimo de supervivencia en un medio hostil a todo lo que fuese arte y cultura. Es así como podemos apreciar su creación como reflejo de su momento. La

⁵⁹ Cf. N. González Freire, *Teatro Cubano*, Ministerio de Relaciones Exteriores, La Habana, 1961, p.115.

⁶⁰ C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 23.

frustración de sus personajes es la de una generación que no pudo alcanzar el “encuentro” hasta que, en 1959, la Revolución abrió nuevos caminos⁶¹.

De otro lado, dos puestas en escena del director Andrés Castro, en concreto, *La hija de Nacho* (1951) y *Lila, la mariposa* (1954), descubrieron al entonces joven dramaturgo Rolando Ferrer (1925-1976).

Ambos textos tienen en común varios aspectos formales y temáticos, como el hecho de que tratan con seriedad y profundidad la psicología femenina con tendencia freudiana, recrean los ambientes más populares, los entresijos de la familia cubana y, en cuestión de forma, inciden en un tratamiento poético y en una atmósfera trágica que envuelven sus piezas.

Sin duda, *Lila, la mariposa* será su obra más importante, con la cual, según R. Leal, el autor

consigue una pieza de corte moderno, pero con elementos muy nacionales y casi vernáculos. La caracterización de Lila y el tono de frustración y desgarramiento de la obra la sitúan como un aporte a la temática de la obra anterior a 1959⁶².

Estos tres dramaturgos conformarán, sin duda, lo mejor de la creación dramática desde la inauguración de *La Cueva* hasta el triunfo de la Revolución. El mundo teatral que reflejan es el de la pequeña burguesía, sus conflictos familiares y psicológicos, aunque no se implican ni se hacen eco en ningún momento de ninguna confrontación de luchas sociales o clasistas. Aún así, esta dramaturgia, con todas sus limitaciones, supuso un gran avance respecto a la línea melodramática predominante en autores anteriores, superando, por supuesto, en lenguaje y estructura la escena de corte vernáculo.

Al final de esta etapa la capital cubana contaba con unas diez salas de teatro que sumaban unas mil novecientas localidades y un auditorio que rondaba los diez mil espectadores. A pesar de estas cifras, que parecen alentadoras, la realidad es que no se llegaba al público. De hecho ofrecían sus

⁶¹ A. Correa, “Carlos Felipe: el encuentro con la imagen”, *Tablas*, 1 (1984), 13-23, p. 22.

⁶² Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 141.

funciones a teatro casi vacío. Y por otra parte este público “procedía de una pequeña burguesía acomodada y algunos sectores de la intelectualidad”⁶³

Asimismo, los creadores se encontraban con la disyuntiva de trabajar el teatro comprometido y artístico que les hubiese gustado hacer o dejarse llevar por las exigencias económicas que les hacían buscar los éxitos seguros de taquilla del teatro comercial.

Las obras que se representaban provenían de la vanguardia europea, del melodrama español, de la comedia sentimental y algunas obras cubanas de reconocida calidad. Sin embargo, son los dramaturgos ingleses y norteamericanos los que con más frecuencia ven sus textos representados, quizás por los grandes éxitos que de Broadway llegaban a la isla.

En cuanto a la producción nacional, asistimos a una preocupante disminución de los montajes con textos cubanos y ninguno de la calidad de *Electra Garrigó*, *Lila, la mariposa* o *El chino*, que N. González Freire atribuye a que los dramaturgos fueron “los que percibieron más hondamente que ningún otro elemento teatral la crisis, escondiéndose en un hermetismo que sólo la Revolución pudo sacudir en alguna medida”⁶⁴.

Sin embargo, en medio de este aparente marasmo, cabe citar algunos nombres nuevos, como el de Fermín Borges (1931-1987), quien estrenó en 1955 tres obras cortas en un estilo cercano al neorrealismo: *Gente desconocida*, que se ocupa de las vivencias de un matrimonio mal avenido que habita en un cuarto de inquilinos; *Pan viejo*, que trata de la espera de una pareja de ancianos que pretenden salir de la miseria gracias a la lotería, y *Doble juego*, que cuenta la historia de dos jóvenes a los que la pobreza lleva a la delincuencia. Esta forma de abordar pequeños conflictos de la vida cotidiana llamó la atención de los críticos del momento.

En 1957 se presentó en el Lyceum un programa de teatro del absurdo cubano compuesto por *Falsa alarma*, de Piñera, y *El caso de investiga*, del novel Antón Arrufat, una farsa sobre la justicia, con la que el autor inaugura una aventura teatral desconcertante, rica en preocupaciones filosóficas e intelectuales. En la obra hallamos definiciones sobre el tiempo y la muerte, así como una meditación sobre la dialéctica entre víctimas y verdugos.

⁶³ M. Muguercia, *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, p. 233.

⁶⁴ Cf. N. González Freire, *op. cit.*, p. 130.

De esta misma época es Matías Montes Huidobro (1931), que escribió *El verano está cerca*, *Las caretas*, *Sobre las mismas rocas*; José A. Montoro Agüero, con *Desviadero 23* y *Tiempo y espacio*; y Gloria Parrado (1927-1987), con *El juicio de Aníbal*.

Asimismo, en 1958 entra en la escena cubana uno de los grupos más emblemáticos de la escena cubana, Teatro Estudio. Antes de su primer estreno lanza su primer Manifiesto, en el que expresa la voluntad del colectivo de ayudar al espectador a asumir una posición crítica frente a su propia realidad. La llegada a las tablas de este colectivo es, según Magaly Muguercia,

El resultado lógico, la síntesis mediante la cual llega a su plenitud la trayectoria de búsqueda y experimentación artística, y defensa de un arte teatral enraizado en la realidad nacional, realizada previamente por artistas de diversa procedencia que, nucleados a la figura de Vicente Revuelta, se reúnen para crear el primer espectáculo del nuevo grupo⁶⁵.

A pesar de estas honrosas excepciones, la falta de textos cubanos de calidad propició que algunos directores optaran por encargar o realizar ellos mismos adaptaciones de piezas extranjeras, aunque los últimos años de la dictadura de Batista no fueron muy propicios para la creación artística.

⁶⁵ Cf. M. Muguercia, *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, p. 213.

4. El teatro cubano después de la Revolución⁶⁶

4.1. El primer lustro tras la Revolución

Para la historia del teatro cubano, los años 60, que coinciden con el periodo posterior a la Revolución de 1959, representan el momento de mayor esplendor de la escritura dramática y la representación en el país.

Virgilio Piñera resumió así lo que la Revolución supuso para el teatro de la Isla:

De las exiguas salitas-teatro se pasó a ocupar grandes teatros; de las puestas en escena de una sola noche se fue a una profusión de puestas y a su permanencia en los teatros durante semanas; de precarios montajes se pasó a los grandes montajes; del autor que nunca antes pudo editar una sola de sus piezas se fue a las ediciones costeadas por el Estado y al pago de los derechos de autor por esas ediciones; se hizo lo que jamás se había hecho: dar una cantidad de dinero al autor que estrenara una obra. Al mismo tiempo se crearon los grupos de teatro, formados por actores profesionales; nacieron las Brigadas Teatrales, la Escuela de Instructores de Arte y el Movimiento de Aficionados⁶⁷.

Es decir, era la primera vez que se dignificaba el trabajo del autor teatral, al pagarse por la escenificación de un texto, al establecerse una conexión entre las obras de autores cubanos y la escena y además, por primera vez, existía un público mayoritario para el teatro.

Sin embargo, a pesar de las poderosas razones que se han esgrimido, sería simplista afirmar que sólo éstas explican la cristalización de un proyecto de modernidad fraguado ya varias décadas atrás. Como afirma R. Carrió:

⁶⁶ Sobre el teatro cubano del periodo posterior a la Revolución, cf. R. Carrió, “Teatro y modernidad: 30 años después”, *La Jiribilla*, <http://www.lajiribilla.co.cu/2001/n21_septiembre/627_21.html> [25-1-2009]; C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, en C. Espinosa Domínguez (coord.), *Antología Teatro Cubano Contemporáneo*, Centro de Documentación teatral, Madrid, 1992, pp. 11-75; O. Valiño & P. Morales, “Perfiles de un nuevo rostro en el teatro cubano”, *Tablas*, 3-4 (1994), pp. 2-10.

⁶⁷ Cf. Virgilio Piñera, citado por Julio E. Miranda, *Nueva literatura cubana*, Madrid, 1971, p. 106.

Sin la labor fundacional de los años 40 y 50: la obra de autores como Piñera, Felipe, Ferrer o Paco Alfonso y el esfuerzo de colectivos desde La Cueva (1936) a Teatro Estudio (1958), pequeños reductos en que se entrenaba una voluntad de ser, la *eclosión de los 60* no hubiera sido lo que fue: la culminación de un largo proceso de búsquedas y experimentación para el hallazgo de un teatro propio, concebido con técnicas *modernas* pero enraizado en la historia y los rasgos culturales del país. En este sentido, es lógico entender que al crearse las condiciones necesarias para el estímulo y desarrollo de un teatro nacional (publicaciones, concursos, puestas en escena, movimiento de aficionados, escuelas y seminarios para la formación de actores, dramaturgos y técnicos) largas fuerzas e impulsos latentes alcanzaran una cristalización que señala el punto más alto de la producción teatral en Cuba⁶⁸.

Estimulados por la posibilidad de estrenar y gracias a la creación del Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional en 1960, el número de dramaturgos creció considerablemente. Como muestra, en la década de los 60 llegaron a estrenarse cerca de cuatrocientos títulos cubanos.

En el primer lustro de esta nueva etapa, desde el punto de vista estilístico, pueden distinguirse dos grandes corrientes en la literatura dramática. Por un lado, están los autores que trabajan dentro de los cánones realistas: Estorino, Reguera Saumell, Brene, Quintero. Por otro, los que demuestran una preferencia por las formas experimentales, como Triana, Arrufat, Felipe y Dorr. Otros autores de interés, como Montes Huidobro, Borges y Ferreira, escribieron su producción en el exilio. Según R. Carrió, estos escritores “integran el corpus más significativo de la década justamente porque en ellas

⁶⁸ Cf. R. Carrió, “Teatro y modernidad...”. Sobre el Teatro Estudio, A. Correa, “El teatro cubano de los 80: creación versus oficialidad, *Latin American Theatre Review* <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewPDFInterstitial/922/897>>, pp. 67-77 [3-3-2009], p. 68 dice expresamente: “Teatro Estudio, el decano y más estable de los colectivos teatrales, fundado por los hermanos Revueltas en 1958, se convierte en el centro de formación y promoción de los creadores de la escena. Si bien su origen fue desde la perspectiva del taller o laboratorio, si protagonizaron la vanguardia teatral de los 50 e impulsaron el desarrollo de otros colectivos, su repertorio sufrió la involución de la academia y se concentró en un teatro de autor fundamentado en títulos clásicos y algunos contemporáneos”.

cristalizan las potencialidades expresivas fraguadas por el proyecto de vanguardia irrealizables en el contexto prerrevolucionario”⁶⁹.

Las piezas de esta etapa coinciden de manera recurrente en la denuncia y el ajuste de cuentas con el pasado inmediato, mientras que el presente apenas aparece en obras como *Santa Camila de La Habana Vieja*.

Es posible que este posicionamiento en el pasado se deba a un trauma sufrido por los artistas que no supieron liderar intelectualmente la vanguardia política, convirtiéndose en el mejor de los casos en fieles testigos de la transformación social del país. De ahí su comprensible postura de prudente tanteo intelectual ante un proceso que no podían asimilar en toda su radical intensidad⁷⁰. De hecho, como dice R. Carrió, “la mirada se distancia y los recursos expresivos logran plena integración en el tratamiento de los temas”⁷¹.

José Ramón Brene (1927-2002) fue uno de los jóvenes dramaturgos que se formaron en el Seminario del Teatro Nacional de Cuba. Su *Santa Camila de La Habana Vieja*, estrenada en 1962, fue el primer gran éxito de la escena de la década de los sesenta.

En esta pieza aparece por vez primera la Revolución, una Revolución donde se pone en evidencia la crisis del viejo sistema de valores, representado en esta ocasión por las creencias de raigambre popular y religioso que impiden la realización personal. El conflicto que Camila, santera de profesión, tiene con su religión está relacionado con su marido y con la forma de vida marginal que él quiere superar y que por fin supera gracias al trabajo y la nueva sociedad. Desgraciadamente, la calidad de esta primera obra no se repitió en las obras posteriores de Brene, quizás porque lo prolífico de su producción no le permitía dedicar tiempo a perfeccionarla.

En su pieza más conseguida, *Réquiem por Yarini*, Carlos Felipe se acerca al mundo clásico creando una tragedia a partir de la personalidad de un famoso proxeneta habanero. En ella mezcla hombres y dioses, política y sexo, elementos sagrados y crónica roja, condensados en un texto de gran fuerza y altura trágica, aunque siempre criticado por las dosis de cursilería que imprimía a su teatro.

⁶⁹ Cf. R. Carrió, “Teatro y modernidad...”

⁷⁰ Sobre esto, cf. C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, pp. 29-30.

⁷¹ Cf. R. Carrió, “Teatro y modernidad...”, p. 1.

Piñera, por su parte, reunió en un grueso volumen su *Teatro completo* (1960) y estrenó, entre otras obras, *El gordo y el flaco* (1959), *El filántropo* (1960), *Aire frío* (1962) y *La boda* (1958), texto considerado por los críticos como una obra menor pero defendida a ultranza por su director, Adolfo de Luis, quien afirma que “uno de los aspectos más desafiantes de *La boda* es que detrás de la historia, aparentemente insulsa, hay un sustento filosófico muy fuerte en cuanto a historia individual y la vida de los personajes”⁷².

En el aspecto temático, el teatro de Piñera es pesimista debido al contexto en el que se sitúa el escritor y este pesimismo producía cierto rechazo, tanto en la crítica como en el público.

En la década de los 60 aparece en escena uno de los más importantes dramaturgos cubanos, Antón Arrufat (1935). En 1959 escribió *El caso se investiga*, pero después estrena sus mejores piezas: *El vivo al pollo* en 1961, una farsa en la que el autor mezcla con acierto elementos de lo grotesco y del teatro bufo, cuyo tema es la búsqueda de la inmortalidad; *Los días llenos* en 1962; *La repetición* en 1963, en la que aborda la periódica repetición de la vida; *El último tren* en 1963, donde refleja el amor como una condena, y *Todos los domingos* en 1966.

Este autor, frío, inteligente, reflexivo y que maneja ideas profundas dichas de un modo que desconcierta al espectador⁷³, fue mal aceptado en un medio teatral donde primaban la banalidad, el costumbrismo y el diálogo intrascendente. En años posteriores escribirá su obra más trascendente, que analizaremos en este trabajo, *Los siete contra Tebas*.

⁷² Cf. B. E. Ribero, “La boda: una conversación a tres voces” *Tablas*, 3-4 (1994), pp. 27-33, p. 29.

⁷³A. Arrufat, “En el teatro cubano actual”, (mesa redonda), *Casa de las Americas*, 22-23 (1964), p. 96, definió de esta forma su postura teatral: “No me preocupa la vida normal en el escenario. Creo que la literatura crea un mundo imaginario, que partiendo de la realidad va transformando ese mundo hasta que el espectador reconoce la realidad, pero la reconoce de otra forma [...] Es por eso que no me preocupa mucho eso de que mis personajes hablen falsamente”.

En 1960, José Triana escribió *Medea en el espejo*, por el que fue reconocido hasta tal punto que con más de seis meses en cartelera “lo sitúa a la cabecera de los jóvenes dramaturgos cubanos”⁷⁴.

José Triana (1931) logró con *Medea en el espejo* atraer la atención de los críticos, al trasladar un mito griego al mundo cotidiano de un solar cubano con toques de teatro bufo y humor crítico.

Triana acude, como Piñera en *Electra Garrigó*, a la recreación de un mito griego. E. Suárez Durán aclara las intenciones del autor:

De acuerdo con sus declaraciones, se involucra en el teatro porque le apasiona la historia. Le divierte lo que describe como mitomanía del cubano, su deseo del mito, de la historia. Triana es, a su vez, un hombre fascinado por la liturgia, por el rito, que vive un momento teatral de privilegio⁷⁵.

Triana escribió varias obras de poco interés hasta que en 1965 aparece *La noche de los asesinos*, según los críticos, su mejor obra.

Con *El robo del cochino* (1961) Abelardo Estorino (1925) logra hacerse con el público y la crítica. Consiguió un buen equilibrio dramático a partir de una estructura ibseniana y un realismo exento de detalles costumbristas.

La favorable acogida del estreno de esta obra posibilitó que sacara a la luz una pieza en un acto escrita en 1965, *El peine y el espejo*, y que se publicaran y montasen *La casa vieja* (1964) y *Los mangos de Caín* (1966), un digno ejemplo de teatro satírico y crítico en el que incorpora, como ingredientes nuevos, el humor, la ironía y la caricatura. Se dedica también a realizar versiones de cuentos para niños y adaptó la novela de Miguel Carrión *Las impuras*, que se convirtió en uno de los mayores éxitos de público de aquella temporada. R. Leal está convencido que de la primera etapa posrevolucionaria Abelardo Estorino

es uno de los dramaturgos más capaces y su estructura dramática descansa en una técnica segura y apropiada. Tanto el *Robo* [...] como *La casa vieja* son dos títulos

⁷⁴ Cf. Prólogo a *El parque de la fraternidad*, Ed. Unión, La Habana, 1962, en E. Suárez Durán, “Las múltiples fulguraciones del caleidoscopio”, *Tablas*, 1 (1998), 61-66, p. 61.

⁷⁵ Cf. E. Suárez Durán, “Las múltiples fulguraciones...”, p. 61.

fundamentales de nuestro actual teatro, y en ambas la presencia de la Revolución es cada vez más determinante⁷⁶.

Digna de citar es también la obra de Manuel Reguera Saumell (1928), quien *Con Sara en el traspatio* (1960), *Propiedad particular* (1961), *El General Antonio estuvo aquí* (1961) y *La calma chicha* (1963) se convirtió en el cronista de la pequeña burguesía de provincias. Como denominador común, sus personajes son seres frustrados e insatisfechos, que se debaten en angustias internas más que en conflictos externos. Su mejor texto es *Recuerdos de Tulipa* (1962), patética historia de una bailarina de un circo, que lucha por hacer de su número de nudismo un hecho artístico⁷⁷.

Por su parte, Nicolás Dorr (1946) estrenó con quince años *Las pericas* (1961), una farsa de fantasía desbordante y de infantil frescura. Esta obra reveló el talento de este joven dramaturgo que

estaba más cerca de la visión esperpéntica de Valle Inclán y de las farsas de Federico García Lorca que del teatro del absurdo de Ionesco con quien quisieron compararle. “Era imposible, nos dice Dorr, desde una Cuba revolucionaria y con 14 años de edad ser teatrasta del absurdo”⁷⁸.

Seguidamente estrenó *El palacio de los cartones* y *La esquina de los concejales*. Su mundo infantil, hecho de crueldad y ternura, fue una de las revelaciones más importantes de aquellos años. Posteriormente escribió *La chacota*, de la que hizo tres versiones entre los años 1962 y 1974, *Un viaje entretenido* (1972), *El agitado pleito entre un autor y un ángel* (Premio UNEAC 1972), y *La puerta de tablitas* (1978). Su concepción escénica es cada vez más abierta y va dejando entrar sutilmente al mundo real en su mundo de fantasía.

Por entonces hizo también su aparición Héctor Quintero (1942), una de las figuras más importantes de la época y el más popular, ya que supo ganarse al gran público al abordar temas y conflictos actuales de la vida cotidiana

⁷⁶ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p.142.

⁷⁷ Cf. C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, pp. 29-30.

⁷⁸ Cf. E. Díaz, “Presencia de la Revolución en *Las Pericas* de Nicolas Dorr”, *Revista Cabildo*, 4 (1992), 32-33, p. 32.

desde una perspectiva trascendental. Sus personajes son pequeños héroes que luchan contra la adversidad sin perder la sonrisa, gracias a una mezcla de coraje y estoicismo⁷⁹. Maestro del humor y cultivador incansable del género musical, es autor de piezas como *Contigo pan y cebolla* (1964)⁸⁰, donde hace un análisis de un hogar cubano de los años 50, y *El premio flaco* (1966), pieza donde la tradición vernacular alcanza un nivel de estilización en la recreación del solar y los barrios marginales habaneros; así como de numerosas obras y versiones del teatro musical, las cuales él mismo llevó a escena.

Por tanto, analizando la aportación de estos autores cuya producción pertenece a los primeros años de la Revolución, diremos que su influencia principal proviene de la vanguardia europea, su mirada se centra en la busca de su identidad, la revitalización vernácula y los problemas cotidianos; asimismo, la música y el baile aparecen en numerosas ocasiones. De este modo se puede hablar ya de un teatro propiamente cubano, en el que sus creadores manejan con eficacia fórmulas dramáticas y crean un lenguaje teatral propio.

4.2. De 1965 a 1970

De manera general, el periodo comprendido entre 1965 y 1970 se caracteriza por la aparición de nuevas formas de expresión que fueron mal entendidas por la crítica del momento, que llegó a adoptar posturas incluso dogmáticas. Un ejemplo de ello lo tenemos en Magaly Muguercia, que define esta etapa como un periodo

⁷⁹ C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 35.

⁸⁰ Cf. al respecto L. Vázquez, “Un espacio para tres personajes solitarios”, *Tablas*, 3 (1989), 38-40. Como valoración general sobre Quiroga, “el comediógrafo por excelencia del teatro de la Revolución”, Vázquez, *loc. cit.*, p. 39 dice: “De una manera u otra, su teatro, que ciertamente ha tenido la comedia como fórmula dramática predominante ha mantenido la intención de penetrar la realidad en su inmediatez, para lo cual ha recurrido, en no pocas ocasiones, a otros marcos genéricos, desde el musical hasta los espectáculos de variedades. En cierto sentido, se ha convertido en un cronista popular que ataca puntos de análisis inminentes de nuestra actualidad”.

en el que se produce en nuestra escena el alarmante predominio del irrealismo, la neurosis, el individualismo morboso, las contorsiones histéricas, la remisión permanente al clima pequeñoburgués, con su sofocante atmósfera de vacilación, todo eso salpicado de criticismo banal, despolitización e inercia⁸¹.

Para ella la solución estaba en seguir el camino de la dramaturgia de los países socialistas, especialmente Rusia.

Sin embargo, y a pesar de las críticas, los autores de estos años experimentan desde varios campos, intentando la adaptación al contexto cubano de las técnicas del absurdo, la crueldad, los espectáculos rituales, la sustitución del texto por códigos no verbales y el uso de la improvisación.

Entre los títulos más representativos de este periodo encontramos obras como *Collage USA* y *Los juegos santos* de José Santos Marrero, *Imágenes de Macondo* y *Juegos para Actores* de Guido González del Valle, *En la parada llueve* de David Camps y *Otra vez, Jehová con el cuento de Sodoma*, *La toma de La Habana por los ingleses*, *Vade retro* y *La reina de Bachiche* de José Milián.

A veces estos autores sólo conseguían copiar los modelos occidentales, pero otras lograban integrar perfectamente las técnicas occidentales con sus formas y temas. Y para refutar la acusación de los críticos de que no tenían visión ideológica, están los textos de Milián y Camps, que incluyen elementos críticos y visiones de la realidad y la historia que, como era de esperar, no complacieron a las instituciones culturales⁸².

Este movimiento basado en la experimentación fue abortado por las instituciones públicas: pocos de estos autores fueron los que salieron al exterior y pocas las compañías extranjeras que llegaron a Cuba.

En lo que se refiere a las puestas en escena, Vicente Revuelta llevó a los escenarios *La noche de los asesinos* (1966) de Triana, pieza en la que su autor plasma el mundo de los sueños, las obsesiones y los espejismos de la pequeña burguesía, sus juegos prohibidos y, en cierta forma, su imposible cumplimiento.

A partir de una situación cotidiana y presumible, tres personajes se desdoblán, creando un ritual parricida en un ambiente de videncia y sorpresa.

⁸¹ M. Muguercia, *Teatro: en busca de una expresión socialista*, Ed. Letras cubanas, La Habana, 1960, p. 9.

⁸² Cf. C. Espinosa Domínguez, "Una dramaturgia escindida", p. 37.

Como premisa básica, el dramaturgo parte del “juego de personalidades” para continuar sus indagaciones en torno al carácter cubano, y para plasmarlo eligió el entorno de la familia. En este pequeño espacio se concreta y reduce la exploración del ser humano que le interesa a Triana. De hecho, el mismo Triana expresó así el propósito por él asumido en esta pieza: “destruir los elementos anacrónicos y convulsivos de las relaciones padres e hijos.”⁸³

Para Vicente Revuelta, el director de la pieza,

El texto de Triana se relacionaba con *Viaje de un largo día hacia la noche* de Eugene O'Neill. [...] Como rasgos comunes estaban la atmósfera cerrada de ambas piezas y la relación ambivalente entre hijos y padres, donde los últimos son, a la vez, culpables e inocentes⁸⁴.

Este montaje recibió El Gallo de La Habana en el VI Festival de Teatro Latinoamericano y emprendió una gira por Europa. Desde entonces ha tenido una gran difusión internacional.

En 1968, Piñera ganó el premio Casa de las Américas con *Dos viejos pánicos*, que se estrenó en varios países, aunque en Cuba no lo hizo hasta 1990. Su argumento es la lucha que mantienen dos ancianos entre sí para ahuyentar el miedo que les invade. En realidad, no se trata de un argumento al uso, sino de un ciclo que se repite y a través del cual el autor expone sus ideas sobre el tiempo y la vejez. Como comentó Hiber Conteris⁸⁵, Piñera critica una generación que no encuentra la forma de recuperar el sentido de lo histórico.

La inflexible e injusta marginación que sufrió hasta su muerte impidió que se conocieran los textos que escribió en años posteriores.

Eugenio Hernández Espinosa, uno de los autores más importantes de la escena cubana, que ha destacado en la indagación de la cultura de raíz africana y su plasmación en un lenguaje escénico contemporáneo, escribe *María Antonia*. Según Raquel Carrió, la obra es en sí

⁸³ Cf. J. Triana, “Destruir los fantasmas, los mitos de las relaciones familiares”, entrevista a José Triana y Vicente Revuelta, *Conjunto*, 4 (1969), 6-14, en E. Suárez Durán, “Las múltiples fulguraciones...”, p. 62.

⁸⁴ E. Suárez Durán, “Las múltiples fulguraciones...”, p. 62.

⁸⁵ Cf. C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 39.

una metáfora de extraordinaria belleza sobre la marginalidad negra, la figura trágica de una mujer que es el signo de su raza y su cultura. [...] La mirada se *historiza* y la metáfora funciona como síntesis, sacralización, ritualización de la memoria y el espacio escénico⁸⁶.

En esta obra el mundo de la santería es asumido como un componente legítimo de la propia sociedad cubana, sin el matiz crítico y reprobatorio con que aparecía en *Santa Camila de La Habana Vieja*. El autor usa un esquema trágico, aunque sin acudir a los modelos griegos sino a los ritos y mitos de la cultura afrocubana:

El modelo utilizado por el dramaturgo es aquí el elemento de la cultura popular, la santería y el güemilere como forma dramática con inclusión de cantos y bailes. Aspectos conceptuales profundos de la santería como son el sentido de la muerte como resurrección iniciática [...] están presentes en ella⁸⁷.

La obra fue estrenada bajo la dirección de Roberto Blanco en 1965. Aún anclada en el pasado, esta obra cierra una etapa, en la que el proyecto de modernidad se había resuelto dignamente.

De otro lado, hasta este momento la dramaturgia cubana se había mantenido fiel a unas constantes como eran el marco familiar, la imagen crítica del pasado más inmediato y la perspectiva individual. Era necesario y urgente tratar los problemas de la realidad inmediata.

El primero en tomar la iniciativa en este sentido fue Jesús Díaz (1941), quien a partir de tres de sus cuentos escribió *Unos hombres y otros* en 1965, donde la Revolución arrasa con fuerza. Su propio título adelanta el asunto: el enfrentamiento entre dos ideologías, dos morales y dos actitudes ante la vida, en el marco de la lucha contra las bandas contrarrevolucionarias que operaban en la zona del Escambray. Aquí lo importante ya no es la familia o el pasado, es más, las relaciones entre personajes se definen en términos de luchas colectivas, no individuales. Asimismo, en esta obra no intervienen personajes

⁸⁶ R. Carrió, "Teatro y modernidad...".

⁸⁷ Cf. I. M. Martiatu Terry, "El Caribe. Teatro...", p. 106.

femeninos, cuando éstos estaban omnipresentes en la mayoría de las obras anteriores. Como afirma Rine Leal, “con esta pieza entramos de lleno en los duros años revolucionarios, y la familia deja su paso a problemas de clases sociales y enfrentamientos sangrientos”⁸⁸.

En 1970, Héctor Quintero escribe por primera vez sobre temas actuales en *Mambrú se fue a la guerra*, donde en tono de comedia refleja cómo aún sobreviven los retazos del pasado. A pesar de ser un éxito de público, la calidad de su obra no está a la altura de las obras anteriores, pues se aferra a personajes y situaciones de un costumbrismo superficial, y por ello sus piezas pierden universalidad⁸⁹.

Por otra parte, a finales de 1967, más de mil mujeres y hombres de teatro se reunieron en el Primer Seminario de Teatro, con la finalidad inmediata y urgente de salir de la situación de crisis en que se encontraba el teatro. Un sector de los participantes se hallaba insatisfecho con el teatro que se estaba haciendo, puesto que iba a la zaga de los cambios sociales. La declaración final del Seminario decía:

El teatro es hoy parte de la realidad misma, es centro de gravedad, está dentro de la sociedad. El teatro es ahora una forma dialéctica y viva de comunicación que trata de establecer la responsabilidad histórica del individuo dentro de la sociedad⁹⁰.

Mientras, otro sector defendía el rescate de “una imagen integral del hombre que no se agote en el plano de lo psicológico o lo intelectual, sino que incorpore esferas tales como los mitos, los instintos y el inconsciente”⁹¹.

Al final de este lustro los artistas centraron su atención en el campo de las ideas. Las obras que surgieron de ahí fueron repudiadas por los dirigentes de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), pues según ellos se enfrentaban a los fines de la Revolución.

⁸⁸ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 149.

⁸⁹ Cf. C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 41.

⁹⁰ Declaración del Primer Seminario Nacional de teatro, citado por Rine Leal, *Breve historia...*, p.152

⁹¹ Declaración del Primer Seminario Nacional de teatro, citado por C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 42.

En la cuarta edición del Concurso Literario de la UNEAC, cuyo jurado estaba integrado en parte por intelectuales extranjeros, resultaron premiadas en las categorías de teatro y poesía dos originales con elementos conflictivos de orden político: *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat y el poemario *Fuera de juego* de Heberto Padilla (1932)⁹².

A partir de la obra homónima de Esquilo, Arrufat escribió una hermosa pieza en verso que conserva el asunto de las guerras fratricidas en el marco de una Tebas asediada por el enemigo extranjero. Hay un coro que duda y que, por representar al pueblo cubano, debió parecer peligroso a los censores del régimen, de modo que se la llegó a tachar de tesis contrarrevolucionaria.

La polémica que suscitó el hecho de que estas obras fueran premiadas la resolvió la UNEAC publicando estos textos con una nota adjunta, donde expresaron su discrepancia⁹³.

4.3. Los años setenta

La polémica suscitada por los premios de la UNEAC llevó a que el I Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971 aprobara, como reacción, resoluciones muy perjudiciales para las libertades y, por tanto, para la cultura.

Los temas de discusión versaban sobre aspectos tales como la familia, la función del profesor, los valores que debía tener la juventud, las modas, la

⁹² Sobre las consecuencias que para Padilla tuvo la obtención de dicho premio, cf. G. Bellini, *op. cit.*, p. 436.

⁹³ Sobre la polémica censura de la UNEAC, Norge Espinosa se pronuncia en “Las máscaras de la grisura: Teatro, silencio y política cultural en la Cuba de los 70”, *Revista Criterios*, <<http://www.criterios.es/pdf/10espinosamascarasgrisura.pdf>>, p. 19 [31-05-09]: “La Declaración de la UNEAC que sirve de deshonoroso prólogo a las ediciones de esos dos libros, merecedores de los premios de la institución en aquel 1968, es sin duda alguna un documento sin precedentes. Fue aquel un año de intensidad también insólita, en el que pesaba la sombra de Ernesto Guevara, asesinado en Bolivia en 1967, mezclado a los conflictos de mayo en París, y la intervención rusa en Checoslovaquia, que el gobierno cubano respaldó. La soviétización emprende un camino más certero entre nosotros, y los fantasmas del realismo socialista y el pensamiento dictado desde Moscú dejarán huella reductora en nuestro ámbito, más allá incluso de lo artístico”.

religión, los medios de comunicación, el arte y la literatura y la educación sexual.

Desde la distancia Eliseo Alberto hace un balance personalísimo y sentido de lo que significó este congreso en la vida artística de la nación, que él llamó patíbulo de la cultura nacional”:

Verdugos a sueldo de incapaces y tenientes alcoholizados por los licores de la envidia se atrevieron a humillar a prestigiosos intelectuales y artistas, sin distinción de origen ni de nacionalidad, y convirtieron nuestros teatros, galerías y editoriales en letrinas donde ellos, y sólo ellos, nadaba a gusto como renacuajos en un mar de babas. Por viles negaron a José Lezama Lima, y por viles acorralaron a Virgilio Piñera, que no estaban *fuera del juego* sino en el centro mismo de la literatura universal. Por impotentes, herniados de intolerancia, persiguieron a los escritores que habían tenido la valentía crítica, y por tanto amorosa, de publicar libros de pelo en pecho sobre el combate de Playa Girón o la lucha contra bandidos en el Escambray. Por débiles de espíritu acosaron a los homosexuales (que se negaron a ser sus amantes porque eran mucho más hombres y mujeres que ellos), los dejaron sin trabajo y los desdeñaron ante sus vecinos. Todavía en 1990 varios de esos funcionarios-gusarapos andaban coleando por oficinas de la administración pública, venidos a menos, requisados a medias, pero pavoneándose de sus canalladas de antaño, y no faltó alguna que otra cucaracha que los aplaudiera⁹⁴.

Asimismo, se disolvieron algunos colectivos, mientras que se crearon otros más afines a la política del gobierno, como Teatro Popular Latinoamericano, Teatro Cubano y Teatro Político Bertold Brecht, siendo tomado este último como referente de la nueva política teatral, en la que el repertorio se nutrió sobre todo de coproducciones con la Unión Soviética. Se llegaron a crear incluso una especie de campos de concentración, los llamados UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), donde el trabajo adquiriría una finalidad didáctica y reformadora⁹⁵

⁹⁴ Eliseo Alberto, “Los años grises”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, verano 1996, <<http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/1-verano-de-1996/los-anos-grises-2045-9>>, pp. 33-41, en p. 36 [3-3-2009].

⁹⁵ Cf. A. Correa, “El teatro cubano de los 80”, p. 68.

Quizás como resultado de todas esas intromisiones políticas, la dramaturgia nacional de la época era de una exasperante mediocridad por su dogmatismo⁹⁶. Por ello, pocos textos de entonces merecen la pena destacarse, aunque sí hay algunas notables excepciones, como *Si llueve te mojas como los demás* de Héctor Quintero, estrenada en 1971, una ingeniosa comedia sobre la dificultad de integración en la nueva sociedad de un joven cuyos padres marcharon a Estados Unidos.

Ese mismo año se publicaron dos obras magníficas, *Llévame a la pelota* de Ignacio Gutiérrez, inspirada en la manifestación de un grupo de estudiantes contra Batista en 1955, y *Adriana en otros tiempos* de Freddy Artilles, donde el ámbito familiar aparece de nuevo.

Mención especial merece el Teatro Escambray, puesto que se convirtió en el fenómeno más importante de la década en el ámbito de la dramaturgia. En noviembre de 1968, doce profesionales decidieron dejar la capital para iniciar una experiencia novedosa. Este grupo teatral, al igual que otros intelectuales, estaban desmoralizados por la ruina teatral del país, de modo que en el Seminario Nacional de Teatro de 1967 llegaron a afirmar que el repertorio actual “raras veces incidía sobre las instancias esenciales de la transformación del país”⁹⁷. Por su parte, R. Ileana Boudet dice respecto a este grupo que

lo significativo, sin embargo, es cómo las formas de la cultura tradicional campesina [...] toman primer plano y se convierten en el *vehículo expresivo* de una zona de vanguardia teatral formada en el mismo teatro de sala [...] De ahí que sean obras surgidas de la investigación histórica o sociocultural que privilegian la realización escénica (el *texto espectacular*) sobre la escritura literaria y que en la mayoría de los casos significan un rescate del juego, la música, la danza, la pantomima, o formas de

⁹⁶ C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 44, da varios títulos por sí solos representativos de lo que fue la dramaturgia de este periodo: *Girón: historia verdadera de la brigada 2506* de Raúl Macías; *Ernesto* de Gerardo Fernández, obra que se centra en la labor de la contrainteligencia cubana; *En Chiva Muerta no hay bandidos* de Reinaldo Hernández Savio, sobre la lucha de las fuerzas armadas contra las bandas del Escambray.

⁹⁷ Cf. C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 46.

representación como la narración oral, la controversia, la fiesta campesina, el carnaval, el baile de comparsas o las llamadas *relaciones*.⁹⁸

Los integrantes del grupo Escambray comenzaron a trabajar en una zona montañosa central de la Isla con un primer repertorio compuesto por *Topes*, un programa de farsas adaptadas y dirigidas por Gilda Hernández; *Unos hombres y otros*, espectáculo basado en farsas francesas dirigidas por Corrieri; *Escambray mambí*, el primer texto salido directamente del grupo, dirigido por Herminia Sánchez, y un programa de pantomimas. Inmediatamente después realizaron su primera gira con cincuenta y ocho representaciones y lleno de público. Con estas obras establecieron contacto con un nuevo tipo de público, se integraron en el pueblo, conociendo así de primera mano la zona y sus habitantes.

Dos años más tarde, Albio Paz (1937), uno de los componentes y también de los autores más interesantes de esta época, asumió la responsabilidad de escribir un texto, *La vitrina*, cuyo material procedía de una investigación de campo donde fueron entrevistados 27 campesinos, cuyas tierras habían sido requisadas por el Estado para su colectivización. En esta pieza el autor muestra unos seres contradictorios, capaces de defender la Revolución con la misma vehemencia con la que se aferran a un pedazo de tierra. Usa el absurdo, el humor negro y la farsa, y presenta personajes que se “mueren y desmueren”, todo dentro de una pieza casi perfecta. Sobre su puesta en escena, R. Ileana Boudet afirma que la puesta en escena de esta obra por el teatro Escambray demostró que los públicos populares “no tienen dificultades en aceptar incongruencias de inflexión o vestimenta, o en precipitarse en el mismo diálogo del realismo a la sugestión”⁹⁹.

Asimismo, se estrenaron nuevos trabajos que buscaban una relación más estrecha entre la escena y el público, entre el teatro y la vida cotidiana, con una mirada crítica a la realidad nacional, alterada en aquellos días por los conflictos generados en el campo cubano por la reforma agraria puesta en marcha por la Revolución. En todos los casos, se incluía el debate como parte de la

⁹⁸ Cf. R. Ileana Boudet. *Teatro Nuevo: una respuesta*, citada por R. Carrió, “Teatro y modernidad...”, p. 1.

⁹⁹ Cf. R. Ileana Boudet, “El teatro de la comunidad, ¿otra utopía compartida?”, *Tablas*, 1-2 (1994), 2-7, p. 3.

estructura dramática, la ausencia de soluciones a los conflictos externos y el rescate y reelaboración de las tradiciones y la cultura campesina.

Entre estos trabajos cabe destacar *El juicio* de Gilda Hernández, definido por la autora “como un evento de participación”. La pieza exige la participación activa del espectador, que la reescribe en cada función. La obra ayuda a racionalizar el impulso del odio a los explotadores.

Del núcleo original del Escambray salieron también Herminia Sánchez y Manolo Terraza, que fundaron en La Habana el Teatro de Participación Popular. En él aplicaron el método Escambray a actores no profesionales, correspondiendo a Herminia Sánchez las puestas en escena. Estrenaron muchas obras entre las que podemos citar *Cacha Basilia de Cabarnao* en 1971, *Me alegro* en 1975 (representada por trabajadores, estudiantes y amas de casa) y *Amante y Penol* en 1972 (esta vez con obreros portuarios), que es sin duda la más significativa del grupo y cuya característica principal es la estructura de escenas individualizadas, episódicas, que se ofrecen abiertas al espectador.

También Flora Lauten se separó del colectivo y se trasladó a la comunidad de La Yaya, donde creó un grupo de teatro con algunos campesinos sin experiencia teatral previa. De partida tuvo que asumir la falta de memoria, inhibición y poca imaginación de su nuevo electo de actores.

La Yaya supuso un paso adelante en el trabajo del Escambray, puesto que eran los propios campesinos los que actuaban, partiendo de su realidad, con intención de cambiarla.

De esta directora quedaron una serie de obras que trataban cuestiones sociales de actividad, entre ellas, *¿Dónde está Marta?*, sobre la incorporación de la mujer al trabajo; *El secreto de la mano*, sobre los peligros del curanderismo; *¡Que se apaguen las chismosas!*, sobre los malos hábitos de algunas familias, que más tarde dieron paso a proyectos más ambiciosos como *Este sisonte tiene dueño*, *Los hermanos* y *De cómo algunos hombres perdieron el paraíso*, donde en el seno de una asamblea se discute la decisión de los testigos de Jehová de no sembrar tabaco y en qué medida esto afectaba a la Revolución.

También hay que destacar la trayectoria del Conjunto Dramático de Oriente fundado en 1961 bajo el nombre de Teatro Santiaguero, integrado por estudiantes universitarios y trabajadores dirigidos por el dramaturgo argentino Jaime Swentiskky. Sobre la razón última del cambio de nombre:

El Teatro Santiaguero había fraguado y su primera puesta en escena se llevó a distintas regiones de la antigua provincia de Oriente. Sin embargo a pesar de estas giras, ellos necesitaban extenderse con el objetivo de cubrir la actividad teatral de toda la zona oriental. Esta fue la causa fundamental del cambio de nombre.¹⁰⁰

La primera etapa de la historia de este grupo teatral duró diez años, hasta 1971, y se caracterizó por conformar un variado repertorio inspirado en modelos dramáticos contemporáneos, incluyendo autores cubanos como Nicolás Dorr y santiagueros como José Soler y Esteban Estevanell. Pero a mediados de 1971 y movidos por un sentimiento general de insatisfacción apuestan por la búsqueda de nuevos planteamientos y, en este proceso, redescubren las “relaciones”¹⁰¹, síntesis de elementos hispanos y africanos. El éxito de esta nueva fórmula se debió a

Que al tratar de recoger algunos de los resortes válidos del Bufo se logró configurar un espectáculo que recreaba todo lo que atraía a los sectores más humildes de la población: el teatro de carpa que recorría los montes y ciudades de provincia, el relajo, el choteo, la atmósfera de cubana...¹⁰²

De esta época destacó *El 23 se rompe el corajo* que, en palabras de Rogelio Meneses, “tiene una línea conductora en todos los hechos escogidos, que es la

¹⁰⁰ T. García, “Del conjunto dramático de Oriente al Cabildo Teatral de Santiago”, *Revista Cabildo*, n° 4, (Agosto 1992), 1-11 [revista mecanografiada y regalada por Pascual Díaz].

¹⁰¹ Las “relaciones”, que ya han sido citadas en el epígrafe primero “Los orígenes del teatro cubano” de este capítulo, según el crítico José Antonio Portuondo, “son ciertos dramas y comedias en un acto que se suelen representar durante los mamarrachos, es decir, los días 24, 25 y 26 de julio, Santa Cristina, Santiago y Santa Ana respectivamente en Santiago de Cuba. Pequeños grupos de actores que improvisan, negros y mulatos con muy escasa presencia de blancos.” Cf. Anónimo, “Sobre el Cabildo Teatral de Santiago”, 30 Aniversario, Consejo Provincial de las Artes Escénicas, Departamento de Promoción de las Artes Escénicas, Santiago de Cuba, enero, 1991, p. 2 (Texto donado por Pascual Díaz, codirector del Cabildo Teatral de Santiago).

¹⁰² Cf. Anónimo, “Sobre el Cabildo Teatral...”, p. 2. (Texto donado por Pascual Díaz, codirector del Cabildo Teatral de Santiago).

tradicción de lucha de nuestro pueblo, desde los pobladores precolombinos”¹⁰³; y *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra*, de Raúl Pomares, el cual resultó un espectáculo atractivo y brillante desde el punto de vista escénico:

La pieza [...] está estructurada sobre la base de una *relación* tradicional, con un prólogo cantado y un epílogo también cantado, donde se incide en la solución política del conflicto y su significación contextual. Tiempo y espacio se mezclan caprichosamente, y la historia de Santiago como símbolo de la ciudad se desarrolla en múltiples planos con la alegría y colorido de un carnaval callejero¹⁰⁴.

El grupo, que adoptó años después el nombre de Cabildo Teatral de Santiago, estrenó también varias obras de baja calidad, hasta que en 1990 Rogelio Meneses dirige una versión libre de *Réquiem por Yarini* llamada *Baroco*, que supuso el punto de partida de un teatro que ha evolucionado desde las “relaciones” hasta lo ritual sin renunciar a la historicidad. Sobre esta versión, Martiatu Terry afirma:

En ella se refleja el influjo de la santería y la sociedad secreta Abakúa moviendo sus hilos dentro de la política, el juego y la prostitución pero también ofreciendo un trasfondo de misterio a sus personajes, semidioses envueltos en la fatalidad de la tragedia¹⁰⁵.

De una escisión del grupo santiaguero surgió en 1974 la Teatrova, integrada por una actriz, un trovador y un director. No se trataba de un texto musicalizado o de una unión yuxtapuesta del canto y la palabra, sino de una interrelación que determina su nivel superior de expresión. Ellos mismos definían su estética como la búsqueda de “una palabra hablada-cantada que satisficiera las necesidades expresivas del actor, en una dirección diferente a la del teatro lírico”¹⁰⁶.

¹⁰³ Cf. R. Meneses, en Anónimo, “Sobre el Cabildo Teatral...”, p. 3.

¹⁰⁴ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 168.

¹⁰⁵ Cf. I. M. Martiatu Terry, “El Caribe. Teatro...”, p. 113.

¹⁰⁶ Grupo La Teatrova, en C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 48.

Todas estas interesantes experiencias dramatúrgicas, en opinión de R. Carrió

surgen como respuestas estéticas a demandas de comunicación en el contexto de las transformaciones sociales sufridas por áreas específicas del país tras la Revolución¹⁰⁷.

A los grupos hasta ahora mencionados se suman cuatro más: Cubana de Acero, que se ocuparía de la temática obrera y que dirigió Albio Paz; Teatro Juvenil de Pinos Nuevos, dirigido por Iván Pérez Carrión, que investigó los problemas de la juventud; el colectivo teatral Gramma, bajo la responsabilidad de Miguel Lucero, que reflejaría las tradiciones históricas y culturales de la región bayamesa; y, en fin, el Cabildo Teatro Guantánamo, dirigido por Pomares.

A partir de un encuentro organizado en 1977 por la Dirección de Teatro y Danza y ante esta nueva nómina de grupos y de aquéllos que se conformaron a partir de la creación del teatro Escambray, algunos funcionarios destacaron la existencia de un movimiento al que llamaron Teatro Nuevo, teatro cuya renovación lleva implícita unas constantes sobre todo en lo referente a la relación del actor y el espectador y que, según Rine Leal, son: “la participación del público es activa, creadora y su presencia necesaria para la nueva escritura escénica. Es un teatro que se aleja de la literatura y se acerca al actor”¹⁰⁸.

4.4. Los años ochenta

Desde que en 1971 se gestó el I Congreso Nacional de Educación y Cultura, que significó, como ya se ha indicado, una vuelta atrás en la libertad de expresión sobre todo en el mundo cultural, se vio la necesidad de crear un marco institucional donde los artistas encontraran una vía de escape para sus reivindicaciones.

Así, en 1977 se creó el Ministerio de Cultura Artística y Literaria, con leyes menos dogmáticas que las emanadas del Congreso de 1971. De esta forma en

¹⁰⁷ Cf. R. Carrió, “Teatro y modernidad...”, p. 2.

¹⁰⁸ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 173.

la Isla se empieza a recuperar cierta normalidad, gracias a la cual algunos creadores recuperaron sus antiguos puestos, aunque para algunos fue demasiado tarde: Piñera había muerto y Triana y Ariza habían optado por el exilio.

Ante estos hechos, podemos adelantar que los años ochenta ofrecen un panorama en el que coexisten tendencias diversas, sin ofrecer los resultados artísticos que cabría esperar después ya de tantos años de Revolución.

Entre los aspectos positivos del periodo, quizás merezca destacar la toma de conciencia de la situación y de que era preciso conformar una dramaturgia netamente nacional. Esta inquietud artística nace gracias a una nueva promoción de profesionales teatrales, salidos casi todos del Instituto Superior de Arte, que hallaron en la revista *Tablas*¹⁰⁹ su principal vehículo de expresión.

No deja de ser revelador que el texto elegido para representar por parte de la primera graduación del ISA fuera *La emboscada* de Roberto Orihuela, obra producida por el Teatro Escambray, cuyo tema principal eran los enfrentamientos ideológicos en la primera etapa revolucionaria. La versión de Flora Lauten actualiza el conflicto (el enfrentamiento entre hermanos en el seno de la familia) y lo hace extensivo a las problemáticas del comienzo de esta década. De nuevo el procedimiento es la apertura del texto a otras significaciones. Si en *La emboscada* del Escambray se historizaba el enfrentamiento de ideas en los primeros años revolucionarios, en la puesta en escena de Lauten¹¹⁰ la ruptura como continuidad se convierte en puente entre una y otra década. En el proceso de trabajo y en las imágenes mismas de *La emboscada* se subrayaba el conflicto ético, individual de los personajes.

De otro lado, frente a décadas anteriores, en este periodo son muchos los montajes realizados de autores cubanos, con una característica común, su vinculación con la propia realidad desde una perspectiva crítica y exenta de autocomplacencia. Entre las piezas representadas cabe citar: *Rampa arriba, rampa debajo* de Yulky Cary y *Aquí en el barrio* de Carlos Torrens, centrada en el tema de la desorientación social de los jóvenes; *Andoba* de Abraham Rodríguez Alea, que pone sobre el tapete el problema de la supervivencia de los códigos éticos del marginalismo; *La primera vez* de Jorge Ibarra, sobre los problemas de

¹⁰⁹ Esta revista, creada por Rosa Ilena Boudet en 1982, fue un enorme incentivador de un proyecto generacional para el teatro cubano. Cf. O. Valiño & P. Morales, *loc. cit.*, p. 4

¹¹⁰ Cf. O. Valiño & P. Morales, *loc. cit.*, p. 4.

la mujer trabajadora cuando es madre; *Los novios* de Roberto Orihuela, que saca a la luz los obstáculos que habrá que superar para que surja una nueva moral.

En algunas de estas piezas se recuperaron elementos del teatro vernáculo, en lo que se ha dado en llamar “sainete de nuevo tipo”, como en el caso de *Caliente, caliente, que te quemas* de Lázaro Rodríguez y *Chivo que rompe tambó* o *El entierro de Ambrosio* del dramaturgo Ángel Valdés, aunque el auge de esta dramaturgia pronto se vino abajo, pues empezaron a banalizarse los temas y a instaurarse el popularismo de mal gusto. No obstante, de esta corriente quedaron algunos títulos representativos como *Molinos de viento*, escrita por Rafael González y representada por Teatro Escambray en 1984.

La puesta en escena de esta pieza supuso el mayor acontecimiento teatral de la época, si pensamos en términos de público. El autor se centra en las ideas éticas que progenitores y profesores tratan de inculcar a sus hijos y la realidad indigna en la que sobreviven, “aunque no se trataba exactamente de un acto creativo asumido por jóvenes, el punto de vista crítico de la obra y el papel del arte en este sentido cobraron relevancia para quienes se formaron en las escuelas de arte y en los grupos existentes”¹¹¹.

Otras obras de esta etapa son *El esquema* de Freddy Artiles (1946), una farsa que ataca el absurdo de la burocracia; *Ni un sí ni un no* de Estorino trata cuestiones como el machismo y la intromisión de los padres en la vida afectiva de los hijos; *Andoba* de Abraham Rodríguez cuenta la historia de un delincuente que quiere reinsertarse en la sociedad, aunque el mejor texto que refleja esta problemática es *Calixta Comité* de Hernández Espinosa, quien con un lenguaje poético bien elaborado supo trascender la mera copia naturalista del problema. A pesar de la gran calidad de la pieza, ésta fue prohibida tras su primera representación por los funcionarios de la Dirección de Teatro y Danza.

Frente a este interés por tratar problemas del presente, algunos autores prefieren urgir en el pasado, como es el caso de Gerardo Fullea, quien ya desde sus primeros textos demostró una clara vocación histórica en obras como *Los profanadores* (1975), *Azogue* (1979), *La querida de Enramada* (1983) y *Plácido* (1986). También le ha interesado el tema mitológico, como ha demostrado sobre todo en su obra clave *Chago de Guisa*, publicada en 1991,

¹¹¹ Cf. O. Valiño y P. Morales, *loc. cit.*, p. 4.

una obra maestra donde aparece el tema de la mitología yoruba. Para Martiatu Terry, se trata de

la plasmación más plena de todas las implicaciones inherentes a esas tradiciones orales que en las obras anteriores se habían circunscrito, en su mayoría al plano anecdótico, dejando sin expresar la diversidad de funciones que cumplen en la cultura caribeña¹¹².

También Abelardo Estorino con *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés* pretende hacer entender el siglo XIX en Cuba a través del célebre poeta; o Abilio Estévez, que escribió *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, obra en la que el autor acude al pasado para desentrañar el origen de los sufrimientos de un personaje de vida atormentada.

Respecto a Yulky Cary, también decidió situar su trabajo dentro de una perspectiva histórica a pesar de que se nutre de fuentes mitológicas yorubas. Es lo que hizo en *Agüe*, *El pavo real* y *Las guineas reinas*, sobre todo en esta última obra, que, aunque está basada en la mitología yoruba, trata de modo encubierto determinados conflictos sociales propios de la isla.

En esta focalización del interés de los dramaturgos de entonces en la historia cubana, junto al tratamiento serio, cabe otro más irreverente y desenfadado, como el que hace Tussy Caveda en *La divertida y verídica relación de Cristóbal Colón*, donde con afán satírico se presenta un supuesto intento de santificación del descubridor. Sobre la puesta en escena de esta obra por el Cabildo Teatral de Santiago dice O. Cano:

La puesta en escena de Pedro de Castro y Ramiro Herrero tiende a la desacralización del legendario marino y sus coetáneos, incluyendo reinas y prelados. El desenfado excesivo con que se analizan los altos personajes se justifica en cierta medida por el cariz particular de este modo de hacer y por estar encaminado a lograr un efecto distanciador¹¹³.

¹¹² Cf. I. M. Martiatu Terry, "Tradición y oralidad en Chago de Guisa", *Revolución y Cultura*, nº 2-3 (1999), 82-84, p. 82.

¹¹³ Cf. O. Cano, "Colón y Matías: el reto de la aventura", *Tablas*, 4 (1987), 53-59, p. 57.

En la misma línea satírica y farsesca se sitúa Norberto Reyes con su *El ingenioso criollo Don Matías Pérez y gravísimos rumores en el cielo*, sobre los peligros de la carrera armamentística a partir de un personaje que en 1856 partió en globo, sin que nunca más se volviera a saber de él.

El aperturismo de esta década fue aprovechado para recuperar muchos textos hasta entonces censurados y prohibidos. Así se estrenaron *Juana de Belciel* de José Milián, donde confluyen elementos del teatro del absurdo y de la crueldad, *El milanés* de Estorino y *Dos viejos pánicos* de Piñera.

También Eugenio Hernández Espinosa, que inició su brillante carrera como dramaturgo en los 60 y sufrió la censura en la década posterior, volvió a la escena cubana con los estrenos de *Odebí, el cazador* en 1982, *Oba y Shangó* en 1983, ambas dirigidas por él mismo. Sobre éstas dice Martiatu Terry:

Odebí, el cazador es la historia de Ochosi, orisha de la cacería que vive en el bosque, un idealista que apunta siempre con sus flechas al imposible... En *Oba y Shangó* nos cuenta la historia de amor y fidelidad de Oba, la esposa legítima del dios del trueno¹¹⁴.

Destacable fue también la puesta en escena de *Mi socio Manolo* en 1988, aunque fue escrita en 1971¹¹⁵. Se trata de una lúcida visión del marginalismo a través de la confrontación de dos amigos que se encuentran, Manolo y Cheo: Manolo es una persona llena de contradicciones, que comprende la importancia de dar según sus posibilidades y que es capaz de cuestionar la caduca escala de valores de su amigo; Cheo, intransigente, inconformista y dominado por una vieja envidia, le opone una visión frustrante, superficial y pequeño burguesa. La Revolución, que este personaje no ha entendido, lo margina y en un acto de impotencia mata en Manolo las posibilidades que hubieran podido ser suyas. Manolo supo construir su propia historia; Cheo sólo la autodestrucción.

Hernández Espinosa tiene un gran peso en la dramaturgia cubana, pues reivindica el mestizaje de la isla como una de sus señas de identidad, recreando

¹¹⁴ Cf. I. M. Martiatu Terry, "El Caribe. Teatro...", p. 107.

¹¹⁵ Sobre esta obra, cf. I. M. Martiatu Terry, "Notas anticipadas a mi socio Manolo", *Tablas*, 3 (1988), 24-28, en pp. 26-27.

las tradiciones afrocubanas desde la contemporaneidad, pero sin caer en lo pintoresco. Según Martiatu Terry:

En su teatro pueden distinguirse dos vertientes principales: una basada en elementos de nuestra cultura popular tradicional, específicamente de origen yoruba, los mitos de esta etnia de África Occidental que perviven en nuestro pueblo. El interesante ciclo de los patakines Oba y Shango, Odebí el cazador y otros. Y un teatro popular con personajes propios de nuestro medio: *María Antonia*, *Calixta Comité* y *Mi socio Manolo*. [...] La influencia de música popular, desde las comparsas y las giras bailables de La Polar y la Tropical, hasta las rumbas y los toques de santo están presentes; allí se encuentran inmersos los personajes del autor. Ellos se debaten contra la violencia y la interiorización, contra la negación de sus valores ancestrales¹¹⁶.

Al igual que su coetáneo Hernández Espinosa, Tomás González, tras una dura marginación, tuvo que esperar hasta 1985 para montar *Juegos de la trastienda*, obra en que dos jóvenes combatientes que luchan en la clandestinidad esperan el aviso para realizar una acción, y en la espera inician un juego de desdoblamiento y de teatro dentro del teatro que los devuelve a la infancia.

Este polifacético autor hizo una incursión en el drama histórico con sus *Delirios y visiones de José Jacinto Milanés* y en piezas de un realismo lúcido y contemporáneo como *El camino de en medio* y *El bello arte de ser*. Con su obra *Sanghó Bangoshé* se introduce en el mundo de la mitología tomando varios patakines del orisha Shangó.

También por estas fechas los autores empiezan a reivindicar en sus obras al individuo, que queda desdibujado en una sociedad colectivizada. En esta línea el Escambray estrenó dos textos: *Accidente* de Roberto Orihuela, reflexión sobre el precio que el hombre ha de pagar en una sociedad cuya meta es el colectivismo; y *Calle Cuba 80 bajo la lluvia* de Rafael González, sobre los problemas que conllevan las crisis de pareja.

Semejantes inquietudes se perciben en piezas como *A tiempo de escapar* de Yulky Cary, cuya trama se centra en las relaciones humanas y en la búsqueda del amor y la felicidad, y *Aquiles y la tortuga* de Reinaldo Montero, donde

¹¹⁶ Cf. I. M. Martiatu Terry, “Notas anticipadas...”, p. 24.

se habla del amor y de las relaciones de pareja en los tiempos que corren. Una separación puede provocar circunstancias diversas, máxime cuando —por ausencia de condiciones— debe mantenerse un domicilio común y la incomunicación se presenta como un hecho palpable¹¹⁷.

Como sucediera en otros periodos, también en este tiempo se hizo patente una pérdida de calidad de muchas piezas, que llegan a ser muy previsibles y no aportan nada nuevo a la escena cubana.

Al final de la década de los ochenta se estrenó *Los gatos* de Víctor Varela, que el propio autor llevó a escena en espacios cotidianos. La obra contaba de modo desenfadado el encuentro de dos jóvenes una noche en la que se ven, hacen el amor, charlan y se despiden.

La continuidad de Flora Lauten como maestra del Instituto Superior de Arte desembocó en la creación del Teatro Buendía, con la quinta promoción de ese colectivo. En 1989 pone en escena *Las perlas de tu boca*, un extraño ceremonial que indaga en la memoria del cubano con máscaras elaboradas por los propios actores y que cuenta la historia de una familia desde 1910 hasta el suicidio del joven protagonista en 1986, rompiendo para ello las estructuras espacio-temporales.

Con el espectáculo *La cuarta pared* de Víctor Varela¹¹⁸ en 1988 y el Teatro del Obstáculo, formado por jóvenes no profesionales que retoman las experimentaciones de Grotowski, Kantor y el propio Vicente Revuelta en los 60 para lograr un discurso absolutamente transgresor se produjo el cisma definitivo. La polémica llegó incluso a los grises periódicos del país: “un grupo de jóvenes patentizaba, por encima de las conquistas estéticas, su decisión de

¹¹⁷ Cf. A. Fleites, “Apuntes sobre Aquiles, Montero y la Tortuga”, *Tablas*, 3 (1988), 34-36, p. 34.

¹¹⁸ A. Correa, “El teatro cubano de los 80...”, pp. 75-76 dedica una atención especial a lo que supuso *La cuarta pared* como experiencia de teatro alternativo, una experiencia que removió los cimientos del ambiente cultural de entonces y que levantó agrias polémicas entre partidarios y detractores y “circuló bajo la aureola de lo prohibido”. El trabajo de Varela rompió las convenciones que definen el teatro convencional, marcado por la palabra y el espacio, al construir una historia centrada en lenguajes no verbales, que emplea mucho el movimiento y “un fuerte basamento plástico”.

hacer teatro a toda cosa, sin aprobación oficial, sin base técnica, algunos sin escuela previa”¹¹⁹.

En el espectáculo no hay texto, sino que está basado únicamente en trabajo físico y orgánico de los actores: gestos, movimientos y sonidos guturales. No se transmite ningún mensaje que pueda ser descifrable y transportado al lenguaje hablado, sólo violencia e incomunicación.

A partir de ese espectáculo se sucederían los acontecimientos definitivos: el espectáculo *Eppure si muove* del Ballet Teatro de La Habana, el surgimiento de varios grupos, la extensión de focos teatrales a toda la isla y el nacimiento de nuevos espacios de confrontación como el Festival del Monólogo en La Habana, surgido en 1988, donde confluyen hombres de teatro de la generación intermedia con los talentos jóvenes.

Los nuevos espectáculos de danza-teatro están representados sobre todo por el Ballet-Teatro de La Habana, grupo que proviene del mundo de la danza¹²⁰. Bailarines y actores se dan la mano aparentemente en paridad de condiciones, pero la trayectoria de los primeros y su experiencia pesa mucho a la hora de concebir los espectáculos. Ello es obvio en el repertorio: *Hallazgos*, composición de Caridad Martínez, fue su primera pieza y significó la ruptura. A ésta siguieron *Freud* de Víctor Cuéllar, pasando por el excelente *Solo* de Caridad Martínez y *Hablas como si me conocieras*, con textos del poeta y escritor Osvaldo Sánchez.

Aquí era evidente la vocación de cambio en el proyecto pero también la insuficiente fusión de los componentes escénicos. Que esto último no se lograra en esta primera época del grupo no significó necesariamente un salto al vacío. Pues si existe una dialéctica nítida en los presupuestos del Ballet Teatro de La Habana es la que se presenta en el par ruptura-continuidad. Sin embargo, *Eppure si muove* señala un ascenso en la senda de este grupo. Según Pedro de la Hoz, se trata de una obra que desarrolla uno de los presupuestos esenciales del colectivo, la experimentación a partir de su perfil gestual¹²¹. Pero

¹¹⁹ Cf. O. Valiño y P. Morales, *loc. cit.*, p. 5.

¹²⁰ Sobre lo que supuso en su momento este grupo teatral, cf. Miguel Ángel Sirgado, “Ballet Teatro de La Habana: Posmodernidad en la Cuba de los 80”, en <<http://www.cubaencuentro.com/revista/content/download/31423/263546/version/3/file/37mas151.pdf>> [27-02-2009].

¹²¹ Cf. P. de la Hoz, “*Eppure si muove*: de la gesticulación al gesto”, *Tablas*, 2 (1989), 44-47, p. 45.

a diferencia de *Hallazgos* y *Hablas como si me conocieras*, se aprecia una voluntad mucho más visible de trasponer el ejercicio exploratorio en aras una de una expresión mucho más visceral, “donde la ironía y la caricatura provocaban lecturas delirantes del contexto inmediato enmascaradas por el juego y un lenguaje que opera por extensión, por analogía y adulteraciones continuas de los referentes”¹²².

Por su parte, el Festival del Monólogo surge como alternativa a la rigidez de las compañías profesionales, que no dejaban margen a la creatividad y que sólo buscaban el éxito de taquilla. Asimismo, se convierte en un espacio para grupos noveles y aficionados siempre que presenten trabajos de suficiente calidad. A este respecto afirma Gabriel Blanco:

Es errado que el Festival sólo le dé oportunidad a los actores profesionales; si los trabajos que proponen los aficionados son merecedores de participar por sus valores artísticos no debe haber temor a presentarlos. Más de una vez se ha demostrado que profesional no es todo aquel que ha pasado por una escuela de arte o perciba un salario como tal¹²³.

Algunos dramaturgos aprovecharon el escenario del Café Teatro Brecht, sede fija del Festival, para mostrar en público sus textos, como es el caso de Abelardo Estorino, uno de los autores más analizados y, al mismo tiempo, uno de los menos entendidos:

Ha tenido que convivir desde hace muchos años con una clasificación bastante esquemática, que lo caracteriza como el estudioso por antonomasia del fenómeno del machismo y sus consecuencias en el marco de la familia. Sin embargo, su obra, si bien alude a esta problemática, parte de la vocación de perfilar posiciones éticas mucho más profundas, a partir de la defensa de un sistema de pensamiento que exige una sociedad en constante transformación. A esto hay que añadir su interés por buscar soluciones escénicas y de construcción dramática, que convierten su trabajo en una búsqueda desenfadada y enjuiciadora hasta de su propia creación anterior.¹²⁴

¹²² Cf. R. Carrió, “Teatro y modernidad...”, p. 5.

¹²³ G. Blanco, “A favor del monólogo”, *Tablas*, 3 (1989), 28-31, p. 28.

¹²⁴ Cf. L. Vázquez, *loc. cit.*, p. 38.

La obra presentada fue *Las penas saben nadar*, donde el autor usa una serie de referencias vivenciales del movimiento teatral cubano, asimiladas desde la óptica de una actriz solitaria, mediocre y frustrada.

Hernández Espinosa, por su parte, escribe *Emelina Cundiamor*, donde el autor muestra a través de la historia de la protagonista, el conflicto de identidad que surge en un individuo cuando trata de asimilar como propios patrones extraños ajenos¹²⁵.

Asimismo, Héctor Quintero escribió *Declaración de principios*, monólogo que sirvió de clausura a la segunda edición del Festival del Monólogo. En este texto, según L. Vázquez,

Quintero aborda el fenómeno del desarraigo, desde la perspectiva generacional de un hombre que ha sabido elegir. El autor estructura la acción sobre motivaciones individuales que explican por sí solas los nexos de identidad que se defienden, más allá de consignas o frases hechas, y por tanto más auténticas¹²⁶.

Al poner en escena la relación entre un joven y una grabadora, el diálogo es imposible. Esta relación, despojada de todo calor humano, es tanto más imposible por el enfrentamiento ideológico y ético que por la distancia física marcada por la máquina.

Otros monólogos importantes fueron *Las penas que a mí me matan* de Albio Paz y *Monólogo para un café teatro* de Carlos Franco.

Todas estas iniciativas son claros indicios de la presencia de una nueva generación de creadores que, de manera innovadora y honesta, se acercan a los problemas del pueblo buscando nuevos lenguajes escénicos. Esta oleada de aire fresco fue posible gracias a los cambios introducidos por el Ministerio de Cultura en 1989, cuando se adoptó una nueva dinámica de proyectos basada en la flexibilidad para que los profesionales se unieran en función de sus intereses artísticos. Aunque ya en 1987 se funda en la Facultad de Artes Escénicas el Festival Elsinor, que se convirtió en el espacio de legitimación de la nueva generación teatral.

¹²⁵ Cf. L. Vázquez, *loc. cit.*, p. 41.

¹²⁶ Cf. L. Vázquez, *loc. cit.*, p. 40.

Los jóvenes creadores asumen establecer un puente con las búsquedas experimentales de finales de los sesenta. Se revalorizan así experiencias como la Los Doce, se vuelve a Artaud y Grotowski, se descubre el minimalismo, la danza-teatro y el teatro antropológico de Eugenio Barba¹²⁷.

Los nombres aludidos de los nuevos creadores fueron considerados nocivos por los dirigentes culturales del partido. Y es que, paradójicamente, cuando se habla de vanguardia y experimentación, las revoluciones se anquilosan y se paralizan y la Revolución cubana no fue una excepción¹²⁸.

A pesar de que por esta época se estrenaron trabajos en los que el texto verbal era desplazado por el gestual y el sonoro, e incluso hubo puestas en escena en las que convivían códigos verbales y no verbales y que proliferaron los espectáculos de danza-teatro, la dramaturgia cubana siguió siendo textual, aunque ofreciendo una visión nada complaciente ni triunfalista de la realidad.

Uno de los títulos donde mejor cristaliza las investigaciones de esta novedosa dramaturgia cubana es *Timeball o el juego de perder el tiempo* de Joel Cano (1966), según los críticos, uno de los textos más transgresores y audaces ya que en él no hay ni rastro de argumento o personajes, y cuya estructura no es lineal, todo ello características regulares y básicas de lo que hasta ahora había sido la dramaturgia, no sólo en Cuba sino en todo el mundo. A falta de todo esto el autor crea nuevos símbolos al tiempo que procura una nueva percepción de los signos convencionales, jugando con lo conceptual, corriente estética y artística que aún hoy se mantiene dentro de la modernidad más absoluta.

Otro buen ejemplo de las nuevas tendencias dramáticas en *Tema para Verónica* de Alberto Pedro, que trata con honestidad los nuevos conflictos

¹²⁷ La práctica teatral de Barba enmarcada en su llamado teatro antropológico constituye una ideología política en sí misma. Se dedica al teatro como forma de vida para explorar continuamente los límites creativos y sociales del teatro. A pesar de su fama y de las múltiples oportunidades que ha tenido, Barba nunca dejó de hacer teatro grupal por las luces encandilantes y las recompensas económicas del teatro comercial. Y siempre ha respaldado abiertamente a los marginados del quehacer teatral que se oponen a la represión cultural y a los regímenes totalitarios. Cf. I. Watson, "La conexión latinoamericana", *Reflexiones sobre el teatro latinoamericano del siglo XX*, Universidad de Pensilvania, Editorial Galerna/ Lemcke Verlag, *Crítica de Teatro Latinoamericano* 1, 1989, pp. 61-70, p. 61.

¹²⁸ Cf. C. Espinosa Domínguez, "Una dramaturgia escindida", p. 61.

estudiantiles. El autor se mueve entre dos ambientes que aparecen a menudo en el teatro cubano de la Revolución: el ambiente juvenil y la marginación. Este mismo autor con *Weekend en Bahía* abandona el marginalismo y la educación y se implica en temáticas tan actuales como son la división de la familia, el exilio, el recuerdo de los que se fueron y regresan.

En concreto, la obra nos presenta a Mayra, una mujer que abandona Cuba después de terminar sus estudios universitarios para irse a Nueva York. Allí siente los prejuicios de la sociedad norteamericana hacia los latinos y, a causa de su enorme soledad, decide regresar a su Cuba natal para buscar a su amor de juventud, Estebita, un hombre que decidió seguir en el país luchando por la igualdad y la justicia social, aunque la suya ha sido una lucha infructuosa que, además, le ha llevado a perder su trabajo, su esposa y su hija.

Weekend en Bahía es una obra llena de dramatismo, nostalgia, con algunos atisbos de humor, que gracias al buen trabajo actoral y a la intimidad de la sala en la que se representó permitió que los espectadores se conmovieran con la historia y se identificaran rápidamente con los personajes. Esta obra fue estrenada en 1987 por el Teatro Mío cuya directora era Miriam Lezcano. Sobre la puesta en escena de esta obra Abelardo Estorino dice:

La economía de medios es encomiable: una sola escenografía (“una habitación de microbrigada pintada de blanco. En las paredes fotos de los Beatles”) y dos personajes: Esteban (“32 años, economista graduado y residente en Cuba”) y Mayra (“32 años, periodista graduada y residente en New York”). Esta reducción del espacio escénico y el número de personajes le hace concentrar el conflicto y le confiere a la acción un dinamismo y teatralidad que mantiene durante cuarenta cuartillas el interés del lector¹²⁹.

Pero si fue interesante esta pieza, tampoco desmerece *Desamparado*, escrita en 1988 y estrenada en 1991 en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional de Cuba por Míriam Lezcano, puesto que fue clave para el movimiento teatral cubano. En ella se habla de muros que se derrumban, de presidentes fusilados, asociaciones y separaciones impredecibles en el mundo de la política, de inviernos fríos y despensas vacías, como preludeo de la incertidumbre del

¹²⁹ Cf. A. Estorino, “Weekend en Bahía. Dos mundos incompatibles”, *Tablas*, 2 (1987), pp. 33-38, p. 34.

futuro más inmediato. Posteriormente Alberto Pedro compuso *Pasión Malinche* en 1989, donde el autor recurre “al juego del teatro dentro del teatro para, desde la referencia del personaje histórico de la Malinche y sus relaciones con los conquistadores, indagar en la traición, el oportunismo y la falsa moral”¹³⁰

El público, en fin, estuvo a la altura de las circunstancias y desempeñó el papel que de él se esperaba: se hizo cómplice y seguía con curiosidad la nueva escena. Se vivían entonces momentos de inusitada libertad que pronto fueron reprimidos, pues ya el Festival de Teatro de 1991 tuvo ausencias muy significativas.

4.5. La década de los 90

La década de los 90 trajo a Cuba un proceso de apertura del régimen, desconocido hasta la fecha, que se refleja en los discursos políticos y en la flexibilización de las relaciones comerciales. Comenzó entonces un fenómeno nuevo, el turismo y el incremento de la inversión extranjera, que, aunque mejoraron las posibilidades económicas del país, según algunos críticos, también influenciaron negativamente la vida espiritual y artística de la sociedad cubana. Pero, paradójicamente, en un momento de cambio de los esquemas tradicionales, de incertidumbre universal, donde hasta la noción de país entró en crisis, la cultura se convirtió en pilar de cohesión nacional¹³¹.

Recién declarado el periodo especial, que comenzó en 1991 tras el colapso de la Unión Soviética y, por extensión, del COMECON y fue especialmente severo a comienzos y mediados de la década de los 90, el crítico Omar Valiño nos muestra cómo

teatro y sociedad incentivaban su diálogo. A pesar de la aguda crisis económica y sus reflejos sociales, ideológicos, políticos y cotidianos, el público, sobre todo en La Habana, entraba en ese diálogo con la isla a través de la escena. Comenzaba a acentuarse un perfil de ese intercambio permanente en la historia escénica del país, entre teatro y nación, recirculando con singularidad por la modernidad y la

¹³⁰ Cf. A. Correa, “El teatro cubano de los 80...”, p. 70.

¹³¹ Cf. O. Valiño & P. Morales, *loc. cit.*, p. 2.

vanguardia. Ahora el teatro pugnaba por tomar el pulso a todo, el completo peso de la isla¹³²

Son dignos de reseñar en los cuatro primeros años de la década una serie de espectáculos que evidencian la madurez alcanzada por los grupos en sus respectivos proyectos escénicos: *Safó*, *Eréndira* y *Las ruinas circulares*, puestas en escena por el Teatro Buendía creado por Flora Lauten; *Rara avis* por Teatro a Cuestas; *Niñita querida* por Teatro el Público; *La ópera ciega* y *Segismundo exmarqués* por Teatro del Obstáculo dirigido por Víctor Varela; *El lance de David* e *Historia de un viaje* por Estudio Teatral de Santa Clara. Se trata de grupos que nacieron en los últimos años de la década anterior partiendo de un ejercicio de libre asociación en virtud de intereses artísticos.

Pero las circunstancias de 1994 han tenido otros matices que han exigido nuevas respuestas, han hecho especialmente difícil la estabilidad de los proyectos y arrojado dudas sobre la calidad de los resultados. Un ejemplo de ello es el Premio de la Crítica a las mejores puestas en escena, otorgado conjuntamente por la UNEAC, la UPEC y *Tablas*, ofrecen en sus ediciones de 1993 y 1994 una muestra clarísima del cambio. Si en 1993 se premiaron nueve puestas en escena, al año siguiente sólo lo fueron tres.

El espacio que en la época anterior habían protagonizado los festivales de teatro pierde gradualmente su rumbo y las ediciones del Festival de Teatro de La Habana de 1991, 1993, 1995, 1997 y 1999 acusaron una baja calidad debido sobre todo al poco criterio artístico con que fueron seleccionados los espectáculos y a significativas ausencias. Las subvenciones y ayudas estatales descienden y la programación se reduce. Ante tales circunstancias algunos artistas responden con la huida, mientras que otros resisten en la isla, dando muestras así de una impresionante energía en defensa de los valores esenciales en los que creían.

Reflejo de esta última posición es la audaz reescritura que hace Abelardo Estorino de su pieza *La dolorosa historia de amor secreto de José Jacinto Milanés*, que a juicio de Vivian Martínez Tabares se trata de una “reflexión ética a partir de los condicionamientos del contexto sobre la responsabilidad social del artista,

¹³² O. Valiño, “Trazados en el agua. Para una geografía ideológica del teatro cubano de los 80-90”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 31 (2002) 83-115, p. 92.

con la que experimenta desdoblamiento espacio-temporales, juega con referencias intertextuales y da otra lección de maestría y consecuencia”¹³³.

Abilio Estévez alcanzó la madurez artística con sus obras de los primeros años noventa. Así, en 1991 estrenó *Un sueño feliz* y en 1994 *La noche* ganó el premio español Tirso de Molina. Ambas obras estuvieron dirigidas por Roberto Blanco. Estévez, tras estos textos, abandonó el teatro para centrarse en la narrativa, llegando a exiliarse más tarde a Barcelona.

Por su parte, Alberto Pedro y Míriam Lezcano crearon Teatro Mío y ponen en escena *Desamparado* en 1991, obra que Pedro escribió a partir del texto *El maestro y Margarita*, de Bulgakov.

En 1992 Teatro Mío puso en escena *El camino del árbol* o *Los pecados de Inés Hinojosa*, otra pieza de Alberto Pedro, que éste estructura a partir de un texto, esta vez, del colombiano Próspero Morales Pradilla, donde se encuentra “la oscura maravilla del mestizaje como dimensión teórico-cultural-existencial del suceso de la Conquista y Colonización en América”¹³⁴.

En 1993 escribe *Manteca*, una triste reflexión sobre el peligro de perder las utopías, y en 1994 *Delirio Habanero* supone el éxito de público definitivo de este binomio Pedro-Lezcano. Los personajes de esta pieza viven atrapados en un espacio aparentemente sin salida y donde su actividad se reduce a dar vueltas de manera obsesiva a una ilusión, metáfora del cubano condenado a permanecer en la isla, un reducto sellado ya desde hace décadas. A lo largo de la pieza, los tres protagonistas revelan sus angustias, deseos, grandezas y miserias, que son básicamente las de todos los habitantes de la isla.

Tras estos textos de principios de los 90, Abilio Estévez abandona el teatro para centrarse en la narrativa y más tarde se exilia en Barcelona, y Alberto Pedro cae en una especie de crisis de creatividad, pues *Caballo negro* (1995), *Madonna* y *Víctor Hugo* (1999) carecen de nuevas ideas: posiblemente, por causa de la inestabilidad de los elencos de Teatro Mío a raíz del éxodo de 1994, no encuentra el diálogo creativo de sus primeros textos.

Uno de los más importantes logros de este momento fue *El bosque* de Teatro a Cuestas (1994), que fue el fruto de un mes de intenso trabajo, pues su verdadera significación deriva de todo un proceso de investigación-creación

¹³³ V. Martínez Tabares, “Mirar atrás desde el XXI”, <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/jiribilla/D/2001/n21_septiembre/629_21.html> pp. 1-20, p. 11 [1-3-2009].

¹³⁴ R. Pérez León, “Un espectáculo y sus creadores”, *Tablas*, 3 (1992), 17-20, p. 17.

previo. Por otra parte, esta puesta en escena tampoco se entiende si no tenemos en cuenta cómo incidieron en el espectáculo las propias circunstancias del grupo. Durante el proceso de creación hubo un desgajamiento dentro del grupo y, debido a ello, hubo que volver al principio e integrar a un nuevo componente. El sentir del grupo ante esta circunstancia condicionó de forma sustancial la puesta en escena.

En fin, en los últimos años, salvo los trabajos coherentes y brillantes de Raúl Alfonso y Norge Espinosa, falta continuidad en el ámbito de la escritura dramática. El relevo lo han tomado los directores que deciden personalizar sus puestas en escena, por lo que la dramaturgia espectacular se convierte en la vanguardia teatral del momento.

Los grupos que surgen en este momento muestran todas unas características comunes. Así, con respecto a la actitud ante la profesión se vislumbra la necesidad de reivindicar el teatro no sólo como espacio de trabajo sino como espacio de vida.

No se expresa tanto una preocupación por el éxito de público y reconocimiento social, como el deseo del actor de preservar la distancia justa de cualquier trabajador que cumple su jornada laboral y vuelve a su vida cotidiana: “Al subvertir este esquema de relación, que tanto hemos visto y aún vemos en el teatro, el grupo se convierte en verdadero protagonista que centra, canaliza y expresa intereses grupales e individuales, artísticos y personales, generacionales”¹³⁵.

El principal motor de estos grupos fue la investigación, que consistía en buscar un autoconocimiento a fondo, individual y grupal, como base para poder generar procesos de creación particulares que no son sino investigaciones en sí, además de fases de creación que no están exentas de mutaciones, avances y retrocesos.

Aunque es cierto que algunos de los colectivos que surgieron como portadores de inquietudes renovadoras se desarticularon por múltiples factores y no siempre por inconsistencia de sus proyectos artísticos, no obstante la gran mayoría de esos colectivos continúan aún hoy día su actividad.

El autor teatral Hernández Espinosa funda el grupo Teatro Caribeño y logra con *El león y la joya* (1991) de Wole Soyinka integrar en un trabajo

¹³⁵ Cf. O. Valiño & P. Morales, *loc. cit.*, p. 6.

multidisciplinar una obra memorable en el mundo teatral cubano. Asimismo, con *Lagarto Pisabonito* (1997) consigue crear un discurso altamente teatral jugando con los elementos verbales propios del pueblo cubano.

Por otra parte, el Grupo Buendía, liderado por Flora Lauten,

prosigue su proceso de montajes articulados con un laboratorio de formación de actores, basados en una peculiar apropiación de un legado de analogías, fonologías, fuentes antropológicas y exploración en las raíces culturales cubanas, para producir imágenes de fuerte impacto y reescrituras teatrales¹³⁶.

La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada fue su pieza más representativa, una adaptación del conocido texto homónimo de García Márquez, representada en 1992.

El espectáculo participó en el Festival de Caracas, donde tuvo una buena acogida de público y crítica. Fundamentalmente destacaba en ella su magnífica interpretación, su eficaz dramaturgia y una estudiada y crítica metáfora cuyos referentes históricos, sociales y culturales se podían extrapolar a cualquier país latinoamericano.

Sin embargo, como afirma Raquel Carrió, el espectáculo en sí es mucho más:

En Eréndira ... —su mayor desafío— todo está codificado de antemano. De allí su síntesis, su condición sincrética, su engranaje de signos inmersos como un rito ejecutado desde la lejanía, desde la otredad, desde un lugar de descreimiento, el despojo, la ironía y la nostalgia donde los temas de la insularidad, la asfixia, la agonía del “ser” y la imposibilidad se relacionan o grafican la pérdida progresiva (en los personajes) de un centro gravitacional, una “identidad” que se pervierte y reelabora sus señales. Una extraña “levedad”, un estado “límite” de la sensibilidad, una precariedad o vulnerabilidad del “ser” que, sin embargo, es de raíz sacrificial y en esa medida funciona como “potens”, como posibilidad creativa. En cierto sentido, el espectáculo opera como una “restauración del equilibrio”, función catártica, propiciatoria, “libera” al actor (y espectador) de un acto cuya naturaleza no se verifica

¹³⁶ V. Martínez Tabares, “Mirar atrás desde el XXI”, p. 13.

en lo real, sino en la misma zona en que el crimen o la perplejidad exorcizaban los terrores, impulsos y necesidades de los hombres antiguos¹³⁷.

No tuvieron la misma suerte *Otra tempestad* (1997), “versión a partir de textos shakespearianos y fuentes de las culturas yoruba y arará de procedencia africana en el Caribe”¹³⁸, y la *Vida en Rosa* (1999), pues el grupo, al proyectarse hacia el exterior, bajó el nivel de riesgo notablemente y con ello la propia esencia de su trabajo.

Una generación de magníficos directores jóvenes tomó el relevo de los maestros, que de una forma u otra se han formado con éstos, como Víctor Valera, Carlos Díaz, Julio César Ramírez, Rosario Cárdenas y otros.

Sin embargo, la crisis económica y, como consecuencia, el éxodo al exterior buscando mejores condiciones de vida, nunca satisfechas a nivel profesional, mermó la labor de muchos grupos teatrales que en su día estaban bastante consolidados, como Ballet Teatro de La Habana, Teatro a Cuestas, Teatro Obstáculo y otros grupos significativos, afectando incluso a Teatro Irrumpe, grupo liderado por el maestro de la dirección Roberto Blanco.

Al final de los 90, el teatro de grupo, tan consolidado en los 80, sufrió una crisis debido en parte a las necesidades económicas de los artistas, que cambian la perspectiva buscando el éxito de público. De este modo se menoscabaron las interesantes experiencias que los colectivos crearon a partir de sus inquietudes artísticas y sociales.

Sin embargo, hay notables excepciones que cierran la década y abren el siglo XXI. Uno de los eventos clave que sirvió de motivación a los creadores fue la recuperación de un espacio social para la cultura como fueron los debates del IV Congreso de la UNEAC en 1998 y el reconocimiento de la vanguardia artística. También para cerrar el siglo se mira de nuevo al teatro de Bertolt Brecht, y no por celebraciones oficiales ni lamentables reposiciones de propaganda comunista, sino porque se trata de un autor que, por su método teatral, se sumerge en los problemas que el ciudadano vive. Un ejemplo de ello es *El alma buena de Se-Chuán* (1999) de Carlos Cedrán y Argos Teatro, que

¹³⁷ R. Carrió, “Máscaras y rituales” *Tablas*, n° 3 (1992), 25-33, p. 29.

¹³⁸ R. Carrió, “Teatro y modernidad...”, p. 4.

centran sus piezas en la universalidad de los valores esenciales desde la óptica de un mundo que está dividido entre poderosos y oprimidos.

Por otra parte, Nelda Castillo y su grupo el Ciervo Encantado¹³⁹ han llevado a escena *De donde son los cantantes*, un espectáculo de cabaret, que, como comenta Jaime Gómez Triana,

es un espectáculo de afirmación cultural que reconstruye, a partir de la obra toda de Severo Sarduy, un universo hipertélico y desmesurado. La ciudad P. M. y el cabaret —Tropicana de Cuba— prefiguran un espacio ritual, un sitio de integración y síntesis en el que se asume la totalidad de nuestra cultura¹⁴⁰.

Asimismo, para despedir el siglo en el Buendía, una nueva generación de actores ensayó la dirección, aunque sólo destacó Antonia Hernández con el montaje de *Historia de un caballo*, un sentido homenaje al director Vicente Revuelta, quien ya la estrenó en los 80. Nuevos temas surgen de este trabajo que insta a pensar en lo esencial del ser humano, la generosidad y la ecología.

¹³⁹ Sobre el grupo de teatro El Ciervo Encantado, Cf. J. Gómez Triana, “El Ciervo Encantado: teatro e identidad”, <<http://www.teatrociervo.com/art-jr-17-09-08.asp>> [3-3-2009]: Fundado el 20 de octubre de 1996 —Día de la Cultura Cubana— el grupo teatral El Ciervo Encantado, surge a partir de una intensa y sui géneris experiencia pedagógica desarrollada por la actriz y directora Nelda Castillo en el Instituto Superior de Arte de Cuba. Preocupados por esclarecer los móviles que a lo largo de su historia han articulado el proceder social del cubano, los jóvenes actores abrazaron la idea de una investigación que les devolviera la imagen —génesis y devenir— de la Isla desde una vivencia personal. Así, a partir de la constante indagación en las potencialidades psicofísicas del actor, el grupo ha intentado desvelar las zonas oscuras del alma cubana; lo cual desde el punto de vista de lo teatral ha permitido la conformación de un lenguaje propio, caracterizado por el marcado interés en el dominio del entrenamiento actoral.

¹⁴⁰ J. Gómez Triana, “Algunas opiniones aparecidas en la prensa sobre los espectáculos de esta compañía” *La Gaceta de Cuba*, 2 (abril 2000), <http://www.cniae.cult.cu/Ciervo Encantado_opiniones_prensa.htm> [3-3-2009].

5. La Cuba del exilio¹⁴¹

Como complemento a lo que hemos dicho sobre la producción dramática cubana en las décadas de los 60 a los 90, ya dentro del periodo postrevolucionario, es preciso dar un vistazo, aunque se rápido, a la producción de los dramaturgos cubanos que eligieron o se vieron obligados a exiliarse de la isla.

En este sentido, ha sido Norteamérica, uno de los lugares de destino predilectos del exilio cubano, donde más se ha desarrollado el teatro escrito por exiliados, aunque en unas condiciones muy particulares. La cultura anglosajona dominante trata a las minorías hispanas con una especie de paternalismo, que obliga a sus autores a seguir una serie de pautas, entre ellas la de tener que escribir sobre temas “étnicos”, para poder acceder a subvenciones.

En este medio tan hostil los creadores cubanos también han sabido moverse con una notable mezcla de generaciones, estilos y posturas ideológicas diferentes, aunque compartiendo siempre un elemento común, el empeño por conservar la propia identidad en un contexto cultural y lingüístico diferente.

La dramaturgia del exilio se inició en la década de los sesenta, pero el único nombre importante fue el de María Irene Fornés. Su teatro parte de moldes realistas, pero incorpora un lenguaje nuevo que lo mismo se amolda a un musical o a un vodevil que a montajes muy sutiles.

Paralelamente, surgieron los primeros grupos que se ocuparon de montar textos cubanos: Spanish Dumé Theatre (1969-1978), Centro Cultural Cubano (1972-1979), Prometeo (1976-1981), INTAR, dirigido por María Irene Fornés, y Repertorio Español, que incluyó textos de dramaturgos cubanos, a pesar de que su perfil era inicialmente otro. Posteriormente se creó en Miami el Teatro Avante, que desde 1986 organiza el Festival de Teatro Hispánico.

¹⁴¹ Sobre la Cuba del exilio, cf. A. González Pérez, “Introducción”, en A. González-Pérez, *Presencia Negra: Teatro cubano de la diáspora*, Editorial Betania, Madrid, 1999; R. Leal, *Breve historia del teatro cubano*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1980; O. Valiño & P. Morales, *loc. cit.*

En el campo editorial, Matías Montes Huidobro y Yara González-Montes, con la publicación del boletín *Dramaturgos* de la colección *Persona*, suplieron la marginación con la que Norteamérica los trataba.

Buena parte de la dramaturgia del exilio sigue vinculada con el recuerdo del pasado. Así, José Martí es el protagonista de *Abdala-Martí* de Iván Acosta, y Omar Torres lo es de *Un hombre al amanecer* de Raúl de Cárdenas. A Eduardo Machado pertenece el ciclo *Obras de las Islas Flotantes*, un proyecto que cubre un amplio periodo de la historia cubana contemporánea: los años veinte y treinta, en la obra *Las damas modernas de Guanabacoa*; los cincuenta y sesenta, en *Fabiola*; la etapa revolucionaria de las nacionalizaciones, en *In the Eye of the Hurricane*; el destierro provocado por el castrismo, en *Revoltillo*.

También el proceso revolucionario se convirtió en el tema de muchas obras, como *La época del mamey* de Andrés Nóbregas, aunque el apasionamiento y el odio no permitieron obtener un resultado artísticamente satisfactorio.

Con el inicio de los primeros contactos entre las autoridades cubanas y algunos sectores del exilio, la dramaturgia dio cabida al tema del reencuentro, como *Alguna cosita que alivie el sufrir* de René R. Alomá y *Siempre tuvimos miedo* de Leopoldo Hernández, donde el reencuentro da pie al conflicto.

Aquí ya se pueden advertir temas recurrentes y similares a los que se tratan en la isla. El microcosmos familiar y el peso del pasado en el presente. Uno de los méritos del teatro cubano del exilio es el empeño por mantener la identidad en un contexto adverso, la voluntad de llevar la patria con ellos y de defender su integración sin perder su idiosincrasia.

Pero la gran mayoría de los autores cubanos del exilio se inclinaron por abordar los temas de adaptación y desarraigo que sufrían los exiliados. Acosta presenta en *El súper* la vida de una familia en Nueva York. En tono tragicómico, la pieza muestra con verosimilitud y sencillez la dura existencia de los exiliados y el descubrimiento del auténtico sueño americano, que por supuesto no es tal.

Hay en el teatro cubano del exilio, donde lo afrocubano es casi un acto de identidad nacional, un grupo de escritores que apoyan su obra en la mitología yoruba con su rico repertorio de cantos, bailes, rezos, pantomimas y diálogos. Las piezas de estos escritores ofrecen diferentes temáticas, que se presentan “sin miedo a ninguna represalia, al enfocar temas tan controvertidos como la homofobia, el sida, el incesto, las drogas, el racismo y, desde luego, la crítica al

discurso revolucionario que en Cuba sería arriesgado abordar y mucho menos llevar a las tablas”¹⁴².

Dentro de este grupo de autores podemos destacar a José Corrales, cuya principal preocupación fue la realidad interna y psicológica de la vida moderna, como la incomunicación en *Un vals de Chopin* y las relaciones familiares en *Honilight*.

Otra figura relevante es Manuel Pereiras, coautor con Corrales de obras como *Las betáiras habaneras* (versión paradójica de *Las troyanas* de Eurípides) y un escritor provocador, que maneja un registro que va desde las piezas de temática homosexual, como en *The Two Caballeros of Central Park West*, a piezas enmarcadas en la historia más reciente, como *Guajira de salón*, ruptura de las fronteras entre arte y vida, o la actual en *Still*, o la recreación de mitos clásicos en *Oriana*.

Matías Montes Huidobro, en sus obras *La madre y la guillotina* y *La sal de los muertos*, logra textos brillantes cuando no hace referencias explícitas y expresa sus ideas mediante la frustración y la desilusión de los personajes. En 1982 publicó *La navaja de Olofé*, donde

el autor enfoca desde un principio la problemática amorosa/sexual de los protagonistas. La aparente sencillez temática se complica cuando se introduce mediante el elemento mágico de la santería el escabroso tema del incesto¹⁴³.

Dolores Prida se ocupa del dilema del bilingüismo y la dualidad cultural en *Coser y cantar*, de 1980, cuyo contenido la autora resume así: “cómo ser mujer bilingüe y bicultural en Manhattan, sin enloquecer”¹⁴⁴. La acción transcurre en un apartamento de Nueva York y su protagonista es una cubana perdida en el espacio de la emigración. La representan dos actrices que reflejan dos facetas de la misma mujer, una se expresa en inglés y otra en español¹⁴⁵.

¹⁴² Cf. A. González-Pérez, *loc. cit.*, p. 20.

¹⁴³ Cf. A. González-Pérez, *loc. cit.*, p. 21.

¹⁴⁴ D. Prida, en C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 70.

¹⁴⁵ Cf. Bárbara Ozieblo Rajkowska, “Traumas de identidad y pluralidad en *Coser y cantar* de Dolores Prida, dramaturga cubano-norteamericana”, en J. C. González Boixo *et al.* (coord.),

En 1991 estrenó *Botánica*, un sainete en el que recrea el ambiente de los puertorriqueños que viven en el barrio, mientras que en *Beautiful Señoritas* se ocupó de los prejuicios machistas sobre la mujer latina.

Monje Rafuls, por su parte, dejará constancia en sus piezas de la actitud irracional y egoísta del hombre. Así, por ejemplo, en *Nadie se va del todo* (1991) el autor trata el tema del diálogo entre los cubanos de la isla y del exilio, y en *Solidarios* narra la historia de un grupo de inmigrantes hispanos ilegales que se unen para luchar contra el sistema.

Asimismo, Raúl Cárdenas se ocupó del proceso revolucionario en su obra *Recuerdos de familia*; en *Así en Miami como en el cielo* se centra en el tema del encuentro de un padre y un hijo; y en *Los hijos de Ochún*, inspirada en *Los persas* de Esquilo y en las leyendas yorubas, el autor enfoca el tema político desde su óptica de exiliado y, por tanto, de vencido.

Manuel Martín Jr. presenta una producción abundante, entre la que destaca *Rita and Bessi*, sobre el tema de la discriminación. A través del imaginario encuentro entre Rita Montaner y Bessie Smith, realiza un penetrante análisis de la hipocresía racial y sus consecuencias en la vida de estos dos artistas. De estos dos personajes el retrato que se hace de Bessie Smith es especialmente relevante: “Bessie se caracteriza por el constante uso de un lenguaje vernáculo que nos revela matices importantes de su personalidad”¹⁴⁶. Pues su pobre educación se debe a la cruel marginación que sufrió tanto en su vida en la isla como en Norteamérica.

En el ámbito del exilio cubano en Norteamérica, las dos ciudades que concentran la mayor parte de la actividad teatral de los cubanos son Miami y Nueva York, aunque cada ciudad con características muy definidas. Algunos investigadores como José Escarpanter y Joanne Pottlitzer¹⁴⁷ han constatado que, mientras en Nueva York el teatro se orientó más a la consolidación de grupos e instituciones, en Miami se ha explotado más la vía comercial, proliferando así un teatro frívolo, que se mueve entre la revista y el sainete vernáculo.

Actas del Congreso Internacional Literatura de las Américas 1898-1998, Universidad de León, 2000, vol. I, pp. 143-152, p. 147.

¹⁴⁶ A González-Pérez, *loc. cit.*, p. 29.

¹⁴⁷ Cf. J. Escarpanter & J. Pottlitzer, en C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, pp. 71-72.

Pero no se debe olvidar que fuera de estos dos grandes núcleos también hubo una cierta actividad teatral. En Estados Unidos, René Ariza, que se ha dedicado a los trabajos unipersonales y piezas para niños, murió en California en 1994; Elías Muñoz, de quien Duo Theatre montó en 1990 *The L.A. Scene*, un musical que trata de los conflictos de identidad cultural de una estrella de rock, el cubano Julián Toledo, residió en Los Ángeles.

Fuera de los Estados Unidos, Triana, desde su salida de la isla en 1980, reside en París, donde retomó textos inéditos que traía de Cuba y escribió el monólogo *Cruzando el punete*. Por su parte, Manuel Reguera Saumell, por su parte, reside en Barcelona, aunque su producción en el exilio se reduce a un solo título, *Otra historia de las revoluciones celestes según Copérnico* (1971).

LA TRADICIÓN CLÁSICA EN CUBA

1. Los siglos XVI al XVIII¹⁴⁸

Junto con la colonización y conquista de Cuba en 1511 también llegó el estudio de las lenguas clásicas, el latín y el griego, aunque hasta 1523 no se fundó, en Santiago de Cuba, por una bula del papa Adriano VI la primera escuela, una *Scholatria* aledaña a la Catedral, con el único fin de enseñar latín y canto.

La primera obra literaria escrita en la isla que muestra ya de modo evidente el influjo clásico fue un poema épico-histórico, *El espejo de paciencia*, escrito en 1608 por Silvestre de Balboa (1564/74?-1634/44?)¹⁴⁹, escribano del cabildo de Santa María del Puerto del Príncipe, basado en acontecimientos reales y donde se funden los cánones neoclásicos con elementos renacentistas e insulares:

En él palpita el entusiasmo del autor ante la naturaleza cubana, a la cual busca engrandecer mediante su integración dentro de la tradición clásica, como sucede cuando puebla nuestro paisaje con seres mitológicos, vestidos y adornados con ropajes e instrumentos autóctonos, en síntesis de elementos renacentistas e insulares de candoroso frescor: hamadriades con naguas, ninfas con marugas y centauros cazadores¹⁵⁰.

Balboa, hombre de formación cultural poco profunda, fue discípulo de Bartolomé Carrasco de Figueroa, poeta canario traductor de Torquato Tasso. Debía conocer a Ercilla, aunque en su poema se nota la influencia sobre todo de Barahona de Soto y su obra *Las lágrimas de Angélica*. Aunque su poema ha merecido una muy diversa valoración por parte de la crítica, lo que sí destaca

¹⁴⁸ En nuestra exposición sobre la tradición clásica en Cuba nos hemos servido sobre todo de los siguientes trabajos: E. Miranda Cancela, “Cuba y la tradición clásica. Enfoques y perspectivas”, *Kleos*, 7 (2002), 305-318; E. Miranda Cancela, *La tradición helénica en Cuba*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2003; y la *Breve historia del teatro cubano contemporáneo* de Rine Leal ya citado tantas veces.

¹⁴⁹ G. Bellini, *op. cit.*, pp. 128-130 y J. J. Remos, *op. cit.*, pp. 30 ss.

¹⁵⁰ E. Miranda Cancela, “Cuba y la tradición clásica...”, p. 306.

es su sensibilidad al tratar el paisaje cubano, fuera de los tópicos impuestos por las literaturas más importantes del momento.

Pero la precaria vida de los cubanos, olvidados y desatendidos por la metrópoli española, no propició las manifestaciones culturales ni las instituciones educativas durante el siglo XVII.

Habrá que esperar al siglo XVIII para asistir a la rehabilitación de la vida cultural cubana, a raíz de los cambios de política que produjo el advenimiento de los Borbones al trono de España, y que éstos propiciaran una mayor movilidad comercial de los productos de la colonia como el azúcar y el tabaco. Estos acontecimientos llevarán aparejados la introducción de la imprenta, la aparición de la prensa escrita, la reanudación de la actividad literaria y, en el terreno educativo, la fundación en 1728 de la Universidad Real y Pontificia de La Habana, aunque “ésta nacía lastrada por el escolasticismo medieval consecuente con el contexto colonial y con el propio estado en que se encontraban las universidades españolas”¹⁵¹.

A mitad del siglo se instauró el Seminario de San Carlos en La Habana, donde la enseñanza era más flexible y liberal que la impartida en la Universidad. En ella, el texto oficial no era Aristóteles, sino que cada maestro podía elegir entre la obra de varios autores en tanto creaba uno propio. Gracias a esta licencia, José Agustín Caballero (1762-1835) pudo escribir la primera obra filosófica cubana, *Philosophia electiva*.

En la tercera década del siglo XVIII, aproximadamente, se data la comedia que inaugura la dramaturgia cubana, *El príncipe jardinero o Fingido Cloridano* de Santiago Pita, aunque la primera edición fue publicada en España. En ella, como ya hemos comentado en el capítulo anterior, el autor ambienta en una mítica Tracia una historia de galanteos caballerescos, con lances de honor, donde no se encuentra ninguna referencia al mundo cubano.

En 1790 aparece el *Papel Periódico* de La Habana, que aunque no fue el primer periódico que circulaba de modo regular por la isla, sí fue el primero en dar un mayor énfasis a los temas culturales, de modo que incluía, entre otras cosas, traducciones, versiones e imitaciones de anacreónticas y composiciones de corte bucólico, como la égloga de Albano y Galatea, atribuida a Manuel de

¹⁵¹ E. Miranda Cancela, “Cuba y la tradición clásica...”, p. 307.

Zequeira (1760-1846), junto a poemas firmados por seudónimos tan helénicos como Filesimolpos¹⁵².

Respecto a Zequeira, por su parte, Menéndez Pelayo destacó como su poema más importante La oda *A la piña*, composición bastante clásica aunque con rasgos incompatibles con la puridad en el uso de los cánones grecolatinos¹⁵³. En esta oda, que ofrece una imagen de Orfeo tomando jugo de piña, la mitología griega era empleada para ensalzar las riquezas del país.

En fin, otra muestra del interés por lo clásico en la Cuba de la época fue la Columna de Cagigal, levantada en 1754 para recordar el lugar donde se celebró la primera misa y el primer cabildo de la ciudad, monumento en el cual se percibe claramente el influjo clásico.

2. El siglo XIX

A pesar de estos tempranos ejemplos del interés por la cultura clásica en Cuba, hasta el primer tercio del siglo XIX no se instauró la enseñanza del griego clásico, y esto sobre todo en colegios privados, como los de Buena Vista, El Salvador (donde trabajó el conocido educador cubano José de la Luz y Caballero¹⁵⁴), el San Federico y los de la Compañía de Jesús, como el de Belén, San Carlos y San Ambrosio.

En algunos de ellos se hacían traducciones tanto del griego clásico como del moderno, y en los dirigidos por la Compañía de Jesús se traducían textos incluidos en los *Selecta ex optimis Graecis auctoribus*, como de Safo, Homero,

¹⁵² E. Miranda Cancela, *La tradición helénica en Cuba*, p. 12.

¹⁵³ E. Miranda Cancela, “Cuba y la tradición clásica...”, p. 312. Sobre Zequeira, cf. también J. J. Remos, *op. cit.*, pp. 78-79.

¹⁵⁴ De él dice A. B. Carbón Sierra, “José de la Luz y Caballero y la tradición clásica en Cuba”, *Faventia*, 20/1 (1998), 105-109, p. 105: “El educador por excelencia, su magisterio estaba encaminado a la formación de la burguesía criolla, la cual debía enfrentar los desafíos del desarrollo y el progreso de la Isla. En esta misma dirección se orientó su pensamiento filosófico —empirista e iluminista— que lo hace continuador entre nosotros de las corrientes más avanzadas, que conducen de José Agustín Caballero y Félix Valera a Enrique José Varona”.

Píndaro en poesía y de grandes clásicos de la prosa como Heródoto, Jenofonte y Demóstenes.

Pero para que el avance de la enseñanza de las lenguas clásicas fuera un hecho era preciso disponer de manuales adecuados. En este sentido, el siglo XIX vio aparecer un buen número de gramáticas y otros materiales de enseñanza obra de autores cubanos. Así, en 1814 se publicó en La Habana *La gramática latina* de José María Valdés, escrita en castellano por vez primera, lo cual supuso un hito de gran trascendencia.

En 1821, José María Valdés publicó otros dos textos gramaticales, considerados entre los más importantes de su tiempo, *Arte de gramática latina*, que se centra en los rudimentos del arte a partir de la definición de la gramática, e incluye nociones de gramática y ortografía, y *Método fácil y útil para aprender a traducir del idioma latino al castellano*, sobre el cual dice Juan Miguel Dihigo y Mestre:

que el autor quiere dar una guía al que aprende sobre los elementos que integran la oración, así como el lugar que debe ocupar cada categoría, señalando cuando haya muchos sustantivos cuál sea el primero por que deba comenzarse, como cuando existan dos verbos bien sea finito o infinito, personal o impersonal, etc.¹⁵⁵

Pero la excesiva fragmentación de la materia hacía engorroso y difícil el aprendizaje.

En la década de los treinta de ese siglo, surgieron nuevos textos gramaticales que se encuentran en tres documentos: el artículo “Gramáticas latinas”, de Félix Varela, en la *Revista Bimestre Cubana* en 1831; el informe de ese mismo año de José María de la Luz y Caballero (1800-1862), “Revista de exámenes generales de la escuelas y colegios de esta ciudad”, y el elaborado por Domingo del Monte en octubre de 1838, “La educación primaria en la Isla de Cuba”.

Respecto al griego, en 1839, el cubano Miguel de Silva publicó en París su *Nuevo sistema para estudiar la lengua griega*, mientras que en 1840 Tranquilino Sandalio de Noda terminó su *Gramática griega*.

¹⁵⁵ J. M. Dihigo Mestre, citado por A. B. Carbón Sierra, en “Panorámica de las gramáticas latinas en Cuba”, *Faventia*, 27/2 (2005), 133-140, p. 135.

Al secularizarse la escuela en 1842 y convertirse de Real y Pontificia en Real y Literaria, el latín ocupará un lugar en la enseñanza secundaria elemental por ser requisito sin el cual no se podía acceder a la superior, aunque a partir de entonces la lengua oficial será el español, y en este momento se recomiendan la gramáticas de Antonio Nebrija y la de Luis de Mata y Araujo. También ese año se incorpora el estudio del griego de manera oficial en la recién creada Facultad de Filosofía y Letras.

En 1863 se crea el Plan de Estudios, a partir del de 1857, vigente en España, con pocas modificaciones, y con este plan se ponen en marcha los Institutos de Segunda Enseñanza, con lo que se oficializa la enseñanza y se ordenan los métodos de autores extranjeros, como es *La gramática hispano-latina* de Raimundo de Miguel, cuyo método consistía en inculcar una interminable lista de reglas y excepciones que el autor presenta en versos, de modo que la labor del maestro se limitaba a señalar los versos que el alumno debía recitar de memoria. Pero, aunque limitados, algunos autores del país o residentes en él elaboraron textos para la enseñanza del latín, como *Los ejercicios para alumnos de 1º y 2º año de Latín* del padre escolapio G. Nonel, que trata de simplificar y evitar los tropiezos que el estudiante tenía en sus comienzos. También es digno de citar *Un compendio de gramática latina* de Rafael Sixto Casado (1866), primer maestro de Martí, quien a juicio de Juan M. Dihigo:

Las declinaciones allí consignadas, como sus pretéritos y supinos, y su *Traducción latina* conteniendo las *Fábulas* de Fedro, *Cartas* de Cicerón, *Arte poética* de Horacio y *La Catilinaria*, entre otros textos de la literatura latina, pasaron por nuestra vista repitiéndose las flexiones en forma rutinaria, aguzando la memoria a expensas de la inteligencia, al grado de hacernos aprender en esta forma textos tan valiosos¹⁵⁶.

Al iniciarse la segunda mitad del siglo, algunos profesores destacan no sólo por su labor docente, sino como autores de textos; tal es el caso de Antonio María Tagle, quien publicó un libro de cuadros sinópticos para el estudio del griego y otro llamado *Lecciones de literatura latina*, en tanto que Antonio Franchi publicó en 1849 un *Método teórico-práctico para aprender lengua latina* y, al año siguiente, un *Diccionario griego-español y viceversa*.

¹⁵⁶ J. M. Dihigo Mestre, citado por A. B. Carbón Sierra, en “Panorámica de las gramáticas latinas en Cuba”, p. 138.

Pero la guerra de 1868 frustró las expectativas de estos estudios. Muchos institutos fueron cerrados por el gobierno colonial al considerarlos peligrosos, quedando sólo abierto el de La Habana, y se prohibió la segunda enseñanza en las escuelas privadas, con excepción de las regidas por jesuitas y escolapios, en las que los textos eran fijados por el Gobierno.

Uno de estos textos fue *La gramática* de Canuto Alonso Ortega, que, según Juan Miguel Dihigo, destaca por la pobreza del texto en tanto su método no estaba acorde con el nivel entonces alcanzado en el campo lingüístico¹⁵⁷, y que estuvo implantada hasta el año 1880.

Ante este panorama muchos de los estudiosos cubanos empezaron a publicar textos gramaticales, ediciones de obras literarias, tanto latinas como griegas, con sus traducciones, teniendo como finalidad acercar el mundo clásico a las nuevas generaciones de estudiantes.

Los poetas más traducidos fueron Anacreonte y Homero, y eran estudiados durante el bachillerato, por lo que es posible que ésta fuese la causa del auge que entre los escritores cubanos tuvieron las anacreónticas durante todo el siglo XIX, entre los que se encuentran, el ya citado Manuel de Zequeria (1764-1846), el poeta Manuel Justo de Rubalcaba (1769-1805), el dramaturgo y poeta José María Heredia (1805-1839), Joaquín Lorenzo Luaces (1826-1867), Enrique José Varona (1849-1933) y hasta el propio José Martí (1853-1867), quien hizo versiones de nueve anacreónticas, que datan de su época de estudiante en la Universidad de Zaragoza.

El mundo de la poesía no es ajeno al mundo clásico, de hecho en el devenir del siglo la presencia de los clásicos se generaliza y gana adeptos entre los mejores poetas, en los que podemos apreciar una enorme admiración por la antigua Grecia, tanto más por el ejemplo de su lucha a favor de la independencia que por sus valores estéticos.

Juan Clemente Zenea (1832-1871), el mejor de los elegíacos cubanos¹⁵⁸, en “Nocturno”, muestra su desesperanza por un pueblo que no consigue su liberación, y José María Heredia publicó un poema dedicado “A la insurrección de la Grecia” en 1820, en la que alude, por supuesto, a la independencia de Cuba. Asimismo, la obra dramática de este autor también

¹⁵⁷ Citado por E. Miranda Cancela, *La tradición helénica en Cuba*, p. 14.

¹⁵⁸ Sobre este autor, cf. J. J. Remos, *op. cit.*, pp. 123-126.

está influida por el mundo clásico, en palabras de Elina Miranda¹⁵⁹, y, en el caso concreto de la tragedia, se le planteaba como vehículo apropiado a sus fines, apartándose de un costumbrismo limitado que no fue del gusto de sus coetáneos. Más tarde José Martí, valoraba así su obra:

En su patria piensa cuando dedica su tragedia *Tiberio* a Fernando VII, con frases que escaldan; en su patria, cuando con sencillez imponente dibuja, en escenas ejemplares, la muerte de *Los últimos romanos*. No era, no, en los romanos en quienes pensaba el poeta, vuelto ya de sus caras esperanzas¹⁶⁰.

Joaquín Lorenzo Luaces (1826-1867)¹⁶¹, representante de los dramaturgos románticos, que en el sentir de la crítica “no ofrecen un romanticismo pleno y seguro, y no pasan de ser imitaciones de una cultura importada, de una sensibilidad extraña”¹⁶², escribiría su tragedia *Aristodemo* (1867), que por su asunto recuerda la *Virginia* de Tamayo y Baus y tiene como subtexto el anhelo de libertad o muerte, y dedicará un poema a *La caída de Misolonghi* en 1856, en la que simbolizaba la opresión que sufrían los cubanos a manos de España en la que soportaron los griegos a manos de los turcos. Lógicamente, en él se animaba a la rebeldía y a la lucha.

Para Julián del Casal (1863-1893), autor que vivió activamente las guerras por la independencia de su país, Grecia se convertirá en el ideal perdido de belleza y libertad, en tanto que su personalidad se proyecta en la relectura de los antiguos mitos.

Julián completó su formación en Cuba, en el colegio de Belén, donde se familiarizó con los clásicos. Más tarde se entregó a la lectura de los grandes literatos europeos y de los poetas cubanos influenciados por el clasicismo. Esta formación, junto a las miserias que le tocó vivir bajo el colonialismo, le

¹⁵⁹ E. Miranda Cancela, “Mito y tragedia en la formación del teatro contemporáneo”, en J. V. Bañuls Oller *et al.* (eds.), *Literatura Iberoamericana y Tradición clásica*, Universidad Autónoma de Barcelona, Universitat de Valencia, 1999, pp. 301-309, p. 301.

¹⁶⁰ J. Martí, *Discursos de Hardman Hall*, en *Obras completas*, Ed. Nacional de Cuba, La Habana, 1963, p. 767.

¹⁶¹ Sobre Luaces remitimos a J. J. Remos, *op. cit.*, pp. 121-123.

¹⁶² R. Leal, *Breve historia del teatro cubano*, p. 62.

hizo compenetrarse con los movimientos literarios franceses de aquellos años. Según él mismo, su poesía debía situarse entre las ruinas de las antiguas civilizaciones o en la época de los conquistadores, a pesar de encontrarnos en pleno siglo XIX.

De su producción destaca especialmente su poemario *Nieve* (1882), que incluye dos secciones, “Bocetos antiguos” y “Mi museo ideal”, que son las que mayor desarrollo presentan del motivo mítico, con poemas de carácter descriptivo-pictórico, tan del gusto de los parnasianos franceses, tan estimados por el autor cubano. Además, la segunda de esas secciones, constituida por diez sonetos, resume la admiración de nuestro poeta por el pintor Gustave Moreau, cuyas obras le sirvieron de inspiración. De hecho, en sus composiciones hace una transposición al dominio de la palabra escrita de las imágenes plasmadas en los cuadros de Moreau.

De todos los motivos desarrollados en su poemario, uno llama especialmente la atención, su tratamiento del mito y de la figura de Prometeo¹⁶³, en concreto, en dos poemas, *Las Océánidas*, en la sección “Bocetos antiguos”, y *Prometeo*, en “Mi museo ideal”, un desarrollo del *Prometeo* del propio Moreau.

El mito de Prometeo, uno de los más frecuentes en la literatura finisecular, había adquirido con el tiempo una cierta variedad de sentidos alegóricos. Es el héroe civilizador por excelencia, símbolo del progreso humano, o el titán que afronta todos los sufrimientos en beneficio de los hombres, o el eterno rebelde frente a la tiranía a la que aspira a derrocar. Goethe, que se había sentido atraído por la figura del Prometeo creador, hace de él el símbolo del creador como individualidad rebelde, que se realiza a través de la obra de arte. El romántico norteamericano Longfellow también ve tras Prometeo la representación del poeta.

El Prometeo de Casal no es un luchador político, ni representa la protesta del hombre. Sí le es afín la imagen del Prometeo creador, que se identifica con el poeta.

¹⁶³ Sobre esta cuestión, cf. E. Miranda Cancela, “Prometeo en Julián del Casal”, *Erytheia: Revista de Estudios Bizantinos y Neogriegos*, 3 (1983), 15-28.

Particularmente relevante es el poema basado en el *Prometeo* de Moreau, donde “a través de la palabra, del verso, Julián Casal hace de una pintura de Gustave Moreau, de su *Prometeo*, una escultura, un Cristo”¹⁶⁴.

Desde los primeros versos del poema se muestra la imagen del Cristo ante el altar. Cuando muere, la tierra toda se oscurece, algo que el autor no puede decir claramente, pues aunque Prometeo está transmutado en Cristo, no por ello deja de ser Prometeo. Es fundamentalmente la situación de espera, ante el benefactor de la humanidad, llámese Prometeo o Cristo.

Por tanto, el Prometeo de Casal es una figura estática, yacente, que transmite a través de su resistencia espiritual frente al buitre que le ataca, que le consume, la frustración y la angustia que siente el poeta ante la situación de la Cuba de su época, incapaz de liberarse del yugo colonizador. Es más, se podría decir que la razón de su existencia es esa misma resistencia espiritual, dentro de un mundo, de un orden de cosas que ya no sueña con cambiar.

La obra de Julián del Casal es considerada por muchos críticos como la iniciadora del Modernismo. Aunque su poesía no fue comprendida ni estimada por muchos de sus coetáneos, un poeta excepcional como José Lezama Lima reivindica la calidad artística de la misma.

Ramón de Meza (1861-1911), amigo personal de Julián del Casal, fue por aquellos tiempos el estudioso que mejor sintetizó el conocimiento de la Grecia antigua. En su tesis *Estudio histórico-crítico de la Iliada y la Odisea y su influencia en los demás géneros poéticos de Grecia*, publicada en 1894, revisa las doctrinas que existían en torno al poema de Homero y se revela como un buen conocedor de las escuelas analítica y unitaria. El destacado intelectual de fines de siglo Enrique José Varona la considera “algo atrasada”, aunque “paciente, bien nutrida y mejor discurrida”¹⁶⁵.

En este recorrido por algunas de las personalidades literarias cubanas más atraídas por el mundo clásico, es el momento de centrarnos en José Martí, quien en su sueño por instaurar una República Cubana, tras la lucha iniciada en 1868, recogió de la herencia clásica la idea de equilibrio y armonía que él

¹⁶⁴ J. V. Bañuls Oller, “La mitología clásica en Julián del Casal”, en J. V. Bañuls Oller *et al.* (eds.), *op. cit.*, pp. 39-44, p. 39.

¹⁶⁵ La opinión de Varona la hemos obtenido de E. Miranda Cancela, *La tradición helénica en Cuba*, p. 19, quien, a su vez, la toma de M. Henríquez Ureña, *Panorama histórico de la literatura cubana*, Edición Revolucionaria, La Habana, 1967, p. 171.

deseaba para su pueblo. No miraba a la cultura helénica como ideal perdido, sino como una posibilidad para el presente que él ansiaba.

El contacto con los clásicos lo establece Martí a través de la enseñanza de la época, cuando en el Colegio de San Pablo cursa durante el bachillerato asignaturas como Gramática Latina, Ejercicios de Análisis y Traducción Latina, Rudimentos de Griego, Ejercicios de Traducción de Lengua Griega, entre otros. El interés por los clásicos lo consolida en España tras su deportación, cuando vino aquí a estudiar Filosofía y Letras y Derecho Civil y Canónico (1874).

En su obra, el empleo constante de referencias de todo tipo al ámbito grecorromano depende de su particular visión del mundo. Evidentemente, hay una identificación con los ideales y aspiraciones simbolizados por Grecia y una necesidad de trasladar esa vieja lucha de Grecia a la de Cuba por su libertad.

Especial admiración sentía el autor por Homero, al que cita numerosas veces en su obra como paradigma y por su papel formativo, de modo que juzga indispensable su conocimiento para alcanzar la categoría de hombre. Por ello se pone manos a la obra y escribe un artículo para niños, “La Ilíada, de Homero”, en el número inicial de *La Edad de Oro*.

No intenta abarcar toda la guerra de Troya, sino que opta por centrarse en la cólera de Aquiles y sus consecuencias. El héroe homérico, considerado casi de origen divino, que equivalía a noble, detentador del poder económico y político no satisfacía a Martí. Pare él el auténtico héroe es aquel que pelea por hacer a su pueblo libre, por ello nos presenta a Aquiles en sus virtudes de hombre y sólo dice de pasada que es hijo de la diosa Tetis.

También admiraba a Horacio, respecto al cual expresó su propósito de escribir un libro con el título *Horacio, poeta revolucionario*, aunque también Esquilo, Catulo, Virgilio, Ovidio, Tácito y Cicerón ocupan un lugar importante en su obra. Hay en sus *Obras completas* alrededor de doscientas palabras o expresiones del latín, lengua que él consideraba más bella que la griega, palabras o expresiones respecto a las cuales ha dicho la crítica:

Lo importante de estas citas no es tanto el uso que dio a una parte de ellas en la lengua original (ya locución extranjera, ya término científico o eclesiástico) como él daría a sus meras anotaciones o apuntes. A través del rastreo de varias frases, hemos podido demostrar no sólo que ha sido ésta una de las vías de apropiación o

asimilación utilizadas por Martí, sino que constituye el fundamento de su poco gusto por la cita textual, y de su vasta cultura humanística¹⁶⁶.

En este panorama dominado por hombres, en el marco del llamado Fin de Siglo —esa época que abarca desde 1880 hasta la I Guerra Mundial, donde surgió una nueva concepción de la sexualidad y la moralidad y donde se alza como motivo del arte y la literatura finiseculares el tema de la *femme fatale*, encarnada a menudo en figuras femeninas de la Antigüedad—, debemos destacar a la poetisa cubana Mercedes Matamoros (1851-1906), que en *El último amor de Safo* recrea la figura de la poetisa griega enamorada del mítico Faón y su posterior suicidio por amor¹⁶⁷.

La obra de Matamoros, un poemario compuesto por veinte sonetos que apareció el 20 de julio de 1902 en *El Fígaro*, tiene interés, entre otras cosas, por ser una demostración de la admiración que las poetisas románticas, sobre todo, sentían por Safo, la autora antigua más conocida y valorada de la Literatura, la cual encarnaba, al igual que otras mujeres de la Antigüedad, la pasión del Fin de Siglo por la mujer fatal.

A lo largo de los veinte poemas, Matamoros reproduce las distintas fases por las que habría pasado Safo en su amor con Faón. Aquí vemos cómo es ella la que toma la iniciativa, cómo hace invitaciones sexuales, cómo proclama el placer que obtiene con los besos de su amante, cómo ataca y desfigura a una mujer rival, cómo persigue al amado y cómo, finalmente, se suicida. La Safo aquí retratada coincide con la de la *Heroida XV* de Ovidio.

El interés que despertó la figura de Safo no sólo llevó a que fuera recreada por muchas autoras de muy diversa procedencia —Madeleine de Scudéry, Mme. de Staël, Gertrudis Gómez de Avellaneda o Carolina Coronado—, sino a que incluso muchas poetisas influidas directa o indirectamente por el Fin de Siglo se identificaran ellas mismas con el personaje, siendo éste un fenómeno poético que perduró en la literatura hispanoamericana femenina y que puede comprobarse en la obra de María Eugenia Vaz Ferreira, Juana Borrero,

¹⁶⁶ A. Carbón Sierra, “José Martí y su apropiación de los clásicos grecolatinos”, en J. V. Bañuls *et al.* (eds.), *op. cit.*, pp. 115-119, p. 116.

¹⁶⁷ Sobre esta autora y su obra, cf. A. Morilla Palacios, “Mercedes Matamoros y Safo de Lesbos”, *Foro de Educación*, 9 (2007), 279-296.

Delmira Agustini, Gabriela Mistral o Juana de Ibarbourou, entre otras¹⁶⁸. Mediante este recurso, estas autoras se liberaban del pudor que su época exigía a las mujeres, constreñidas a su papel de madres, esposas o hijas, para dar rienda suelta a la pasión, al amor y al placer vinculado a la sexualidad.

3. El siglo XX

Al término de la dominación española, con la intervención norteamericana (1898), muchas familias quedaron arruinadas, a la vez que comenzaba la entrada de capital extranjero. Por ello la instauración de la República (1902) no colmó las expectativas de aquellos que lucharon por la emancipación de Cuba y la nueva República nace bajo el signo de la frustración y la dependencia económica.

En este contexto, Enrique José Varona, pensador y maestro, acometió la empresa de modernizar la enseñanza clásica con la finalidad de dar a la nueva República los medios técnicos y científicos necesarios. Pero su buen hacer no tuvo el apoyo necesario, puesto que la cultura y educación no eran ni mucho menos el principal interés de las clases que detentaban el poder.

Conocido como el Plan Varona, a partir de 1900, la enseñanza de las letras clásicas se trasladó de los institutos a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad, donde tanto el latín como el griego constaban de tres cursos con las literaturas en sus respectivas lenguas.

Perdida la atmósfera de los estudios clásicos, disminuye el interés por renovar los textos de gramática, aunque algunos profesores se encargaron de transmitir desde sus cátedras y revistas universitarias el conocimiento y el gusto por el mundo clásico, como Juan José Maza y Artola (1867-1939) y Juan Miguel Dihigo y Mestre (1866-1952), entre otros. Éste último ocupó la plaza de Catedrático de Lingüística y Filología, fundó con Aristides Mestre la *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias* (1905) y el Museo de Arqueología Clásica (1919). Muy interesado por la lengua griega, publicó en 1894 un libro para la enseñanza de esta lengua, *Sinopsis de gramática griega*, donde se usaban por vez primera en Cuba los tipos propios del alfabeto griego. También se sumó a los que por aquel entonces fomentaban la actividad teatral, como hacía el recién creado Teatro Universitario. En 1941 se ocupó de la traducción de *Antígona* de

¹⁶⁸ Sobre esto último, cf. A. Morilla Palacios, *loc. cit.*, p. 292.

Sófocles, la obra que inauguró el Teatro Universitario, dirigida por el austríaco Ludwig Shajowicz, quien llegó como emigrante, presionado por los acontecimientos que golpeaban la vida europea.

De esta primera mitad del siglo XX, es destacable la figura de Laura Mestre y Hevia (1867-1944). Nació en 1867 en el seno de una familia que le proporcionó una educación inusual para su época, como ella misma afirma: “En mi casa estuvo resuelta la cuestión de la igualdad de la mujer, de su instrucción superior y había tendencia a evitar el matrimonio”¹⁶⁹.

Tradujo al completo los poemas homéricos, la *Iliada* y la *Odisea*, con sencillez, sin traicionar los requerimientos de la lengua española, y esto la convierte en la primera traductora cubana de textos clásicos. Pero de ninguna manera su quehacer intelectual quedó limitado a esta parcela, aunque ésta sea quizás la mejor forma de recordarla, pues propuso incluso que se rechazara la cosmogonía hebraica, que pugna con la ciencia, y que fueran la *Iliada* y la *Odisea* los libros con los que se educaran las nuevas generaciones.

A pesar de su empeño en publicar sus traducciones de Homero, aún hoy permanecen inéditas, de forma que se cumple en ella el viejo refrán que augura para la mujer que desafiara, a fines del siglo XIX y a comienzos del XX, los convencionalismos sociales, y en especial el estereotipo que sobre la mujer primaba por entonces: “Su primo, Juan Miguel Dihigo, estima determinante la frustración que experimentó al negársele la plaza de directora del Colegio Heredia, después de dar prueba de su aptitud en oposiciones brillantemente defendidas”¹⁷⁰.

Muy dolida por éste y similares hechos ante su deseo de pertenecer al mundo académico, relegó su vida a su casa de origen, donde se sentía segura y a salvo de mezquindades. Como consuelo, se dedicó al conocimiento del latín y del griego y sus literaturas, donde descubrió el ideal de realización intelectual y moral con el que se identificaba.

En 1929 inició la publicación de su libro *Estudios griegos* y al año siguiente *Literatura moderna. Estudios y narraciones*, de contenido didáctico. Comenzó *Estudios griegos* con “Lecciones de lengua griega sobre el texto de Homero”, y *Literatura moderna* con una disertación sobre teoría literaria. Al morir en 1944,

¹⁶⁹ Citado por E. Miranda Cancela, “Laura Mestre, helenista y traductora de Homero”, *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)*, 11 (2001), 299-312, p. 300.

¹⁷⁰ E. Miranda Cancela, “Laura Mestre, helenista...”, p. 301.

se encontraron varios libros preparados para su publicación y las traducciones de la *Iliada* y la *Odisea* de forma íntegra, junto a otros libros en los fondos del archivo del Instituto de Literatura y Lingüística.

La mención a la biografía de Mestre nos permite recordar que si hubo un aspecto que desencadenó una auténtica transformación, no sólo en Cuba, sino también en toda América latina, fue la irrupción casi masiva de la literatura producida por mujeres,

cuya radicalidad afecta tanto al proceso creativo, en el que algunas escritoras ejercitan un experimentalismo formal novedoso, hasta la apropiación de los tics de la tradición cultural para transformarlos en armas arrojadas, que incluye la denuncia de las complicidades de las mujeres con la estructura de la sociedad patriarcal¹⁷¹.

En 1967, cuando ya las mujeres representaban un gran porcentaje de la población activa, sobre todo, en el campo de la educación y la cultura, la periodista Loló de la Torriente, al conmemorarse el centenario del nacimiento de Laura Mestre, aprovecha la ocasión

no sólo para tratar de rescatar su nombre para nuestra historia cultural sino para hacer notar cómo Mestre compartía el “destino” de tantas mujeres de letras postergadas y olvidadas, toda vez que su obra no había trascendido a un círculo más amplio, como había sido el mencionado caso de Avellaneda¹⁷².

En 1940, se crea el llamado Plan Guzmán, con el que se restituyen como asignaturas el Griego y el Latín en el bachillerato. El profesor Giuseppe Fávole Giraudi publicó un *Curso elemental teórico-práctico de morfología latina*, donde “el alumno entra en contacto con el latín y con nociones lingüísticas. Abundan en él los ejercicios y las oraciones y textos para su traducción”¹⁷³. Pero,

¹⁷¹ S. Mattalía, “Topos clásicos en la literatura hispanoamericana... con Circes, Ariadnas y Penélopes”, en J. V. Bañuls Oller *et al.* (eds.), *op. cit.*, pp. 293-309, p. 297.

¹⁷² E. Miranda Cancela, “Mito y mujeres en el teatro cubano actual”, en Silvia Favaretto, *Narrative Feminiili Cubane. Tra Mito e Realtà*, Università CA? Foscari, Venecia, 2003, pp. 53-65, p. 64.

¹⁷³ P. M. Camps, citado por A. Carbón Sierra, “Panorama de las gramáticas latinas en Cuba”, p. 139.

desgraciadamente, este Plan sólo duró tres años, justo el tiempo que el Dr. Cleto Guzmán fue Secretario de Educación.

Sin embargo, en los años 40 se fundan la Universidad de Oriente y la Universidad Central, que cultivaron los estudios clásicos y que acogieron entre sus docentes algunos profesores emigrados de la vieja Europa, como el caso anteriormente mencionado de Shajowicz.

En el campo teatral, en la época de la colonia, se habían malogrado los esfuerzos por lograr una expresión teatral eminentemente cubana, en parte por la censura ejercida por los gobernantes españoles.

La búsqueda continuará abierta en los primeros años de la etapa republicana, y no faltarán autores que lleven a escena asuntos, personajes, temas y conflictos de la sociedad cubana, pero al margen de los nuevos rumbos del teatro que surgen en este siglo. Esta situación dará un vuelco a partir de la década de los 40, con la obra de Piñera (1912-1979), Carlos Felipe (1914-1975) y Rolando Ferrer (1925-1976), tríada fundamental del teatro cubano contemporáneo; de los tres, dos de ellos, Piñera y Carlos Felipe, están marcados por el influjo clásico.

Piñera escribió su obra *Electra Garrigó* en 1941, siendo llevada a escena siete años más tarde por el Teatro Universitario de la mano de Francisco Morín. Parte del modelo griego, la *Electra* de Sófocles, aunque profundamente cubanizado: el coro helénico es sustituido por la típica “Guantanamera”; la pelea de gallos, ritual popular, como metáfora de la lucha por la hembra; la muerte de Clitemnestra envenenada por una fruta-bomba; la presencia del matriarcado de las mujeres cubanas y el machismo de los hombres, son algunas de las referencias más visibles de esa cubanización.

Esta pieza, en la que el autor aúna tradición y contemporaneidad, pone sobre el tapete los problemas propios de la sociedad cubana del momento, y en palabras de Esther Suárez: “la genialidad de Piñera acrisola la clave de expresión singularísima; su audacia muestra un camino e inaugura una época cuando el mito de Electra toma un apellido del Trópico”¹⁷⁴. De hecho es considerada la obra que abre el camino de la modernidad cubana.

Pero en el contexto que buscaba reconocer la identidad nacional en obras teatrales de calidad, extrañaba que el autor usara un mito griego: “Electra Garrigó, según los testimonios de la obra, causó revuelo y provocó una airada

¹⁷⁴ E. Suárez Durán, “Las múltiples fulguraciones...”, p. 62.

reacción en algunos que no vacilaron en calificarla de «escupitajo al Olimpo»¹⁷⁵.

Esta obra clave en la historia del teatro cubano tuvo en 1958 y 1960 dos reposiciones, que a juicio de los críticos no lograron sacar lo mejor de su esencia.

En los últimos años de la década de los cuarenta, Carlos Felipe, criado en el ambiente de los muelles de la Bahía de La Habana, proyecta escribir *Réquiem por Yarini*, lo que él llamaría una “tragedia griega cubana”, pero no la publicó hasta 1960. Se enamoró del teatro desde que de adolescente viera una representación de *Bodas de Sangre* interpretada por Margarita Xirgu y, con la aparición del Teatro Universitario en 1941 y del Patronato del Teatro, se convirtió en asiduo visitante de estas instituciones y en un amante del teatro al que dedicó gran parte de su vida.

Trabajada durante trece años, en *Réquiem por Yarini*, el autor

construye una pieza bajo los moldes del teatro griego y eleva a categoría de tragedia un tema cubano. El mundo de las prostitutas, la figura del chulo a través de Alberto Yarini, sirven de base para *Réquiem*... Felipe utiliza la historia real como punto de partida, a la vez que elabora elementos de nuestra cultura popular, recreándose en los dioses del panteón yoruba¹⁷⁶.

Asimismo,

Con gran pericia y sensibilidad teatral, supo Carlos Felipe apropiarse de patrones esenciales de la antigua tragedia para procurar una nueva perspectiva del entorno de normas y valores que tan bien conoció en los barrios donde viviera por tantos años, y que por entonces, como lo hiciera notar su hermana Rosa, no se consideraba apropiado para un teatro “serio”¹⁷⁷.

¹⁷⁵ E. Miranda Cancela, “Mito y tragedia...”, p. 302.

¹⁷⁶ A. Correa, “Carlos Felipe: el encuentro con la imagen”, p. 18.

¹⁷⁷ E. Miranda Cancela, “*Réquiem por Yarini* ¿una tragedia griega cubana?”, *Classica*, 7/8 (1995), 317-328, p. 327.

En 1965 Gilda Hernández estrena esta obra en la sala Las Máscaras, con un enorme éxito de crítica y público.

Por otro lado, a raíz de su contacto directo con la puesta en escena, Carpentier propone una forma particular de enfocar los textos clásicos y comienza a publicar una serie de comentarios sobre libros en el periódico habanero *La discusión*, donde expone que debe replantearse el prejuicio cultural que inhibe la censura o la polémica alrededor de un texto considerado canónico. Y propone que se censuren al igual que una pieza contemporánea. También junto a su amigo Ludwig Schajowicz, el director teatral austríaco, contribuye con sus traducciones a la puesta en escena de textos clásicos como *Las Coéforas* de Esquilo, *Los siete contra Tebas*, etc., presentados por el Teatro Universitario.

Alejo Carpentier también demuestra una clara vocación por el mundo clásico como novelista: *Los pasos perdidos*, *El acoso*, *El siglo de las luces*, *El recurso del método*, *Concierto barroco* y, cómo no, *La consagración de la primavera*, son intertextos clásicos y las referencias a autores, artistas, obras de arte, hechos históricos, héroes, dioses y mitos de la Antigüedad grecolatina, documentan cómo se produce un claro desplazamiento desde la asunción plena de los códigos clásicos hasta su desacralización.

Los pasos perdidos es una obra que se nutre de voces de todas las culturas, la Biblia, el Popol Vuh, los Libros de Chilar Balam, el Siglo de Oro español, cronistas, viajeros, que se organiza a través de tres mitos clásicos: Ulises, Sísifo y Prometeo. El protagonista, de profesión músico, rechaza el modo de vida civilizado que lleva para adentrarse en el mundo primitivo:

El rechazo inicial al tipo de vida que lleva, va afectando progresivamente a todo lo que le rodea: menosprecio de su propio trabajo y el de su esposa, a los que ya no encuentra sentido; su círculo de amistades, esos jóvenes modernos, vanguardistas, a los que ahora considera hueros y que nos los recuerdan más tarde, a mitad del camino, los tres jóvenes ansiosos de esa civilización que él desprecia. Será precisamente el contraste entre la música de esos jóvenes modernos, atonalista, cómo no, y la improvisación de un arpista sobre modos tradicionales, será ese contraste el que le lleve a tomar apresuradamente y con total convencimiento la decisión de

continuar el camino. Y toma él solo la decisión, incluso oponiéndose a la voluntad de su amante, con la que está rompiendo lazos¹⁷⁸.

Ésta saldrá derrotada en comparación con Rosario, la joven indígena, que ganará la batalla con su frescura y animalidad. Sin embargo, y a pesar de todas las ventajas de lo primitivo, la civilización forma parte del autor y se le hace imprescindible, necesita seguir componiendo música a pesar de que es consciente de que su trabajo no tiene sentido, si no va a ser ejecutada en el mundo nuevo en el que habita. Y se plantea un imposible: llevar la civilización a lo originario, sin que esto sea dañado.

Los pasos perdidos, como ha señalado la crítica, es un viaje a los orígenes, pero es un viaje que tiene vuelta, y esa vuelta hará imposible reintegrarse al mundo de la selva, el contrapunto de la civilización del que el protagonista narrador huyó. Este viaje con retorno demuestra que el héroe sufre una escisión de su yo entre el que quiere ser y el que es y al que no sabe ni puede renunciar. Este héroe-narrador, Ulises trágico, que encarna como Prometeo la revuelta contra la realidad cotidiana en busca de lo maravilloso, al final no conseguirá llevar a buen puerto su viaje, por lo que todo su tesón quedará como una suerte de esfuerzo inútil, como el eterno trabajo de Sísifo¹⁷⁹.

En *El acoso*, publicada en 1956, el autor estructura su pieza en función de una sonata y el encuadre del tiempo está dentro del tiempo de ejecución de la sinfonía *Heroica*, pero esto no hace sino resaltar el *pathos* compositivo de la tragedia y la confrontación de la protagonista con su destino.

Respecto a *El siglo de las luces*, publicada en 1962, Luisa Campuzano¹⁸⁰ apunta que los referentes clásicos contribuyen a la presentación de la paradójica acción de la Revolución Francesa en América, por una parte, subrayando las camaleónicas mudanzas de su personaje histórico protagonista;

¹⁷⁸ C. Morenilla Talens, “La tragedia en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier”, en J. V. Bañuls Oller *et al.* (eds.), *op. cit.*, pp. 311-351, en pp. 311-315.

¹⁷⁹ Cf. C. Miralles, “Estudios sobre el Humanismo Clásico. La nostalgia de los orígenes y sus modelos míticos. Sobre *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier”, *Cuadernos de la Fundación Pastor*, 22 (1977), 77-98, en especial pp. 89 ss.

¹⁸⁰ L. Campuzano, “Traducir América: los códigos clásicos de Alejo Carpentier”, en *Narciso y Eco: Tradición clásica y literatura latinoamericana*, Ed. La Bohemia, Buenos Aires, 2006, 129-148, p. 137.

y por otra, desvelando, mediante la exhibición de su índole caricaturesca, el carácter de farsa que asume en la retórica revolucionaria la apropiación de los grandes personajes antiguos, en especial de la República romana, de los tiranocidas, de los grandes oradores.

En *Concierto barroco*, publicada en 1974, el autor a través de sus personajes hace una desacralizadora lectura de los textos literarios que algunos autores de distintas épocas han elaborado a partir de temas, héroes o motivos de la cultura clásica.

En esa misma línea se encuadra *El recurso del método* (1974), donde el personaje protagonista sufre por no ser reconocido como lo que es, un déspota ilustrado, por los intelectuales europeos, por lo que decide vengarse dándoles donde más les duele: en sus glorias y conocimiento.

El día de la inauguración del Capitolio Nacional Carpentier lee ante todo el cuerpo diplomático algunos pasajes de *La plegaria sobre la Acrópolis*, de Ernest Renan, como si lo hubiera escrito él. Ante este texto de léxico rebuscado y altisonante los diplomáticos empiezan a mofarse, momento que aprovecha el orador para decirles que el texto no era de él sino de Renan.

Con estas dos últimas novelas se abre un nuevo ciclo en la narrativa de Carpentier, en que el humor alcanza una singular dimensión y la lectura literaria, siempre densa, ostenta un dialogismo más evidente, en muchos casos, marcadamente polémico o irónicamente paródico.

En 1978 publica Carpentier *La consagración de la primavera*, donde se narra un viaje que comienza con el siglo y termina en 1961, época posterior a la Revolución cubana. Un camino lleno de conflictos, de guerras y contradicciones sociales e individuales. Novela de carácter autobiográfico, que se nos muestra a través de la historia de Vera y Enrique, protagonistas de la misma,

Con afán de elevar a universal la historia del hombre de su tiempo, toma como referente las fuentes clásicas. Así la obra se irá desarrollando en torno a dos propuestas: el tema del viaje y la partitura de Stravinsky, *La consagración de la primavera*, que dará título a la novela. Podría pensarse que en muchas obras pueden encontrarse

referentes clásicos, pero en ésta no sólo existen, sino que además se hace alarde de ellos¹⁸¹.

Otro de los grandes de la poesía cubana, Lezama Lima, se acerca con ánimo renovado a la tradición occidental, especialmente a la herencia española, como parte fundamental de la identidad cubana, como parecían exigirlo no sólo los siglos de historia en común, sino las circunstancias de la cultura cubana, aquejada de un dualismo empobrecedor entre lo ancestral y los modelos introducidos en Cuba por EE.UU.:

Lezama emprende una apasionada defensa de lo que llama la “cuenca del Mediterráneo” y de su papel “todavía rector en los rumbos del espíritu”, y se afana en incorporar a su proyecto múltiples referencias clásicas para reformularlas y explotar así el valor de lo “mitológico” que, estaba convencido, debía ser el de “esclarecimiento”, el “árbol genealógico”, también para un cubano¹⁸².

Durante los años anteriores a la Revolución de 1959 se revitalizan los estudios clásicos. El español radicado en Cuba Francisco Alvero Francés dio a conocer en 1955 su *Iniciación en el latín*. También la Dra. Vicentina Acuña Tavío (1909-1992) publicó *Latín*, primer curso, las *Lecciones de Latín: primer curso 1948-1949*, autorizadas por ella, y las *Lecciones de Latín: segundo curso*, autorizadas también por ella y redactadas por Eloisa Lezama de Álvarez. A la profesora Acuña se debe en gran medida el desarrollo alcanzado en las últimas décadas por los estudios clásicos, así como la autoría del texto aún vigente en los estudios superiores, *Introducción al latín*, de 1979, al cual también contribuyó brillantemente la también profesora Luisa Campuzano.

Pero uno de los acontecimientos más interesantes de la enseñanza de la Filología helénica fue, en 1961, la instauración de la Licenciatura en Lenguas y Literaturas Clásicas, con la Reforma Universitaria, puesto que llevó a una nueva dimensión la Antigüedad grecorromana, a lo que contribuyeron, en gran medida, las ediciones que en tiradas masivas se hicieron de las principales

¹⁸¹ C. Ferrero Hernández, “Reminiscencias clásicas en la *Consagración de la primavera* de Alejo Carpentier”, en J. V. Bañuls Oller *et al.* (eds.), *op. cit.*, pp. 173-177, en p. 173.

¹⁸² R. Mataix, “Muerte de Narciso y nacimiento de una poética: Lezama y la tradición clásica”, en J. V. Bañuls Oller *et al.* (eds.), *op. cit.*, pp. 287-291, p. 287.

obras literarias. Y será a partir de este momento cuando los estudiosos se planteen seriamente la revisión de los métodos de enseñanza y su enfoque. Se elaborarán textos para la enseñanza de la lengua y se prepararán libros en torno a la literatura para favorecer la lectura de las obras y un mayor entendimiento de los problemas que plantea su lectura. Sin embargo, a finales de los ochenta, los estudios de Letras Clásicas dejaron de ser una especialidad independiente para convertirse en parte de las carreras de Letras, dejándolas como asignaturas optativas, las cuales pueden sentar las bases para los estudios de doctorado.

Importante acontecimiento en cuanto a la apertura hacia la literatura griega actual fue la visita de Yannis Ritsos a Cuba en 1965 y la traducción que de sus poemas hiciera y publicara Nicolás Guillen en la Revista Bohemia, en tanto que el griego hizo lo propio en su país con el poema del cubano El gran zoo, que tradujo y publicó en Grecia.

Este encuentro poético era el resultado de una serie de circunstancias y actitudes que predisponían al acercamiento de estos escritores que tenían mucho en común.

Ritsos participó en la lucha durante la ocupación nazi y Guillén asume una posición de enfrentamiento ante el fascismo imperante en su país. Gracias a estas dos voluntades, todo el mundo hispano-hablante puede conocer el trabajo de Ritsos, hasta entonces sólo traducido al francés, y asimismo el lector griego pudo acercarse a la obra poética del gran poeta Nicolás Guillen.

En cuanto al panorama teatral de aquellos años, destaca la puesta en escena de *Medea en el espejo* de José Triana, que con tan sólo veintinueve años escribe uno de los textos más importantes de la dramaturgia cubana, puesto que con más de seis meses en cartelera lo colocó a la cabeza de los jóvenes dramaturgos cubanos de su época.

El autor se sirve del mito para mostrar cómo Medea toma conciencia de su “otredad” como mujer, mulata y pobre; y

emplea el lenguaje cual un escultor o un arquitecto: construye los eventos escénicos tan sólo mediante la evocación que sugiere la palabra, elabora una determinada densidad dramática y significativa, conforma personajes por el solo acto

del habla, convoca espacios, épocas, ambientes; fractura y mezcla los niveles del lenguaje; instala un ritmo, una progresión dramática¹⁸³.

El autor teatral Abelardo Estorino comenzó a escribir en 1968 *El tiempo de la plaga*, teniendo como hipotexto la tragedia de Edipo, aunque no vio la luz hasta 1990. Se trata de una versión para títeres.

Por su parte, Antón Arrufat ganó la cuarta edición del Concurso Literario de la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba) de 1968, con la obra *Los siete contra Tebas*: “Arrufat toma la obra de Esquilo y escribe a partir de ella una hermosa pieza en verso que conserva el asunto de las guerras fratricidas entre Eteocles y Polinices, en el marco de una Tebas asediada por el enemigo extranjero”¹⁸⁴, obra considerada antirrevolucionaria, por lo que desde ese mismo momento Arrufat cayó en desgracia ante la dictadura castrista, y desde entonces su obra estuvo sumida en un ostracismo del que ha sido rehabilitado recientemente, aunque hasta bien entrada la década del 2000 no se le permitió estrenar —él mismo dice “nunca he sabido las razones”¹⁸⁵—. La última noticia que hay al respecto es su puesta en escena por el director Alberto Sarraín en octubre del 2007, en concreto el día 20 de octubre, cuando Sarraín estrenó esta pieza en el teatro Mella con clamoroso éxito.

Tres años después que Arrufat ganara el concurso literario de la UNEAC, se abre la etapa más triste e intolerante de la política cultural de la Revolución cubana. Ambrosio Fornet llamó a este periodo muy acertadamente “el quinquenio gris”¹⁸⁶, que se inicia con los rencores del I Congreso de Educación y Cultura y se cierra cinco años más tarde con la creación del Ministerio de Cultura. Fue un periodo en el que se negaron figuras tan importantes como las de José Lezama Lima y Virgilio Piñera:

¹⁸³ E. Suárez Durán, *loc. cit.*, p. 62.

¹⁸⁴ C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 43.

¹⁸⁵ A. Arrufat, citado por J. Goñi, “El escritor cubano Antón Arrufat publica en España su primer libro”, *El País*, 8-7-97, <<http://www.cubonet.org/CNews/y97/jul97/08o4.htm>> [consulta: 18-06-2007].

¹⁸⁶ Cf. Eliseo Alberto, “Los años grises”, *Revista Encuentro* (verano, 1996), <<http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/1-verano-de-1996/los-anos-grises-2045>>, p. 34 [14-03-2009].

Es justamente la poesía de José Lezama Lima el más alto exponente del exilio interior, del acorralamiento en su propio país; él mismo había escrito que lo esencial del hombre es su soledad y la sombra que va proyectando en la pared. Todo para Lezama Lima fue soledad y sombra proyectada. Su obra, incomprendida durante muchísimo tiempo, fue impenetrable, desgarrada, con una lógica interna casi siempre imperceptible para sus coetáneos¹⁸⁷.

Herederas de este excepcional poeta fue la poesía de los años 80, época que estuvo marcada por un sistema social y político nefasto para el país, con una absoluta falta de medios para poder publicar y hasta la imposibilidad de los autores de conocerse entre ellos mismos. La esperanza perdida y la incredulidad hacia sus propios poemas narran con crudeza, el desencanto y hostigamiento que Lezama sentía discretamente.

Uno de los temas de la poesía de este tiempo es el mar, el mar como única vía de escape, como un sueño inalcanzable, que es el mismo mar al que se refiere constantemente la literatura latina¹⁸⁸.

De aquellos poetas que pudieron escapar de la presión de la isla, destacamos la obra de Gastón Baquero, poeta olvidado en su país, Cuba, y recobrado en la memoria por España, que estuvo marcado por el destierro, el mismo destierro de Ovidio, y

es que el exilio no se presenta solamente bajo la forma de una experiencia concreta; es la vivencia de un lugar interior lo que se busca desesperadamente. El tiempo interior se paraliza y el poeta se precipita a una clase de estado en la que la esperanza y espera ya no significan nada. La pérdida del lugar que se extraña, se transforma en una metáfora cruel y escalofriante¹⁸⁹.

Debido a las nuevas circunstancias históricas que repercutían en la educación en los gustos literarios, la tradición de escribir anacreónticas se perdió. Sería necesaria la publicación en las últimas décadas del siglo XX del

¹⁸⁷ R. Curí Quevedo, "Destierros y exilios interiores. El rumor de los clásicos latinos en la poesía cubana", en J. V. Bañuls Oller *et al.* (eds.), *op. cit.*, pp. 147-153, en p. 150.

¹⁸⁸ R. Curí Quevedo, *loc. cit.*, p. 151.

¹⁸⁹ R. Curí Quevedo, *loc. cit.*, p. 149.

libro *Visitaciones* (1970) de Fina García Marruz, donde estudia las anacreónticas desde la mirada de Martí, pues su versión la emocionaba más que otras más fidedignas, y una a una revisará las traducciones martianas, mostrando de paso su visión crítica a través de la comparación con la versión del iniciador del cultivo del género en España, Quevedo¹⁹⁰.

Su familiaridad con los poemas y su identificación con las anacreónticas de Martí es evidente en la oda que ella misma le dirige al poeta griego, *Una Oda para Anacreonte* (1976), alejada en lo formal del tradicional modelo anacreóntico, pues es un poema extenso y libre que no responde a ningún patrón métrico propio de estas composiciones.

También en el campo del teatro, algunos autores por estas fechas ya vivían en el exilio, como José Corrales y Manuel Pereiras García, que juntos escriben *Las hetairas habaneras*, inspirada en *Las troyanas* de Eurípides. La parodia gira en torno a la figura de Menelao Garrigó, trasunto de Fidel Castro, que encabeza a un grupo de revolucionarios. El centro de la acción es un burdel durante los primeros años de la Revolución, donde las heteras o prostitutas van a ser víctimas del castigo de los dioses afrocubanos por aceptar las ideas del nuevo gobierno revolucionario. La obra también muestra la mezcla entre la religión cristiana y las creencias en los cultos africanos de la isla.

A finales de los años 80, el Cabildo Teatral de Santiago de Cuba escoge un texto clásico, *Asamblea de mujeres* de Aristófanes (450-385 a C), como texto excusa para poner en tela de juicio las anquilosadas o novedosas manifestaciones de las costumbres y la moral propias del momento.

Para su puesta en escena, el director Ramiro Herrero asumió la responsabilidad de dirigir a un grupo de actores con poca experiencia escénica:

Acierta en la atmósfera de ritual festivo con que impregna toda la puesta; en aprovechar la mordacidad moral ya explícita en el texto para burlarse del supuesto Olimpo santiaguero y sobre todo en desvelar y proyectar algunas nuevas individualidades de futuro lustre para el ducho colectivo, pero descuida algunas de las fallas de la actuación de otras ya señaladas y no atribuibles sólo a los actores¹⁹¹.

¹⁹⁰ E. Miranda Cancela, *La tradición helénica en Cuba*, pp. 158-160.

¹⁹¹ G. Fuleda León, "Sobre el Olimpo Santiaguero", *Tablas*, 3 (1989), 55-58, p. 57.

El panorama teatral en 1985 vuelve sus ojos de nuevo al magnífico texto de Virgilio Piñera, *Electra Garrigó*, que ocupa los escenarios, esta vez, de la mano de Flora Lauten con los jóvenes del grupo Buendía, quien supo poner ante el espectador una versión desacralizadora. La directora traslada, mediante una eficaz analogía, la trama a la carpa de un circo, colocándola en una zona de riesgo donde la obra surgía con toda su vitalidad.

También por esas fechas Gustavo Herrero, uno de los coreógrafos titulares del Ballet de Cuba, presenta en el Festival de La Habana, una versión de *Electra Garrigó*. Herrera

descubre la esencia de cada situación dramática, transmutándola al gesto danzario sin desdeñar la dosis de experimentación que implica. Es teatro mudo lo que nos presenta, donde el intérprete alude a su propia trinidad: ser el actor, el personaje y el bailarín mismo¹⁹².

En 1998, nuevamente, vuelve a los escenarios la obra de Piñera, *Electra Garrigó*, esta vez de la mano del director Raúl Martín con su Teatro de la Luna. Martín respetó íntegramente la obra y trató de transmitir a través de su puesta en escena la austeridad propia de una tragedia. Para lograrla, elimina casi totalmente los elementos escenográficos, las luces y el vestuario y obliga al actor a que sea él el encargado de poner de relieve la carga de humor y cinismo que constituyen el eje de la obra, con la finalidad de que el espectador descubra que Grecia es sólo una máscara, un pretexto para denunciar la decadencia de la mala educación sentimental recibida e instaurada en la sociedad cubana desde hacía muchos años¹⁹³.

Ese mismo año, en Miami, escribe Raúl Cárdenas *Los hijos de Ochún*, inspirada en *Los persas* de Esquilo, donde cuenta la guerra entre griegos y persas desde el punto de vista de los vencidos, para evocar la guerra entre hermanos que supuso el conflicto de Playa Girón, y para ello usa la mitología africana. El mismo autor expresa el amargo sabor que le dejó este hecho:

Mi salida de Cuba se produce meses después del impactante y triste conflicto de Playa Girón (Bahía de Cochinos). Aquel abril de 1961 quedó permanentemente

¹⁹² M. A. Sirgado, "Electra: el mito en movimiento", *Tablas*, 3 (1987), 25-28, p. 26.

¹⁹³ N. Espinosa Mendoza, "Teatro de la Luna. Abriendo paso a la indivinidad", p. 70.

conmigo, quizás esperando el momento de transformarlo en una pieza teatral que plasmo en la obra *Los hijos de Oebún* dentro de un contexto afrocubano¹⁹⁴.

El relato *Clitemnestra o el crimen*, incluido en el libro *Fuegos*, de la autora Marguerite Yourcenar, fue estrenado en el Festival del Monólogo de 1990 en La Habana, mereciendo el Premio a la mejor puesta en escena: “En aquel acercamiento experimental el jurado —que integró este redactor— valoró la capacidad de redimensionar un texto narrativo y llevarlo ¿hasta sus últimas consecuencias?”¹⁹⁵.

En 1991, Flora Lauten y Raquel Carrió encuentran en *Las bacantes de Eurípides* el punto de arranque para su investigación teatral. Esta elección les pareció ideal para mostrar su método de trabajo a los estudiantes griegos en el seminario al que fueron invitadas por la Universidad Pantheion de Atenas en el año 2000:

Las posibilidades de asociación entre el dionisismo y manifestaciones religiosas afrocubanas, los vínculos con los orígenes teatrales y la presencia de la mujer, sobre la cual tenían interés en trabajar, las llevaron a la obra de Eurípides y a una primera experiencia de replanteo y montaje¹⁹⁶.

A finales de 1994, el realizador y dramaturgo Jorge Luis Torres se atrevió a adaptar la pieza de Yourcenar denominándola *Clitemnestra*. El adaptador-realizador eliminó parlamentos que apenas reiteran lo antes expresado o sugerido en el texto original de la Yourcenar. Para enriquecer su escena Torres incluye fragmentos de la tragedia de Esquilo “que dimensionan el tejido dramático y, en consecuencia, dramático de su adaptación”¹⁹⁷.

Con respecto al mundo académico, en el año 1990 se convocó un encuentro científico sobre la Filología Clásica en América, y en 1998 se organizó un congreso sobre la Contemporaneidad de los Clásicos en el que

¹⁹⁴ R. de Cárdenas, “Reflexiones de Raúl de Cárdenas”, en A. González-Pérez, *loc. cit.*, pp. 141-142, p. 142.

¹⁹⁵ W. González, “Clitemnestra en las escaleras del tiempo”, *Tablas*, 3 (1994), 93-96, p. 93.

¹⁹⁶ E. Miranda Cancela, “Mito y mujeres en el teatro cubano actual”, p. 57.

¹⁹⁷ W. González López, *loc. cit.*, p. 95.

participaron numerosos estudiosos de diferentes países. Este congreso puso sobre el tapete el nivel alcanzado en estos años de estudios y la necesidad de plantear estas enseñanzas con serios criterios metodológicos, teniendo en cuenta las investigaciones sobre crítica literaria.

A finales de 1996 la doctora Elina Miranda Cancela tuvo la iniciativa de crear el Grupo de Estudios Helénicos con la contribución de la embajada de Grecia en la capital cubana, para analizar la difusión de la lengua y cultura griegas desde la antigua Grecia hasta la actualidad.

El mundo teatral se ve conmocionado en el año 1997, cuando el dramaturgo Reinaldo Montero gana el premio Italo Calvino con su obra *Medea*, que fue llevada al público por el director y también autor dramático Abelardo Estorino. El autor subvierte el mito para dar paso a una mujer segura de sí que de víctima engañada se convierte en verdugo:

Reinaldo Montero usa su preparación filológica para jugar continuamente con el texto griego, y no sólo en cuanto a personajes, motivos y estructura, sino en los mismos parlamentos. Sin embargo, y al igual que Eurípides, desposee del espíritu grandilocuente a la pieza en la que los protagonistas, seres humanos, se expresan en un tono más afín al habla coloquial. Con un fino sentido del humor desacraliza el lenguaje usando el argot cubano, desmitifica los personajes, incluso la acción dramática; como señala Abelardo Estorino, consigue “fundir lo coloquial con la literatura más culta”¹⁹⁸.

Es así como Montero ofrece una versión propia, donde muestra una visión crítica de sus inquietudes, poniendo el énfasis en el emigrante y las variantes con que éste asume su condición, de modo que cada uno de los personajes de la obra asumirá su condición de emigrante desde su propia perspectiva. Graziella Pogolotti, quien presenta la obra, dice al respecto: “Sí, la isla son los puertos. Los puertos los límites de las esperanzas, el ansia de una cosa distinta, el más maleable y tenaz reducto de insularidad. Los puertos revelan la necesidad de asimilación y cambio”¹⁹⁹.

¹⁹⁸ M. Hernández-Lorenzo & O. Valiño, “Yo soy el otro y escribo teatro. Una conversación con A. Estorino”, *La Gaceta de Cuba*, n° 6 (1998), p. 33.

¹⁹⁹ G. Pogolotti, citada por E. Miranda Cancela, “Medea: otredad y subversión en el teatro latinoamericano”, en F. de Martino & C. Morenilla (eds.), *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental. V. El perfil de les ombres*, Levante, Bari, 2002, pp. 317-332, p. 327.

El autor subraya su ruptura con el texto clásico, sobre todo liberándola de la matanza de sus hijos:

A la protagonista le queda abierta la posibilidad de salir de escena, y de la obra, con todos los suyos rumbo al futuro, hacia el anonimato feliz en que se han de educar sus hijos; mientras que la tradición mítica adquiere vida propia a través de la literatura y el arte, con un final pergeñado por el Pedagogo como quintaesencia impalpable: la carroza en que Medea con los cadáveres de sus hijos se eleva hacia el cielo de los cielos, según concluye éste. Con tal solución ya pueden irse tranquilos a desayunar a Atenas, aunque el Pedagogo, precavido, a última hora recoja el cuchillo y lo esconda entre sus ropas²⁰⁰.

En realidad, como muestra L. Campuzano²⁰¹, esta Medea está más preocupada por encontrar en otro lugar un futuro mejor para ella y para sus hijos que en vengar tan cruelmente la traición del marido.

En el año 1997 se fundó la cátedra de Filología y Tradición Clásicas, con características semejantes a las de un auténtico departamento académico, puesto que, como dice Teresa Valenzuela²⁰², se tuvo en cuenta la complejidad de las tareas docentes e investigadoras, a la vez que se procuró fomentar los estudios con un carácter interdisciplinar y comparativo.

A partir de 1999 se crearon los estudios de postgrado propios de la Maestría en Filología y Tradición Clásicas, gracias a las ayudas recibidas de la embajada de Grecia, la fundación Onassis y el apoyo de estudiosos de diferentes países.

Con estos antecedentes se creó en febrero de 2001 el Aula de Cultura Neohelénica, a partir de un convenio entre los gobiernos griego y cubano, cuyo fin es profundizar en los estudios y la difusión de los aportes culturales de la Grecia contemporánea, así como los nexos que unen la cultura griega y la cubana.

²⁰⁰ E. Miranda Cancela, “Medea: otredad y subversión en el teatro latinoamericano”, p. 327.

²⁰¹ L. Campuzano, “Medea en el metro de Nueva York”, en J. V. Bañuls *et al.* (eds.), *El teatro grecolatino y su recepción en la tradición universal*, 2 vols., Levante, Bari, vol. II, 405-417, p. 416.

²⁰² T. Valenzuela, “Embajadora del helenismo”, en <http://www.cmbfradio.cu/cmbf/educacion/educacion_0024.htm> [18-03-2009].

ESTUDIO DE *ELECTRA GARRIGÓ*

1. El autor, Virgilio Piñera

1.1. Su vida

Virgilio Piñera²⁰³ nació en Cárdenas en 1912, en el seno de una familia pobre. Por eso, buscando mejores condiciones de vida, la familia se trasladó primero a Guanabacoa y luego a Camagüey, en 1925, donde finalmente fijó su residencia.

A raíz de una visita al grupo La Cueva, quedó prendado del mundo de la escena y escribió su primera obra, *Clamor en el penal*. Seguidamente se marchó a La Habana, donde estudió Filosofía y Letras. Editó su primer libro de poesía y fundó una revista literaria que desapareció enseguida.

Angustiado por el clima anticultural que se vivía en la isla, decidió irse a Buenos Aires con una beca de estudios del gobierno argentino. Aunque se relacionó con escritores, publicó una novela y algunos libros de cuentos, no pudo escapar de la pobreza y el aislamiento privado y público que le acompañarán prácticamente toda su vida, de forma que volvió definitivamente a Cuba en 1958.

Las condiciones políticas, sociales y culturales que le hicieron exiliarse habían cambiado. Tras su vuelta a la isla se abrió una etapa de éxito que le llevó a participar de la vida cultural de la misma en diferentes facetas: estrenó y publicó teatro, editó poesía, narrativa y ensayo, hizo labores de crítica teatral y se le tradujo a varios idiomas.

Piñera era considerado por los escritores que empezaban a escribir por los 50 como un maestro, atraídos sensiblemente por su posición de francotirador,

²⁰³ Sobre la vida y obra de Piñera, cf. R. Leal, “Piñera todo teatral”, <http://www.lajiribilla.cu/2002/n66_agosto/1574_66.html>; C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, en C. Espinosa Domínguez (coord.), *Antología del Teatro Cubano Contemporáneo*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1992, pp. 11-75; V. Piñera, *Teatro Completo*, Ediciones R., La Habana, 1960; R. Leal, “Piñera en el recuerdo”, *Tablas*, n° 33 (1991), 12-15; J. Cano, “¡Que viva quien venza! La niña querida: acto de creación”, *Tablas*, n° 2 (1993), 12-18.

su evidente desdén por los poderes políticos, su sincera e imperturbable rebeldía y su sentido del humor. Era evidente que tenía un carácter difícil, siempre empeñado en molestar, sorprender y dar el toque distinto y personal, además de sus salidas de tono intempestivas y su afán de estar siempre en el ojo del huracán en el plano literario. Por eso era odiado y querido a partes iguales²⁰⁴.

Su *Electra Garrigó*, estrenada por el grupo Prometeo en 1948, fue considerada la obra que abrió la escena cubana a la modernidad, como nos informa R. Leal²⁰⁵. Son los años de Felipe, Alfonso, Badía, De la Torre, Bourbakis, Buch, Jorge A. González, Ferrer y otros que protagonizaron la modernidad, marcada principalmente por una técnica renovada, que venía a suplir las fórmulas venidas del vernáculo-musical, y por la búsqueda de la verdadera imagen del pueblo exenta del lado pintoresco y superficial.

Durante los años 60, se reunía con numerosos intelectuales en torno a *Lunes de Revolución*, suplemento cultural del periódico *Revolución*, y críticos de la escena cubana, donde se vivían los primeros años de cultura y revolución. El premio Casa de las Américas en 1968 para *Dos viejos pánicos* consolidó su nombre, aunque no se estrenó en Cuba hasta 1990 de la mano de Javier Fernández.

Siendo por naturaleza un negador, se ocupó en su teatro de crear una estética afín, como cuenta R. Leal²⁰⁶. Todas sus obras tienen en común una fuerte confrontación entre opuestos que determina la exclusión total del contrario. Tal es el caso de los no dioses de su *Electra*, de Jesús, cuando éste afirma que en la negación estaba su muerte y su fuerza.

²⁰⁴ Cf. R. Gil Montoya, “Electra Garrigó: teatro de la modernidad”, *Ciencias Humanas*, n° 30, <<http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev30/gil.htm>>, 1-9, en p. 5 [25-05-09]: “En sus memorias relata de manera descarnada y satírica —es decir, con el mismo estilo con que construyó su narrativa y buena parte de su producción dramaturgica— sus primeros encuentros con la literatura, su afición por el arte en general y su homosexualismo, esto último grave problema al interior de una sociedad machista y tradicional como la cubana, donde el ser homosexual, según la crítica que al respecto hiciera Senel Paz en su famoso cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* carga con la enfermedad y el lastre de una vergüenza cuando se trata de justificar la acción combativa de la tan cacareada Revolución”.

²⁰⁵ R. Leal, “Piñera todo teatral”, p. 3.

²⁰⁶ R. Leal, “Piñera todo teatral”, p. 6.

Su inquieta personalidad le llevó a experimentar nuevas posibilidades estéticas con las que quería plasmar su propia concepción del mundo, donde el hombre se encuentra solo en un sitio cerrado sin salida. Tal es el caso de *Aire frío*, *Electra Garrigó*, *Dos viejos pánicos*, *La niña querida*, donde parece que la obra va a empezar de nuevo. Esta condición de negador le convierte en el representante máximo de una generación de dramaturgos que se distanció *ex professo* de la vida política y de la pugna de partidos, haciendo un teatro de resistencia pasiva.

Para los escritores del momento, mezclarse en la vida política significaba contaminarse, aunque esta huida de una situación atroz no hacía sino perpetuarla. Lo realmente importante de la posición de este grupo de dramaturgos fue que sus obras se pronunciaban por el rechazo de esta otra literatura reconocida popularmente y que, por su afinidad con el poder oficial, ofrecía premios y aseguraba solvencia económica.

El mismo autor describirá en su artículo “No estábamos arando en el mar”, reproducido en la revista *Tablas*, nº 2 (de abril/junio de 1983), los avatares de un dramaturgo en Cuba y los años que pasaban entre que una pieza era escrita y su puesta en escena. Entre 1939 y 1959, Piñera logra reunir 53 piezas de diez autores, lo que estadísticamente arroja un promedio de seis obras por autor en 20 años, y lo peor de todo es que la mayor parte de esas piezas se representaron en contadas ocasiones y ante un público escaso.

Sin embargo, y a pesar de las pocas facilidades que tuvo en Cuba para llevar a cabo su labor creativa, fundó revistas, publicó poemas, cuentos, novela, críticas y ensayos, estrenó cuatro piezas antes de 1950, y fue una figura absolutamente vital y crucial para la cultura del pueblo cubano.

Y aunque para muchos el autor no tenía nada que aportar a partir de los años 60, ya que su dramaturgia había envejecido, Piñera seguiría escribiendo hasta el fin de sus días, con la misma convicción con la que comenzó su prolífica y genial carrera de hombre de teatro. Murió en 1979 de un ataque cardíaco en La Habana. Su amigo Rine Leal expresa así ese momento:

En su velorio vi caras viejas y rostros nuevos, escritores de todas las edades que le ofrecían tributo, y hasta descubrí algunos que nunca habían leído su obra y la negaban a base de criterios extraliterarios. Salí de allí espantado, con el pensamiento

de que con su desaparición Piñera lograba lo que parecía imposible: la aceptación general. Fue su última paradoja²⁰⁷.

1.2. Su obra

Rine Leal, en su magnífico artículo sobre la obra de este autor, cree oportuno dividirla en períodos. El primero corresponde a su primera época de escritor, antes de salir de Cuba. El segundo comprende los años posteriores, la Revolución y su vuelta de Argentina a la isla, y el último a la etapa final de su vida, cuando su producción fue mucho menos abundante y estaba prácticamente desahuciado por los críticos.

En el primer periodo, entre 1938 y 1943, escribe *Clamor en el penal* y *En esa belada zona*, que fueron sus primeras obras y que el propio autor calificó de “infortunados intentos”, de tal forma que fueron eliminadas por el propio Piñera. También escribió entonces *Electra Garrigó*, en 1941, cuya representación a cargo del grupo Prometeo colocó la obra a la vanguardia de la nueva dramaturgia.

Electra Garrigó, en palabras de Rine Leal²⁰⁸, no es ni más ni menos que una parodia de una tragedia ateniense, una caricatura de alta cultura, una burla a la cultura oficializada, que transformaba los modelos antiguos en un patrón sagrado e inviolable. El propio autor explicará por qué lo hizo a través del mito griego:

Aquí hace falta decir la verdad, y la verdad es que a semejanza de todos los escritores de mi generación, tenía un gusto marcado por los modelos extranjeros. Lo que pudo haber sido cubano de uno al otro extremo lo falseé con unos griegos exhumados porque sí. Pero en esta época yo no podía hacer otra cosa, la literatura me dominaba, lo libresco me encantaba y el nivel me fascinaba²⁰⁹.

Pero lo que consigue es culturizar las expresiones del pueblo y demostrar que lo cubano podía tener el nivel de una tragedia griega.

²⁰⁷ R. Leal, “Piñera todo teatral”, p. 33.

²⁰⁸ R. Leal, “Piñera todo teatral”, p. 4.

²⁰⁹ Cf. V. Piñera, citado por R. Leal, “Piñera todo teatral”, p. 4.

En aquel momento consiguió críticas positivas, como la de María Zambrano: “Y he aquí una tragedia actual realizada con toda coherencia y justicia, con esa terrible honestidad suicida”²¹⁰. Pero no podemos engañarnos: la mayor parte de la crítica del momento no entendió al autor, por lo que tuvo que esperar diez años para su reposición.

Fue de nuevo el grupo Prometeo el que se encargó de la puesta en escena de 1958, y esta vez con la recién llegada Revolución la obra fue mejor entendida, sobre todo el conflicto familiar y su analogía con el pueblo cubano que estaba enfrentado.

De 1943 a 1959, aún en su primera etapa, escribiría *Jesús*, *Falsa alarma*, *La boda* y *Los siervos*, esta última rechazada por el autor.

Jesús, estrenada en 1950, es un barbero en quien las gentes de La Habana se empeñan en ver al nuevo Mesías, pues la sociedad, agobiada por la corrupción y el vicio, necesita de un salvador que alivie su malestar. A pesar de no existir ninguna prueba de tal aseveración, la masa se empeña en llevarlo hasta la crucifixión, aunque él defiende hasta la agonía su condición de hombre sencillo y feliz: “Esta disparatada situación social es utilizada por Piñera para satirizar las actitudes oportunistas de la Iglesia, la aristocracia y el disloque publicitario en que se mueve este siglo”²¹¹.

El caso de Jesús García pasará a la historia como el de la inmolación de un inocente, sin embargo, será sacrificado cada vez que la sociedad necesite de una víctima propiciatoria, aún en las sociedades más evolucionadas del futuro.

Falsa alarma fue estrenada en el Lyceum de La Habana en 1957 y publicada como estreno en la revista *Orígenes*, nº 21, primavera de 1949. Se trata de una obra grotesca en un acto, donde el autor expone la desesperación que sufre una sociedad desestructurada, cuyos valores están confundidos y tergiversados. Cuenta cómo un reo se encuentra ante un juez indiferente a causa del aburrimiento que le produce su propia rutina laboral, lo que provoca la deshumanización del propio juez, que le lleva a aplicar la ley mecánicamente, sin justicia ni razón.

La boda se estrenó en la sala Atelier en 1958 bajo la dirección de Adolfo de Luis, según el cual

²¹⁰ Cf. M. Zambrano, citado por R. Leal, “Piñera todo teatral”, p. 5.

²¹¹ N. González Freire, *op. cit.*, p. 120.

Piñera logró con *La boda* una obra cubana, esencialmente cubana, cosa que pienso no pudo lograr Pepe Triana con *La noche de los asesinos*. En *La boda* la cubanía está en la expresión, en los personajes, en todo, las situaciones son absurdas, pero los personajes son cubanos, yo nunca pensaría que son franceses²¹².

En 1994, dirigió la reposición de la misma Raúl Martín para el examen de graduación en la especialidad de Dirección Teatral. Considerada como una obra menor, Martín piensa que para ver la verdadera dimensión de la pieza es preciso distanciarse, hacerla con toda seriedad y a la vez jugando.

La boda es un ejemplo evidente de cómo una situación banal puede ser llevada por los personajes a un hecho trascendental:

El carácter agresivo y provocativo de la obra, surgido del juego teatral en el que los personajes y receptores son tratados como piezas de experimentación, cuya capacidad de resistencia se mide obligándolos a formar parte de una historia banal con el objetivo de conducirlos a la situación límite, tiene como propósito demostrar la vulnerabilidad del hombre, materializada a través de la teoría de la situación límite²¹³.

El segundo periodo de su carrera comienza cuando en 1959 escribe *Aire frío* y, seguidamente, *El flaco y el gordo*, *El filántropo*, *La sorpresa*, *Siempre se olvida algo*, *El álbum*, *La niña querida*, *Estudio en blanco y negro*, *Los mirones*, *Una caja de zapatos vacía*, *Dos viejos pánicos*, *Handle with care*, *Ejercicio de estilo* y *El encarne*, una pieza de teatro musical de escaso interés, a juicio de Carlos Espinosa Domínguez²¹⁴. Se trata de su etapa más prolífica e importante en su carrera como autor teatral.

En 1960 reunió en un grueso volumen su *Teatro completo* con siete de sus obras más importantes hasta la fecha, y publicó en España *Estudio en blanco y negro*, en *Teatro breve hispanoamericano contemporáneo*, selección de Carlos Solórzano.

²¹² B. E. Ribero, "La boda: una conversación a tres voces", *Tablas*, 3/4 (1994), 27-33, en p. 28.

²¹³ Cf. B. E. Ribero, *loc. cit.*, p. 30.

²¹⁴ Cf. C. Espinosa Domínguez, *loc. cit.*, p. 31.

Aire frío fue publicado por primera vez en 1959 por editorial Pagrán y de la puesta en escena se ocupó Humberto Arenal. También fue editada por la Asociación de Directores de Escena en Madrid en 1990.

En *Aire frío* hace un acercamiento casi naturalista a la vida de una familia cubana de clase media entre 1940 y 1958. No hay argumento, ni una anécdota al estilo tradicional. Sin embargo, la representación dura tres horas y siempre obtuvo un lleno total.

Antón Arrufat²¹⁵, a propósito del estreno de esta obra, comenta cómo el autor rastrea en su propia experiencia, para mostrarnos, a través de la agónica cotidianidad de los Romaguera (protagonistas de esta historia), la vida de las familias cubanas que, como él mismo, luchaban por sobrevivir. El mismo autor expresó que le bastó presentar una historia “por sí misma tan absurda que de haber recurrido al absurdo habría convertido a mis personajes en gente razonable”²¹⁶. Esta obra confirmó a Piñera como uno de los más emblemáticos escritores de su tiempo.

El flaco y el gordo es una pieza enmarcada entre la estética del absurdo y el humor negro: el flaco se come al gordo y se vuelve gordo él mismo. Más tarde aparece otro flaco que seguramente se lo comerá a él. No hay solución, es un ciclo fatalista que se repite sin fin. En esta obra se realiza la conversión en su contrario, al igual que en *La niña querida*, y al final de la obra se vuelve al principio. En su momento su negativismo no sentó bien entre los críticos, fue mal comprendida y cayó en una injusta marginación.

Con *Dos viejos pánicos* ganó el premio Casa de las Américas en 1968, y al año siguiente esta misma obra fue estrenada en Bogotá por el grupo La Mama, y editada por el Centro Editor de América Latina, de Buenos Aires, en 1968, y pudo verse representada en varios países, incluida España, antes de poder estrenarse en Cuba, para lo que tuvo que esperar hasta 1990.

Se trata de un siniestro juego teatral que protagonizan dos ancianos que luchan entre sí por alejar el miedo que les invade, que opera como un personaje más. No hay un argumento, sólo es un ciclo, un círculo vicioso que se repite una y otra vez, con el que Piñera expresa sus ideas sobre la decadencia del ser humano. Ésta fue la última obra que el autor vio publicada,

²¹⁵ Citado por C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 31.

²¹⁶ V. Piñera, *Teatro Completo*, Ediciones R. La Habana, 1960, p. 29.

pues la marginación que sufrió durante toda su trayectoria artística impidió que se conocieran los textos que escribió durante esos años.

Una caja de zapatos vacía fue publicada por Ediciones Universal, de Miami, en 1986 y estrenada por el Teatro Avante de esa misma ciudad.

El protagonista de esta pieza es un joven miedoso que se convierte en un militante de nobles propósitos. Ante la incursión de un personaje que representa el fascismo, Angelito, Carlos inicia su lucha intentando hacer cesar sus vacilaciones e inseguridades hasta que, por fin, Angelito muere a manos de Carlos. Éste con su camisa roja puesta ya no tiene miedo, ahora es un hombre.

Handle with care, pieza sin localizar, de la que el mismo Piñera expuso como idea central:

Quiero expresar mediante acciones musculares, palabras que no tienen una relación lógica entre ellas, sino puramente ritual, la torpeza con que un acto puede ser ejecutado susceptible de provocar una catástrofe, y consecuentemente, la habilidad de poner en juego, para evitarla, esto es, hacer tolerable y eficaz la vida del hombre²¹⁷.

En 1969 escribió *Ejercicio de estilo* para un espectáculo, junto a un capítulo de *Rayuela* de Julio Cortázar y algunas frases de José Martí. Este texto es fruto de improvisaciones, partituras de movimiento, mezcla de danza, teatro y textos sin lógica aparente.

En fin, su último período corresponde a los primeros años 70. En esta década Piñera sólo escribió tres obras que fueron encontradas por Antón Arrufat entre los documentos que éste le entregó a la hora de su muerte: *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica*, publicada en la revista *Tablas* en 1988, aún sin estrenar, *Las escapatorias de Laura y Óscar*, escrita en 1973 y publicada en la revista *Primer Acto* en 1989, y *El trac*.

Las dos primeras son difícilmente encuadrables en cualquier género o temática, prueba de que aún al final de sus días el autor luchaba por renovar la tradicional forma de hacer teatro en Cuba. *El trac*, por su parte, es una pieza breve cuya acción se crea por medio de unidades cerradas y autónomas que pueden ser ordenadas aleatoriamente dependiendo del estado de ánimo del intérprete. Prácticamente no es un texto, sino un evento, una *performance*.

²¹⁷ Citado por R. Leal, "Piñera todo teatral", pp. 25-26.

2. Estudio de la trama de *Electra Garrigó*

2.1. Antecedentes de la obra

En el año 1941, la Revolución del treinta había fracasado, Batista se encontraba en el poder y la corrupción estaba generalizada entre los poderosos, de modo que la frustración era el sentimiento dominante en el pueblo cubano.

En el terreno de la cultura, la década de los cuarenta se caracterizó por aislados pero interesantes esfuerzos por conseguir obras de arte, en cualquiera de los ámbitos, frente al desinterés oficial y la mediocridad conformista generalizada que ocupaba el ocio de los ciudadanos.

Esta *Electra Garrigó* se nos muestra como un personaje autónomo, portavoz del propio autor, cuyas inquietudes de esa época refleja, como reconoce el mismo Piñera unos años después en el prólogo a la edición de su obra:

En la época en que escribí *Electra*, meditaba a diario en esto: en medio de tanta confusión, ¿con quién contar? Y la respuesta era la reducción al absurdo: Conmigo mismo, y digo reducción al absurdo pues el ser humano, que sólo cuenta consigo mismo, está atado de pies y manos²¹⁸.

2.2. Trama de *Electra Garrigó*

En la versión de Piñera, Agamenón aún no ha muerto, Orestes permanece en casa —de la que nunca ha salido— y Egisto también convive con la familia, de forma que constituyen el núcleo familiar el matrimonio, el amante de la mujer (con el consentimiento del marido) y sus dos hijos.

Los esposos, unidos por el sagrado vínculo del matrimonio, a pesar del odio que se profesan, no pondrán fin a esta malsana convivencia, sino que volcarán las frustraciones en sus dos hijos. Absorbentes y egoístas, tanto Agamenón como Clitemnestra harán uso de su poder para retener a sus hijos preferidos a su lado, sin contar con lo que éstos deseen o quieran.

²¹⁸ V. Piñera, “Piñera teatral”, en *Teatro Completo*, p. 13.

En el acto 1º, aparece el Coro y anuncia la desgracia que se cierne sobre la casa. Pedagogo, tutor de los dos jóvenes hijos, ayuda a Electra a tener una visión propia de la realidad y la anima a luchar por lo que es justo. Agamenón, que aparece inmediatamente, presiona a su hija para que no se case y permanezca con él el resto de sus días, recurriendo primero al chantaje emocional y después al deber de obediencia que se tiene para con los padres; pero Electra, dolida, se rebela contra esta imposición.

Clitemnestra aparece muy asustada pues sospecha que Orestes ha muerto, mientras que Agamenón y Electra se ríen cínicamente de su absurdo temor. Seguidamente aparece Orestes, que manifiesta su deseo de viajar, pero su madre le chantajea para que desista y le promete hasta el trono con tal de que no se vaya de su lado.

Tanto es el dolor que a cada uno de los cónyuges le produciría la muerte de sus hijos preferidos que, inserta en la trama, aparece una pequeña farsa protagonizada por cuatro mimos femeninos: uno de ellos representa el doble de Clitemnestra, otro hace de anunciadora y dos cargan una cama lujosamente vestida. La anunciadora imita la acción de leer un telegrama, mientras que la auténtica Clitemnestra pone la voz al telegrama, en el que se informa de la muerte de Orestes. Ante esta terrible noticia el doble de Clitemnestra muere de pena, aunque la verdadera Clitemnestra se goza de estar viva.

Luego aparecen en escena cuatro nuevos mimos, esta vez masculinos, uno de ellos el doble de Agamenón y los tres restantes haciendo el papel de mensajeros. Cada uno de estos últimos imita la acción de anunciar la muerte de Electra, mientras que el auténtico Agamenón se encarga de poner la voz a cada uno de los mensajeros y a su doble.

Los tres anuncios describen de forma diferente la muerte de Electra. El doble de Agamenón echa a suertes con un juego infantil la versión que dará como válida, aunque el verdadero Agamenón pondrá la voz: toca la versión en la que Electra muere de pena ante la negativa de Agamenón de dejarla desposarse con su pretendiente; las demás versiones culpabilizan al pretendiente. Sintiendo culpable el doble de Agamenón, decide morir y muere.

La familia discute sobre el destino que le es impuesto a cada uno de ellos. Para alguno este destino es la muerte. Se barajan dos nombres: Agamenón y Clitemnestra.

Cierra el acto una intervención del Coro quien con una especie de canto anima a Electra a seguir su obra y a expresar su malestar.

El acto 2º también lo abre el Coro, quien desea ardientemente el derrocamiento del tirano Agamenón a manos de Electra.

Entra Electra y, sola, invoca a los dioses reclamando su presencia de alguna manera y reprochándoles su apatía ante la injusticia. Ante su absoluto silencio rechaza su divinidad y, por tanto, su existencia. Y ante esta certeza decide actuar, pues si no existen no hay castigo, por tanto tampoco para ella.

Entran Egisto y Clitemnestra con la noticia del suicidio del pretendiente de Electra a causa de la negativa de Agamenón a darle su mano. Electra acepta definitivamente que seguirá en casa el resto de su existencia, pues ése parece ser su destino, a pesar de los intentos de Egisto y Clitemnestra para que busque otro pretendiente y salga del hogar paterno.

Entretanto, Agamenón aparece borracho y acusa a su mujer de serle infiel con Egisto. Clitemnestra y Egisto se defienden de tal acusación, pero Electra ratifica este hecho y, es más, sostiene que los amantes pretenden eliminar a Agamenón para quedarse con sus riquezas. Clitemnestra, ante esta grave acusación, cree que su hija viene de consultar un oráculo.

Entra Pedagogo con Orestes, al que intenta explicar que en la naturaleza sólo hay hechos y que si un hecho debe producirse no habrá nada que lo detenga, pues la naturaleza sólo obedece la ley de la necesidad.

Siguiendo el hilo de la conversación, Pedagogo sonsaca a Clitemnestra la orden que ha dado de eliminar al viejo gallo llamado también Agamenón, como su marido. Orestes acepta de buen grado esta orden y Electra no sólo la acepta sino que dice que debe hacerse inmediatamente, escudándose en que su enfermedad puede extenderse al gallinero.

Clitemnestra pide a Electra que le coloque el manto, Electra se lo quita de los hombros y lo coloca en la cabeza de su madre. Ésta da vueltas sobre sí misma con las manos extendidas y, como si estuviera sola, protagoniza un monólogo en el que se deja llevar por sus emociones: desea ardientemente la muerte del gallo y cuanto antes mejor, pero en su delirio confunde al gallo con su marido y justifica esta muerte porque éste ha sido cruel con ella, y porque con su negativa a que Electra se case y salga de la casa, entorpece sus relaciones con su amante, del que desea disfrutar sin cortapisas.

Envalentonada y dispuesta a actuar, pregunta a Electra qué debe hacer. Electra no tiene dudas y le dice que debe obrar. Seguidamente se quita el chal y aún exaltada llama a Egisto, al que ordena la muerte del gallo viejo ese mismo día. Entra una sombra que simula un gallo enorme; sobre ella se abalanza Egisto y golpea a la sombra, la cual desaparece por entre las columnas, mientras Clitemnestra anima a Egisto a que termine con la vida del gallo Agamenón.

El Coro confirma en presente lo que está sucediendo entre bambalinas: la muerte de Agamenón padre, y anuncia la próxima muerte de Clitemnestra a instancias de su hija.

El Coro inicia, nuevamente, el acto 3º, reflexionando sobre lo que la muerte de Agamenón significa para Electra y Orestes y anunciando la necesidad de otra muerte, la de Clitemnestra.

Orestes expresa su satisfacción a Pedagogo por la muerte del gallo viejo, y también la admiración que siente por Egisto tras verlo estrangular al gallo tan limpia y certeramente. Por lo que, con ingenuidad, piensa que si su viaje fuera a la India a aprender el arte de estrangular, Clitemnestra le dejaría por fin partir, ya que su madre siente una intensa admiración por Egisto. Pedagogo intenta hacer entender a Orestes que Egisto es un consumado sofista de salón, conocedor de todos los trucos, pero que no enseñará ninguno. A raíz de esta conversación Pedagogo explica a Orestes el verdadero mal de la ciudad: el matriarcado de las mujeres y el machismo de los hombres y, por supuesto, el sofisma generalizado. El envanecimiento de los ciudadanos que inventan su propia gloria.

Entran Egisto y Clitemnestra, quien, eufórica por la muerte del gallo viejo, anuncia seguidamente que su marido ha partido para un largo viaje y deja entrever la duda sobre su regreso.

Ante esta partida, Orestes piensa que la próxima debe ser la suya y le dice a su madre que quiere viajar a la India para aprender a estrangular. Poco a poco el tema se centra en la muerte por estrangulamiento de una mujer y es el cuello de Clitemnestra el que sirve de muestra, de forma que el mismo Orestes coloca sus dedos en el cuello de su madre. Se quita los dedos y se refugia en Egisto, pero Orestes le hace ver que Egisto también rodea su cuello y además es experto en estrangular. Asustada se aleja de Egisto y se acerca a Pedagogo, de quien demanda la certeza de que ella no morirá estrangulada. Clitemnestra

pregunta por su destino. El Coro le informa de que no morirá estrangulada pero que será víctima de una muerte espantosa y justa.

Orestes, en tono profético, le asegura que no morirá estrangulada, pero deja caer que hay muchas formas de morir. Fuera de sí va en busca del brujo para que le dé respuestas.

Pedagogo va a buscar a Electra y Orestes se queda solo. Llama angustiosamente a Electra, que no aparece, y empieza a analizar la situación de la que él forma parte, llegando a la conclusión de que Clitemnestra, Egisto y Electra deseaban la muerte de Agamenón. Seguidamente él mismo es el centro de toda su atención, analiza qué es aquello que le impide hacer lo que más desea que es partir, y llega a la conclusión de que hay un impedimento externo que es su madre, pero que principalmente es él mismo el que boicotea su propio deseo. Decide por tanto que tiene que eliminar primero la parte de sí mismo que le impide realizar sus deseos y después eliminar a su madre.

Llega Electra que explica a su hermano cómo de niños fueron separados por las intrigas de sus padres, haciéndose cargo de Orestes Clitemnestra y de Electra Agamenón.

Para cerciorarse de que Orestes es su verdadero hermano, le pide que se someta a una prueba, pero que si no la supera debe morir. Aunque el castigo es tremendo, Orestes decide someterse a la prueba que consiste en contestar preguntas sobre lo que debe hacer Orestes. Él contesta que asesinar a su madre y partir después. Como la respuesta es la adecuada, Electra cuenta a Orestes que su madre debe morir con su fruta preferida envenenada, la frutabomba, y debe ser él el que se ocupe de dársela, pues tiene plena confianza en su hijo.

El Coro interviene para confirmar que por fin los hermanos se encuentran y pueden resolver la venganza.

Entra Clitemnestra con una pieza de plata protegiendo su cuello y totalmente aterrorizada a causa de unas visiones que hacen que hasta los objetos más cotidianos se tornen Electra. Y aunque el terror a la muerte la tiene desesperada, todavía piensa que puede convencer a Orestes para matar a su hermana, si a cambio ella le da libertad para viajar. Entonces aparecen en procesión los criados de Agamenón, las criadas de Clitemnestra, que colocan una mesa, la bandeja con la frutabomba y ofrecen un peine a Clitemnestra, Pedagogo y Egisto, cuya función es despedirse de Clitemnestra.

Queda sola y entra Orestes, al que confiesa que teme a los objetos, pues Electra les ha ordenado que la hagan partir. Orestes le dice que es él precisamente el encargado de esa misión, pero ella nada sospecha de su hijo y come la frutabomba envenenada, mientras intenta convencer a su hijo de que mate a Electra y como contrapartida ella le dejará partir.

Electra aparece y su madre muere a sus pies. Quedan solos los hermanos. Electra advierte a Orestes de que ha llegado el momento de su partida, mientras ella cierra la puerta tras de sí, condenada a vivir siempre en casa, prisionera de sí misma, y entonces invoca a las Erinias, personajes mitológicos que simbolizan los remordimientos.

2.3. Trama de *Electra* de Sófocles

Cuando la obra comienza, Agamenón, padre de Electra, ha muerto a instancias de su madre y de Egisto, actual marido y por ende regente de Micenas. Orestes, hermano de Electra, habita fuera del palacio real, pues a raíz de este crimen fue salvado y criado por Ayo, su tutor, en un lugar lejos del palacio, para en su momento regresar y vengar la muerte de su padre, como reza el oráculo de Delfos.

Ayo cuenta a Orestes su propia historia y Orestes le informa de que según el oráculo pítico, para poder llevar a cabo la venganza, debe proceder con astucia y, puesto que esto debe ser así, prepara un plan de acción en el que Ayo deberá hacerse pasar por extranjero y notificar su propia muerte, para confiar a Clitemnestra.

Mientras, en palacio, Electra se queja de la situación en la que vive y clama justicia por el asesinato de su padre, para lo que espera impaciente la llegada de su hermano. El Coro constituido por doncellas del lugar la anima y aconseja.

Crisótemis, hermana de Electra, aconseja a ésta cambiar su actitud obsesiva y destructiva, mientras que Electra la acusa de traicionar la memoria de su padre por carecer de ávidos deseos de venganza. En tanto Clitemnestra vive atemorizada debido a una visión nocturna que predice la pronta venganza del espíritu de Agamenón.

Ayo aparece en palacio y, haciéndose pasar por un extranjero de Fócide, hace correr la noticia de la muerte de Orestes. Ante esto, Electra queda desconsolada y sumergida en su angustia. Crisótemis, que no ha escuchado al forastero, convencida de que Orestes vive por los cabellos que ha visto

dedicados sobre la tumba de Agamenón, llena de alegría intenta contagiarla a Electra. Pero ésta, absolutamente convencida de la muerte de su hermano, opta por tomar venganza ella personalmente, para lo que pide la ayuda de Crisótemis, pero ésta la rehúye asustada ante tan descabellada proposición.

Enseguida entra Orestes, que se presenta a sí mismo como focense junto con Pílates y dos criados, uno de los cuales lleva una urna con las supuestas cenizas de Orestes. Electra, apenada, coge entre sus manos las cenizas de su hermano, y en ese momento éste se da a conocer a ella y, después de reconocerse y alegrarse por el encuentro, preparan el asesinato de Clitemnestra.

Pílates y Orestes buscan a Clitemnestra dentro del palacio y le entregan las falsas cenizas de Orestes en una urna. Clitemnestra se regocija con este hecho, puesto que con la muerte de su hijo se acabaron sus pesares, ya que según el oráculo su propio hijo lo mataría. Pero esta alegría pronto se trunca pues, mientras ésta prepara la urna para el entierro, es golpeada por Orestes hasta la muerte.

Electra sale fuera de palacio para esperar a Egisto y le anima a que entre para ver la urna de las cenizas de Orestes, pero se encuentra con el cadáver de Clitemnestra. Seguidamente Orestes lo lleva hacia el mismo lugar donde fue asesinado su padre para darle muerte.

2.4. Conclusiones sobre la trama de *Electra* Garrigó

Está claro, como el propio autor sugiere, que la trama parte de la *Electra* sofoclea, pero no es menos cierto que el autor se mueve por este mito con una enorme libertad, cosa nada rara, pues al igual “que los clásicos griegos no vacilan en alterar los elementos brindados por el mito en función de la expresión de sus ideas”²¹⁹. Él mezcla sabiamente elementos de su propia cultura con la cultura clásica, y no sólo eso sino que incluso hace referencias a la cultura europea actual. Así, para integrar el mundo antiguo en el actual, cita a Scotland Yard e incluye la mención a una de las principales compañías multinacionales del momento, cuando la anunciadora finge leer un telegrama que dirá la propia Clitemnestra en el que anuncia que

²¹⁹ E. Miranda Cancela, “Electra en Piñera”, *Revista de Literatura Cubana*, 14 (1990), 40-53, p. 41.

[...] murió despedazado por las fieras Orestes Garrigó, el competente ingeniero de la Australian Iron Company [...] (*Electra Garrigó*, p. 153).

Estas alusiones a la cultura moderna son para Vicente Cervera Salinas la forma en que Piñera coloca su pieza en el nivel de atemporalidad que ha buscado²²⁰.

En cuanto a su estructura, Piñera usa los tres actos, como la mayor parte de las obras de su tiempo, y también cumple con las unidades aristotélicas, al igual que las tragedias griegas: cumple con la unidad de acción, ya que el conflicto no tiene tramas paralelas de similar importancia, es único y centrado en el tema de *Electra*; también cumple con la unidad de tiempo, pues se resuelve en menos de 48 horas; y, por último, también con la unidad de lugar, pues la acción transcurre en el mismo sitio, por lo que no se hace necesario ningún cambio de escenografía —ésta consta de un portal con seis columnas, muy en la línea de las casas coloniales cubanas— y que, por supuesto, nos remite al escenario de la pieza de Sófocles, el cual “ubica la acción a las puertas del palacio, a las que consigue salir *Electra* en una ausencia del rey y por las que se hará entrar a los asesinos para su muerte, porque el palacio es el símbolo del reino y la obra mostrará la recuperación de la herencia por el linaje que intentó eliminar”²²¹. Para orientarnos sobre la función de las escenografías de las tragedias, remitimos a Patris Pavis, para quien

el espacio de la tragedia griega brilla por su ausencia: es un espacio neutro, de tránsito, que no caracteriza el medio ambiente, sino que ofrece un apoyo intelectual y moral al personaje. Es el espacio abstracto y simbólico del tablero de ajedrez: todo significa en él por diferencia, y toda caracterización de los dos casos es superflua²²².

En este caso las columnas operan como elemento simbólico de la cárcel de Orestes y como el hecho de que rebasarlas significará su libertad y también

²²⁰ V. Cervera Salinas, “*Electra Garrigó* de Virgilio Piñera. Años y leguas de un mito teatral”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 545 (1995), 149-156, p. 152.

²²¹ Cf. J. V. Bañuls Oller, P. Crespo Alcalá & C. Morenilla Talens, *Electra de Sófocles y las primeras recreaciones hispanas*, Levante, Bari, 2006, p. 18.

²²² P. Pavis, *op. cit.*, p. 184.

de la fatídica soledad y encerramiento en el que queda Electra al final de la pieza.

También es simbólico el espacio y la atmósfera creada en las escenas en que los dobles de Agamenón y Clitemnestra mueren, mientras los propios personajes observan y comentan su propia muerte actuada.

Con ocasión de la muerte de Agamenón, que ocurre en escena, también hay una especie de ritual, donde aparece la sombra gigantesca de un gallo, y seguidamente aparece Egisto como el gallo blanco, que lo mata, ante la mirada de una Electra majestuosa y justiciera y una Clitemnestra que jalea alborotadora:

[...] ¡Al gallo negro! ¡Hoy debe morir! ¡Sí, Egisto, remátalo con tus espolones!
 [...] (*Electra Garrigó*, p. 167)

Es simbólico este espacio del gallinero en el que se escenifica una pelea de gallos entre un ser vivo, Egisto, y una sombra que representa a Agamenón. Pues en toda la obra se perfila a Agamenón como este gallo viejo que es preciso que muera, y el autor se mueve en esta simbología, es sobre todo Clitemnestra la que hace hincapié en esta ambigüedad:

[...] ¿Fui yo sibila al bautizar a mi gallo con el nombre de Agamenón? [...]
 (*Electra Garrigó*, p. 166)

Electra es el centro de la tragedia de Sófocles, pues como afirma Albin Lesky,

en la estructura del drama observamos lo que nos confirma el dibujo de la personalidad de Electra: ella es la figura principal de la obra, todos los hechos están orientados significativamente hacia sus sentimientos, pensamientos y proyectos²²³.

Y es precisamente este enfoque el que escoge Piñera para escribir su obra, pues está preocupado por los males sociales y políticos que van en contra del

²²³ A. Lesky, *La tragedia griega*, Editorial Labor, Barcelona, 1966, p. 144.

desarrollo pleno del ser humano; así que también Electra Garrigó es el centro de la tragedia de Piñera.

Electra Garrigó desafiará el orden establecido, al igual que su antecesora, pero mientras ésta espera el momento de la venganza, Electra Garrigó no esperará nada, irá colocando las piezas como en un puzzle, de tal forma que todo encaje como ella lo tiene previsto: la muerte de Agamenón ordenada por Clitemnestra, cuya voluptuosidad y odio hacia su marido sólo necesitan un pequeño empujón de Electra, y la muerte de Clitemnestra a manos de su hermano, al que astutamente convence usando su punto débil, su deseo de partir. Por tanto, al principio de la obra ni siquiera Clitemnestra Pla y su amante han tomado la decisión de asesinarlo.

Elina Miranda²²⁴ afirma que Piñera al igual que su antecesor, Sófocles, tampoco está interesado en las implicaciones políticas de la muerte de Agamenón o en la consideración ética del matricidio, sino que se centra en la figura de Electra y su búsqueda de realización personal. Es evidente que Piñera no tiene en cuenta el hecho amoral del asesinato, como no lo tuvo Sófocles en la pieza que nos ocupa, del que dice J. Vara Donado, “el castigo inherente al crimen de Orestes al matar a su madre lo elimina Sófocles”²²⁵. La propia Electra adoctrinada por Pedagogo define así el asesinato:

[...] Escucha, Pedagogo: si te alisa la cola es sólo un hecho; si te asesinara con este puñal (esgrime el peine a modo de puñal) sería nada más que otro hecho. [...]
(*Electra Garrigó*, p. 144)

Pero sin embargo, sí transfiere el problema de Electra a sus conciudadanos. Éstos, al igual que ella, sufren la tiranía de su padre como rey. Electra reivindica el derecho de todo ser humano a su realización personal, aún a costa de revolucionar una sociedad basada en valores ancestrales y dañinos para el ser humano, tanto para el que ejerce la tiranía como para el que la sufre y que a la larga provoca la infelicidad de todos, llegando hasta la desgracia. En esto coincide con la Electra clásica,

²²⁴ E. Miranda Cancela, “Electra en Piñera”, p. 46.

²²⁵ J. Vara Donado, “*Electra*, Introducción”, en Sófocles, *Tragedias completas*, Edición y traducción de José Vara Donado Cátedra, Madrid, 1985, pp. 239-244, en p. 241.

Un personaje, que anulado como persona, se ha mantenido firme en sus convicciones y fiel a los suyos, a los que considera su destino, que adquiere forma humana en la figura de Orestes, que ha de venir a restablecer la legalidad subvertida de forma violenta. Electra, pues, representa a esa parte del pueblo que no ha claudicado²²⁶.

Así se expresa Electra para denunciar la infelicidad de su pueblo:

Hace falta mucha luz para que los ojos puedan considerar y medir al monstruo que ofende a la ciudad (*Electra Garrigó*, p. 143);

y también el Coro se hace eco del beneficio para la sociedad de la muerte de Agamenón:

Asunto de sanidad,
salvación de dos hermanos,
rápido juego de manos
libertando a una ciudad. [...] (*Electra Garrigó*, p. 168)

Y por supuesto Pedagogo, el ser más político de la pieza, quien es consciente de que la sociedad está pidiendo a gritos un cambio y así educa a Electra:

[...] Sigues la tradición, y eso no me gusta. ¿No te he dicho que hay que hacer la revolución? ¿Por qué no clamas? [...] (*Electra Garrigó*, p. 142)

Electra declama al modo de los políticos del momento, que usan la retórica vacía de contenido para adormecer al pueblo, pero el pueblo está presto a levantarse: son los primeros ecos de la Revolución.

Pero es evidente también que la sabia alteración que efectúa Piñera con respecto a su referente inmediato, la tragedia de Sófocles, producida sobre todo por la relación que mantienen los padres entre sí y la tiranía que ejercen

²²⁶ J. V. Bañuls Oller, P. Crespo Alcalá & C. Morenilla Talens, *op. cit.*, p. 23.

sobre sus vástagos, transforma también el tema principal de la obra. En tanto que en Sófocles el tema principal es la venganza de una hija que idolatra a su padre muerta, en la *Electra Garrigó* es el de la lucha de una mujer por el derecho a elegir su propia vida, una mujer que de ningún modo idealiza a su padre sino que, con una madurez impropia de su edad, conoce bien los defectos de los miembros de su familia.

Para poner en pie el tema que le preocupa, Piñera elimina personajes y pone otros en juego, como es el caso de Agamenón, personaje importante en la trama, que le servirá para poner en evidencia la malsana relación despótica que mantiene ésta con su hija y que es fruto de una cultura machista propia del pueblo cubano. Pues como el mismo Piñera por boca del Pedagogo dice:

[...] Esta noble ciudad tiene dos piojos enormes en su cabeza, el matriarcado de sus mujeres y el machismo de los hombres. [...] (*Electra Garrigó*, p. 170)

Electra, que vive en sus propias carnes la tiranía de Agamenón, no tiene idealizado a su padre como su antecesora clásica, sino que, desencantada por el comportamiento que tiene éste respecto al concubinato de su mujer y por negarle la autonomía suficiente para desarrollar plenamente su vida, se le volverá en contra y preparará el terreno para su muerte, como un hecho necesario y bueno para la comunidad, “una mera cuestión sanitaria” (*Electra Garrigó*, p. 171), como, según Clitemnestra, llama la propia Electra a este asesinato.

La muerte de Agamenón es casi más un acto de rebeldía que de venganza, en contra del ser que más fuertemente se opone a su libertad. A su vez, Electra descarga todo su odio contra su madre, porque sabe que planea la muerte de Agamenón, y éste sí sería un acto de venganza que tendría más que ver con su antecesora sofoclea. Pero también Electra se erige en defensora de los derechos de su hermano, por lo que la muerte de su madre es necesaria, ya que es un freno real al proyecto de vida de Orestes.

Orestes, contrariamente a su homónimo sofócleo, no ha salido nunca de palacio, quizás para mostrarnos la dependencia emocional que tiene el hijo respecto a la madre, que determina en cierto modo la personalidad de éste, inmaduro y débil. Tampoco se erige en líder del plan del asesinato de su madre, como su antecesor sofocleo, que organizó el plan para asesinar a Clitemnestra con la ayuda de su hermana, Pedagogo, Píades y dos ayudantes,

aunque sí en su ejecutor a instancias de la propia Electra, el verdadero cerebro del crimen.

Para llegar a este punto en el que se convierte en cómplice de su hermana, Orestes deberá sufrir un cambio. A través de una larga reflexión consigue tomar conciencia de su propia persona y sus circunstancias. Electra quiere identificarlo como digno hermano suyo, o sea, capaz de llevar a cabo el asesinato, y para ello lo somete a una prueba en la que debe contestar una pregunta simulando el pasaje de Edipo y la Esfinge. En el fondo, Electra aprovecha el momento justo en que Orestes, aunque tarde, toma conciencia de su situación y lo implica en su proyecto, y es obvio que el método que ella emplea guarda claros vínculos con la mitología clásica.

En la versión de Piñera no aparecen los personajes de Pílates y Crisótemis, porque no son necesarios para la acción, dado que no se precisan dos personas para reducir a Egisto Don y porque éste no muere sino que huye. En el caso de Crisótemis, algunos rasgos de la dócil hermana de Electra los podemos encontrar en el inmaduro Orestes.

Sin embargo, aparecen los mimos, una serie de sirvientes negros que bien pueden sustituir a los mensajeros que acompañan a Orestes:

Estos sirvientes negros forman el cuerpo de casa de un espacio burgués de Cuba de la primera mitad del siglo XX. Todo un pildorazo para los terratenientes y acomodados del momento, pero también para quienes los envidian, que miden su escala social en función de este elemento, el de los criados²²⁷.

Unos personajes fácilmente identificables para el pueblo, que también es de raza negra, a través de los que éste puede hacer su propia autocrítica.

El autor usa los mimos para protagonizar una escena que fácilmente podemos identificar como surrealista, movimiento que trata de plasmar el

²²⁷ C. Ramos Fernández, "Electra Garrigó: El compromiso en el teatro contemporáneo", en A. Pérez Jiménez, C. Alcalde Martín & R. Caballero Sánchez (eds.), *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta*. Actas del Congreso Internacional con motivo del XXV centenario del nacimiento de Sófocles (celebrado en Málaga, 29-31 de Mayo de 2003), Ediciones Clásicas, Málaga, 2004, pp. 471-477, p. 474.

mundo de los sueños y de los fenómenos subconscientes. Breton²²⁸ intenta descubrir las profundidades del espíritu. Así lo pone de relieve en su *Primer Manifiesto del Surrealismo* (1924): “Creo en el encuentro futuro de esos dos estados, en apariencia tan contradictorios, como son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de surrealidad”.

Piñera impone un dispositivo escénico de tipo onírico, que aparece como un paréntesis dentro de la representación, puesto que no se representan de la misma forma que las escenas reales, para desarrollar un trabajo del inconsciente, el de los esposos. De ahí podemos decir que Piñera usa este estilo absolutamente contemporáneo, que revolucionó el teatro del siglo XX, para poner en su sitio la verdadera faz de los esposos, dependientes de su descendencia, a la que usan como prolongación de su persona.

Usa también la ironía trágica propia de las tragedias griegas. Tal es el caso del envenenamiento de Clitemnestra, mientras disfruta de su manjar preferido, la frutabomba, un manjar que simboliza la sensualidad, la vida, sin sospechar nada:

[...] Es de pureza tan absoluta, que nada malo puede haber en su delicada pulpa
[...] (*Electra Garrigó*, p. 184)

Esta ironía está muy presente en el texto clásico de referencia, cuyo ejemplo más claro es cuando Electra “cree tener entre sus manos la urna con las cenizas de Orestes, y en ese momento el supuesto forastero se identifica. Resulta ser Orestes”²²⁹

Tampoco nos priva Piñera del tradicional coro clásico, aunque lo actualiza de una forma a la vez original y absolutamente popular: “El coro que entona décimas, a la manera que se hacía por entonces con la guantanamera en un conocido programa radial para enmarcar las dramatizaciones de crímenes pasionales”²³⁰, y por supuesto en cierto modo reivindica el más ancestral coro

²²⁸ Beatriz Aragonés Escobar, *Breve historia del arte*, “El surrealismo”, <http://www.spanisharts.com/history/del_impres_sXX/arte_sXX/vanguardias1/surrealismo.html> [25-05-09].

²²⁹ Cf. J. Vara Donado, *loc. cit.*, p. 243.

²³⁰ E. Miranda Cancela, “Electra en Piñera”, p. 48.

griego que cantaba, y en concreto el uso que del coro hacía Sófocles, para quien el coro “es actor y expone de forma lírica y actúa según su carácter, de la manera y humor que le es peculiar: aconseja, comenta, jalea el infortunio del héroe como orquesta de acompañamiento”²³¹

Es precisamente la institución familiar cubana el centro de la tragedia de Piñera. Agamenón se empeña en seguir con la farsa en que se ha convertido su matrimonio, aunque “este seguir la tradición” será el detonante de la tragedia que, por otra parte, está ya determinada por el destino. Destino entre comillas, pues teniendo en cuenta que en esta historia no hay dioses, el destino ha perdido su sustancia sagrada. Para que esto suceda conviven familiarmente Agamenón, Orestes, Clitemnesta, Electra y Egisto:

El tópico de la familia, específicamente —como aclara en las notas al programa de la primera puesta en escena— “el conflicto producido por la dictadura sentimental de los padres sobre los hijos latente en el mito”, le interesa por su significación dentro de la familia cubana²³².

Y es que no es más que una institución que sostiene el individualismo imperante en la época. En definitiva, cada cual piensa en sí mismo, sin tener en cuenta al otro. Es una sociedad enferma y Electra no soluciona el problema. Deja latente su propia soledad.

Piñera, al actualizar el mito, pone también un apellido a la Electra clásica, como lo anticipa en el título, *Garrigó* —nombre propio que nunca precisó de valores referenciales ni apellido—²³³ y así la ubica en un ámbito concreto. Pero no sólo pone apellidos a Electra sino a todos los personajes que comparten con ella la trama actualizada, pues es la forma que él ha elegido de traer a su presente el mito griego:

Electra [...] sin dejar de ser hija de Agamenón y Clitemnesta, se convierte en la voz del pueblo cubano, de una parte de esta población: la que lucha contra la

²³¹ J. S. Lasso de la Vega, “Introducción General”, en Sófocles, *Tragedias*, Gredos, Madrid, 1981, pp. 6-112, p. 30.

²³² E. Miranda Cancela, “Electra en Piñera”, p. 46.

²³³ Cf. V. Cervera Salinas, *loc. cit.*, p. 151.

persistencia de la inmovilidad, de la corrupción, de la hipocresía, del sometimiento de la mujer, aspectos que no dejan a Cuba más salida que la de seguir siendo una gran prostituta y una sirvienta²³⁴.

Son los gritos de una revolución que se está gestando. Y teniendo en cuenta las palabras de Cintio Vitier²³⁵, Piñera vacía los personajes de sustancia sagrada y los convierte en parodia de sí mismos, aunque no podemos obviar que la pieza de Sófocles, según Vara Donado²³⁶, ya estaba integrada por personajes de condición normal, a los que faltaba la grandeza épica de otras tragedias como *Agamenón* de Esquilo o *Edipo Rey* del mismo Sófocles. Éste se ha acercado al tratamiento humano y colocado a ras del suelo para entender las motivaciones de sus personajes.

Su interés por llevar adelante su propio conflicto, que es también el de su pueblo, y por poder despertarlo de su letargo, le hace buscar fórmulas que lo identifiquen claramente. Asimismo, la solemnidad del discurso de su referente, Sófocles, se rompe en pro de una desmitificación de lo trágico. De esta forma se acerca al carácter cubano, muy poco dado a dramatizar, acostumbrado a reírse de todo y a vivir cada momento con intensidad, tal y como ellos mismos se autodescriben, haciendo correr escritos con sus características:

Los cubanos necesitan muy poco espacio para ser felices, saben multiplicar los domingos, son fiesteros, desinhibidos, noveleros, rehúsan el tratamiento de usted, entran en las casas hasta la cocina, se burlan de su propia desgracia, y hasta en los funerales cuentan chistes [texto procedente de una hoja volandera que los propios cubanos editan y se adquiere en los mercadillos].

De esta forma juega Piñera, rompiendo momentos de gran contenido dramático, con una normalidad incluso ridícula, propia de la comedia, donde, como ya hemos dicho, se refleja la vitalidad de los cubanos que no se ceban en su desgracia.

²³⁴ C. Ramos Fernández, *loc. cit.*, pp. 476-477.

²³⁵ C. Vitier, "Eros en los infiernos", *Crítica sucesiva* (1965), 411- 421, p. 411.

²³⁶ Cf. J. Vara Donado, *loc. cit.*, p. 242.

Virgilio Piñera hizo una obra contemporánea partiendo de un clásico. En realidad lo que define la modernidad de su obra no es la vocación universalista y experimental de su obra sino

La presencia —actuante a lo largo de toda la obra de Piñera, pero cuyo núcleo germinal ya está en *Electra*...— de una contradicción que asume con insólita franqueza. Para Virgilio (y es lo que lo distingue de otros contemporáneos) lo cubano no está —desde el principio— desvinculado de lo universal o inscrito sólo en las antinomias de lo vernacular (identificado también fácilmente con lo propio o lo autóctono), sino precisamente en la contradicción, la interacción continua de estos límites. Significa que al revés del deslumbrado que opone la gran cultura clásica o universal a las pobrerías de lo propio, pero también del que opone las raíces de lo autóctono a todo lo que tácitamente considera extraño, foráneo u hostil²³⁷.

Resumiendo, para la localización de la trama Piñera usa el apellido de los personajes, la frutabomba, la guantanamera, el color negro de los actores mimos, la indumentaria de los personajes. El lenguaje intenta conservar el tono de los clásicos, aunque rompiendo de tiempo en tiempo la solemnidad del discurso, desdramatizando como corresponde al carácter cubano. Pero la auténtica cubanización de la trama la hace a través de un planteamiento simbólico de la realidad y la reducción que hace el autor de la tragedia griega hasta un conflicto familiar que termina en un suceso sangriento de crónica negra: el parricidio.

Para organizar el entramado de relaciones e intereses en las tramas es operativo usar un esquema actancial, ya que, según Patris Pavis²³⁸, la visualización de las fuerzas principales del drama y su papel en la acción se realiza mediante dicho esquema, que tiene la ventaja de no continuar separando artificialmente los caracteres y la acción, y de revelar la dialéctica y el traslado progresivo del uno al otro. Su éxito se debe al esclarecimiento que aporta a los problemas de la situación dramática, de la dinámica de las situaciones y personajes, de la aparición y resolución de conflictos. Constituye

²³⁷ R. Carrió, “Una brillante entrada en la modernidad”, en C. Espinosa Domínguez, *op. cit.*, pp. 131-137, p. 132.

²³⁸ P. Pavis, *op. cit.*, pp. 12-13.

un trabajo básico de dramaturgia indispensable en toda puesta en escena, que ayuda a esclarecer las relaciones físicas y la configuración de los personajes.

En suma, el modelo actancial proporciona una nueva visión del personaje. Éste ya no es asimilado a un ser psicológico o metafísico, sino a una entidad que pertenece a un sistema global de sección, variando de la forma “amorfa” del actante (estructura profunda narrativa) a la forma precisa del actor (estructura superficial discursiva tal y como aparece en la obra).

Existen diversos modelos actanciales y las variantes no son simples detalles de presentación. No obstante, la idea fundamental desde Propp hasta Greimas es: distribuir los personajes en un número mínimo de categorías, de tal forma que abarquen todas las combinaciones efectivamente realizadas en la obra y extraer los verdaderos protagonistas de la acción reagrupando o desmultiplicando a los personajes más allá de sus rasgos particulares.

Seguimos el de Greimas, quien estructura su esquema en tres pares de funciones:

— El eje destinador-destinatario, que decide la creación de valores y deseos y su distribución entre los personajes.

— El eje sujeto-objeto, que traza la trayectoria de la acción y la búsqueda del héroe o protagonista.

— El eje ayudante-oponente, que facilita o impide la comunicación.

Y lo hacemos teniendo como protagonista a Electra. Vemos cómo operan los personajes y cómo la trama se configura de diferente forma en cada una de las obras:

Electra Garrigó

El destinador	Objeto	El destinatario
El sufrimiento	Libertad	Orestes Electra
Oponentes Agamenón Clitemnestra	Sujeto Electra	Ayudantes Pedagogo Orestes

Electra de Sófocles

El destinador	Objeto	El destinatario
El sufrimiento	Venganza	Orestes Electra
Oponentes Egisto Clitemnestra	Sujeto Electra	Ayudantes Orestes Pedagogo Coro

Es evidente que en la obra que nos ocupa Electra busca su libertad y la oposición de sus progenitores crea el conflicto, en especial, la de su padre, quien se convierte en el principal oponente a su desarrollo como persona; no se trata de una venganza por la muerte injusta de su padre como en la *Electra* clásica. En sus reflexiones Orestes da en la tecla:

[...] Hagamos combinaciones: ¿Un odio excesivo de Electra a causa de un amor excesivo de Agamenón? ¿Un amor excesivo de Electra a causa de un odio excesivo de Agamenón? (Pausa). En ambos casos, un amor excesivo otorga al amor o al odio excesivo que provoca, armas de exterminio. [...] (*Electra Garrigó*, p. 175)

Este comportamiento de los padres como dueños absolutos de las vidas de sus hijos no es problema aislado, sino que afecta a toda la sociedad cubana, la familia como institución sagrada, y así defiende Agamenón esta forma de relación:

[...] Si esta ciudad ha resistido durante milenios a los enemigos, ha sido a causa de la unión entre las familias; las familias formando una inmensa familia. [...] (*Electra Garrigó*, p. 145)

Este enfrentamiento padres e hijos no hace sino reflejar el enfrentamiento entre dos grupos de la sociedad cubana, los que luchan por acabar con la cultura anquilosada pseudoburguesa y los que se resisten al cambio. Estamos

en las antípodas de la Revolución. Incluso en el discurso de Clitemnestra hay un comportamiento fascista:

[...] ¡Viejo paticojo, ronco y maloliente! Una mera cuestión sanitaria como nos dijo Electra [...] la sanidad ha tomado posesión de esta casa y todo lo feo, todo lo raro debe desaparecer. [...] (*Electra Garrigó*, pp. 171-172)

Quizás sea por eso por lo que a Piñera no le interesan las implicaciones morales del doble asesinato de unos padres a manos de sus hijos o instigados por ellos. De hecho hay una clara prefiguración de la muerte de los progenitores. En palabras de Electra:

Entonces morirás tú, Clitemnestra Pla. (*Electra Garrigó*, p. 156)

Morirá Agamenón Garrigó. (*Electra Garrigó*, p. 157)

Y cuando muere Clitemnestra, al igual que cuando murió Agamenón, Electra se reafirma sin ningún arrepentimiento o resquemor:

[...] Una acción sanitaria, una mera acción sanitaria. [...] (*Electra Garrigó*, p. 185)

Es algo que debe suceder y no hay otra opción, acabar con el pasado.

Como sugiere Rine Leal²³⁹, Piñera entiende este asesinato como la única forma de liberación real en la época que viven, una inteligente manera de afirmar la necesidad de un cambio radical en el que es preciso destruir el pasado desmitificando la estructura familiar como reflejo caduco y sentimental de una falsa realidad social.

3. Los personajes de *Electra Garrigó*

Juan Antonio Hormigón se pronuncia con respecto a la terminología que él cree que es la correcta para referirnos al personaje:

²³⁹ R. Leal, “Piñera todo teatral”, p. 4.

Debemos hablar de comportamiento de personajes pues los textos —y estamos hablando de un teatro que nace, que se construye, que se crea a partir de unos textos— lo que nos dan, sobre todo, son comportamientos y actitudes de esos personajes; es decir, esa letra impresa y esos comportamientos no deducen en absoluto actitudes psicológicas en la medida que no hablamos de individuos vivos sino de creaciones literarias a las que nosotros vamos a dar después cuerpo y voz, le vamos a dar un espacio físico determinado. Estos comportamientos y actitudes que se manifiestan ya en el texto, determinan unas confrontaciones con otros personajes.²⁴⁰

También Patris Pavis pone de manifiesto la importancia de la relación entre el personaje y su discurso:

El personaje teatral —en esto reside su superchería, pero también su fuerza persuasiva— parece inventar sus discursos. En realidad, es todo lo contrario: son sus discursos, leídos e interpretados por el director, los que inventan al personaje. Olvidamos esta evidencia ante su actuación segura. Pero el personaje, por otra parte, no dice ni significa sino lo que su texto (leído) pretendía decir: su discurso depende de la situación ficticia en que se encuentra, de los interlocutores, de sus presupuestos discursivos: en suma, de la verosimilitud y la probabilidad de lo que puede decir, puesto en una situación dada.²⁴¹

3.1. Electra Garrigó

La descripción física que de ella nos da el autor es un poco imprecisa. Sabemos que es una “mujer hermosa y bravía”, de acuerdo con el Coro, viste de negro y es muy joven, veinte años.

²⁴⁰ Cf. J. A. Hormigón, “Debate de la primera jornada (primera parte)”, en L. García Lorenzo (coord.), *El personaje dramático*, Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español, 20 al 23 de septiembre de 1983, Almagro, Taurus, Madrid, 1985, pp. 37-50, p. 43.

²⁴¹ Cf. P. Pavis, *op. cit.*, p. 360.

Entre los rasgos de su personalidad, uno de los más importantes es la rebeldía. En efecto, se trata de una mujer apasionada y vital que luchará hasta el final para liberarse del yugo de sus progenitores, yugo representado por la tiranía que ejercen los padres sobre los hijos, al disponer de sus vidas sin tener en cuenta sus deseos e inquietudes. Agamenón hace un uso constante del chantaje emocional en la persona de Electra Garrigó, pero del que ella hace caso omiso, y es más, se rebela con todas sus fuerzas, sabiéndose fuerte y segura:

Electra.- No seas tan confiado. Se puede cambiar. A veces siento que mi sangre corre más que la tuya. Entonces...

Agamenón.- (Persuasivo) Tengo fe en tu cariño.

Electra.- (Agitada) Pero puedo rebelarme.

Agamenón.- No lo harás. (Pausa) ¡Mira, te digo: cástate con el pretendiente, abandona el hogar! No lo harás, me quieres demasiado. (*Electra Garrigó*, p. 145)

En otro momento se enfrenta a su padre, delimitando los derechos de éste y reivindicando su libertad. Por supuesto, pone el derecho del individuo a desarrollar su persona por encima de la estructura familiar:

Nada te debo. El tema de la libertad no es un asunto doméstico. (*Electra Garrigó*, p. 145)

Ella misma se sorprende de este fuerte carácter que la lleva a enfrentarse con el orden establecido a pesar de su juventud:

[...] ¿Cómo se atreve con la luz una pobre muchacha de veinte años? [...]
(*Electra Garrigó*, p. 142)

Parece ser que hay una leyenda popular de tipo machista según la cual pensar no es algo propio de la mujer, sin embargo Electra sabe que eso forma parte del entramado de creencias que impiden el desarrollo intelectual de la mujer, y desafía sin reservas esa creencia:

[...] Ayer leí que las doncellas que meditan demasiado el tema de la luz acaban por quedarse ciegas. Sin embargo, en pleno campo, he pasado infinitas veces a un metro del sol. (*Electra Garrigó*, p. 142)

La personalidad de la Electra de Piñera tiene su referente más claro en la Electra de Sófocles, mujer ésta inconformista y rebelde, que, relegada por su madre y el amante de ésta a una existencia prácticamente servil, llegará a desafiar el orden establecido planificando su venganza, aunque la lucha de esta última sea por “la reivindicación y el buen nombre de su padre”²⁴²:

Por terribles circunstancias he sido forzada, por terribles circunstancias. Lo sé, soy consciente de mi cólera. Pero ni en ellas refrenaré esta obstinada actitud mientras tenga vida. Porque, ¿a quién, oh linaje querido, podría yo escuchar un consejo oportuno? ¿A quién que razone convenientemente? Dejadme, dejadme, consoladoras mías. Esto ha de ser considerado irremediable. Nunca pondré fin a mis sufrimientos y habrá un sinnúmero de lamentaciones. (*Electra*, vv. 221-232)²⁴³

Esta Electra, de la que Piñera saca su personaje, es una mujer que piensa, que conoce las razones de su desgracia y decide no someterse al nuevo orden, que ha sido impuesto de forma arbitraria y cruel, incluso a costa de un asesinato, el de su propio padre: “La esencia de Electra es la espera del vengador [...] Es precisamente esa esperanza la que la mantiene viva”²⁴⁴

Toma una posición de resistencia activa, de sufrimiento y reivindicación de justicia:

[...] Y además, ¿qué clase de días os parece que arrastro, cuando veo a Egisto sentado en el trono paterno y observo que lleva los mismos vestidos que aquél y que ofrece libaciones junto al hogar donde le mató? Y el colmo del ultraje: veo al asesino en el lecho de mi padre con la infeliz de mi madre, si se debe llamar así a la que yace con éste. [...] (*Electra*, vv. 268-274)

²⁴² Cf. J. Vara Donado, *loc. cit.*, p. 244.

²⁴³ Cf. Sófocles, *Electra*, en *Tragedias*, introd. J. S. Lasso de la Vega, trad. y notas A. Alamillo, Gredos, Madrid, 1981, pp. 369-432.

²⁴⁴ Cf. J. V. Bañuls Oller, P. Crespo Alcalá & C. Morenilla Talens, *op. cit.*, p. 22.

Ya Sófocles resalta la juventud de esta mujer cuya madurez, rebeldía y atrevimiento sorprenden. Asimismo, el posicionamiento de Electra hace verdadero daño a Clitemnestra, cuya lucha con ella es constante en la obra:

Clitemnestra.- ¡Qué cuidado voy a tener yo con ésta que injuria a su madre con tales insultos y eso a su edad! [...](*Electra*, vv. 612-615)

La valiente y tenaz Electra clásica también actúa sin ningún miedo al castigo, y así contesta a su hermana cuando ésta la alerta del castigo que tendrá si persiste en su comportamiento:

Crisótemis.- Te diré todo cuanto yo sé: van a enviarte, si no cesas en estos lamentos, allí donde nunca verás el resplandor del sol, y habrás de cantar tus desgracias, mientras vivas, en un refugio abovedado, lejos de esta tierra. Ante esto medita y no te me quejes después, cuando lo padezcas. Ahora es buen momento de juzgar con cordura.

Electra.- ¿Verdaderamente han decidido hacer eso conmigo?

Crisótemis.- Sí, cuando Egisto vuelva a casa.

Electra.- Si es por ese motivo, ¡ojalá volviera pronto! (*Electra*, vv. 379-387)

Y también cuando su hermana intenta persuadirla de que abandone su insensata empresa, ella ya ha decidido que luchará hasta sus últimas consecuencias:

Sucumbiré si es necesario para vengar a mi padre. (*Electra*, v. 399)

Vemos en estos textos de Sófocles una clara alusión a la luz, al igual que en los textos de Piñera. Pero mientras que para el primero la luz es física —no poder ver el sol, o sea, la prisión—, Piñera usa la luz con una fuerte simbología en la que se contrapone a la oscuridad, es decir, ocultación y locura. Por todo ello la luz se presenta como símbolo de revelación de la verdad y lucidez.

Otra de sus características es el dolor. En efecto, la Electra de Piñera vive un perpetuo sufrimiento, una angustia vital, que ella, mujer activa y rebelde, buscará la manera de solucionar:

[...] ¡Qué furia me sigue, qué animal, que yo no puedo ver, entra en mi sueño e intenta arrastrarme hacia una región de la luz adonde todavía mis ojos no sabrían usar su destino! [...] (*Electra Garrigó*, p. 142)

Se trata de un claro trasunto de la Electra de Sófocles, que vive una perpetua tortura emocional que no trata de aliviar, pues sufre un sentimiento de culpa que no cejará hasta que pueda vengar a su padre. La protagonista conoce muy bien los hechos que la hacen tan desgraciada desde el principio de la obra:

Electra.- Los odiosos lechos de esta casa desdichada son ya conocedores de lo que ocurre durante la noche: cuántas veces gimo por mi infortunado padre, a quien el sangriento Ares no recibió como huésped en tierra extranjera, [...] (*Electra*, vv. 92-96)

Como afirma Lasso de la Vega,

Esta mujer de dolor probado, tampoco se siente segura, como lo estaba Antígona, de luchar en nombre de una ley divina. De modo que mirándolo de otro lado, el drama se concentra, en su primera parte, en un *crescendo* que sirve gradualmente para revelar la naturaleza de Electra (la acción se centra en torno a un personaje que no actúa, que sólo sufre) y el autor se delecta en las expresiones de dolor, creciente de escena en escena²⁴⁵.

De otro lado, Electra queda definida también por el odio, el que siente contra su padre por ser el principal impedimento para su realización como persona, y pone en evidencia la verdadera cara de la relación que mantiene éste con ella, que no se basa precisamente en el amor, sino en el egoísta deseo de prolongarse:

²⁴⁵ Cf. J. S. Lasso de la Vega, *loc. cit.*, p. 88.

¡Pura retórica! Además, llamas familia a tu propia persona multiplicada. Somos parte de tu mecanismo, debemos funcionar según tus movimientos. (*Electra Garrigó*, p. 145)

Asimismo, odia a su madre y tiene varias razones para ello. Mantiene con ella un pulso de rivalidad por su hermano Orestes, pues Clitemnestra es a Orestes lo que Agamenón a ella misma: un estorbo que hay que eliminar para poder acceder a la vida:

Electra.- Orestes Garrigó, tu hijo, mi hermano. Debe partir.

Clitemnestra. Mas no se lo he exigido yo, su madre.

Electra.- Se lo exige su destino. (*Electra Garrigó*, p. 148)

También la odia, pues Clitemnestra mancilla impunemente el hogar familiar manteniendo relaciones con un chulo, con cuya ayuda asesinará a Agamenón Garrigó:

Electra.- [...] Te gusta Egisto Don, te acuestas con Egisto Don. Es muy sencillo. (*Electra Garrigó*, p. 163)

Se trata de un claro trasunto del odio que domina a la heroína clásica que, como dice Albin Lesky, “por boca de Electra, Clitemnestra la adúltera, que asesinó a su esposo y rechazó a sus hijos, es repudiada, su muerte es un castigo merecido”²⁴⁶

También odia a Egisto Don por ser cómplice activo de su madre:

Electra.- Querido Egisto: nada te reprocho. Eres el amante de mi madre, tratas de suprimir a mi padre, pretendes sus riquezas [...] (*Electra Garrigó*, p. 164)

Este odio es un reflejo del que la protagonista clásica siente hacia su madre y hacia Egisto. Sin embargo, Electra no siente el odio que Electra Garrigó siente contra su padre:

²⁴⁶ Cf. A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 145.

[...] por qué motivo cometes ahora las más vergonzosas de todas las acciones, cuando te acuestas con el criminal, con cuya ayuda has matado antes a nuestro padre, y tienes hijos de él, y has desechado a los que engendraste antes en tu matrimonio legal. [...] (*Electra*, vv. 585-591)

El odio que siente la Electra de Piñera hará que se tome la justicia por su mano y que se vengue de su padre y de su madre. Increpa en varias ocasiones a las Erinias, las diosas griegas de la venganza. La primera para demandar la actuación de éstas ante los desmanes de sus padres:

[...] ¿Dónde estáis, repito, redondas negaciones de toda divinidad, de toda mitología, de toda reverencia muerta para siempre? Quiero ver, siquiera sea, a uno de entre Ustedes. Pido la aparición de un no-Dios que caiga en medio de este páramo. [...] (*Electra Garrigó*, p. 158)

Y dándose cuenta de que no actuarán, decide ser ella misma la que actúe preparando sus crímenes, absolutamente segura de que los dioses no harán nada contra ella puesto que no existen:

[...] ¡Adelante Electra! Siempre envolviendo más y más tu cuerpo en la luz. Sus dientes penetran ya tu carne, pero no serás despedazada, serás exaltada. (doble pausa) No, Electra, ni premio ni castigo[...]. ¡Estáis, oh formas, rodeadas de indivinidad! Puedo suprimir este cuerpo, pronto la luz lo devolverá a su sitio. [...] (*Electra Garrigó*, p. 159)

Otra vez la luz como símbolo de racionalidad, hay una pérdida de credibilidad en las creencias religiosas. Pero aún así es consciente de que la venganza es necesaria, tanto para sus padres como para ella misma. Por ello, al final de todo, asesinada ya su madre, Electra demanda su castigo:

[...] ¿Y esas Erinias? No las veo, no acuden. ¡Vamos, acudid! (Ríe) No. No hay Erinias, no hay remordimientos. Yo esperaba un batir de alas... No hay alas porque no hay Erinias [...] (*Electra Garrigó*, p. 186)

Su trasunto, la Electra de Sófocles, desde el principio está obsesionada por la venganza, y así se encomienda a los dioses:

[...] Me han destruido; a ellos el gran dios del Olimpo quiera procurarles el padecimiento de penas vengadoras, y ojalá no disfruten del triunfo tras haber cometido tales actos. (*Electra*, vv. 210-212)

aunque en esta pieza, y en contraste con las anteriores del propio autor,

la voz de los dioses irrumpe poderosamente en la acción por medio de los oráculos o por boca de los adivinos. En comparación con ello el mandato de venganza de Apolo a Orestes queda totalmente al margen de la obra, que se concentra por entero en la figura de Electra, sus sufrimientos, esperanza y valiente lucha²⁴⁷.

Es más, la Electra clásica pide ayuda a las Erinias:

Electra.- Erinias, ilustres hijas de los dioses, que contempláis a los que han sido engañados en sus lechos, venid y socorredme, vengad el asesinato de mi padre [...] (*Electra*, vv. 111-114)

Prácticamente durante toda la pieza clásica Electra está tramando su venganza, pero sólo la noticia de la muerte de su hermano hará brotar en ella la fuerza de la acción y tal como afirma A. Lesky, “En una de sus más bellas escenas ha mostrado el poeta esta liberación. Ya Electra está decidida a realizar la acción por sí sola”²⁴⁸

Asimismo, existe en el carácter de Electra Garrigó un rasgo que comparte con su madre, la crueldad. La propia Electra pone de manifiesto la educación que ha recibido por parte de ésta:

²⁴⁷ Cf. A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, vers. esp. J. M. Díaz Regañón y B. Romero, Gredos, Madrid, 1968, p. 318.

²⁴⁸ Cf. A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 144.

Electra.- (Irónica) No me explico tu terror. Siempre fuiste una mujer valiente. ¿No me has educado en el culto a la sangre...? (*Electra Garrigó*, p. 146)

Aunque no ejecuta la acción, es el auténtico cerebro del asesinato de su madre y no impedirá el asesinato de su padre, sino que lo precipita y así anima a Clitemnestra:

Electra.- La suerte de mi padre está echada. Tenéis manos libres para obrar. (*Electra Garrigó*, p. 164)

De ninguna manera tratará de evitar el crimen, sino que optará por situar todas las piezas para que el “destino” se cumpla; incluso pone fecha (el gallo viejo llamado Agamenón simboliza a su propio padre, como ya se ha visto). Esta frialdad en planear su crimen es una característica propia de su madre:

Electra.- Sé perfectamente a qué gallo te refieres. Debe morir hoy mismo. (*Electra Garrigó*, p. 165)

La Electra sofoclea también es cruel. Cuando Orestes se prepara para acabar con la vida de su madre, ella se ensaña con la víctima:

Hiere una segunda vez, si tienes fuerza. (*Electra*, v. 1415)

Pues como dice Elina Miranda²⁴⁹, “el contrapunto entre Electra y su madre nos permite vislumbrar lo que de Clitemnestra hay en ella en anticipo a ese grito terrible: «dale si puedes doble herida»”.

Rasgo inequívoco de su personalidad es también la ironía. En numerosas ocasiones usa el sarcasmo y la crueldad, poniendo el dedo en la llaga y buscando el daño deliberadamente. El blanco de sus agujones suele ser Clitemnestra:

Electra.- (Con sorna) Yo creo que una plancha de acero en la nuca de Orestes...

²⁴⁹ E. Miranda Cancela, “Electra en Piñera”, p. 43.

Clitemnestra.- Eres monstruosa.

Electra.- (Ambigua) Trato de salvar a Orestes. Eso es todo.

Clitemnestra.- (Confundida) ¡Qué dices!... ¿Salvar a Orestes? Pero... ¿salvarlo de qué? ¿Contra quién?

Electra.- (Enigmática). Ese es mi secreto.

Clitemnestra.- (Furiosa se lanza contra Electra.) ¡Mientes! Tú no tienes secreto alguno. Orestes está libre de todo peligro. (Pausa, dubitativa.) Sí... Yo me pregunto: ¿qué le podría suceder? ¿Qué...? (Pausa). ¡Ah, Orestes...! (*Electra Garrigó*, pp. 146-147)

Y usa la ironía para inquietarla con lo que aparenta ser un comentario más. Es evidente que tiene implicaciones sombrías por su doble significado. En realidad es un adelanto de información, pues Orestes la matará realmente:

Electra.- Orestes acabará por matarte. (*Electra Garrigó*, p. 147)

Sin embargo, el comentario anterior es trasunto del pasaje del texto clásico en el que Electra, sin usar la ironía, sí emplea palabras premonitorias del final:

[...] Porque, si damos muerte a uno en defensa de otro, tú podrías morir la primera si se hiciera justicia. Ten cuidado, no establezcas un pretexto inexistente. [...]
(*Electra*, vv. 582-584)

Tanto es así que la muerte del tirano Egisto y Clitemnestra es un castigo merecido, de forma que, como afirma Lesky, “comprendemos que para este Orestes al final de la pieza no suban del mundo subterráneo las Erinias, sino que le dejen bien expedito el camino de un futuro de paz”²⁵⁰.

La ironía no es un rasgo propio de la Electra clásica, pues su protagonista es explícita y clara, pero dura e inmovible, sobre todo cuando se dirige a su madre:

Electra.- Entérate bien de que yo siento vergüenza por esto, aunque no te lo parezca. Que hago cosas intempestivas y que no son apropiadas para mí, pero la

²⁵⁰ Cf. A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 145.

hostilidad que de ti me viene y tus actos me fuerzan a hacerlo. En acciones deshonrosas se aprende a obrar deshonrosamente. (*Electra*, vv. 617-621)

Electra aquí se manifiesta tan dura como su madre. E incluso justifica su actitud por el ejemplo de las acciones impropias de su madre. Sin embargo, hay algunos momentos en que usa la ironía, quizás para poder sobrellevar el dolor:

¿Acaso os parece que llora o se lamenta con excesiva tristeza y dolor las desdichas por el hijo muerte de este modo? (*Electra*, vv. 804-806)

Piñera resalta este rasgo, la ironía, propio de la cultura griega, para decir las verdades y como un acto propio de una viva inteligencia como es la de Electra Garrigó.

Asimismo, Electra cree en el destino y sabe que tiene que participar de él, pero el destino no pasa por alto el libre albedrío:

(Se acerca a Clitemnestra). El destino quiere su parte, pero niego que sea espantoso, el destino es sólo el destino. (*Electra Garrigó*, p. 155)

La Electra contemporánea increpa a los dioses griegos, pero ante la ausencia de respuesta de éstos ante su desgracia, les maldice. Esta actitud es llevada hasta las últimas consecuencias por los cubanos, quienes, cuando sus dioses afrocubanos no atienden sus peticiones, se enfadan con ellos e incluso los castigan poniéndolos de espaldas a la pared. Este juego de invocar a los dioses clásicos, en concreto, a las Erinias, y comportarse con ellos como dioses africanos es también un elemento integrador de las dos culturas.

¡Qué inmensa atonía os cubre desde este pecho que lanza sus cargas de soledad y evita los santuarios y las prosternaciones! (pausa) No, vosotros no tendréis santuarios ni sacrificios ¿Ante quién de vosotros se prosternaría un humano? (*Electra Garrigó*, p. 158)

Electra cree y recurre a los sistemas de adivinación de la santería cubana, como el coco o los caracoles. Su madre le pregunta:

Clitemnestra.- [...] ¿Qué oráculo vienes de consultar? [...] (*Electra Garrigó*, p. 164)

Y también simula prácticas mágicas de la ya citada religión afrocubana, como son los encantamientos, con el fin de influir en la conducta de los demás, en especial en su madre:

Electra.- (Quitándose el chal se lo coloca en la cabeza a Clitemnestra.) ¡Adelante, Clitemnestra! (*Electra Garrigó*, p. 166)

Y así es de suponer que las alucinaciones que sufre Clitemnestra, en las que pierde el contacto con la realidad, son fruto de estas acciones:

Clitemnestra.- ¡Qué tonterías estoy diciendo! ¿Cómo puede un pico besar unos labios? (*Electra Garrigó*, p. 166),

que la llevan hasta la locura final en la que ve a Electra en los objetos más cotidianos. Aunque la locura de Clitemnestra es fruto de su temor a la muerte y del boicot que se genera en torno a ella:

Clitemnestra.- [...] Después que ella ha mirado cualquier objeto de este palacio, ya no puedo mirarlo. Lo que me mira es Electra, lo que miro es Electra. (*Electra Garrigó*, pp. 179-180)

Podemos encontrar en la *Electra* de Sófocles momentos en los que ella también ejecuta ritos, en los que hace ofrendas a los muertos para pedirles algo a cambio:

[...] y habiendo cortado las puntas de los rizos de tu cabeza, y de la mía — desdichada, aunque esto sea poco, es lo único que tengo—, ofrécele esta lúcida cabellera y este ceñidor mío que no está trabajado con lujos, y pídele encima de la tumba que él mismo venga del fondo de la tierra, con ánimo bien dispuesto para nosotras, a vengar a los enemigos [...] (*Electra*, vv. 449-454)

También la Clitemnestra de Sófocles es víctima de apariciones nocturnas del asesinado Agamenón, pero en ningún caso estas apariciones son fruto de la intervención de Electra, y no hay rasgos de locura en su proceder. Crisótemis describe así el sueño de su madre, al parecer, premonitorio:

Existe el rumor de que ella ha visto que nuestro padre, en una segunda aparición, se presentaba a la luz, y tras coger el cetro que él mismo llevaba en otro tiempo y ahora lleva Egisto, lo clavó en el hogar, y que de éste había brotado un nuevo tallo florecido con el que se había ensombrecido toda la tierra de Micenas. [...] (*Electra*, vv. 418-423)

Es obvio que la Electra clásica participa de todos los actos religiosos propios de su religión, al igual que el resto de los personajes de la obra; estos actos son admitidos y están absolutamente integrados en su mundo. El hecho de que ella participe de estos ritos no supone ninguna excepción. Forma parte del mundo en el que vive. Por su parte, nuestra Electra contemporánea usa la magia y los ritos de la santería.

Según Carolina Ramos Hernández²⁵¹, este empleo de la brujería por parte del personaje de Electra es una crítica a la superstición del pueblo cubano y a la creencia de que los diferentes seres fabulosos pueden cambiar el curso de la vida, incluso cuando lo que se busca es el castigo divino. Pero en sí es una tragedia actual y, por tanto, sin dioses, absolutamente humana, en la que Electra se convierte en la divinidad que se apodera de todo lo que le rodea.

De otro lado, otro de los rasgos de Electra es su feminismo. En efecto, ante la noticia de la muerte del pretendiente, Egisto demanda de Electra una respuesta ante esta circunstancia que le deja soltera, pues da por sentado que el destino de una mujer siempre es un hombre, pero la determinación de Electra es firme:

Egisto- ¿Y ahora qué vas a hacer, pobre Electra? ¿No era el pretendiente tu suprema esperanza?

Electra- Nunca hay una suprema esperanza. En cambio me quedaré en esta casa por el resto de mis días. (*Electra Garrigó*, p. 161)

²⁵¹ C. Ramos Fernández, *loc. cit.*, p. 473.

No contempla en absoluto la posibilidad de encontrar otro pretendiente. Es una mujer completa en sí misma que rechaza el matrimonio como bien social. No le interesa convertirse en la mujer de... Clitemnestra también la anima, pero ella rechaza la posibilidad de tener un marido. Electra sólo tiene un objetivo: liberarse del yugo familiar y no seguir con la cadena, que le llevaría a formar una nueva familia que vuelva a repetir los errores de sus coetáneos y antepasados:

Clitemnestra.- (Mirando a Egisto.) Eso no te asienta. Eres muy joven y otros te pretenderán. El mundo está lleno de hombres hermosos.

Electra.- Nada me interesan. (*Electra Garrigó*, p. 161)

Su propio hermano la define como una persona que no se preocupa mucho por su relación con los hombres:

Orestes.- [...] Pero, consecuentemente, ¿qué tiene que ver Electra con la muerte de Agamenón? ¿Acaso el pretendiente? No, Electra no formaría laboriosas intrigas por pretendientes más o menos [...] (*Electra Garrigó*, p. 175)

Es realista, no hay fantasía en su triste existencia ni esperanza. Ha renunciado al amor. Todo lo que vendrá es hostil. Esta inmensa tristeza y soledad que vive desde un primer momento la hace dura e insensible, y ante la noticia de la muerte de su pretendiente responde así:

Electra.- (Ensimismada.) Es el primero que parte. (A Clitemnestra.) No tengo necesidad de los vendedores de periódicos para saber de la definitiva suerte del pretendiente. Además, no me importa esa muerte. Es el primero que parte, le seguirán algunos más. (*Electra Garrigó*, p. 161)

En la pieza de Sófocles, Electra echa de menos un compañero y unos padres que la ayuden en esta lucha. Sufre sobre todo por la injusta situación a la que ha sido relegada, en la que se encuentra sola, sin personas que la ayuden, sean padres o marido o amigos, desposeída de sus bienes y de sus privilegios de noble:

Pero una gran parte de mi vida se me ha quedado ya atrás, sin que se cumplan mis esperanzas. Y no resisto más, yo que sin padres me consumo, sin que ninguna persona amiga proteja, sino que, igual que una extranjera indigna, soy una administradora de la casa de mi padre. Así, con indecoroso vestido, vago en torno a mesas vacías. (*Electra*, vv. 185-191)

Electra, para convencer a su hermana, esgrime los mismos argumentos que usaría para ella, pues son víctimas tanto una como otra y de igual manera. Han sido despojadas de los bienes paternos, privadas de libertad y relegadas a una soltería impuesta en una sociedad donde el matrimonio es la única opción de que una mujer se legitime y encuentre su lugar en la misma:

Ya no debo yo ocultarte nada. ¿Hasta cuándo vas a esperar indiferente? ¿Qué esperanza hay aún sólida en la que pongas los ojos? Tú puedes lamentarte al verte privada de la posesión del patrimonio paterno y dolerte de estar envejeciendo sin lecho nupcial hasta el día de hoy, sin bodas. Pero esto, sin embargo, ya no esperes alcanzarlo nunca, porque Egisto no es un hombre tan insensato que permita que tu linaje y el mío germine: ello sería claro motivo de sufrimiento para él.

Si obedeces mis consejos ganarás, en primer lugar, reputación de piedad por parte de nuestro padre, que está en el Hades, muerto, así como de nuestro hermano y, después, tal cual naciste, serás llamada libre el resto del tiempo y alcanzarás unas bodas como te mereces. Pues todos suelen poner su vista en la que tiene más méritos. (*Electra*, vv. 957-972)

Desde nuestro punto de vista, la Electra clásica desea y tiene esperanzas de llegar al matrimonio. Es decir, creemos que, de no haber tenido que asumir tras el anuncio de la falsa muerte de su hermano, un papel que en principio a ella no le correspondía, el de vengar la muerte violenta de su padre, se habría comportado en todo momento como se esperaría de una mujer en la Grecia antigua.

Convencida como estaba de la desaparición de su hermano, ella se alza en el único baluarte frente a su madre y el amante de ésta Egisto. Es entonces cuando pide ayuda a Crisótemis para llevar a cabo una empresa que ya no le es posible realizarla a su hermano, y al hacer esto asume unas funciones que van más allá de su condición de mujer. Una vez superados estos límites, Electra

esperará obtener como recompensa por sus actos no sólo la libertad, sino también un buen nombre y fama imperecedera²⁵².

Pero aunque se atreve a romper los límites, la Electra sofoclea no siente ningún tipo de reivindicación feminista. Tal como afirma Carmen Alborch, cuando se refiere a la misoginia imperante en la Grecia clásica, “tener voz y conocer la posibilidad de comunicar era ya mucho, de modo que difícilmente se podría esperar que comunicaran algo a lo que social y mitológicamente se esperaba de ellas”²⁵³.

Quizás, un poco por todo lo dicho, la Electra contemporánea, personaje maduro y autónomo, se encuentra sumida en una tremenda soledad: sólo se tiene a ella misma desde el primer momento.

Agamenón no es el padre generoso del que se espera que quiera lo mejor para sus hijos, sino un hombre egoísta, que no respeta a su hija y que impide su felicidad, sin embargo ella hace alarde de una buena autoestima:

Electra.- Me quiero demasiado para perderme. Te opones: te aparto, Agamenón
Garrigó. Es cosa muy simple. (*Electra Garrigó*, p. 145)

Orestes tampoco es el hermano comprometido que ella necesita:

Electra.- Eso se llama un rodeo. No te conozco, Orestes. ¿Qué hacer para encontrarte? (*Electra Garrigó*, p. 151)

Orestes no ha hecho un análisis de la realidad que le circunda. Vive un poco ajeno a la tragedia de la que él mismo es víctima, por lo que Electra no tiene en su hermano un confidente apropiado. Pedagogo así lo confirma:

Pedagogo.- De acuerdo, pero estás más adelantada que tu hermano. Yo, por el momento, sólo pretendo que Orestes comprenda que en el reino animal... (*Electra Garrigó*, p. 164)

²⁵² Sobre esto, cf. J. V. Bañuls Oller, P. Crespo Alcalá & C. Morenilla Talens, *op. cit.*, p. 27.

²⁵³ C. Alborch, *Malas*, Aguilar, Madrid, 2002, p. 70.

Electra Garrigó reclama la implicación de Orestes, pero resuelve que tanto con él como sin él habrá justicia. Electra está decidida:

[...] Sus consecuencias se vuelcan, como las inútiles Erinnias, en Clitemnestra Pla y en Agamenón Garrigó. [...] Yo, la que conoce la cantidad exacta de los nombres. Yo, la que procede fríamente con hechos. [...] (*Electra Garrigó*, p. 160).

Sólo al final Electra llegará a un entendimiento con su hermano, cuando empieza a observar comportamientos en Orestes que no son propios de su persona. Electra habla para sí:

[...] Ésta es la ocasión, y ahí está el extranjero. Ciertas señales me dicen que es mi amado hermano Orestes. El pedagogo me ha contado que puso sus dedos alrededor del cuello de Clitemnestra, pero ¿bastaría con ello para reconocer a un hermano? [...] (*Electra Garrigó*, p. 177)

Y aunque el planteamiento es diferente, pues la implicación del Orestes sofócleo con la acción es total desde el primer momento, hay también momentos en la obra clásica en que Electra desconfía de la implicación de su hermano. Así, ante la pregunta del Corifeo, contesta lo siguiente:

Corifeo.- Pues bien, te pregunto: ¿Qué tienes que decir de tu hermano, si viene ya o se demora? Quiero saberlo.

Electra.- Al menos lo dice pero a pesar de ello, nada hace de lo que dice. (*Electra*, vv. 317-319)

Ella es consciente de su propia incapacidad para vengar sola la muerte de su padre:

Electra.- [...] Muchas veces me has acusado de criarle para que tome venganza contra ti. Y esto, si tuviera fuerza, lo haría yo, entérate bien. [...] (*Electra*, vv. 604-605)

Electra desespera, pues sabe que sin su hermano no puede llevar a cabo su venganza:

Electra.- [...] Mientras que yo, esperando siempre que Orestes se presente para hacer cesar esta situación, me muero, ¡infeliz! Por que en esta constante demora, ha destruido todas las esperanzas presentes y por venir. [...] (*Electra*, vv. 303-306)

Será necesario tener absoluta certeza de la muerte de éste para actuar en solitario, como ya apunta Elina Miranda cuando afirma que “en la versión sofoclea, éste retarda el encuentro de los dos hermanos, para que Electra, una vez perdida toda su esperanza ante la noticia de la muerte de Orestes, cobre su verdadera dimensión como protagonista clásica”.

Ante esta noticia, y aunque el dolor es inmenso, la primera respuesta sigue siendo el empecinamiento en resistirse al orden cotidiano y posicionarse ante la injusticia prácticamente autoinmolándose, con la soledad como castigo:

Electra.- [...] Pero yo no entraré a vivir con ellos de ahora en adelante, sino que, dejándome caer frente a esta puerta, sin amigos consumiré mi vida. (*Electra*, vv. 817-820)

Pasado el primer momento de duelo por la pérdida de su hermano, resuelve que sea la propia Crisótemis la que ocupe el lugar de Orestes, pero aquélla le niega su ayuda. Es entonces cuando decide actuar sola, y es precisamente esta Electra, que actúa sola y que está decidida incluso a ser la mano ejecutora, la que toma Piñera como modelo para construir su Electra Garrigó:

Electra.- No has dicho nada que no esperara. Sabía bien que tú rechazarías lo que te he anunciado. Esta acción debe ser hecha solamente por mi propia mano. Yo, al menos, no la dejaré en proyecto. (*Electra*, vv. 1017-1020)

Electra Garrigó tampoco cuenta con el apoyo de los dioses, a los que ella llama “no-dioses”, pues si no cumplen con su función, que es hacer justicia en el mundo de los mortales, es tanto como decir que no existen:

Electra.- [...] ¿Dónde estáis vosotros, los no-dioses? ¿Dónde estáis repito, redondas negaciones de toda divinidad, de toda mitología, de toda reverencia muerta para siempre? Quiero ver siquiera a uno de Ustedes. [...] (*Electra Garrigó*, p. 158)

Esta búsqueda de ayuda también se observa en la heroína griega, quien desea vehementemente la intervención de los dioses como portadores de justicia:

Electra.- ¡Oh morada de Hades y Perséfone! ¡Oh Hermes, que conduces a los infiernos, y venerable Maldición! Erinias, ilustres hijas de los dioses, que contempláis a los que han muerto injustamente, a los que han sido engañados en sus lechos, venid, socorredme, vengad el asesinato de mi padre y haced venir a mi hermano, pues sola no soy capaz de llevar equilibrado el peso de la pena que cargo al otro lado. (*Electra*, vv. 110-120)

La Electra contemporánea podría haber tenido un cómplice en su empresa y en su vida, el pretendiente, pero éste muere al principio de la obra, siendo ésta la primera noticia que da Clitemnestra:

Clitemnestra.- [...] El pretendiente se suicidó esta tarde a las tres. [...] (*Electra Garrigó*, p. 161)

A ojos de Elina Miranda²⁵⁴, la muerte del pretendiente suple la relativa a Orestes en Sófocles, pues tanto una protagonista como la otra deciden actuar en solitario a partir de la noticia de la muerte del pretendiente y del hermano. Pero mientras el pretendiente muere ciertamente, sin desempeñar ninguna función en la empresa de Electra, y ocupará su lugar al final su hermano Orestes Garrigó, el Orestes clásico no muere y reaparece para cumplir con su función ya predeterminada por el Destino.

La única persona que la apoya desde el principio es Pedagogo, quien se ha encargado de la educación de la propia Electra y de su hermano, pero su implicación es a nivel intelectual: hacerle comprender, sobre todo a Electra, los males de la sociedad en la que vive, ayudando así a situar las piezas en su sitio. Electra defiende así a su tutor:

Electra.- Por maestro me lo diste. Además me complace. (*Electra Garrigó*, p. 144)

²⁵⁴ E. Miranda, “Electra en Piñera”, p. 47.

Tampoco tiene Electra Garrigó el apoyo humano del Coro, pues aunque se posiciona a su favor, no establece con ella ninguna comunicación.

La Electra que toma como referente Piñera está angustiada por la soledad en que vive, pero es una soledad más bien relativa. Contrariamente al Coro de *Electra Garrigó*, el que aparece en la obra clásica dialoga con la joven de forma que ella puede desahogarse, sentirse comprendida. Es más, el propio Coro le recuerda que no está sola, que su hermano y el mismo dios de los muertos, Hades, participan de su venganza:

Coro.- [...] Porque el tiempo es divinidad que todo lo arregla, y ni el hijo de Agamenón, que está en la costa donde pacen bueyes, en Crisa, es indiferente, ni el dios que reina en el Aqueronte. [...] (*Electra*, vv. 179-182)

Podemos pensar que esta función de confidente la suple Pedagogo, en quien Electra descarga todas sus inquietudes.

La soledad que acompaña todo el tiempo a nuestra Electra contemporánea se hace más patente cuando ya no hay por qué luchar, la venganza se ha consumado, todos parten, el último su hermano, y ella queda sola encerrada en sí misma. Todo un contrasentido a la hora de la realización del ser humano, que ante todo es un ser social:

Hay esta puerta, la puerta Electra. No abre ningún camino, tampoco lo cierra. ¡Considerad, inexistentes Erinnias, la poderosa realidad de esta puerta! No os alegréis, inexistentes Erinnias, no sois vosotros ese rumor que yo sólo percibo. El rumor Electra, el ruido Electra, el trueno Electra [...] (*Electra Garrigó*, p. 186)

Es una catarsis contemporánea la que plantea Piñera, no existe un castigo por parte de los dioses, es el precio de la lucidez de una mujer víctima de una sociedad enferma, egoísta e insolidaria. Como dice Vicente Cervera²⁵⁵, “y nosotros nos quedamos con la conciencia abierta y la enseñanza bien asumida”, pero viviendo una soledad que no es propia del ser humano. Electra ha consumado su venganza, pero sin embargo no consigue ningún bien psicológico.

²⁵⁵ V. Cervera, *loc. cit.*, p. 156.

Esto también se ve en la Electra sofoclea, a quien el final del conflicto, la liberación que supone la ejecución de la venganza no la deja satisfecha, sino que pone en evidencia la tremenda soledad en que se encuentra la protagonista, una vez que se ha consumado toda la razón de su existencia, la venganza. Como comenta Thomson²⁵⁶, “no hay salida, y aquí es donde yace lo trágico: la tragedia de una naturaleza apasionada que en la realización de su vitalidad es cogida como en un vicio y aplastada”.

3.1.1. Conclusiones

Por todo lo dicho, es evidente que la Electra Garrigó sale de la Electra de Sófocles. Casi todas las características de la Electra contemporánea ya están en cierto modo, aunque sea de forma sucinta e incipiente, en la Electra clásica.

Electra Garrigó muestra un carácter aún más resuelto que su trasunto, la Electra de Sófocles, puesto que desde el primer momento toma la firme decisión de actuar para liberarse de los yugos que le impiden ser libre y autónoma, está decidida. Mientras, la Electra clásica vive esperando la llegada del hermano para consumir el oráculo, y sólo su supuesta muerte hará que tome la decisión de llevar a cabo ella sola la venganza.

La complejidad de su carácter, sus emociones y sentimientos contradictorios y las propias circunstancias planteadas nos dan como resultado una Elina psicológicamente más rica que su trasunto clásico.

Por una parte, odia a su madre tanto por su comportamiento déspota con ella, como por el asesinato de su padre, pero a la vez la ama y reclama su posición de hija, que Clitemnestra le niega, ya que ésta dedica todo su amor a Orestes.

También rivaliza con su madre por el afecto de Orestes, aunque su amor es más maduro y generoso que el de Clitemnestra, porque no ama realmente al hermano con el que apenas tiene contacto; es un amor a otro ser humano que se encuentra en las mismas circunstancias que ella, por lo que debe abrir los ojos y descubrir que no está viviendo una verdadera vida, para así conseguir su propia libertad. Electra es una mujer generosa que entiende que Orestes también debe romper las cadenas que le impiden ser él mismo.

²⁵⁶ G. Thomson, *Esquilo y Atenas*, La Habana, 1982, citado por Elina Miranda, “Electra en Piñera”, p. 43.

Odia también a su padre y detesta su comportamiento arbitrario, egoísta y dañino hacia ella, pero lo dispone todo para vengar su asesinato.

Asimismo, Electra ama sobre todas las cosas la libertad, por encima de sus afectos personales que son muy limitados. Intelectualmente es comprendida y educada por Pedagogo, quien no se implica más allá de su función educativa, como él mismo se encarga de dejar claro en varias ocasiones. Emocionalmente, está sola, pues perdió a su compañero, su pretendiente, al principio de la obra y no se volvió a plantear unirse a otro hombre, obcecada como estaba en una lucha que iba más allá del amor por otro, el amor a sí misma. No es querida y es difícil que ella quiera a algún ser, pues parece haberse vuelto insensible y cruel.

Todo esto acaba propiciando el sentimiento que mejor define a esta Electra, la soledad, que no será tan patente mientras ella lucha por devolver a ella misma y a su hermano la dignidad que se supone a todo ser humano, pero que se hace notar con toda su fuerza cuando la joven, tras terminar la misión que se impuso, se queda sin enemigos con los que lidiar y sin ni siquiera el apoyo de Pedagogo, que ya no es necesario y también se va.

Esta es la catarsis de Electra Garrigó, el absurdo de un ser humano solo, que no tiene otro ser humano siquiera con el que contar. Esta situación la propiciaba el contexto social de los años en que Piñera escribió su obra, cuando se creía que había que acabar de cuajo con todo el lastre de muchos años y comenzar a pensar en otros términos, al verse venir la Revolución y el final de la dictadura de Batista. Pero este tema de la soledad siguió marcando todo su teatro. Como bien refleja R. Leal²⁵⁷, “su absurdo continuó reflejando un mundo caótico y cerrado, su incomunicación y soledad marcaron a sus personajes”.

En tanto que la Electra clásica tiene un hermano al que ama verdaderamente y que está implicado desde el principio en la venganza de su padre, al que Electra idolatra y llora su pérdida desconsoladamente, también la heroína clásica echa de menos el amor de un hombre con el que sobrellevar la situación y que le es negado por las intrigas de su madre y su amante, algo que aún pudiendo Electra Garrigó ni se plantea.

Electra Garrigó, inteligente y astuta, actúa movida por su necesidad de liberación más que por su necesidad de venganza. Es una mujer que urde la

²⁵⁷ Cf. R. Leal, “Piñera todo teatral”, p. 29.

intriga, va moviendo los hilos hasta conseguir deshacerse de aquellos seres, sus progenitores, que coartan la libertad tanto de su hermano como la suya propia, y no se plantea si este hecho es moral o no, simplemente no hay otra opción.

Evidentemente, su tragedia familiar es fruto de una sociedad hipócrita y envanecida, que basa sus valores en una tradición incoherente y antinatural, con el abuso de los tiranos que están en el poder y lastres como el machismo y el clasismo, y aquí es donde entra Electra que se erige en paradigma del cambio, que consiste en el derecho de todo ser humano a elegir su propia vida, y para ello, entre otras cosas, reniega de la posibilidad de tener un marido, mandato impuesto por la tradición cubana y al que la induce continuamente su madre. Pues esto lastraría su realización como persona, ya que en la sociedad en la que vive no existe paridad entre hombres y mujeres. En palabras de Julio Matas,

debe entenderse, pues, que si Electra se rebela contra el mundo familiar en que se ha criado, contra el complejo de hipócritas egoísmos que, según ella, lo constituyen —legítima o comprensible rebelión—, esto no es más que el principio de su implacable misión; en realidad, Electra busca “fulminar” toda forma de autoridad, toda sagrada tradición, toda obediencia a tal o cual decálogo, toda flaqueza disfrazada de piedad: “Electra de las tormentas”, la llama el Coro al final del primer acto, otorgando así, explícitamente, a su afán iluminador el poder destructivo del rayo²⁵⁸.

Electra Garrigó es una heroína contemporánea, un ser íntegro y valiente, rebelde con causa y absolutamente fiel a sus convicciones, empecinada como cualquier heroína que se precie. Ésta, aún sabiendo que el castigo será tremendo, actuará tomándose la ley por su mano, cometerá el más atroz de los crímenes, el asesinato, aunque el autor, que se posiciona a su lado, no parece juzgarla, pues no le da mayor importancia a la muerte de Agamenón, al punto que nunca se menciona como tal. En efecto, Pedagogo se refiere a este asesinato como “puro hecho” y Electra como “una mera acción sanitaria”, y finalmente, cuando el acto está consumado, se habla de un viaje. Como dice Clitemnestra,

²⁵⁸ Cf. J. Matas, “Vuelta a Electra Garrigó de Virgilio Piñera”, *Latin American Theatre Review*, (1989) <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/782/757>> [29-05-09], p. 76 (según la numeración que presenta el archivo en Internet).

Rumbo al océano... Ningún mortal podría decir si regresará o no (*Electra Garrigó*, p. 172),

y tampoco se cuestiona el matricidio de Clitemnestra, como si no tuviera la mejor importancia. Pareciera que son lícitas y justificables para el fin que les ocupa.

3.2. Orestes Garrigó

Orestes es un personaje que adquiere la categoría de individuo, ya que en él existen contradicciones, es cobarde, a veces osado, pero fundamentalmente es joven e inmaduro, aunque durante la acción va adquiriendo la madurez necesaria para tomar la decisión de luchar por cumplir sus sueños. De todos modos, a ello es inducido por su hermana Electra, verdadero cerebro de los crímenes que se suceden en la acción.

El autor describe a Orestes como un joven de 25 años, muy hermoso. Como hombre joven que es, desea tener su propia experiencia de la vida, y su meta más inmediata es viajar, vivir aventuras y conocer el mundo. Entusiasmado dice:

Orestes.- [...] ¡Y yo partiré por el resto de mis días! (*Electra Garrigó*, p. 148)

El Orestes de Sófocles también tiene ilusiones y proyectos. Su primer objetivo es la venganza, pero en ese acto va incluida la restitución del orden en palacio y en la ciudad, y por supuesto su posición de heredero y rey legítimo:

Orestes.- Y no me expulséis de esta tierra sin honra, sino recibidme dueño de mi fortuna y restablecedor del palacio. (*Electra*, vv. 70-72)

De otro lado, Orestes no es un joven valiente y tenaz, teme a su madre y sufre por el acoso que de ella recibe. Teme enfadarla y, sobre todo, teme el empecinamiento de ésta en no dejarlo partir:

Clitemnestra.- (Nerviosa a Orestes.) No partirás, a pesar del destino.

Orestes.- (Con temor) ¿Y mi porvenir? (*Electra Garrigó*, p. 148)

Orestes es un hombre dócil y enseguida cede ante el chantaje emocional de su madre. No sabe hacerle frente:

Orestes.- En ese caso no me iría. No debo atormentar a Clitemnestra Pla. (*Electra Garrigó*, p. 149)

Incluso recibe las críticas de su propio padre por su actitud:

Agamenón.- (Burlonamente). ¿Lo oyes, Electra Garrigó? ¿Oyes a tu hermano? Rechaza una posición brillante en aras de la tranquilidad de su madre. (*Electra Garrigó*, p. 149)

Incapaz de aceptar su “destino” y enardecido por el acaloramiento de la discusión, como un niño pequeño, expresa su temor y su deseo de que no ocurra nada que pueda alterar el *statu quo*, teme cualquier cambio, incluso su propia partida, aunque la desea:

Orestes.- Matemos al destino. (*Electra Garrigó*, p. 156)

Además de lo dicho, otro de los rasgos del personaje es la ignorancia. En efecto, Orestes es un joven torpe, al que le cuesta entender las metáforas y dobles sentidos con que se expresan a veces los demás personajes:

Orestes.- ¿Cómo puedo yo saberlo, Clitemnestra, si yo no sé qué es esa necesidad que ustedes propalan? (Al Pedagogo) Escucha, Pedagogo, ¿es que la necesidad va a ser, por ejemplo, que el gallo viejo de mi madre muera hoy mismo picoteado por las gallinas? (*Electra Garrigó*, pp. 164-165)

Ajeno a su propia desgracia, va tomando conciencia cuando los acontecimientos le desbordan; entonces comienza a elucubrar sobre esos acontecimientos y su propia posición en este rompecabezas.

Por fin se hace consciente de su propia debilidad y del verdadero lastre que es su madre en su vida. Tiene que luchar tanto contra su propia persona como contra su propia madre a la que tiene que matar:

Orestes.- [...] Veo que las barreras son las columnas. (Pausa). ¡Pretextos las columnas! ¡Oh, pretextos! Alma débil, ¿no darás jamás en el blanco? (Pausa) Las cosas se plantean así: yo, Clitemnestra, las columnas, la partida... Tengo que derribar esta parte de mí que se opone, y una vez conseguida esta meta, procurar la otra, es decir, suprimir a Clitemnestra. Seguidamente derribar las columnas, y entonces, sólo entonces, partir. (*Electra Garrigó*, pp. 176-177)

Aunque le cuesta tomar sus propias decisiones, ya que en el último momento, consumado el envenenamiento de su propia madre, se encuentra otra vez perdido como un niño y pregunta a Electra: “¿Qué debo hacer?”.

Y Electra le ayuda. Verdaderamente, es el único beneficiado de las intrigas de su hermana, la única persona que sale al exterior para poder vivir:

Electra.- Partir. (Señalando la puerta que está cerrada.) He ahí tu puerta de partir. (Llevando a Orestes hasta la puerta.) Siempre se debe partir... (*Electra Garrigó*, p. 185)

Sin embargo, su referente clásico, conocedor del oráculo directamente de la mano del dios Febo, hace gala desde el principio de la acción de una gran madurez, sin asomo de duda, que le hace tomar decisiones con conocimiento de causa. Y así le habla a su hermana:

Orestes.- Suprime lo que es superfluo en tus palabras y no me hagas saber que nuestra madre es malvada, ni que Egisto derrocha los bienes paternos del palacio, echa a perder unas cosas y dilapida otras, porque esta charla te podría hacer perder la ocasión del momento. [...] (*Electra*, vv. 1288-1293)

Ya en su primera intervención, Orestes toma la palabra para indicar que él es quien lleva la iniciativa y va presentando los principios que rigen su comportamiento: es una persona pragmática y no le importa fingir, o hacer cualquier cosa impropia de un héroe, si le era útil. Le mueve también el deseo

de recuperar su herencia y de recuperar el poder, sin que le suponga problema alguno los asesinatos, en especial el matricidio²⁵⁹

También define su persona la apatía. Orestes Garrigó no decide nada, sin embargo se beneficia de lo que va sucediendo. Su mismo tutor, Pedagogo, en cierta forma le reprocha esta falta de iniciativa y entusiasmo:

Orestes.- (Riendo) Perdona la insistencia, Pedagogo, pero la nocturna muerte del gallo viejo me ha dejado en una situación bastante maravillosa.

Pedagogo.- Nada te reprocho, Orestes. Me complace verte satisfecho. Además, compruebo, que al menos algo te ha maravillado. Es un buen síntoma. (*Electra Garrigó*, p. 168)

En su persona también destaca la ingenuidad. En efecto, busca estrategias para salirse con la suya que están fuera de toda lógica, pues supone que conseguirá de su madre el permiso para salir de viaje si le dice que se marcha a la India a aprender a estrangular y seguir así los pasos de su amante, Egisto, al que ella adora:

Orestes.- ¡Pues si por eso mismo te lo digo, Pedagogo! Me gustaría conocer tal arte. Quizás Clitemnestra me deje partir si sabe que me atrae la India y sus estranguladores. (*Electra Garrigó*, p. 169)

Y es propia de su juventud la admiración que siente por Egisto y el desprecio por la sabiduría de su maestro:

Orestes.- Algo que tú no me has enseñado, y lo que es peor, que no podrás enseñarme. (Pausa.) En nuestra ciudad los gimnastas y los parlanchines forman la casta superior. Y no cuento las armas disimuladas bajo la ropa. Con tu ciencia, ni yo mismo podría estrangularme. (*Electra Garrigó*, p. 170)

A pesar del temor que le produce su madre, hay momentos en que demuestra valentía, se enfrenta a ella, haciendo gala de una osadía impropia del carácter que nos muestra al principio de la obra. Orestes reprocha a su madre el encierro al que ella lo condena y juega con su temor a la muerte, creándole

²⁵⁹ Cf. J. V. Bañuls Oller, P. Crespo Alcalá & C. Morenilla Talens, *op. cit.*, pp. 21-22.

una duda razonable en cuanto a su cómplice y amante Egisto, afamado estrangulador:

Orestes.- No, Clitemnestra, aún no he viajado por la India... (Pausa.) En todo caso sería Egisto el indicado. (Pausa) ¿No has reparado que su brazo rodea tu cuello? (*Electra Garrigó*, p. 173)

Y no sólo eso, sino que la amenaza directamente:

Orestes.- (Señalando a Clitemnestra) ¡Ahí la tienen: ahí tienen a la gallina madre! (pone sus dedos pulgar e índice en el cuello de Clitemnestra) ¿Es que no puedo estrangular, Clitemnestra Pla, tu cuello con estos dos dedos? (*Electra Garrigó*, p. 173)

Pero sin duda, el mayor acto de valentía, así como de imprudencia, propia de un hombre educado en una sociedad sexista, que tiene que demostrar continuamente su hombría, es su ansia de someterse a la prueba exigida por Electra para saber si es el legítimo Orestes, puesto que de no serlo, significaría su propia muerte:

Orestes.- (Cruzando sus manos sobre el pecho y cuadrándose ante Electra.) Si presumes que soy el Orestes que buscas, ¿qué esperas para someterme a esa prueba?

Electra.- (Dubitativa.) Un fracaso significaría tu muerte. Y he matado a tantos Orestes...Y tú eres tan hermoso.

Orestes.- Ni una palabra más. Exijo la prueba. (*Electra Garrigó*, p. 178)

Su trasunto en la obra clásica es valiente y atrevido. Se juega su propia vida al llevar a cabo el asesinato de Clitemnestra y Egisto junto a Pílates, Electra y Pedagogo. Así se dirige a Electra, animado por el deseo de actuar prontamente:

Orestes.- Indícame lo que me convenga en esta situación ahora presente, donde, a la vista de todos u ocultos, nos vamos a librar de los enemigos que en su actual modo de vida rien. (*Electra*, vv. 1294-1296)

También admira la lealtad de Pedagogo, que sigue en la brecha a pesar de los peligros que su posición de ayudante de Electra y Orestes supone:

Orestes.-... Pues como un caballo de buena raza, aun siendo viejo, no pierde el coraje en los peligros, sino que yergue las orejas, así también tú nos alientas y tú mismo sigues estando entre los primeros. [...] (*Electra*, vv. 25-29)

De otro lado, Orestes a diferencia de su hermana no siente deseos de venganza, posiblemente porque no ama a su padre. Y así expresa su indiferencia ante la muerte de éste:

Orestes.- [...] Tal muerte me tiene sin cuidado. Si Agamenón no podía arreglar por sí mismo sus asuntos, peor para él. Entre Agamenón y yo no había ningún vínculo. [...] (*Electra Garrigó*, p. 176)

3.2.1. Conclusiones

En conclusión, al igual que en la *Electra* de Sófocles, en la *Electra Garrigó* Orestes es apenas el instrumento ejecutor de la implacable venganza ideada por Electra. Pero el Orestes moderno es un niño al que hay que llevar de la mano y convencer de la necesidad del asesinato, pues no parece estar dolido por los actos ignominiosos de su madre y de su amante. Asimismo, al ser el predilecto de Clitemnestra, tampoco se encuentra desplazado en su palacio, sino que vive un poco ajeno a la tragedia que se está gestando desde el principio y de la que él también es un eslabón. Posiblemente, estos rasgos del Orestes moderno bien podrían proceder de la Crisótemis sofoclea, mujer miedosa, apática y fácilmente manipulable, que acepta la realidad y no intenta cambiarla.

Sin ideales ni valores éticos arraigados y tan egoísta como sus progenitores, exclusivamente preocupado de sí mismo, llevado de la mano por la inteligente Electra, será el brazo ejecutor de la muerte de su madre, sobre todo porque ésta se opone a su marcha, que es su mayor ilusión.

Por fin Orestes comprende su situación y actúa en consecuencia, llevando a cabo la misión que le es encomendada. Este último Orestes se parece más a su antecesor, salvando las distancias, pues el maduro, valiente y decidido Orestes, sabe desde el principio de sus intervenciones que tiene una gran misión que cumplir y es consecuente con ello. Cuando llega el momento se erige en líder de sus aliados al planear y organizar el asesinato. Si bien nuestro

Orestes Garrigó presenta algunos rasgos de su antecesor, como la osadía de que hace alarde a veces cuando incluso llega a despreciar la muerte.

Pero tanto uno como otro se benefician de este asesinato: Orestes Garrigó partirá para lejanas tierras, libre todo lastre, y el Orestes clásico vuelve a recuperar el trono que le fue negado.

Como personaje, es más rico nuestro Orestes contemporáneo, pues en él hay contradicciones y una evolución que va desde el niño inmaduro, dependiente de su madre, hasta alcanzar la suficiente madurez para romper ese vínculo. Mientras tanto, el Orestes clásico es sólo un carácter, sin contradicciones, ni dudas, ni evolución, con una misión que cumplir, que ni siquiera él ha decidido, pues la responsabilidad del matricidio es atribuible al oráculo, desdibujándose así el asesinato como acto ignominioso y deleznable.

3.3. Pedagogo

Sin duda, de todos los personajes es Pedagogo el que se ha actualizado de la forma más original y nos atreveríamos a decir que casi grotesca.

Descrito por el autor como un hombre vestido de centauro, con frac, cola de caballo y cascos. Este atuendo “revela una naturaleza mixta que confirma la propia dualidad de la obra, en tanto versión modernizada de un mito griego”²⁶⁰.

Como es sabido, los centauros eran seres mitológicos con torso y cabeza humanos y el cuerpo de caballo, que se distinguían por su sabiduría y conocimientos. Existen diversas versiones sobre su nacimiento, aunque la más extendida afirma que eran hijos de Ixión y una nube que Zeus moldeó con la forma de Hera, Néfele. Vivían en las montañas de Tesalia y tenían fama de ser seres salvajes, sin civilización y sometidos a los instintos. No obstante hubo centauros amables y sabios, siendo el más famoso de ellos Quirón, hijo de Cronos y la ninfa Fílira, que poseía grandes conocimientos de medicina, plantas, música y que se encargó de la educación de grandes héroes como Aquiles, Esculapio, Peleo, Heracles, Jasón, etc.

En las representaciones griegas, los centauros “buenos” aparecen en muchos casos con pies de hombre y vestidos como los hombres. De forma

²⁶⁰ V. Cervera, *loc. cit.*, p. 153.

que sólo por el atuendo podemos verificar claramente que se trata de una persona íntegra y sabia.

De hecho, él mismo se define como tal y lo que ello representa, la ciencia frente a las supersticiones, augurios y presagios propios de las religiones:

Pedagogo.- No soy augur, Clitemnestra Pla (Mostrando la cola). Esta cola dice muy claro que soy un centauro, mi oficio es enseñar, no profetizar. (*Electra Garrigó*, p. 173)

Como buen amante de la naturaleza y conocedor de ella la reivindica como bien primero y último, como catalizador de la vida. De esta forma desdeña lo divino y el poder humano:

Pedagogo.- Si en el reino animal un hecho debe producirse, no habrá justicia que lo detenga, poder humano o divino que lo impida. (*Electra Garrigó*, p. 164)

Su función fundamental es la de educador y se esmera en ella. Según Rigoberto Gil²⁶¹, Pedagogo es “la voz más autorizada, por ser el orientador de los hijos de Agamenón y el más ecuánime para colegir de los hechos cotidianos enseñanzas y alegorías. Por eso no extraña la voluntad crítica de Electra cuando está al lado suyo”.

En su primera intervención regaña a Electra por declamar, tal y como hacen los sofistas de salón, un discurso vacío de contenido que no llama a la acción sino a que todo siga igual. Es la Revolución lo que se presiente. Como un ser fiel a sí mismo y a sus convicciones, en este mismo proceso de educar nos deja ver su posición política, siendo en este sentido partidario del proceso revolucionario:

Pedagogo.- Sigues la tradición y eso no me gusta. ¿No te he dicho que hay que hacer la Revolución? (Pausa) ¿Por qué no clamas? (*Electra Garrigó*, p. 142)

Como dice Vicente Cervera²⁶², “el Pedagogo de *Electra Garrigó* se erige en paradigma de la propia concepción que el autor tiene de la tragedia, pues es la

²⁶¹ R. Gil Montoya, *loc. cit.*, p. 8.

²⁶² V. Cervera, *loc. cit.*, p. 153.

voz que expresa esa continuidad actualizada de los conflictos entre el individuo y sus fatales circunstancias”.

Pedagogo tiene una presencia constante en la trama a través de su función de educador, mediante la cual es el motor intelectual que despierta la mente de Electra y Orestes, para que éstos puedan actuar en consecuencia y resolver sus propios conflictos. Cuando ya no se considera necesario, se despide así:

Pedagogo.- Divina Clitemnestra: ha terminado mi misión. Ya tus hijos tienen manos propias. Yo parto. (*Electra Garrigó*, p. 181)

También se ocupa de desmitificar la visión que tiene el joven e ingenuo Orestes de Egisto y hacerle ver lo que realmente es, un embaucador:

Pedagogo.- [...] Será por eso que jamás he podido saber lo que piensa. Es un consumado sofista de salón. (*Electra Garrido*, p. 170)

Y ante el deseo de Orestes de que Egisto pueda enseñarle su ciencia, Pedagogo sentencia:

Pedagogo.- Jamás te la enseñará. Los ilusionistas nunca descubren sus ilusiones. Primero te enseñaría a estrangular. (*Electra Garrigó*, p. 170)

También afirma rotunda y claramente que Egisto es un estrangulador:

Pedagogo.- [...] Nada de pesquisas, ni una gota de Scotland Yard. Egisto es un consumado estrangulador. Eso es todo. (*Electra Garrigó*, p. 169)

De otro lado, Pedagogo hace gala de un amplio conocimiento de la cultura clásica, como se puede comprobar por sus continuas referencias a este mundo, el mismo en que se desenvuelve el conflicto. Así, en el ejemplo siguiente hace una comparación entre la muerte del gallo enfermo a manos de Egisto con las antiguas ofrendas a Esculapio:

Pedagogo.- [...] ¡Salud a ti, estrangulador de gallos! No te digo que Esculapio te esté reconocido, pues le sacrificaste un gallo enfermo. (*Electra Garrigó*, p. 171)

Y para expresar sus dudas sobre las posibilidades que tiene Orestes de alcanzar su objetivo de viajar se expresa así:

Pedagogo.- [...] Detrás de esas columnas está el océano, y, por el momento, se muestra tan incierto como aquel que estrelló a Odiseo contra las playas de la divina Calipso. [...] (*Electra Garrigó*, p. 171)

Y por supuesto, cuando se refiere a Egisto como “sofista de salón” (*Electra Garrigó*, p. 170), está aludiendo a una de las corrientes filosóficas del mundo clásico que hacía hincapié en la importancia de la percepción humana —de hecho dudaba de que la humanidad pudiera ser capaz de alcanzar la verdad objetiva a través de la razón—, y defendía que el éxito material, en lugar de la verdad, debía ser el propósito de la vida.

Asimismo, gracias a sus discursos la intriga avanza, siembra la inquietud en los que le rodean y, por añadidura, los predispone a actuar. En este caso, Pedagogo informa a Orestes de la autoría del asesinato de Agamenón, cuando le dice:

Pedagogo.- No habría requerido mayor cantidad de fuerza para estrangular a un hombre; por ejemplo, a tu padre, que tiene cuello de toro. (*Electra Garrigó*, p. 169)

Pedagogo se convierte en el único aliado de Electra, pues él ve en ella una alumna perfecta, a pesar de que su discurso es metafórico. En este caso y de forma indirecta la está incitando al asesinato, quitándole a este hecho cualquier viso de atrocidad y definiéndolo como un suceso más del mundo animal:

Electra.- (Empieza a alisar los pelos de la cola. De pronto se detiene con la mano en alto.) Escucha, Pedagogo: Si te aliso la cola es un puro hecho; si te asesinara con este puñal (esgrime el peine a modo de puñal) no sería nada más que otro hecho. ¿He comprendido, Pedagogo?

Pedagogo.- Has comprendido, Electra, lo has comprendido todo. (*Electra Garrigó*, p. 144)

Es más, también sabe que tendrá que adoctrinar así a Orestes, aunque cuenta con la ayuda de Electra para que finalmente lleve a cabo la misión que le está encomendada:

Pedagogo.- [...] Yo, por el momento, sólo pretendo que Orestes comprenda que en el mundo animal...

Electra.- (a Orestes) Sí, Orestes, nada más que hechos... (*Electra Garrigó*, p. 164)

Asimismo, analiza a conciencia los problemas de la sociedad en que vive. La ciudad entera vive envuelta en una mentira, llena de argumentos y palabras sin consistencia, con las que se empeñan en inventarse una ciudad envidiable, cuando la verdad es que está emponzoñada y todo lo oscuro y lo sucio pervive haciendo totalmente infelices a sus conciudadanos que a la vez son víctimas y verdugos:

Pedagogo.- Es cierto. En una ciudad tan envanecida como ésta, de hazañas que nunca se realizaron, de monumentos que jamás se erigieron, de virtudes que nadie practica, el sofisma es el arma por excelencia. Si alguna de las mujeres sabias te dijera que ella es fecunda autora de tragedias, no oses contradecirla; si un hombre te afirma que es un consumado crítico, secúndalo en su mentira. Se trata, no lo olvides, de una ciudad en la que todo el mundo quiere ser engañado. (*Electra Garrigó*, pp. 170-171)

En relación con lo dicho en el párrafo anterior, su profundo análisis de los problemas de la sociedad en que vive, traemos a colación una no velada crítica a las que él llama “mujeres sabias”, en clara alusión a Clitemnestra (y por extensión, al matriarcado imperante en la isla):

Pedagogo.- Sí, son las mujeres sabias. Son mi terror. Me persiguen con sus disertaciones, me piden una discusión abierta... (Con burla) y yo, Electra, nada tengo que decirles. (*Electra Garrigó*, p. 143)

Pero no es solamente el matriarcado uno de los principales problemas sociales de la isla —Cuba, de hecho, rinde tributo a la madre cultural y económicamente—, sino también justamente lo opuesto, el machismo, fruto de la herencia española acentuada por las raíces africanas; y como resultado de este mal social, la subordinación de género, la discriminación económica y la violencia social. Piñera, consciente de todo esto, pone en boca del Pedagogo una referencia a estas cuestiones que le preocupan y que constituyen el tema central de la obra:

Pedagogo.-... Esta noble ciudad tiene dos piojos enormes en su cabeza: el matriarcado de sus mujeres y el machismo de sus hombres. (*Electra Garrigó*, p. 170)

A veces se diría que Electra interpreta las reflexiones del propio Pedagogo en clave de sutil denuncia contra el régimen dictatorial cubano, “como si se refiriera al dictador de turno, establecido en un poder sin garantías constitucionales, con una población rural marginada y una intelectualidad urbana que precisaba cambios”, como afirma Rigoberto Gil Montoya²⁶³

Electra.- [...] Hace falta mucha luz para que los ojos puedan considerar y medir al monstruo que ofende la ciudad. (*Electra Garrigó*, p. 143)

Rasgo fundamental del personaje es también la ironía que éste usa continuamente (como hemos visto más arriba en el texto que se refiere a las mujeres sabias a las que “nada tengo que decirles”). Así, siempre que se dirige a Clitemnestra su nombre va precedido de la palabra *divina*, con el cual creemos que, paradójicamente, se pone de relieve sus debilidades humanas que están muy a flor de piel:

Pedagogo.- (A Clitemnestra) ¿No es así divina Clitemnestra? (*Electra Garrigó*, p. 165)

Y es que por varias de las cosas que hemos dicho, está claro que Pedagogo está especialmente enfrentado con Clitemnestra, a la cual considera uno de los problemas esenciales de aquella familia y de aquella ciudad. Siendo esto así, se entiende que, ante la desesperada última llamada de auxilio de una desvalida Clitemnestra, él le espete:

Pedagogo.- [...] Todo aquí se convertirá en Electra. ¿Formarías tú parte de esa infinita multiplicación de Electra? (*Electra Garrigó*, p. 181)

O esto otro, dicho sin duda con irónica maldad refiriéndose a la muerte de ella:

²⁶³ R. Gil Montoya, *loc. cit.*, p. 10.

Pedagogo.- (Alejándose) Pronto descansarás de Electra. (*Electra Garrigó*, p. 181)

Por todo ello, está claro que uno de los rasgos de su personalidad es su dureza e incluso cinismo. En el ejemplo siguiente niega su ayuda nuevamente a una asustada Clitemnestra, cuando ésta ve perfilarse ya su muerte como cierta:

Clitemnestra.- Entonces ¿quién va a profetizar mi suerte? [...]

Pedagogo.- Divina Clitemnestra. Yo como siempre me lavo las manos... (*Electra Garrigó*, pp. 173-174)

El referente de este personaje en la obra clásica es sin duda el anciano Pedagogo que se ocupó de la educación de Orestes en su exilio y que le hizo partícipe de toda su historia. Pero su función no es ya de instigador, sino de cómplice:

Pedagogo.- [...] Antes de que alguna persona salga del palacio hay que ponernos de acuerdo, pues estamos llegando a un punto en el que ya no hay ocasión de dudar, sino que es momento de pasar a la acción. (*Electra*, vv. 21- 23)

Y cuando los hermanos se encuentran por fin para llevar a cabo el matricidio, éste les recomienda prudencia y celeridad ante un hecho tan grave como el que deben llevar a cabo:

Pedagogo.- ¡Oh insensatos en sumo grado y privados de razón! ¿Acaso os cuidáis tan poco de vuestra vida, o es que no tenéis ningún sentido común cuando nos os daís cuenta de que estáis no cerca de los más grandes peligros, sino en medio de ellos? (*Electra*, vv. 1326-1330)

3.3.1. Conclusiones

Mientras que el Pedagogo clásico prácticamente sólo tiene dos funciones: una en los antecedentes de la trama, como es la educación de Orestes —no se ocupó de la educación de Electra, pues huyó de palacio con la misión de salvar a Orestes nada más nacer—. Esta educación fue muy básica, pues sólo se

trataba de cuidarle y prepararle para cumplir con el oráculo de Apolo. La otra es la de cómplice activo en el asesinato de Clitemnestra y Egisto.

Aunque Piñera tenga como referente al Pedagogo clásico, es obvio que su Pedagogo centauro desborda con creces las funciones asignadas al personaje clásico. Pedagogo es el único que controla la tragedia hasta el último momento. En efecto, las cosas han ido saliendo como él tenía previsto. Una vez que Orestes y Electra tienen capacidad para decidir sobre su propia vida, la tragedia es inminente:

Sólo entonces, y tal como Pedagogo explica, se llenará el palacio de ese “fluido nuevo que se llama Electra”, el cual provocará la muerte final de Clitemnestra envenenada por su hijo Orestes, y la desaparición de todos los personajes, a excepción de la propia hija de Agamenón²⁶⁴.

También hay variaciones respecto a su aspecto, pues mientras en la obra de Sófocles se le caracteriza como un hombre mayor, encanecido, en la de Piñera aparece vestido de centauro, con frac, cola de caballo y cascos. Se trata, por supuesto, de una creación absurda, surrealista, basada en los referentes clásicos y tradicionales de figuras como las del profesor, el sabio que se ocupa de formar a los jóvenes, los cuales se rebelan contra sus valores basándose en la lógica y la revolución²⁶⁵.

Asimismo, de forma mucho más sofisticada que su referente griego, asigna a este personaje varias funciones derivadas de su papel esencial de educador de los dos hermanos, a los que ha educado basándose en la razón, el conocimiento y la autonomía, de manera que estos seres serán capaces de decidir por sí mismos sus respectivos destinos.

A veces ayuda en el avance de la acción, revelando hechos que de otro modo podrían haber quedado ocultos. Como ya hemos visto, sutilmente revela a Orestes la autoría del asesinato de su padre Agamenón, asesorando a la protagonista y minando la moral de la madre. Pero Pedagogo también es un ser político, preocupado por los problemas que atañen a la sociedad en la que vive y de la que la propia familia de Agamenón es una triste muestra. Denuncia una sociedad enferma y absolutamente estúpida, fuente de perpetua

²⁶⁴ V. Cervera, *loc. cit.*, p. 155.

²⁶⁵ Cf. C. Ramos Fernández, *loc. cit.*, p. 475.

infelicidad, basada en la tradición y que conjuga a partes iguales el machismo de sus hombres y el matriarcado de sus mujeres, los dos lastres principales de aquella sociedad. Asimismo, denuncia al dictador de turno que ejerce un poder sin garantías constitucionales, con una población marginada y una intelectualidad envanecida y poco crítica consigo misma.

Asimismo, se trata de un sabio ecuánime y bastante objetivo, con un buen conocimiento de la filosofía y del mundo antiguo en general, que actualiza cuando califica a Egisto de “consumado sofista de salón” y, sobre todo, cuando hace la sarcástica comparación de la muerte del gallo enfermo a manos de Egisto con las ofrendas de los antiguos griegos al dios Esculapio²⁶⁶.

Es sarcástica, porque, si tenemos en cuenta la polémica frase de Sócrates a su alumno antes de morir —“Critón, le debemos un gallo a Esculapio. Paga mi deuda y no le olvides”—, trae a colación que irónicamente sea al dios de la salud al que se le tenga que sacrificar un animal que vive.

Esto nos recuerda, asimismo, que la ironía es un rasgo que el personaje usa constantemente, al igual que sus referentes, los clásicos, como elemento clarificador de la verdad y signo de inteligencia. Hemos visto que esa ironía la dirige a menudo contra el matriarcado que Clitemnestra mantiene en el palacio y en la ciudad, pero lo usa también, por ejemplo, al comparar el viaje de Orestes con el que estrelló a Odiseo contra las playas de la divina Calipso.

En fin, se puede pensar incluso que Pedagogo es la voz del propio autor, puesto que controla toda la acción y presenta claramente los hechos, desentrañando las marañas tanto del núcleo familiar como de la ciudad. Asimismo, participa muy activamente en la intriga, por lo que se convierte en un personaje clave en la versión contemporánea. En esto se diferencia mucho del Pedagogo sofocleo, mero personaje secundario que cumple una función muy básica, aunque imprescindible para la trama.

Por todo ello, podemos pensar que el Pedagogo clásico se queda en un simple rol, mientras que el de la obra de Piñera tiene mayor complejidad y alcanza la categoría de carácter, no así la de individuo, pues no hay contradicciones en su forma de actuar.

²⁶⁶ V. Cervera, *loc. cit.*, p. 154.

3.4. Clitemnestra Pla

Descrita por Piñera como una mujer de 40 años, hermosa y alta, que viste una bata morada, la primera referencia que se hace de este personaje en la obra es la de Pedagogo, que la llama monstruo, como a su amante Egisto:

Pedagogo.- Los monstruos se encuentran... (*Electra Garrigó*, p. 143)

Esto implica que uno de los rasgos fundamentales del personaje es la maldad, algo que se confirma cuando decide la muerte de su marido incluso con ensañamiento:

Clitemnestra.- [...] ¡Egisto, a él, al gallo viejo! ¡Al gallo negro! ¡Hoy debe morir! ¡Sí, Egisto, remátalo con tus espolones! (*Electra Garrigó*, p. 167)

Su referente clásico, del que el personaje contemporáneo tiene importantes coincidencias, admite abiertamente ser la responsable de la muerte de Agamenón:

Clitemnestra.- Tu padre, y nada más, es siempre para ti el pretexto: que fue muerto por mí. Por mí, lo sé bien, no puedo negarlo. (*Electra*, vv. 525-526)

Para acentuar ese rasgo de maldad ya comentado, añadamos que Clitemnestra Pla incluso odia y desprecia a su hija, a la que le niega el derecho de sucesión, pues sólo concibe como futuro rey a Orestes:

Orestes.- ¿Quién debe, pues, ser el rey?

Clitemnestra.- ¡Tú, amado Orestes, tú, el rey de mi vida!

Electra.- (Irónica) ¿Nada más que Orestes?

Clitemnestra.- (Acercándose a Electra con gesto de ferocidad) Sí, Electra Garrigó, nada más que Orestes. (*Electra Garrigó*, p. 150)

Y ante la reivindicación de Electra Garrigó de ser su hija y de ser tratada como tal, ella manifiesta abiertamente su desprecio:

Electra.- Pero tienes dos hijos, Clitemnestra Pla. En ausencia del hijo te quedaría la hija.

Clitemnestra.- Quise decir un único hijo varón. (Pausa. Brutalmente) Además no me suicidaría por tu partida. (*Electra Garrigó*, p. 151)

Este maltrato que sufre Electra Garrigó por parte de su madre es patente ya en la *Electra* de Sófocles. También la Electra clásica se queja del comportamiento de su madre, aunque en ese caso Clitemnestra no tiene un trato diferente con sus dos hijos, sino que los maltrata por igual:

Electra.- Yo te considero más un ama que una madre para mí, puesto que llevo una mísera vida y soy víctima, por tu culpa y la de tu compañero, de innumerables males. Y el otro desterrado, que a duras penas escapó de tu mano, el infortunado Orestes. (*Electra*, vv. 596-600)

La muerte de Agamenón Garrigó, planeada por Clitemnestra Pla fundamentalmente, la justifica ella no sólo por su intolerancia y los abusos que ha sufrido de su parte, sino también porque su obsesión por evitar que Electra salga de casa entorpece sus relaciones con Egisto:

Clitemnestra.- [...] Y toda la razón está de mi parte. Me refiero, claro está, al gallo viejo. Es intolerante, abusador, me ha hecho sufrir. Por otra parte, sabréis que con este maldito designio de guardar a su hija perpetuamente en el corral entorpece la buena marcha de mis amores con Egisto. (*Electra Garrigó*, p. 166)

La justificación que hace la Clitemnestra sofoclea de su crimen insiste en el conocido motivo del sacrificio de su hija Ifigenia para hacer posible la navegación de la escuadra griega hacia Troya (Agamenón ha sido un egoísta que ha pensado más en los intereses de su hermano que en el provecho de su propia familia):

Clitemnestra.- [...] Este padre tuyo, al que siempre estás llorando, fue el único de los helenos que se atrevió a sacrificar a tu hermana a los dioses [...] Por consiguiente,

habiendo matado lo mío en favor de su hermano Menelao, ¿no iba a pagarme el castigo por ello? (*Electra*, vv. 530-540)

De otro lado, Clitemnestra destaca por su vitalidad. Ésta es una mujer hermosa, llena de vida y sensual, que disfruta con los placeres mundanos, algo que ella misma confirma al describirse así:

Clitemnestra.- [...] ¡En cuanto a mí, confieso que prefiero la vida misma! ¡Todo lo tengo en la punta de los senos! ¿No soy yo Clitemnestra Pla la de sibilinos senos? (*Electra Garrigó*, p. 160)

Y considera a Egisto como un amante magnífico:

Clitemnestra.- [...] Cuando me besa, siento que desfallezco de embriaguez. [...] (*Electra Garrigó*, p. 166)

Y en otro momento demanda la atención del macho, no de la persona:

Clitemnestra.- [...] ¡El gallo joven, el gallo macho: que venga en socorro de una hermosa mujer! [...] (*Electra Garrigó*, p. 166)

Otro de sus rasgos es la ironía. En efecto, Clitemnestra también es irónica, como se demuestra cuando con estas palabras pone en evidencia la realidad de la situación de Electra por obra y gracia de la tiranía de Agamenón:

Clitemnestra.- ¿Lo oyes, Electra Garrigó? Si no quieres ser la causa del fallecimiento de tu padre, deberás permanecer bajo este techo por el resto de tus días. (*Electra Garrigó*, p. 147)

O cuando define a Egisto de esta forma:

Clitemnestra.- Tal cosa te iba a preguntar, caballeroso Egisto, fiel amigo de todos los maridos, leal compañero de todas las casadas: ¿sostienes ilícitas relaciones? (*Electra Garrigó*, p. 163)

Con lo que admite abiertamente su adulterio y reconoce que le importa poco la acusación de adúltera que le hacen Agamenón y Electra.

El uso de la ironía por parte de su referente clásico es aún más marcado, pues la emplea para ratificar su crueldad, insinuando a su propia hija que ella, al igual que Orestes, debería estar muerta:

Clitemnestra.- Tú, ciertamente, no. Aquel sí está bien como está. (*Electra*, v. 791)

Clitemnestra es también una mujer dura y egoísta, que ve a su propia hija como una rival, por lo que no siente el amor natural de una madre por una hija. No observamos ningún rasgo de dulzura y comprensión hacia Electra. Está empeñada en buscarle marido con el único fin de hacerla desaparecer de su vida cotidiana

Clitemnestra.- [...] No cejaré hasta encontrarte otro pretendiente. (*Electra Garrigó*, p. 162)

Y así lo percibe la propia Electra:

Electra.- Añade a eso, Clitemnestra Pla, que quieres verme casada para ser tú la reina de la casa. (*Electra Garrigó*, p. 150)

Todo su amor maternal está centrado en su hijo Orestes, al que necesita siempre cerca. Pero ese amor sobre todo es egoísta, pues no mira por el bien de su hijo, sino por el suyo propio. Como ya se ha visto, a éste llegará incluso a prometerle el trono con tal de evitar su partida:

Clitemnestra.- (Nerviosa a Orestes.) No partirás, a pesar del destino.

Orestes.- (Con temor.) ¿Y mi porvenir?

Clitemnestra.- ¿Y tu madre? (*Electra Garrigó*, p. 148)

Es evidente el chantaje emocional del que es víctima Orestes:

Orestes.-[...] Dime en cambio: ¿no soportarías verdaderamente mi ausencia?

Clitemnestra.- Moriría de pesar, amado Orestes. (Pausa) ¡Mira, hasta tal punto llega mi exaltación, con tanta fuerza padezco, que busco desesperada por todos los cines de barrio esas películas que cuentan la muerte de una madre por la partida de su hijo! (*Electra Garrigó*, p. 151)

Teme la partida, pero también la muerte de Orestes, y tanto Electra como Agamenón Garrigó juegan con esta posibilidad, aprovechando este temor que es la gran debilidad de Clitemnestra:

Agamenón.- ¿Te imaginas a Orestes con una bala en la nuca? (*Electra Garrigó*, p. 146)

El egoísmo de esta mujer está muy patente en la obra de Sófocles, aunque la relación con Orestes no sea la misma. En este caso, Clitemnestra muestra su alivio ante la muerte de su hijo, pues así ella puede descansar del miedo a morir que la invade y disfrutar de su felicidad, y así se lo comunica a Electra:

Clitemnestra.- Ni Orestes ni tú vais a desposeerme de este estado (*Electra*, v. 795)

Pero esta mujer mundana y egoísta también sufre, o precisamente son estos rasgos de su personalidad los que a la larga le producen dolor; ella también es dependiente, de Egisto y de Orestes. El temor a perder a Orestes la hace sufrir.

En una parte irreal de la escena (con elementos del surrealismo) aparece un doble de Clitemnestra, rota de dolor ante la llegada de un telegrama que anuncia la muerte de su hijo. Y es tanto el dolor que ella misma muere:

Clitemnestra.- [...] Orestes ya no existe [...] En este caso moriré yo también (el doble de Clitemnestra se acuesta en la cama. A las camaristas.) Me voy a cubrir con el manto. Cuenten en voz alta hasta diez, levanten el manto, me contemplarán absolutamente muerta. (*Electra Garrigó*, p. 153)

Pero ésta es una muerte ficticia, una parodia que Electra destapa, pues conociendo a su madre sabe que no lo hará, su egoísmo no la dejará. Realmente ella sólo se quiere a sí misma:

Clitemnestra.- [...] Sí, mediante un doble. En tanto que esa Clitemnestra se mantiene rígida, mira a ésta que se mueve y circula como una corriente de aire amenazadora. (*Electra Garrigó*, p. 153)

También siente la Clitemnestra de Sófocles la pérdida del hijo, aunque al mismo tiempo se alegra, pues consigue alejar el temor por su propia muerte. Así expresa esta contradicción:

Clitemnestra.- ¡Oh Zeus!, ¿qué es esto? ¿Acaso debo decir que son acontecimientos afortunados o terribles aunque provechosos? Es doloroso que tenga que salvar la vida con mi propia desgracia. (*Electra*, vv. 766-768)

Es evidente el dolor de Clitemnestra aunque sea fugaz y que, como dice Elina Miranda²⁶⁷, “que cierta angustia momentánea, experimentada por Clitemnestra ante la noticia de la muerte de su hijo, nos enseña que también ella un día fue como pudo haber sido Electra”, y posiblemente aquí esté la clave de esta serie de relaciones insanas. Clitemnestra debió sufrir el matriarcado de esta sociedad en sus propias carnes, y por eso ahora reproduce este comportamiento.

Pero fundamentalmente, Clitemnestra Pla, mujer egoísta, sufre por su propia muerte, que a lo largo de la obra se va instalando como una posibilidad cada vez más cierta. La propia Electra aprovecha para anunciarle su muerte real, pues ha escenificado una falsa:

Electra.- Bato palmas para la que muere en escena. La otra morirá en el momento oportuno. (*Electra Garrigó*, p. 153)

Cuando la trama avanza, los elementos de prefiguración de la muerte de Clitemnestra se hacen más patentes y ella se rebela:

Clitemnestra.- (Furiosa.) ¡Escuchad: quiero ser inmortal! No acepto ninguna muerte, trágica o no. [...] (*Electra Garrigó*, p. 174)

²⁶⁷ E. Miranda Cancela, “Electra en Piñera”, p. 43.

Siente terror ante el juego macabro de su hijo cuando simula la estrangulación en su propio cuello:

Clitemnestra.- (Refugiándose en los brazos de Egisto.) Orestes, hijo mío, ¿proyectas estrangularme? (*Electra Garrigó*, p. 173)

Piñera juega con estas dos posibles muertes para mayor tormento de Clitemnestra.

Está claro que el referente de este miedo se encuentra ya en la Clitemnestra clásica, que reconoce el temor que ha padecido ante sus dos hijos, cuando éstos ya parece que han dejado de ser una amenaza para su vida:

Clitemnestra.- [...] Pero ahora, en este día, he sido liberada del temor que sentía ante ésta y ante aquél. Ésta era para mí mayor daño por vivir conmigo y estar bebiendo siempre la sangre pura de mi vida. [...] (*Electra*, vv. 783-786)

En Clitemnestra destaca también su feminismo, pues ésta se revela contra el rol impuesto a las mujeres. Denuncia el machismo y reivindica su posición de igualdad ante su marido:

Agamenón.- El hombre siempre debe viajar.

Clitemnestra.- Y la mujer quedarse en casa, ¿no es así? Parece que el tema del destino sólo me afecta a mí. Crees rechazar el tuyo obligando a Electra a permanecer en esta casa. (Pausa.) Pero oye, si estoy sujeta al destino tú también lo estás. (*Electra Garrigó*, p. 149)

También reivindica el derecho de su propia hija a casarse y liberarse de las garras de su padre, y en cierto modo reconoce que su relación con Orestes no es sana ni lícita:

Clitemnestra.- Escucha, Agamenón Garrigó: tú ves la paja en el ojo ajeno, pero no ves la viga en el tuyo... Me recriminas por mi temor ante la partida de Orestes, y ¿tú? ¿Podrías soportar que Electra se casara con el pretendiente? (*Electra Garrigó*, p. 149)

Asimismo, Clitemnestra es presa de la locura. En efecto, desde el principio de esta pieza vemos a una Clitemnestra neurótica, obsesionada por un temor irracional, como es la muerte de su hijo, ya que no parece haber elementos ciertos que justifiquen ese temor:

Clitemnestra.- Es verdad. Pero mi cariño me hace ver los cuadros más sombríos: Orestes expuesto al viento, Orestes a la merced de las olas, Orestes azotado por un ciclón, Orestes picado por los mosquitos... [...] (*Electra Garrigó*, p. 146)

El cerco de muerte del que es víctima Clitemnestra la acerca al desvarío. Pero en este caso sí hay motivos para que Clitemnestra esté invadida por el miedo. Electra comenta el comportamiento de su madre:

Electra.- Debemos ser cautelosos. Clitemnestra ve enemigos por todas partes. Se ha hecho recubrir el cuello con una pieza de plata maciza. Tiene un infinito horror a ser estrangulada. (*Electra Garrigó*, p. 178)

Y ella misma sufre alucinaciones que cree que están producidas por un hechizo obra de Electra:

Clitemnestra.- Veo Electras por todas partes. Electras que me asaltan como esos copos de una nieve cruel que nunca he visto. Si veo una silla es Electra. Si un peine Electra; un espejo, el sol que se pone, estas losas, aquellas columnas. (Pausa) Todo es Electra. [...] (*Electra Garrigó*, p. 179)

Y ya en sus últimos delirios le dice a su hijo:

Clitemnestra.- [...] ¡Ah, Orestes, los objetos...! Jamás te enfrentes con ellos. Cuando los objetos se oponen a los humanos son más feroces que los mismos humanos. (*Electra Garrigó*, p. 183)

Pero evidentemente esta locura no viene producida por el arrepentimiento, sino por el sufrimiento de un ser absolutamente vital que se rebela contra la muerte que le está acechando. Sus ansias de vivir son tantas que se resiste a pensar que está siendo asesinada, y mientras agoniza planea el asesinato de su hija, pues sabe que ella es la instigadora de su muerte:

Clitemnestra.- [...] ¡Qué extraño!, me zumban los oídos... (Se aprieta el vientre)
 Ahora el estómago... Te decía, Orestes... (Se interrumpe sofocada.) Podrías
 estranglarla fácilmente. [...] (*Electra Garrigó*, p. 185)

La Clitemnestra sofoclea sufre terrores nocturnos, quizás fruto del miedo a perder su nuevo estatus y por el terror a la venganza de su esposo muerto. Pero aún así no se puede pensar que estos sueños sean un rasgo de locura. Más bien es propio del mundo en el que se mueven, donde los sueños eran interpretados escrupulosamente por los adivinos. Por supuesto, Clitemnestra pide al dios Febo protección dentro de la normalidad que es la creencia absoluta en los dioses y sus designios, así que nada anormal vemos en ella:

Clitemnestra.- [...] Las visiones de oscuros sueños que en esta noche he tenido
 concede, rey Licio, que se cumplan si se han aparecido para bien, pero si han sido
 hostiles, remítelas de nuevo a los enemigos. [...] (*Electra*, vv. 644-647)

3.4.1. Conclusiones

Por todo lo que llevamos dicho, es evidente que algunos de los rasgos de la Clitemnestra contemporánea proceden de la Clitemnestra clásica, mientras que otros son añadidos; en ciertos casos, algunos que levemente se insinúan en el personaje de Sófocles, en el de Piñera se reafirman ya plenamente. Por ejemplo, podemos intuir el apasionamiento amoroso, aunque no hay ningún dato en el texto que lo explicita claramente.

La relación que Clitemnestra Pla mantiene con su hijo es uno de los rasgos más curiosos y destacables de esta personalidad, en quien con gran acierto Piñera resalta los rasgos de la tradicional madre criolla, propia de la literatura cubana, ese extremo comportamiento de gallina clueca que quiere tener a su polluelo bajo sus faldas.

Se resalta también y en cierto modo hasta se vulgariza su voluptuosidad como la de la típica hembra caliente, mito de la isla caribeña, de la que sus amantes y marido están orgullosos y a la que dan el apelativo, cariñoso, de “putita”.

Asimismo, a su manera, Clitemnestra reivindica sus derechos como mujer, cuando observa comportamientos machistas en su marido. Sin embargo, el

hecho de ser una mujer frívola le impide hacer algo por el resto de las mujeres: prefiere emplear su feminismo como arma arrojada contra las estrategias de Agamenón, a quien odia, para, por supuesto, hacer prevalecer su voluntad.

Otro de sus rasgos propios, desde el principio, es su inestabilidad emocional, así como la enfermiza relación que mantiene con su hijo, que se intensifica hacia el final de la obra hasta que termina totalmente loca, pues “teme convertirse en Electra, quien se reproduce en objetos y espacios hasta llenar el ámbito de la tragedia”²⁶⁸. Este rasgo concreto no se vislumbra en el personaje clásico, pues no se pueden considerar manifestación de locura los sueños premonitores de la Clitemnestra de Sófocles.

Pero la conexión más clara entre las dos Clitemnestras es la maldad, el odio hacia su hija y el descaro de su comportamiento, cuando no se preocupan ni siquiera de ocultar sus actos impíos, como es el amancebamiento en vida de su marido, en el caso de Clitemnestra Pla, y el atrevimiento de la Clitemnestra clásica, cuando pretende hacer libaciones precisamente a quien ella misma ha dado muerte, o admitir claramente la autoría de la muerte de Agamenón.

En cuanto a complejidad de carácter, Piñera ha logrado llevar a Clitemnestra al nivel de individuo, que constituye el grado de realidad más particular del personaje, aunque predominan unos rasgos que la definirán como una mujer malvada y egoísta, lo que la podría dejar a nivel de carácter como su antecesora sofoclea. Sin embargo, observamos algunas contradicciones que la acercan al nivel más cercano a la persona. Así, este personaje se afirma como individuo definido sociológicamente, decidido a hacer valer sus derechos particulares.

3.5. Agamenón Garrigó

Descrito por Piñera como un hombre de “sesenta años, pero aspecto robusto. Alto y majestuoso” (*Electra Garrigó*, p. 144), Agamenón encuentra normal hacer uso de su potestad de progenitor para controlar la vida de su hija:

Agamenón.- Tú blasfemas, Electra Garrigó (Pausa.) Está bien pero me debes obediencia. (*Electra Garrigó*, p. 145)

²⁶⁸ Cf. R. Leal, “Piñera todo teatral”, p. 12.

O emplear el chantaje emocional:

Agamenón.- No lo harás (Pausa.) ¡Mira: te digo: cástate con el pretendiente, abandona el hogar! No lo harás, me quieres demasiado. (*Electra Garrigó*, p. 145)

Esto viene a demostrar que Agamenón usa su autoridad guiado no por la razón ni el amor a sus hijos, sino obedeciendo a sus propios intereses, y por ello se sirve de clichés del tipo de que es propio del hombre viajar y vivir aventuras, no así de la mujer, que debe quedarse en casa. Esto obviamente no es sino el reflejo del machismo propio del cubano:

Agamenón.- El hombre siempre debe viajar. (*Electra Garrigó*, p. 149)

Asimismo, se escuda en la tradición, empleando, por ejemplo, el argumento de la educación religiosa:

Agamenón.- Sería inútil. Te hemos dado una educación cristiana. Además, quieres más a tu padre que a tus teorías. (*Electra Garrigó*, p. 145)

O invoca la voz de la sangre:

Agamenón.- ¿Y la voz de la sangre? (*Electra Garrigó*, p. 145)

Rasgo fundamental del personaje es su crueldad. En efecto, se alegra de la muerte del pretendiente de su hija, ya que éste podría haber sido un impedimento mayor para que Electra permaneciera sometida a él el resto de sus días. Su egoísmo le impide sentir la muerte de la persona que podría haber hecho feliz a su hija:

Agamenón.-... Mercurio me recompensa con una nueva feliz: la muerte del pretendiente. (A Electra) ¿Sabes ya que tu pretendiente marchó al averno? (*Electra Garrigó*, p. 162)

También le domina el odio, sentimiento que focaliza en su mujer, Clitemnestra, de forma que se regodea con el sufrimiento de ésta y juega con su temor obsesivo a perder a su hijo:

Agamenón.- Nada, Clitemnestra Pla; nada le podría suceder. Electra sólo quiere decir que algo imprevisto, el azar... Por ejemplo, un automóvil que pasa en el momento que Orestes cruce la calle. (*Electra Garrigó*, p. 147)

Abiertamente demuestra a su mujer su aborrecimiento y el terror que ella le inspira:

Agamenón.- ¡Jamás! una reina que me sacaría los ojos. (*Electra Garrigó*, p. 150)

Pero también le domina la indolencia y quizás también una cierta cobardía. A pesar de que se sabe ultrajado en su propia casa por los amantes de su mujer, sólo envalentonado por la bebida es capaz de abordarlos para decirles que está al tanto de su mancebía:

Agamenón.- (Poniendo su índice en el pecho de Egisto.) ¡Por ti, Egisto! Sé que duermes con Clitemnestra, mi mujer[...] (*Electra Garrigó*, p. 162),

y a ella reprocharle su infidelidad:

Agamenón.- ¡Los cuernos de su toro! Me eres infiel, Clitemnestra Pla. (*Electra Garrigó*, p. 162)

Pero a eso se reduce su manifestación de fuerza, por lo que abatido sólo le queda alejarse:

Agamenón.- [...] Adiós, amada Electra, voy a sumergirme en el sueño. (*Electra Garrigó*, p. 163)

Y ante el cúmulo de circunstancias de la que es víctima, se replantea su vida sirviéndose de la autocrítica cuando dice:

Agamenón.- [...] He querido oscuramente una vida heroica, y soy sólo un burgués bien alimentado. [...] (*Electra Garrigó*, p. 163)

3.5.1. Conclusiones

Casi todo lo dicho sobre el personaje se puede considerar innovación de Piñera, pues en la versión clásica de la *Electra* de Sófocles este personaje no aparece, ya que está muerto y hay muy pocas referencias a su personalidad: prácticamente, sólo sabemos que es un gran guerrero y que tomó la decisión de sacrificar a su hija Ifigenia para liberar a la expedición de los aqueos. Por ello, se puede afirmar que Piñera inventa casi todos sus rasgos: pusilánime, demagogo, tirano, alcohólico, que no es capaz de salvaguardar su dignidad ni de dirigir su propia vida. Una persona que deja que los acontecimientos le superen, sin hacer nada para evitarlo, anunciando así prácticamente su propia muerte.

Para Julio Matas²⁶⁹, uno de los pasajes más grotescos y originales de la pieza es

la aparición antiheroica de Agamenón, en el segundo acto, borracho, “remedando con sábanas y una palangana el traje y el casco de un jefe griego”, mientras comunica de modo altisonante la “nueva feliz” de la muerte del pretendiente.

3.6. Egisto Don

De acuerdo con Piñera, tiene “cuarenta años, muy bello y fuerte, viste todo de blanco como los chulos cubanos” (*Electra Garrigó*, p. 143), es decir, Piñera convierte el personaje del drama clásico en un simple chulo contemporáneo.

Como personaje, uno de sus rasgos más sobresalientes es la crueldad. Es un hombre cruel y despiadado, cuyas aficiones están en esa línea, contándose entre ellas las peleas de gallos, con las que se entusiasma (aunque en el texto la referencia a las mismas es totalmente metafórica):

²⁶⁹ Cf. J. Matas, *loc. cit.*, p. 78.

Egisto.- (Alcanzándolos) Voy con Ustedes. Me pierdo por las peleas de gallos. Aunque en este caso sean las gallinas el verdugo. De todos modos, si ellas no lo acaban pronto, lo estrangularé yo con estas manos. (Las muestra). (*Electra Garrigó*, p. 165)

Y él mismo se describe como un ser despreciable ante Clitemnestra cuando la abandona (aunque se diría que hacia ella siente amor):

Egisto.- (Empieza a salir.) No quisiera contar yo con Orestes. (Se detiene.) Escucha, Clitemnestra Pla: soy egoísta, soy asesino, pero no deseo tu muerte. Guárdate de Orestes. (*Electra Garrigó*, p. 182)

Su referente directo, el Egisto de Sófocles, es descrito por su hijastra también como un ser malvado, pero también cobarde, capaz sólo de luchar con mujeres:

Electra.-... a su lado, la incita “su ilustre esposo”, ese cobarde en todo, la maldad en persona, el que libra las batallas con las mujeres. (*Electra*, vv. 300-303)

Esta caracterización negativa de Egisto hace más evidente la ilegalidad de la situación: un Egisto cobarde y malvado, que precisa de la ayuda de Clitemnestra para llevar a cabo cualquier empresa que suponga enfrentamiento, como nos confirma la propia Electra²⁷⁰.

Es también un hombre cínico, cuyo cinismo se muestra en toda su extensión y sin ningún disimulo, pues hasta se permite ironizar con el propio Agamenón sobre la infidelidad de Clitemnestra:

Egisto.- (Aterrorizado pero fingiendo.) ¿Y por quién te abandona Clitemnestra, valiente Agamenón? (*Electra Garrigó*, p. 162)

Y dirigiéndose a Clitemnestra:

²⁷⁰ Cf. J. V. Bañuls Oller, P. Crespo Alcalá & C. Morenilla Talens, *op. cit.*, p. 25.

Egisto.- (A Clitemnestra cínicamente) Casta Clitemnestra, te demando: ¿sostenemos ilegales relaciones, vivimos alguna adúltera pasión? (*Electra Garrigó*, p. 163)

Y es más, se ríe descaradamente del marido engañado, poniendo en evidencia aún más al patético Agamenón:

Egisto.- (Irónico) Parece que la cerveza le otorga el tono épico. (A Agamenón) No tienes una tragedia que cumplir. Eres un padre feliz que se divierte improvisando plenteras comedias; un padre tan feliz que se atavía con sabanas y palanganas...[...] (*Electra Garrigó*, p. 163)

Esencialmente es un hombre que se aprovecha de su amancebamiento con Clitemnestra y, cuando ya no puede aprovecharse más, la abandona a su suerte. Pero incluso en circunstancias tan amargas, usa el cinismo y el sarcasmo:

Egisto.- (Cínico) Yo también, divina Clitemnestra. No me conviene tu casa, no me conviene tu dinero, tu casa es Electra, Electra tu dinero. Esta casa cruje, amenaza volverse un revoltijo de material Electra. Y yo no quiero perecer aplastado bajo un material tan oscuro. Ya sabes que me encanta la ropa blanca. (*Electra Garrigó*, p. 182)

También vemos este rasgo en el Egisto clásico, puesto que ante la supuesta muerte de su hijastro, Orestes, le habla así a Electra, su dolida hermana:

Egisto.- Contra tu costumbre me anuncias algo que me alegra mucho. (*Electra*, v. 1456)

Y a pesar de que su muerte es inminente, así ironiza sobre Agamenón, que no supo adivinar su propio destino:

Egisto.- Te jactas de un arte que no te viene por línea paterna. (*Electra*, v. 1500)

3.6.1. Conclusiones

Es evidente que Egisto Don tiene su referente directo en el Egisto sofocleo, aunque muestra aún más sus debilidades, pues por la boca muere el pez y tiene un papel importante en la trama, en la que participa activamente.

Como diferencias, no encontramos en él el rasgo de temeridad de su referente clásico sino que huye cuando las circunstancias se vuelven adversas. Piñera de nuevo se permite exponer hasta las últimas consecuencias las debilidades de un personaje tan mezquino como Egisto Don, dejando hasta en buen lugar a su antecesor.

Desde el principio es fácil adivinar su carácter, pues va vestido como los chulos cubanos, elemento de indumentaria que usa Piñera para acercarse al pueblo. Por tanto, se encuentra en la categoría de carácter, es un chulo y se mantiene en esa misma línea durante toda la acción.

3.7. El Coro

El Coro está representado por un grupo de músicos cantantes que se expresa en las famosas décimas de la guantanamera propias de los años 30 a 40, el autor no especifica de cuántas personas consta dicho grupo.

Se trata de un personaje colectivo que desempeña varias funciones en la trama. De éstas la primera es la de describir a la protagonista. Comienza colocándola en un contexto tan concreto como es la isla cubana:

Coro.- [...] la perla más refulgente
de Cuba patria fulgente
la desgracia se cebó
en Electra Garrigó,
mujer hermosa y bravía [...] (*Electra Garrigó*, p. 141)

Y también de forma sucinta nos revela sus defectos:

Coro.- [...] le pasará lo que al padre
de una hija fría y certera. (*Electra Garrigó*, p. 167)

En su primera intervención, de forma característica y original, expone hechos que aún no han acontecido como si ya hubiesen ocurrido:

Coro.- [...] Como un sol que se derrumba
abrió en su casa dos tumbas
con esfuerzo sobrehumano [...] (*Electra Garrigó*, p. 141)

De esta primera función no se encarga el Coro de Sófocles, sino Pedagogo. No es la primera vez que Piñera trastoca las funciones de los personajes. Pero es claro trasunto del Coro porque en sus restantes apariciones el Coro clásico hace constantes valoraciones del conflicto conforme se van sucediendo los hechos.

De otro lado, el Coro se dirige a Electra con el fin de animarla en su lucha y escucharla en sus quejas. Aquí el Coro “se revela instigador, quizá por que entiende que el destino es inmodificable”²⁷¹. Aunque Electra no contesta, pues, como ya hemos comentado, Electra no escucha este discurso:

Coro.- [...] Sigue, Electra, sin desmayo
tu obra llena de acechanzas
mujer, vaso de fragancias,
purísima flor de mayo.
Rosa gentil que en un tallo
de espinas fieras te asientas,
rompe esa prisión y cuenta
al mundo tus sinsabores:
revélanos tus temores,
Electra de las tormentas. (*Electra Garrido*, p. 157)

Al principio del acto 2º, el Coro enmarca la acción pero lo hace en presente. Conocedor de la firme intención de Electra, se coloca de parte de la protagonista, manifestando su deseo de éxito en la empresa:

²⁷¹ R. Gil Montoya, *loc. cit.*, p. 7.

Coro.- [...] No lo consienta, y corone
de Electra el triunfo en la frente,
no lo consienta el potente
ánimo de la doncella:
roca en la que se estrella
un egoísmo demente. (*Electra Garrigó*, p. 158)

En la obra clásica, el Coro se ocupa de Electra, pero, al contrario de lo que ocurre en la *Electra* contemporánea, mantiene con ella un diálogo fluido e intenso, donde la protagonista se puede desahogar sin pudor, a la vez que la orienta y, es más, aconseja no dejarse llevar por la angustia y la obsesión²⁷²:

Coro.- Pero es con ánimo benevolente, como una madre leal, como te digo que no engendres desgracia tras desgracia. (*Electra*, vv. 234-235)

Pero aunque el Coro trata de concienciar a Electra de que su postura es extrema, participa muy activamente del crimen, instigando tanto a ella como a Orestes. Aquí encontramos el referente clásico de la complicidad del Coro con la empresa de la protagonista Electra Garrigó, aunque en esta última no sea activa:

Coro.- Entrad en el vestíbulo lo más aprisa posible. Ya que habéis resuelto bien lo de antes, hacedlo así también ahora. (*Electra*, vv. 1433-1434)

Al límite de convertirse en copartícipe del asesinato de Egisto y Clitemnestra, preparando el terreno:

²⁷² Sobre el Coro clásico, traemos a colación las palabras de J. V. Bañuls Oller, P. Crespo Alcalá & C. Morenilla Talens, *op. cit.*, p. 23: “[este coro] no está con los que por medio de la violencia se han hecho con el poder, pero tampoco se pone al lado de Electra, sino que propugna una aproximación de Electra y Crisótemis, un alejamiento de esta última de los vencedores y un reposicionamiento de aquella en positivo desde los vencidos que aleje el fantasma de una guerra civil y haga posible la reconciliación en un marco nuevo de convivencia”.

Coro.- Cesad, pues veo claramente a Egisto. (*Electra*, v. 1429)

De otro lado, el Coro de *Electra* se manifiesta duro e implacable. Se podría decir que es una prolongación de la propia Electra Garrigó y que legitima la posición de ésta y se regocija con el castigo. Dice el Coro refiriéndose a Clitemnestra:

Coro.- [...] Mujer es negra tu rosa:
la que a tu maldad convino. (*Electra Garrigó*, p. 174)

El Coro de referencia también desea la muerte de los malvados, al igual que Electra:

Coro.- ¡Cómo desearía que muriera el que ha causado esto, si me está permitido gritarlo! (*Electra*, vv. 127-128)

Asimismo, el Coro, una vez muerto Agamenón, explica lo que ello supone para Electra:

Coro.- [...] Ya una muerte sobrevino,
ya un ejemplo se propone,
ya un padre no se interpone
de una hija en el camino. [...] (*Electra Garrigó*, p. 167)

La muerte cierta del tirano y el anuncio de la muerte de Clitemnestra no sólo suponen una liberación para los dos hermanos, sino que el Coro manifiesta de muy buen grado que se trata de una liberación extensible al conjunto de la sociedad, y aquí observamos cómo representa al pueblo cubano:

Coro.- [...] Asunto de sanidad,
salvación de dos hermanos,
rápido juego de manos
libertando a una ciudad. [...] (*Electra Garrigó*, p. 168)

Este mismo carácter de liberación del pueblo ante la muerte de Clitemnestra está ya presente en la versión clásica, pues el Coro expresa su alivio de esta forma:

Coro.- ¡Oh ciudad, oh raza desventurada! Ahora se acaba tu destino, el que ha marcado tus días, se te acaba. (*Electra*, vv. 1412-1413)

El Coro clásico, formado por mujeres de Argos, a las que nadie ha pedido consejo, aconseja libremente a Electra. Esto supone un cambio de perspectiva y demuestra el deseo de Sófocles de dar tratamiento político a la saga, para hacer ver el peligro que para la polis suponían las acciones de Clitemnestra y Egisto²⁷³.

3.7.1. Conclusiones

Al igual que el Coro griego, el Coro de la obra contemporánea informa al auditorio del presente y destino de los personajes, no así a los propios interesados, como sí lo hace el Coro griego.

Piñera no contempla la división coro y corifeo, sino que simplifica en un coro formado por la guantanamera que, como dice Cintio Vitier²⁷⁴, “la Guantanamera es el despegado comentario, el coro”.

La guantanamera surgió del son oriental y más específicamente de la región de Guantánamo. En sus orígenes no era una canción sino una tonada a la que se le podía añadir cualquier letra, aunque todo indica que le debemos a Joseíto Fernández la autoría del famoso estribillo²⁷⁵.

El hecho mismo de que el Coro se exprese como la guantanamera nos ubica en un tiempo y un espacio concretos: el Coro entona décimas al igual que lo hacía Joseíto Fernández allá por los años 30, en uno de los programas de radio que causaron mayor impacto en la población, *El suceso del día*, pues

²⁷³ Sobre esto, cf. J. V. Bañuls Oller, P. Crespo Alcalá & C. Morenilla, *op. cit.*, p. 23.

²⁷⁴ C. Vitier, *loc. cit.*, p. 412.

²⁷⁵ Sobre este tema, cf. el artículo “Guantanamera” de *Wikipedia*, <<http://es.wikipedia.org/wiki/Guantanamera>> [consulta: 31-05-09].

cualquier tragedia acaecida era cantada por Joseíto, que empleando la tonada de la guantanamera glosaba en décimas el suceso trágico²⁷⁶.

Por otra parte, el Coro cantante es una referencia directa a sus antecesores clásicos. El autor sabiamente conjuga la idiosincrasia cubana en sus manifestaciones culturales más populares y el mundo clásico. Es decir, actualiza este personaje colectivo a través de un elemento cubanizante importante: la guantanamera, pues es un canto propio de los guajiros, es decir, de la población rural marginada.

El Coro, como ya hemos visto, tiene información privilegiada que desvela en su primera intervención ante el público. Pero quizás esto no sea más que un reflejo de la creencia en el designio de los dioses, pues sabe de antemano lo que acontecerá. También puede ser una concesión al trastoque del tiempo presente y futuro, como una concesión al teatro contemporáneo. El Coro nos desvela el final para, seguidamente, ir hacia atrás en el tiempo y contar lo que ocurre hasta llegar al desenlace.

Toma de las funciones del coro griego la valoración clara del conflicto. Aunque no mantiene contacto directo con Electra ni con ninguno de los personajes de la obra, permanece a modo de comentarista, o lo que en teatro suele llamarse un *aparte*, de manera que informa al público, pero no interviene en la acción como en las tragedias griegas. Y de esta forma, siempre que interviene lo hace “junto al proscenio” (*Electra Garrigó*, p. 142), como viene indicado en las acotaciones del autor, marcando también una distancia física con respecto al espacio usado por los demás personajes, al igual que en las tragedias antiguas, donde el coro tenía su lugar propio.

Funciona como juez supremo que sintetiza los hechos, los expone con claridad e incluso se atreve a instigar para castigar a los impíos. En palabras de Rigoberto Gil Montoya²⁷⁷:

El coro actúa como ventana indiscreta e instancia comentadora. Es a la vez representación del pueblo que pareciera observar tras los visillos el drama que concierne a todos, atentos como están al destino de sus reyes. De ahí que se muestre

²⁷⁶ M. A. Vizcaíno, “Aspectos de la guantanamera”, <http://www.josemarti.org/jose_marti/guantanamera/mariaargeliaguan/guantanameraparte1-1.htm>, pp. 1-4, p. 2. [12-5-2008].

²⁷⁷ R. Gil Montoya, *loc. cit.*, p. 7.

expectante y elabore sus propias síntesis para que el colectivo no pierda detalle alguno y para que tampoco se olvide que la tragedia es propia de la ciudad de La Habana.

El Coro ha perdido la función de confidente directo de Electra, muy patente en la tragedia clásica, y tampoco se encarga de informar al resto de los personajes de sus destinos, ya que, como hemos visto, no mantiene diálogo con ellos. Sin embargo, se alza como una especie de conciencia colectiva que reivindica justicia para la casa de Electra Garrigó y, por ende, para el pueblo. Esta función está presente también en la *Electra* de Sófocles, donde el Coro se pone también del lado de Electra y actúa como si fuera la voz del pueblo.

Asimismo, observamos una participación activa del Coro en la *Electra* sofoclea, en tanto en cuanto se hace cómplice de la venganza, alertando a los vengadores de la presencia de Egisto. Esta función no la tiene en *Electra Garrigó*, quizás para dejar bien patente la soledad de la protagonista.

Como también hemos podido observar, el Coro de *Electra Garrigó* abre y cierra los dos primeros actos en los que se estructura la pieza, mientras que el tercero sólo lo abre, aunque interviene en dos ocasiones dentro de este acto. La primera, para anunciar la muerte de Clitemnestra y caldear el ambiente; es el pueblo ansioso de justicia. Y la segunda, para confirmar esta muerte, pues ya Orestes sabe que debe cumplir el oráculo y decide actuar. En este caso, como afirma Elina Miranda²⁷⁸, “retoma una antigua función de cortina temporal que propicia el tránsito y la distensión”, al igual que el coro clásico.

3.8. Los mimos

Se trata de cuatro actrices y cuatro actores negros que, supuestamente, son los sirvientes de Clitemnestra y Agamenón, pero que en realidad van cambiando de personaje y función dependiendo del momento.

Estos personajes no tienen voz, sólo movimiento, ejecutan un corto pasaje teatral dentro de la escena. Uno de ellos hará de doble de Agamenón y otro de doble de Clitemnestra, fenómeno éste que en el ámbito teatral se llama *sincretismo*, y que se da cuando dos intérpretes representan una faceta particular del personaje o un mismo personaje.

²⁷⁸ E. Miranda Cancela, “Electra en Piñera”, p. 50.

La primera escenificación de los mimos tiene lugar en el primer acto: se trata de los mimos femeninos en torno al personaje de Clitemnestra.

La entrada de los mimos femeninos en escena es todo un ritual de movimientos. Cada una de ellas tendrá un cometido asignado en el ritual que ahora comienza, en tanto que el personaje de Clitemnestra pondrá la voz a cada uno de los mimos femeninos. Como en la acotación describe el mismo Piñera, aparecen en el siguiente orden:

[...] Primero dos, y cargan una cama lujosamente vestida. Estas son las camaristas. Inmediatamente la anunciadora de noticias; por último, aparece la que remedará a Clitemnestra. Las tres primeras visten de sirvientas, la cuarta imita minuciosamente el vestido de Clitemnestra. [...] (*Electra Garrigó*, p. 153)

Las dos camaristas se ponen a dar vueltas alrededor del lecho, como si se tratara del juego de la gallina ciega: la que hace de Clitemnestra se situará junto a la cama y la anunciadora llegará precipitadamente como si fuera una mensajera.

La actriz negra que hace de anunciadora, cuando llega, hace como que lee un telegrama (Clitemnestra pone voz a este personaje), en el que informa de la muerte de Orestes Garrigó:

Clitemnestra.- ¡Ayer por la mañana a la salida del sol, murió despedazado por las fieras Orestes Garrigó, el competente ingeniero de la Australian Iron Company! [...] (*Electra Garrigó*, pp. 154-155)

El doble de Clitemnestra ante esta noticia decide morir:

Clitemnestra.- [...] En ese caso moriré yo también. (El doble de Clitemnestra se acuesta en la cama. A las camaristas). Me voy a cubrir con el manto. Cuenten en voz alta hasta diez, levanten el manto, me contemplarán absolutamente muerta. (*Electra Garrigó*, p. 152)

La segunda escenificación de los mimos se hace en torno al personaje de Agamenón, inmediatamente después del pasaje en torno a Clitemnestra.

Tres de ellos harán las veces de mensajeros y uno del doble de Agamenón, y para reconocerlo viste igual que éste. El personaje de Agamenón se encargará de poner las voces sucesivamente a cada uno de los actores negros, tal como lo ha hecho Clitemnestra con sus sirvientas.

La noticia que recibe Agamenón es la muerte de su hija, que es comunicada por casa uno de los mensajeros mientras leen largos rollos de papel. Cada uno de los mensajeros se encarga de dar una versión diferente de la muerte de Electra: una culpabiliza al pretendiente del asesinato, otra a la negativa de su padre a desposarla, y la última al abandono del pretendiente.

El doble de Agamenón, para averiguar cuál es la versión auténtica, lo echa a suertes mediante un juego infantil:

Agamenón.- [...] ¡Tin marín de dos pingüe, cúcara mácara títere fue! (El doble se adelanta y pone su dedo índice sobre el pecho del segundo mensajero). (*Electra Garrigó*, p. 154)

Cuando Agamenón a través del juego descubre que su hija ha muerto a causa de no dejarla casarse con el pretendiente, lleno de culpa, se dispone a morir:

Agamenón.- [...] ¡Y qué hago yo en el mundo mísero mortal, privado de la presencia de mi amada Electra! ¡No, muera yo al punto! ¡Oh, vida cruel, imploro de la muerte el remedio a todas mis desdichas! (Pausa.) Mas sí: moriré yo también de pasión de ánimo. [...] (*Electra Garrigó*, p. 155)

Y en el mismo acto de la muerte se reta con su mujer a ver quién de los dos necesita menos tiempo para morir por cada uno de sus hijos. Aquí volvemos a ver el antagonismo de los cónyuges, que continuamente compiten por el poder:

Agamenón.- [...] (El doble de Agamenón señala a los mensajeros.) Contad hasta cinco. Quiero demostrar a Clitemnestra que sólo contando hasta cinco y no hasta diez, un padre puede morir perfectamente. (*Electra Garrigó*, p. 155)

Como vemos, estas dos pequeñas farsas tienen el mismo esquema. Son una prefiguración en toda regla de la muerte de Agamenón y Clitemnestra en

escena. Algo que sin duda ocurrirá, pero las circunstancias de su muerte serán diferentes.

La doble de Clitemnestra se dispone a morir, muy afectada cuando recibe la noticia de la muerte de su hijo. Se trata de una madre que es capaz de morir por amor. Esta acción simbólica es la que quizás se hubiera esperado de una madre cualquiera, aunque hubiera sido la muerte en vida, pero nuestra Clitemnestra realmente no siente un amor generoso, sólo se ama a sí misma, y Orestes es su prolongación.

El doble de Agamenón será consciente del daño que ha hecho a su hija, a la que ha llevado hasta la muerte, al persistir en su actitud despótica y egoísta, y muere al no poder soportar el dolor y la culpa que le embarga por la muerte de su hija amada. Este Agamenón que se arrepiente, reconoce su culpa y ama a su hija quizás es el que hubiera evitado la desgracia.

La tercera intervención de los mimos tiene lugar casi al final del tercer acto: aparecen los ocho mimos en procesión para despedirse de Clitemnestra, pero antes las mujeres mimos, es decir, las criadas de Clitemnestra, tienen una función. Las cuatro actrices negras sirvientas de Clitemnestra preparan el escenario del crimen, esta vez real. Cada una de ellas lleva un objeto:

La primera actriz lleva un espejo en la mano; la segunda un peine de plata; la tercera una mesita; la cuarta una bandeja de plata con una tajada de frutabomba.
(*Electra Garrigó*, p. 180)

que van colocando en sus sitios respectivos: la mesa en el suelo, la bandeja sobre la mesa y el peine y el espejo lo entregan a Clitemnestra.

Los ocho mimos criados de Agamenón y Clitemnestra serán los primeros en abandonar la casa. Antes de partir las cuatro criadas de Clitemnestra dan vueltas alrededor de ella. Esta especie de acorralamiento debe tener un sentido más o menos abierto, en el que el espectador debe poner de su parte para interpretar este juego simbólico: la falta de escapatoria de la predestinada víctima Clitemnestra.

De otro lado, vemos cómo también los mimos se posicionan, se van satisfechos de que se haga justicia y se alegran de la suerte de Clitemnestra. Sus criadas asienten burlescamente cuando ésta les pregunta si la abandonan, mientras que los criados se despiden afectadamente:

Clitemnestra.- ¿También me abandonan ustedes?

Las criadas asienten burlescamente con la cabeza. Salen por las columnas centrales, seguidas de los criados negros que hacen una reverencia afectada. (*Electra* Garrigó, pp. 180-181)

En esta última intervención los mimos actúan como ayudantes del personaje de Orestes preparando la escena del crimen, y después se despiden dando paso a la realidad de la obra. Las farsas y sus inocentes resultados han terminado, parece decir el autor, dejando sola a la víctima con Electra y Orestes, pues no podemos olvidar que junto con los mimos y en solemne procesión entran a despedirse Egisto y Pedagogo.

3.8.1. Conclusiones

No tenemos un trasunto claro y evidente de los mimos en la obra de Sófocles, excepto si pensamos que sustituyen a los dos criados que ayudan a Píldes y Orestes a entrar en el palacio, portando uno de ellos la urna con las supuestas cenizas de Orestes. Esto es perfectamente posible, puesto que hay cierto grado de complicidad con Electra y Orestes. Sin embargo, superan con creces la función de los mensajeros que ayudan al Orestes clásicos, pues son el contrapunto para poner en evidencia el sentimiento de terror que la muerte de sus hijos suscita en Clitemnestra y Agamenón, sentimiento éste que es producto más de su deseo de trascender en sus hijos, que de un verdadero amor.

El uso de estos personajes (mimos) nos remite a la Antigüedad, pues para los hombres primitivos era su forma de estar en el mundo.

En su origen el hombre se expresa totalmente cantando, bailando y hablando al mismo tiempo. Pero a medida que pasa el tiempo va aprendiendo a especializar su expresión. De esta especialización saldrá el mimo, que sigue un proceso paralelo al que seguirán los géneros literarios.

En un principio la epopeya engloba a todos los géneros, como sucede en Homero. Pero más tarde aprenderán a independizarse de la epopeya la poesía, el teatro y la filosofía. Como dice Ricard Salvat²⁷⁹, el mimo es una forma dramática de carácter popular que surge de la antigüedad griega, que suele

²⁷⁹ R. Salvat, "El mimo", *Máscara*, 13-14 (abril/julio 1993), 102-104, p. 102.

tener carácter realista y fundamentalmente satírico. Tiende a la tipificación de los personajes y a utilizar a menudo la improvisación, la imitación de animales y elementos acrobáticos. El mimo influiría y conformaría la Comedia Griega antigua.

Por otra parte, los mimos cambian de personaje. Así, por ejemplo, uno de ellos se convierte en el doble de Agamenón para después aparecer como un simple sirviente. Es ésta una característica esencial del teatro —que un mismo actor haga varios personajes dentro de la misma obra— y recurso por excelencia del teatro contemporáneo, pues éste vuelve sus ojos a la antigüedad, cuando se encuentra perdido y anquilosado en un realismo que siempre es superado por el cine.

También la presencia de los mimos supone un juego escénico diferente. La representación dentro de la representación, fruto de una modernidad común a la generalidad del teatro occidental en aquel momento. También se puede entender lo que se está escenificando, como lo que realmente es, una farsa, el amor del matrimonio por sus respectivos hijos, que los lleva hasta morir, es tan sólo una comedia, como bien dice la propia Clitemnestra:

[...] Sí, mediante un doble. En tanto, que esa Clitemnestra se mantiene rígida, mira a ésta que se mueve y circula como una corriente amenazadora. (*Electra Garrigó*, p. 153)

En palabras de Vicente Cervera²⁸⁰ y siguiendo las tesis de Albin Lesky, uno de los mejores exégetas de la tragedia griega, para él resulta pertinente aceptar las tesis aristotélicas que emparentaban la representación clásica con formas ancestrales de carácter popular como *Satirikón*, fase previa a la tragedia, constituida por cantos y danzas de sátiros en honor a Dionisos.

Este parentesco es atraído y puesto en evidencia por el autor cubano, de un modo sutilmente original, ya que sustituye dicha forma popular de carácter arcaico y griego por modelos antillanos de expresión dramático-musical. Tal es la farsa escenografía protagonizada por los mimos (que son interpretados por actores negros) en el primer acto, que imitan en escenas paralelas a Clitemnestra Pla y Agamenón Garrigó en gestos e indumentaria.

²⁸⁰ V. Cervera, *loc. cit.*, p. 152.

Con la inclusión de estos personajes logra Piñera una síntesis muy acertada entre la expresión de la tragedia clásica y el mestizaje cubano.

No es de extrañar, por tanto, que Piñera reclame que sean actores negros los que actúen de mimos. Los sirvientes negros formaban el cuerpo de casa del burgués de la primera mitad del siglo XX. Según Carolina Ramos²⁸¹, el elemento racial es una fuerte crítica hacia los terratenientes y acomodados del momento y a los que miden su escala social en función de los criados que tienen.

Como hemos visto, los mimos hacen uso de juegos populares, como el universal juego de la gallina ciega, o emplean las jitanjáforas, figura retórica llamada así por el escritor mexicano Alfonso Reyes²⁸², que designa palabras o frases sin significado pero con sentido e intención afectiva. Aunque Reyes no inventó el término, sino que lo tomó de un poema del cubano Mario Brüll, donde lo usaban los chicos para sortear a uno de ellos en sus juegos, tal y como lo utiliza Piñera, de forma que este

recurso estilístico de la poesía popular en las Antillas procedente del sustrato étnico africano, confirma esa vocación de Virgilio Piñera por concebir la modernidad teatral de Cuba adaptando a su medida cultural los patrones más auténticos y sustantivos de la tragedia griega originaria²⁸³.

²⁸¹ C. Ramos Fernández, *loc. cit.*, p. 474.

²⁸² Cf. <<http://www.juegosdepalabras.com/jitanjafora.htm>> [08-05-2009].

²⁸³ V. Cervera, *loc. cit.*, p. 153.

ESTUDIO DE *MEDEA EN EL ESPEJO*

1. El autor, José Triana²⁸⁴

1.1. Su vida

José Triana nació en 1931 en Sibanicú, provincia de Camagüey, y se crió en el seno de una familia que favoreció su formación cultural e intelectual. Su padre, que fue especialmente importante en su educación, le introdujo en la lectura de Dante, de Cervantes y, sobre todo, de Cirilo Villaverde y su obra *Cecilia Valdés*, fundamental en la literatura cubana del siglo XIX; también le puso en contacto con numerosos intelectuales españoles que entraron en la isla de paso hacia su exilio político tras la Guerra Civil española. Graduado de Bachiller en Letras en el Instituto de Manzanillo (Oriente), en 1952 se matriculó en Filosofía y Letras en la Universidad de Oriente. En 1953 asistió al montaje de *Las criadas* de Jean Genêt, experiencia que le impresionó profundamente, al punto de que se convertiría en la fuente de inspiración de *La noche de los asesinos*, su obra cumbre y por la que es mundialmente conocido²⁸⁵.

En 1955, marchó a Madrid para continuar sus estudios en la Universidad, pero no terminó su carrera. Se matriculó en cursos para actores y autores teatrales y se introdujo fácilmente en la vida teatral de Madrid, de la que llegó a participar plenamente. Fue actor con el Grupo Dido (1956-1957) y ayudante de escena del Teatro Ensayo (1958). En aquel tiempo escribió algunas obras y

²⁸⁴ Sobre la vida y obra de Triana, cf. D. Flores Martínez, “José Triana, pasado vs. presente”, <http://www.lajiribilla.cu/2001/n21_septiembre/628_21.html>, pp. 1-20, en p. 15 [18-03-2009]; J. A. Escarpanter, “Introducción”, en J. Triana, *Medea en el espejo, La noche de los asesinos, Palabras comunes*, Editorial Verbum, Madrid, 1991, pp. 9-12; S. Weingast, “La noche de los asesinos”, <<http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2008/2008prim/teatro/Lanochedelosasesinos-050808.asp>> [18-03-2009]; G. Domínguez, L. Ramírez & F. Rojas, “La noche de los asesinos de José Triana”, <<http://www.filos.unam.mx/LICENCIATUR A/Teatro/Aplausos/asesinos.html>> [18-03-2009]; *Diccionario de la literatura cubana, s. v. Triana*, José.

²⁸⁵ G. Domínguez, L. Ramírez & F. Rojas, *loc. cit.*

comenzó otras que terminaría en La Habana. Viajó por Francia, Bélgica, Italia e Inglaterra antes de regresar a la isla en 1959, tras el triunfo de la Revolución.

En Cuba fue empleado de la Compañía de Teléfonos, donde había trabajado antes de ir a España, pero continúa su trayectoria teatral como asesor y actor de la sala Prometeo, y animado por su amigo Francisco Morín, director del grupo, quien había llevado a escena obras de Camus, Sastre, Genêt y la famosa *Electra Garrigó* de Piñera, escribe su *Medea en el espejo*, y será este mismo director el que se encargará de la primera puesta en escena de esta pieza en 1960.

Sabemos que tuvo mucha ayuda de Francisco Morín, pero Triana no se ha pronunciado sobre el ánimo y ayuda proporcionado por éste, sobre todo en el montaje de *Medea*. Por otra parte, el propio Triana admite²⁸⁶ haber leído Medea de muchos autores: Séneca Unamuno, Anouilh y Eurípides. También es evidente la marca de Virgilio Piñera en su obra, del cual era muy amigo y estimaba como maestro en el arte de la creación, pues al igual que él hace uso de las fuentes clásicas.

Después fue nombrado asesor literario del Consejo Nacional de Cultura, de la Editora Nacional de Cuba y del Instituto Cubano del Libro. Así mismo ha colaborado en las revistas *Ciclón*, *Lunes de Revolución*, *Revolución*, *Casa de las Américas*, *Unión*, *La Gaceta de Cuba* y en las publicaciones parisienses *Les Lettres Nouvelles* y *Cahiers Renaud Barrault*.

Tuvo el honor de asistir al Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (La Habana, 1961). Muy interesado por el mito clásico, estrenó en 1961 una adaptación de *Edipo rey* de Sófocles y en 1964 una versión libre de *La tía de Carlos* de Brandon Thomas. Obtuvo el premio de teatro Casa de las Américas de 1965, el Gallo de La Habana de 1966 y otros premios en Colombia, Argentina y México por su obra *La noche de los asesinos*, que ha sido representada con éxito en numerosas capitales americanas y europeas:

²⁸⁶ C. Vasserot, "Entrevista con José Triana", *Latin American Theatre Review*, 29/1 (1995), 119-129, en E. Miranda Cancela, "Un espejo para Medea en el teatro cubano", en K. Anderser, J. V. Bañuls & F. de Martino (eds.), *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental. II. El teatre, Eina Política*, Levante Editori, Bari, 1999, pp. 207-225, p. 209.

Paradójicamente premiada, muchas veces se compara las relaciones familiares con las de la patria, habla del abuso del poder paterno, simbolizando la dictadura castrista, con hechos metafóricos que pueden verse como reales, dado lo cual la obra y su autor fueron colocados en la lista negra, apartándolo de los círculos teatrales y presionándolo hasta el punto de tomar la decisión de abandonar la isla en 1980²⁸⁷.

En efecto, en 1980, tras las graves polémicas suscitadas por la interpretación ideológica del contenido de sus obras, se exilia y establece en París. Traductor, editor, conferenciante y poeta, no olvida el teatro. Como exiliado revisa su vida como dramaturgo y emprende una especie de reconstrucción de la memoria histórica de su país para evitar repetir errores. De hecho, en esta época termina de crear *Palabras comunes*, “considerada la transposición escénica de *Las honradas* de Miguel Carrión. Esta obra responde a un doble propósito de Triana, revalorizar la tradición literaria nacional e indagar en el pasado de su país”²⁸⁸.

Ha publicado las compilaciones *Teatro español actual* y *La generación del 98: Unamuno, Valle-Inclán, Baroja, Machado, Azorín*. En colaboración con Chantal Dumaine, su esposa, tradujo *Los biombos* de Jean Genet. Ha sido traducido al inglés, francés, italiano, portugués, alemán, húngaro, polaco, sueco, finés, danés, holandés, noruego, hebreo.

Entre las características del teatro de Triana, destacamos, en primer lugar, el uso de la lengua del pueblo, debido a la enorme influencia que en él operó la obra de Valle-Inclán.

También está interesado por todas aquellas personas que, por una u otra razón, ocupan un lugar marginal en la sociedad. Además hace que esa marginalidad impregne a los demás sectores de la sociedad²⁸⁹, de forma que no quede impune la parte socialmente más beneficiada e insensible la mayoría de las veces al dolor de otro.

²⁸⁷ S. Weingast, *loc. cit.*

²⁸⁸ D. Flores Martínez, *loc. cit.*, p. 15.

²⁸⁹ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 210.

1.2. Su obra

José Triana pertenece a la generación de dramaturgos cubanos que estrenaron la recién llegada Revolución llenos de entusiasmo con el cambio cultural que este acontecimiento propiciaría. Por su conocimiento del teatro europeo, al igual que otros autores hispanoamericanos, estuvo influenciado por la estética del absurdo y el teatro ceremonial. Pero fundamentalmente su obra rescata la realidad del pueblo cubano y su expresión escénica, o sea, “el teatro bufo”, y por su cotidianidad se nutre de las religiones afrocubanas y de las creencias espiritistas y, por supuesto, del dialecto propio de las capas más desfavorecidas de la isla.

Todo el teatro de Triana es una exploración histórica, cultural y existencial de la Cuba que él conoció, pero la reconoce como transformación constante y en sus piezas proyecta esta transformación, incluso en los actos más simples de la vida cotidiana, de forma que pasado y presente se funden en una imagen nueva que se perpetúa en la ceremonia del acto teatral. En cuanto a sus argumentos se recrea en algunos temas existenciales como la muerte, el poder y la libertad.

Muchos críticos consideran que existen dos periodos en su obra, uno antes de *La noche de los asesinos*, y otro después de ésta, que se considera su obra cumbre.

1.2.1. La primera época

En 1956 publicó su primera obra conocida, *El Mayor General hablará de Teogonía*, donde se trata de la deificación que unos personajes, Elisira, Petronila e Higinio, hacen de la figura simbólica del Mayor. Estos personajes quisieran revelarse contra ese poder, pero su sentido fatalista de la existencia les convence de que tampoco tendrá éxito el plan de matar al Mayor General, pues no pueden prescindir de esa dependencia y no sabrían qué hacer con su libertad. Lo cierto es que el verdadero problema está en el subconsciente y en la sociedad y no en este personaje simbólico.

Se observa cierto regusto por la tragedia clásica, puesto que el uso del término *teogonía* supone en cierta medida un acercamiento a ésta y por el tema del odio y el temor dentro de la familia.

De 1960 es *Medea en el espejo*, donde “el autor consigue atraer la atención crítica, al disminuir el mito griego al nivel solariego, con toques bufos y humor crítico”²⁹⁰.

En la obra se retoman y desarrollan con más fuerza dramática los elementos de la cubanía que al autor le interesan y que ya se encontraban en *El Mayor General hablará de Teogonía*. En este caso, la Medea clásica es María, una mulata cubana con una fuerza pasional destructiva que consigue su emancipación racial, social y de género con el asesinato de sus hijos, tras la traición del padre de éstos, que la abandona y se casa con otra mujer por intereses económicos y sociales.

En 1962 escribe *El Parque de la Fraternidad*, la pieza más breve del autor, que tiene como trasfondo histórico el régimen machadista. La obra se centra en una situación absolutamente incoherente, rasgo significativo en toda su producción. La acción transcurre en un parque muy conocido por todos los cubanos, que será parque y escenario. En una especie de altar se coloca una negra que observa todo lo que sucede y que sólo habla en lenguas africanas, mientras que repite “¡Santísimo!” y se arregla el atuendo. Le sigue un viejo, con lo que nos encontramos con dos figuras que recuerdan a dos personajes históricos de La Habana: la Marquesa y el Caballero de París. A estos dos personajes se añade un tercero, un muchacho, que podía haber sido él como otro cualquiera que hubiera pasado por el parque:

El dramaturgo crea un ciclo repetitivo entre las generaciones. Mientras el muchacho cuenta sus desventuras, el Viejo recuerda su pasado y el de la Negra. Triana no piensa en la posibilidad de mejoramiento humano, y este planteamiento se puede llevar a un plano más general a nivel de la sociedad cubana: Primero Machado, después Batista, pero nada cambiaba, continuaba la miseria y la delincuencia, las que aparecen en la pieza mediante referencias y símbolos muy claros ²⁹¹.

De 1964 es *La muerte del ñeque*, una obra en tres actos donde el autor vuelve la mirada hacia la miseria de las clases bajas y de color de la sociedad cubana durante la dictadura de Batista. Llama la atención el momento en que

²⁹⁰ R. Leal, *Breve historia...*, p. 144.

²⁹¹ D. Flores Martínez, *loc. cit.*, pp. 7-8.

ubica su obra, años cincuenta, el sitio, un solar de Santiago de Cuba y la presencia de todas las razas que cohabitan en la isla.

El centro de la acción se sitúa en torno a una escalera por la que suben y bajan personajes que cuentan sus vidas. Hay un coro a la manera griega formado por un blanco, un negro y un mestizo, que tiene influencia directa en la acción de la obra, hasta el punto de que es el mismo coro el que mata al tirano mientras canta una tonadilla en la que se exculpa del asesinato. Hay un gran número de personajes y cada uno trae argumentos individuales que poder desarrollar, como el chantaje, el racismo, la prostitución, el bandolerismo, la traición y el chisme. Cada uno de ellos está al tanto de las intimidades de los otros. Es su manera de estar en el mundo y la creencia de todos ellos en un poder sobrenatural, unos la quiromancia y otros la santería, les exime de cualquier responsabilidad²⁹².

La acción se centra en torno a una ceremonia espiritista, incluyendo los cantos a los dioses invocados, con lo que el absurdo está presente desde el principio. Detrás de las ceremonias los conflictos particulares permanecen ocultos, mientras adquiere protagonismo el efecto apoteósico del ritual y el juego del coro.

Con esta pieza, Triana entra de lleno en el tema del mestizaje, la tradición afrocubana y el pasado histórico, lo cual es habitual en su trabajo.

1.2.2. La segunda época

La obra más importante de toda la carrera de Triana es *La noche de los asesinos*, de 1965, la cual le aupó a la fama como dramaturgo al recibir el Premio Casa de las Américas. Se trata de una pieza de gran fuerza teatral e imaginación, que se convirtió en uno de los títulos más representativos del periodo. Como muestra de la buena acogida que tuvo, se tradujo a varios idiomas y se representó en muchas ciudades de América, Europa, Asia y África.

Triana comenzó a escribir su obra cumbre en 1958 en España, sin que quedara satisfecho con la veracidad de sus personajes. Por lo que, ya en Cuba y cuatro años más tarde, la retomó enriqueciéndola, pero en este proceso tardó tres años: “La obra trasciende la circunstancia inmediata, tanto de la década de

²⁹² Cf. D. Flores Martínez, *loc. cit.*, pp. 8-9.

los años 50 (en que según la acotación inicial transcurre la acción) como la de los sesenta, en que decide darla a conocer²⁹³. Por esta razón su obra ganó en universalidad, y al no tratar el autor el tema de forma realista, su obra también se aleja de lo nacional. Trata conflictos del ser humano que trascienden un momento y un lugar concretos.

La pieza se desarrolla en un espacio cerrado, el desván o el sótano de la casa donde tres hermanos se dedican a ensayar el asesinato de sus padres, quienes ejercen sobre ellos una tiranía ridícula de pequeñas disposiciones y apariencias. Cada hermano desempeña diferentes personajes hasta un total de catorce, con el uso de la técnica del teatro dentro del teatro, y en un momento dado cada uno de los hermanos ejerce el papel dirigente, todo lo cual pone de relieve que la rigidez paterna contra la que quieren revelarse se sustituye de inmediato en cada ocasión por un poder tan absurdo e intransigente como el que quieren eliminar. Y es precisamente el juego como elemento consustancial a la obra lo que la diferencia de las piezas anteriores.

No hay un crimen real sino representaciones del asesinato. Y esto es lo que, según Dianik Flores²⁹⁴, propone Triana, la liberación a través del juego simbólico, a diferencia del teatro griego, en que la libertad únicamente se expresaba mediante la muerte:

La estructura circular de la pieza crea una mágica atmósfera de pesadilla cercana a la de *Las criadas* de Jean Genêt, pero mucho más desesperada que ésta, pues los hermanos, a diferencia de las criadas francesas, son incapaces de actuar y sólo se complacen en ensayar el crimen indefinidamente.²⁹⁵

La libertad no es nada para ellos, su juego se agota en sí mismo porque no conduce a nada; si les dieran la libertad no sabrían qué hacer con ella, por lo que el asesinato los dejaría en el mismo punto en el que estaban, aunque el autor deja claro que el crimen no plantea ningún dilema moral sino que es una cuestión de poder o no poder hacerlo. Tanto Lalo como sus hermanas se muestran incapaces de encontrar una fórmula para reorganizar su terreno una vez muertos los padres tiranos: “El autor insiste en el tratamiento del poder, la

²⁹³ Cf. D. Flores Martínez, *loc. cit.*, p. 10.

²⁹⁴ Cf. D. Flores Martínez, *loc. cit.*, p. 12.

²⁹⁵ Cf. J. A. Escarpanter, *loc. cit.*, p. 11.

muerte y la libertad, vistos también de una manera abstracta e indisoluble en términos de destino.”²⁹⁶

Aunque la mayoría de los críticos interpreta la pieza como una reflexión sobre la familia cubana pequeño burguesa, J. A. Escarpanter²⁹⁷ piensa que la obra tiene una lectura más cuidadosa, profunda y distanciada en la que el texto es una metáfora del fenómeno que se estaba viviendo en la isla en los tiempos de la publicación y el estreno de la pieza, pero no como juego, sino como hecho fehaciente.

De otro lado, *Revolico en el campo de Marte*, de 1971, fue la primera obra que escribió tras su partida de Cuba, cuya característica fundamental es que está escrita en verso, parodiando la versificación típica del Siglo de Oro, y ambientada en La Habana en el 1900, con evidentes trazos de las comedias del Siglo de Oro español.

Frente a las especificaciones raciales que el autor ponía de manifiesto en sus primeros textos, en esta obra no se alude a la raza de los personajes, a excepción de Rosa, la anciana santera, de la que podemos presumir que es negra, aunque no se diga explícitamente. Este personaje cumple las funciones de una auténtica Celestina criolla, que sabe mezclar hierbas para hechizos propios de las religiones afrocubanas. Su forma de expresarse es también muy peculiar, pues en sus intervenciones mezcla referencias clásicas cotidianas del Siglo de Oro y alusiones a los poderes mágicos de los pequeños rituales cotidianos que son tan habituales en el mundo popular cubano. Como ejemplo de ello, como nos cuenta Dianik Flores Martínez, “desaparece en una escoba como en cualquier cuento clásico europeo, pero llevada por una figura del mundo popular cubano, ‘el muerto’ de Mamá Inés”²⁹⁸.

En esta obra hay una presencia muy importante del teatro del absurdo, ya que este autor, como algunos intelectuales y artistas de la época, estaba influenciado por esta corriente, pues como afirma Magali Muguercia, “su huella en la escena y la dramaturgia cubana de esos años es uno de los fenómenos en que con más evidencia se mostró la naturaleza contestataria —

²⁹⁶ Cf. D. Flores Martínez, *loc. cit.*, p. 11.

²⁹⁷ Cf. J. A. Escarpanter, *loc. cit.*, p. 11.

²⁹⁸ Cf. D. Flores Martínez, *loc. cit.*, pp. 14-15.

bastante escéptica— y la osadía artística de la vertiente del teatro anticomercial”²⁹⁹, predominante en toda la América Latina.

Esta pieza tiene una estructura dual, de dos polos opuestos, que desembocan en el enredo y la farsa, y que a través de la hilaridad que produce en el espectador despierta en él una posición crítica frente al pasado cubano.

Con *Palabras comunes* (1979-80) ocurrió un hecho insólito para un escritor hispanoamericano: fue estrenada en 1986 por la Royal Shakespeare Company de Londres.

La obra está basada en la vida de una familia cubana acomodada durante los años 1894-1914, en un momento crucial de la vida de la Isla, cuando se independiza de España. Esta pieza denuncia la precaria situación de la mujer cubana en los inicios republicanos, víctima de una sociedad patriarcal, y también muestra una visión clara de la corrupción política y social de la época.

El tono autobiográfico del discurso narrativo de su trasunto, la novela de Miguel Carrión, lo consigue Triana introduciendo un largo *flash-back*, que son los recuerdos de Victoria. Al terminar éste, la acción vuelve al punto de partida con la repetición íntegra de la escena inicial en una estructura circular que refuerza las ideas centrales de la obra. La obra se abre y cierra a modo de pesadilla o sueño de la protagonista:

El texto se distribuye en cinco partes compuestas de escenas de diversa extensión, lo cual facilita que la acción fluya con un ritmo afín a la novela. Triana introduce episodios y desarrolla con profundidad personajes que sólo se esbozan en la novela, para exaltar el ambiente de los burgueses prósperos de las primeras décadas de siglo.³⁰⁰

El conflicto central de la obra es la manifestación de la rebelión de los hijos contra los padres, en definitiva de la libertad contra la represión.

Hay también una confrontación entre lo que ocurre en la escena (la familia cubana) y lo que ocurre fuera de ella (la sociedad cubana); entre el macrocosmos cubano y su reflejo en el microcosmos familiar. A través de este enfrentamiento se exploran y retratan las relaciones entre las razas, las clases

²⁹⁹ M. Muguercía, *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, pp. 184-185.

³⁰⁰ Cf. D. Flores Martínez, *loc. cit.*, p.16.

sociales, los problemas de género y los generacionales. La sucesión de las generaciones se expresa mediante juegos de los niños, con sueños que quieren hacer realidad. Pero con cada generación se repite el mismo patrón, de forma que la obra comienza con un juego de niños protagonizado por la generación de Victoria y termina con el mismo juego pero con la generación de su hija³⁰¹.

De 1973 es *Ceremonial de Guerra*, cuya acción se sitúa en la Cuba de 1895, año clave en la lucha por la independencia cubana. Se trata de una pieza en dos actos, cuya trama se desarrolla en plena manigua, donde siete soldados cubanos de diferentes graduaciones, se encuentran cercados por el enemigo junto a un vendedor ambulante que se suma a la situación, vestido de forma extravagante y que funciona como mensajero en la acción, pero que aporta una nota mágica y de irracionalismo, cuando comenta que el bosque está lleno de espíritus y se refiere a Olorum, *orisha* de la religión afrocubana más extendida, la santería.

El talento del autor se revela en su capacidad para elevar al nivel de ritual un aspecto cotidiano y pragmático, como se manifiesta en el título: “La ceremonia se relaciona con los juegos, los engaños, las mascararas y las intrigas, y la infinidad de elementos que encubren la verdad”³⁰². Pero lo verdaderamente importante, y que constituye el tema de la pieza, es la necesidad de revolución, generar la energía suficiente para cambiar la sociedad, una necesaria mutación sobre la que el crítico George Woodyard dice en relación con esta pieza:

La belleza de ceremonial radica en el enfoque sobre el proceso del cambio. Aunque la gente busque estabilidad y permanencia, el común denominador de la vida es el cambio eterno. Los valores de una sociedad son tan efímeros como la verdad misma que todos buscan. La búsqueda del mapa, en efecto, resulta ser una metáfora de la búsqueda de la verdad que sigue siendo tan ilusoria. Estos personajes se encuentran en una búsqueda inexorable, apuntando hacia un objetivo que se les escapa al final³⁰³.

³⁰¹ Cf. D. Flores Martínez, *loc. cit.*, pp. 16-17.

³⁰² Cf. D. Flores Martínez, *loc. cit.*, p. 18.

³⁰³ Cf. G. Woodyard, citado por D. Flores Martínez, *loc. cit.*, p. 19.

Se forman y se rompen amistades, pero a lo largo de la acción subyace la esencia que da sentido a la vida y a las relaciones humanas. De hecho es lo que Triana expresa en esta pieza, que no sólo representa una situación propia de la sociedad cubana, sino que es universal.

Triana, una vez establecido en París, trabajará también como guionista de cine. En 2001 estrena *Rosa*, cuya trama está centrada en Dulzura, un hombre de 50 años, jefe de la mafia de La Habana, que está profundamente enamorado de su esposa. Cuando descubre que ella le engaña decide vengarse. Al año siguiente colabora como coguionista, junto a Valeria Sarmiento, en la película *Rosa la China*, film que toma su título de una tema musical del maestro Lecuona, donde se entremezcla una historia de pasiones con el fondo del retrato del pueblo cubano, y como hilo conductor de la trama, un folletín radiofónico que tiene en vilo a todo el país.

2. Estudio de la trama de *Medea en el espejo*

2.1. Antecedentes de la obra

El mito de Medea ha sido uno de los que más eco ha encontrado en el teatro hispanoamericano desde los años cincuenta del siglo XX. Como afirma Luisa Campuzano con respecto a la significación de las nuevas versiones de Medea:

Y es que tanto el carácter permanentemente traumático de la forzada conformación multirracial y pluriétnica de la región, con los corolarios culturales que de ella se deducen, como la condición degradada de la mujer en sociedades tan patriarcales como las latinoamericanas, propician un fecundo diálogo intertextual con los autores antiguos que diseñaron en la maga e infanticida Medea a un antimodelo de mujer que es, además, símbolo de la pasión desenfrenada y, por su condición de extranjera marginal, encarnación de una otredad despreciable³⁰⁴.

Medea y su tía Circe son las hechiceras más famosas del mundo griego. Conocedoras de gran número de filtros, devotas de Hécate, son sabias y

³⁰⁴ L. Campuzano, "Medea en el metro de Nueva York", p. 406.

enamoradizas, como todas las descendientes del Sol. Pero sólo Medea utiliza sus poderes para vengarse de Jasón, asesinando a sus propios hijos. Esta es la imagen que ha primado desde siempre con respecto a este mito, y que permanece en el inconsciente colectivo de la mayoría de nosotros, sin tener en cuenta, como dice Elina Miranda; “la ambigüedad no sólo presente en el mito sino también en su tratamiento literario por diversos autores, ya en la Antigüedad clásica, así como la profundidad de la propia propuesta Eurípidea”³⁰⁵.

Para Milagros Quijada, las Medeas posteriores fueron elaboradas poéticamente distintas sobre todo en lo que se refiere a la manera de configurar como personaje a la propia Medea, dándose hasta tres lecturas diferentes³⁰⁶.

En la primera, ella aparece como un ser poderoso y divino, cuya unión con Jasón pasa por la superación de un conjunto de hechos que desafían el comportamiento humano, como las acciones infames cometidas por la protagonista para seguir a Jasón a una tierra extraña donde es odiada y temida. Como extraño y sobrehumano ha sido su comportamiento para ayudar a Jasón, así también será su venganza para con el hombre que la ha traicionado.

Una segunda lectura intenta explicar que las motivaciones del terrible acto de Medea han sido acentuadas por el hecho de ser extranjera y tratarse de un ser no aceptado, cuyo sentido de la vida se agota en el cuidado de sus hijos y en su existencia junto a Jasón. Al sufrir la traición de su esposo, el asesinato de sus hijos se convierte en la única forma de escapar de una situación en la que ha perdido el fundamento de su existencia.

La tercera lectura, la más extendida en el teatro europeo, es la que interpreta la tragedia a través de un drama pasional. El exceso de amor se manifiesta en su falta de vergüenza para cometer traiciones y crímenes con mayor o menor gravedad, para conseguir al ser amado. Esta pasión pervertida que no puede ser controlada por la razón a partir de la traición del amado, sólo le permite darse cuenta de lo que hace, pero no guiar su forma de actuar.

³⁰⁵ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 207.

³⁰⁶ Sobre las tres lecturas de las Medeas posteriores, cf. M. Quijada, “Medea de Eurípides: lecturas de un drama de venganza”, en A. López & A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 2002, pp. 255-276, pp. 258-260.

Y en esto radica su propia tragedia: la conciencia con la que soporta sus propios actos, guiados totalmente por la pasión.

En los últimos años, el mito de Medea ha adquirido nueva fuerza e interés, pues ésta ha dejado de ser la mujer terrible y monstruosa para convertirse en un ser sobre el que recaen miradas de simpatía, que tratan de entender su posición y los motivos de sus horrendos actos. A esta nueva lectura del mito se adscribe la Medea de Triana, que, por otro lado, marcó la irrupción de este mito en el teatro latinoamericano.

Triana había leído las Medeas de autores como Séneca, Unamuno, Eurípides y todas las versiones conocidas hasta el momento. También conocía muy bien la *Electra* Garrigó de Virgilio Piñera, basada en otro mito clásico, donde el autor retoma el mito para expresar las circunstancias personales que está viviendo y le preocupan, y *Réquiem por Yarini*, cuyo autor, Carlos Felipe se ocupa de mitologizar, transformar en tragedia hechos y personajes representativos de un periodo, de un barrio en el que había sobrevivido gran parte de su vida. Y por supuesto el reencuentro con Valle-Inclán habían hecho mella en él, como demuestra el uso en su teatro del argot del pueblo. La obra se sitúa dentro del mismo tipo de inquietud de sus compatriotas cubanos que buscan nuevos caminos dentro del ámbito teatral, y desde ahí perfiló su Medea a partir de su propia experiencia de vida en el ámbito cubano³⁰⁷.

2.2. Trama de *Medea en el espejo*

En el Acto 1º, María, una mujer mulata, revela en su primera intervención que hay algo que le preocupa relacionado con su pareja, Julián. La criada Erundina se preocupa por el estado de salud de María y le pide que no se hunda y actúe. María piensa hacerse un despojo, para que Julián vuelva con ella, pues lleva unos días desaparecido; pero Erundina, mujer racional, le aconseja que se ocupe de sus hijos y que deje a ese hombre, pues terminará por arruinarle la vida. María, alterada, decide sustituir a Erundina por la señorita Amparo para educar a sus hijos, hecho que molesta a Erundina.

María se entrevista entonces con la señorita Amparo para darle el puesto de institutriz, pero a su vez le pide información sobre los rumores que corren

³⁰⁷ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, pp. 209-210.

por el vecindario con respeto a ella, y ésta le cuenta que la hija de Perico Piedra Fina, Esperancita, va a contraer matrimonio esa misma tarde con su actual pareja, Julián. María queda desconcertada, sin saber qué camino seguir frente a esta circunstancia.

En ese momento aparece un vendedor de periódicos pregonando mientras el barbero augura una tragedia y regaña al chico por gritar, cuando según las ordenes del dueño del solar, Perico Piedra Fina, está prohibido bajo multa, definiéndose así el carácter inquisidor de este personaje.

En éstas entra la mujer de Antonio, mulata, que censura el comportamiento de Julián respecto a las mujeres y denuncia el racismo y sexismo que impera en el país, pues se rumorea que María será desalojada del solar.

Mientras suena la música de la fiesta por la boda de Julián y Esperancita, el muchacho de los periódicos grita el desenlace sangriento de la fiesta. El bongosero se une al grupo y llegan a la conclusión de que María es víctima de un chino, de una maldición.

María, desesperada, no quiere creerse lo que está ocurriendo y busca el espejo. Seguidamente, medio alucinada, habla a Julián como si él estuviera presente y le suplica que no se deje embaucar por las intrigas del tirano Piedra Fina, pues ya consiguió la muerte injusta de su hermano, y cómo trataron de mezclarle también en esa ocasión.

Entra Julián y María corre a mimarle, pero éste ha venido a llevársela y ella desconfía.

En el Acto 2º, Erundina se pregunta preocupada por el paradero de su señora, presumiendo que haya podido ver a algún brujo, mientras ella buscaba inútilmente a Julián según instrucciones de su señora.

Entra la señorita Amparo y cuenta las últimas novedades sobre el tema, que se ha visto a María hablando con Perico en el Malecón y que ésta le ha regalado una botella de vino que ella misma ha preparado. También añade que ella misma la ha visto llorando y diciendo “el espejo, el espejo”. Erundina, al tener conocimiento de estos hechos, teme por la vida de su señora y pregunta por el espejo como un elemento clave.

Los personajes del coro aparecen anunciando la llegada de Perico Piedra Fina; llega éste al solar y seguidamente Julián, en tanto el coro entona un canto fúnebre ante la sorpresa de estos dos hombres que celebran la boda del segundo. Perico, que ya empieza a sentirse alegre a causa del alcohol, cuenta a

su contertulio que María se ha ido de viaje, entretanto el coro nombra a María insistentemente y Julián se va. Es entonces cuando Perico confiesa al coro sus temores de que Julián pueda traicionarlo en cualquier momento.

Llega Julián exultante de alegría con botellas de ron y comentando las personalidades que están en su fiesta, mientras Piedra Fina presume de dinero y yerno al que ha confiado todos sus negocios.

Perico coge la botella de vino ofrecida por María y se da cuenta de que está casi vacía, y que ha sido su hija la que ha bebido anteriormente, así que tomó el último trago. En tanto que el coro sonríe satisfecho, Julián comprende que el malestar del que se quejaba Esperancita es producido por el vino envenenado de María.

Perico, ensimismado, como si hablara con María, recuerda cuándo la amenazó con la cárcel si no abandonaba rápidamente la casa; por ello maquina quitarle sus hijos.

Se oye un grito. Julián sale, pero Piedra Fina hace caso omiso y sigue ensimismado en un monólogo en el que cuenta cómo en el pasado él regaló a María ese cuarto, que ella hipotecó, y ahora vuelve a sus manos.

Entonces se siente cada vez peor y comprende que se está muriendo a causa del vino de María. El coro celebra con ron este hecho. María entra violentamente riéndose enloquecida.

En el Acto 3º, entran sigilosamente Madame Pitonisa y el doctor Mandinga, éste último con un paquete de hierbas, temiendo ser descubiertos sobre todo por Erundina. Madame Pitonisa cuenta que le ha echado los sistemas de adivinación cubanos a María y que ve sangre, por ello se han puesto manos a la obra para ayudar a María.

Empiezan a organizar el ritual con las hierbas del doctor y salen de la escena. Entra María, que espera angustiada a Julián. Mientras tanto entran Madame y el doctor Mandinga y le comunican que tal como están las cosas debe llegar hasta el final. Siguen con el ritual mientras María se desahoga contando el amor enfermizo que siente por Julián y evoca el pasado, cuando Julián se empeñó en entrar en su cuarto cuando ella vivía con su padre, su hermano y Erundina, y, al parecer, ese hecho desencadenó la tragedia. A pesar de todo ello María sigue enganchada a este hombre por lo que es duramente reprendida por Madame.

Sigue el ritual y María entra en trance evocando un pasado en el que su hermano fue acusado de un robo —que cometió ella para salvar a Julián—, lo

que le supuso la cárcel y su padre enfermó a causa de este hecho. En este momento descubre al verdadero Julián y decide vengarse de él. Llama a Erundina, se mira en el espejo y empieza a reconocerse en él; se acabó la ceguera y Julián ya no representa nada en su vida.

Madame le entrega un cuchillo y el doctor un muñeco de cera; María, a la vez que hace una invocación inducida por estos brujos, no logra clavar el puñal al muñeco, con lo que, según la creencia vudú, morirá también la persona representada, Julián. Pero María, que ha salido del largo letargo, tiene otros planes, acabar con todo lo que supone su vida anterior, incluyendo a sus propios hijos. Ve a sus hijos dormidos, no duda aunque sufre muchísimo y, decidida, entra en la habitación y los asesina.

Entra el coro buscando a María con el fin de evitar el doble asesinato. Se oyen las voces de los niños llamando a su madre, entra María a buscarlos y sale con las manos manchadas de sangre. Julián aparece y, furioso con María por la muerte de su suegro y su mujer, la acusa de ser él el objetivo fallido de su crimen; así que entra a llevarse a sus hijos...

El coro acorrala a María llamándola asesina, para finalmente levantarla como un trofeo.

2.3. Trama de *Medea* de Eurípides

La obra comienza con Nodriza quejándose de la suerte de su ama y haciendo una pequeña introducción, donde nos narra cómo Medea participó activamente ayudando a los Argonautas en la búsqueda del vellocino de oro en la nave Argos por amor a Jasón y ante las promesas de amor eterno de éste. De esta forma traicionó a su padre, asesinó a su hermano y posteriormente, utilizando a sus hijas, asesinó a Pelias y huyó con Jasón a Corinto, donde vivieron los dos en calidad de exilados y tuvieron dos hijos.

Seguidamente, nos cuenta la situación actual en la que se encuentra Medea: Jasón yace en el lecho de Glauce o Creusa, hija del rey Creonte, rey de Corinto, después de haberla tomado en matrimonio.

Su sufrimiento es tal que Nodriza que conoce bien el carácter de su ama, teme y anticipa ya una desgracia mayor.

Entra Pedagogo, quien pregunta a Nodriza por la pena que observa en ella, la cual explica que, después de tantos años con sus amos, está implicada emocionalmente en las circunstancias actuales y sufre por su ama y sus hijos.

Pedagogo, por su parte, se ve en la penosa obligación de informarle de un rumor que corre por la ciudad: Medea será exilada junto con sus hijos del reino según órdenes de Creonte, y pide a Nodrizza que oculte la noticia a su ama, en tanto que Nodrizza advierte a Pedagogo para que separe a los hijos de su madre, pues es temida por su cólera. De esta forma advierte a los niños que entren en casa y que no se acerquen a su madre.

Se oyen los lamentos de Medea que maldice a sus hijos, a Jasón y a su esposa deseándoles la muerte, y recuerda con añoranza y vergüenza su ciudad y la traición a los suyos, mientras que Nodrizza llama a la moderación y el coro, ante las amenazas de venganza de Medea, le aconseja que deje que Zeus haga justicia.

El coro de mujeres corintias pide a Nodrizza que haga salir a Medea de casa para poder hablarle. Por fin ella sale y les explica cómo la desgracia se ha cebado con ella, sola, pues vive en calidad de extranjera y ha sido ultrajada por su marido, quien era todo para ella, por lo que se encuentra al límite de desear su propia muerte.

Mientras tanto aparece Creonte, que ordena directamente a Medea que salga desterrada de Corinto junto con sus hijos de forma inmediata, temeroso de que pueda hacerle daño a su propia hija. Medea intenta convencerle de que no es a él ni a su hija a quien odia, pues ellos no son culpables de la traición de Jasón, y así le suplica quedarse un día más en la ciudad para organizar el destierro en las condiciones más favorables para sus hijos, y sin más se aleja confiado.

Entonces Medea revela su verdadera faz, y cuenta a Corifeo que en ese día que aún le queda para su destierro matará al padre, a la hija y al esposo, por supuesto, con sus conocimientos de brujería.

Jasón aparece entonces reprochándole su carácter colérico y las maldiciones que públicamente ha lanzado contra la familia real, pero ella le echa en cara todo lo que hizo por él y la traición que a cambio recibe, amén de no cumplir los juramentos y dejarla a ella y a sus hijos errantes, sin patria.

Jasón niega el mérito de la conquista del Vello de oro a Medea, otorgándosela a Afrodita, la diosa del amor, y justifica la acción de la boda actual como una necesidad mayor, pues, siendo como es él un desterrado, sería insensato dejar pasar la oportunidad de mejorar su situación social y económica, pensando también en el futuro de sus hijos y los que tendrá pronto con su nueva esposa; dejando bien claro que no es el amor a Glauce ni

el odio hacia Medea lo que decide la boda, sigue, cínicamente, quejándose de los celos de Medea y su comportamiento poco racional como un mal común a todas las mujeres, poniendo de manifiesto su terrible egoísmo.

Corifeo se pone de parte de Medea, tachando de traición la acción de Jasón. Medea, inteligente, destapa su hipócrita discurso y niega la ayuda que éste desea proporcionarle en cuanto a su marcha, y, digna, lo despide con una amenaza divina: se arrepentirá de esta boda.

Entra Egeo en busca de la hospitalidad de su amiga Medea. Ésta entabla un diálogo amistoso con él, interesándose por su problema: no puede tener hijos y los ansía desesperadamente. Medea le promete que usará sus artes para que él pueda engendrar hijos sanos, pero le suplica ser acogida en su patria, ya que se encuentra desterrada y abandonada, teniendo como enemigos a la casa de Pelias y a la de Creonte. Sabiendo que Egeo no quiere enemistarse con Jasón —pues no se compromete a sacarla de la ciudad, sino a acogerla cuando ella llegue a Atenas por sus propios medios—, Medea le hace jurar ante la tierra y el sol que jamás la expulsará de su ciudad, pagando con su vida la ruptura de este juramento.

Rinde culto a Zeus, pues ve cómo los acontecimientos se suceden de forma favorable para llevar a cabo su venganza. Y relata al coro la forma en que va a acometer la venganza: hará venir a Jasón para tener una nueva entrevista con él en la que se mostrará dócil sobre todo por amor a sus hijos, y le pedirá a éste que consiga que sus hijos permanezcan en la ciudad para no exponerlos al destierro. Para ello los enviará a casa del rey con un presente envenenado (un fino peplo y una corona de oro laminado) para la recién casada, Glauce, con el que la matará a ella y a todo aquel que ose tocar a la muchacha. El siguiente paso será la muerte de sus hijos, y con esto el final de la estirpe de Jasón.

Corifeo se manifiesta en contra de los planes de Medea, pero Medea se muestra inflexible y ordena a Nodriza que parta en busca de Jasón.

El coro intenta razonar exponiendo que los atenienses son sabios y felices, y que esa tierra jamás acogería a un ser tan impuro como ella, que está maldecida por el crimen de sus propios hijos.

Llegan Nodriza y Jasón, y ella inmediatamente suplica el perdón de éste y llama a sus hijos, que aparecen con Pedagogo, con el fin de que se reconcilien con su padre. Éste les promete que serán atendidos a la par de sus futuros hermanos. Aceptando aparentemente Medea su exilio, solicita de Jasón su

intervención ante Creonte para evitar el destierro de sus hijos, y, si es preciso, que sea la propia Glauce, hija de Creonte, la que se ocupe de tal empresa. Para demostrar su buena voluntad, entrega a los niños el regalo para la recién casada y les aconseja que supliquen a ésta que interceda ante su padre para evitar el penoso destierro, y acepte de buen grado el presente —unos adornos bellísimos que el abuelo de Medea, el Sol, concedió a sus descendientes, la corona de oro y el peplo—, como símbolo de reconciliación. Acto seguido los niños se encaminan hacia el palacio de Corinto.

El Coro manifiesta su pesar ante los acontecimientos que se precipitan y sabe que no hay esperanza de vida futura para los niños. La princesa tomará los regalos y se adornará con ellos, con lo que se entregará a la muerte. Se condeñada también del acto de Jasón, como primer culpable de la cadena de acontecimientos desgraciados, y de la desdicha de una madre que mata a sus propios hijos.

Aparece Pedagogo con los niños después de haber hecho tan penoso encargo, pero Medea está desconsolada y cuenta a Pedagogo cuán infeliz es, y sin más explicaciones le pide que entre en la casa y se ocupe de los niños durante su destierro.

Medea se debate entre su huida con los niños y llevar a cabo su venganza matándolos. Flaquea por amor a sus hijos y les pide que entren en casa, pero cuando queda sola se arma de valor y ratifica su terrible venganza. Está decidida.

Los niños aparecen de nuevo en escena y Medea se despide de ellos con la tristeza que la situación requiere, pero las fuerzas la abandonan y pide que los alejen de ella pues no tiene valor siquiera para mirarlos.

Corifeo se dirige a Medea haciéndose cargo de lo doloroso que es ser madre y lo que supone el más cruel de los males para cualquier hombre, la muerte de sus hijos.

Llega Mensajero agitado pidiendo a Medea que huya de Corinto, pues han muerto Glauce y Creonte a causa de sus filtros venenosos, y por ello el castigo si la detienen será terrible.

Medea demanda del Mensajero información fidedigna de los hechos y éste cuenta como, ante la mirada de los fabulosos regalos, Glauce consintió todo aquello que su marido le pedía, y rápidamente se probó el peplo y se colocó la corona; mientras se paseaba feliz con sus nuevas galas, comenzaron unos terribles temblores, la tez le cambió de color y echaba espuma por la boca.

Acto seguido la corona de oro lanzaba fuego, y terminó por abrasarla hasta que quedó irreconocible. Los criados temerosos no se atrevieron a tocar el cadáver, pero su padre que nada sabía y, ante el horror de ver el cadáver de su hija, se arrojó en sus brazos, quedándose para siempre pegado a ella por efecto del veneno y muriendo de igual forma.

Medea se dirige al coro y le comunica que todo seguirá como estaba pensado y a continuación entra en la casa para consumar el asesinato de sus hijos.

El coro desconsolado pide a la Tierra y al Sol que detengan a esta mujer antes de que cometa la más abominable de las acciones. Desde dentro se oyen los gritos de dolor y desesperación de los niños aterrados por su propia madre. El coro hace un amago de ir en auxilio de los niños, pero ya es tarde.

Jasón entra en escena y se encuentra con el coro al que pregunta por Medea, y sobre todo por sus hijos, pues quiere salvarlos de la venganza de los familiares de Glauce y Creonte; pero Corifeo le explica que llega tarde, pues ya los niños han muerto a manos de su madre.

Lleno de rabia Jasón busca a Medea para vengar tamaña atrocidad, pero Medea aparece con los cadáveres de sus hijos en un carro dado por el Sol para que huya a Atenas. Jasón maldice a Medea, pero ella ni siquiera se digna contestar a sus acusaciones, sino que muestra la satisfacción de la venganza consumada y lo que supone para Jasón. También le restriega sus próximos planes: enterrar a sus hijos en el santuario de Hera, para que ningún enemigo pueda ultrajar las tumbas, casarse con Egeo, padre de Teseo, rey de Atenas, y para Jasón augura una vida de dolor para finalmente morir de forma violenta.

2.4. Conclusiones sobre la trama de *Medea en el espejo*

En cuanto a la trama, el autor es bastante respetuoso con el hipotexto, incluso respeta aspectos formales como son las unidades aristotélicas. La obra en cuanto a estructura se encuadra dentro de la Escuela Clásica. Se consideran pertenecientes a esta Escuela aquellas obras que respetan las unidades aristotélicas en su sentido más o menos estricto. Son de la Escuela Clásica las más de 500 obras que en el siglo de Pericles Aristóteles analizó antes de elaborar sus unidades, aunque existieran excepciones que confirman su regla.

El autor sitúa la acción en La Habana, en un solar,

como en Cuba se acostumbra a llamar a las que alguna vez fueron grandes mansiones y, venidas a menos, se alquilaban, desmembradas en habitaciones, a numerosas familias cuyos ingresos no daban mayor posibilidad que pagar un cuarto para cobijarse, independientemente del número de familiares que en él tendrían que vivir, muchas veces hacinados y en condiciones insalubres³⁰⁸.

de forma que la trama respeta la unidad de lugar. La acción ocurre en menos de 24 horas; Aristóteles aconseja que no exceda de una revolución del sol.

Triana también respeta la unidad de tiempo. Partiendo de la división de la obra en tres actos, el primero abarca del mediodía al atardecer; el segundo la noche y la madrugada, y el tercero desde el nacimiento del día hasta su desenlace por la mañana. Según Ubersfeld, “La unidad de tiempo inhibe la historia no como proceso, sino como fatalidad irreversible, inalterable”³⁰⁹. Para E. Miranda³¹⁰ este lapsus de tiempo sin luz será imprescindible para que María se enfrente a su espejo.

También cumple con la unidad de acción. En efecto, la acción es una y unificada cuando toda la materia narrativa se organiza en torno a una historia principal, cuando las intrigas anexas son referidas lógicamente al tronco común de la fábula. Evidentemente esta unidad también la cumple la obra estudiada, ya que no existe ni siquiera un anexo o añadido que no tenga que ver directamente con la acción principal y única que gira en torno al problema de María.

Por otra parte, la forma de estructurar su pieza está muy influenciada por el esperpento de Valle-Inclán al que admiraba, pues su propuesta para *Medea en el espejo* era construir una tragicomedia a la manera del maestro español.

De hecho, su obra se estructura en tres actos, que a su vez se subdividen en escenas cortas como lo hace su referente Valle-Inclán. Así, en el Acto I, en la escena primera aparece María sola, en la segunda María y Erundina, en la tercera María, Erundina y la Señorita Amparo, en la cuarta los citados y el muchacho vendedor de periódicos, y así sucesivamente.

El sistema dramático de Valle-Inclán se nos presenta como un sistema de variaciones cuya cristalización dramática será el esperpento, una invención

³⁰⁸ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 211.

³⁰⁹ Cf. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Éditions Sociales, París, 1977, p. 207.

³¹⁰ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 211.

tragicómica, que descoyunta la realidad, transforma la imagen aparente de su estructura y su dinámica, para poder mostrarnos cómo es verazmente la realidad. En un pequeño texto de *Luces de Bohemia*, prácticamente el autor en boca de su protagonista Max Estrella explica la concepción de su arte nuevo:

Max.- Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. Las imágenes más bellas. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada...Las imágenes más bellas, en el espejo cóncavo, son absurdas. (R. Del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, Escena XII, p. 132)³¹¹

Medea en el espejo es fundamentalmente una tragedia, aunque no una tragedia pura, la cual “es aquella que se aproxima a la definición aristotélica, y que se caracteriza por una gran pureza estilística (lenguaje noble, sin mezcla de géneros, fin netamente trágico)”³¹²; podemos encuadrarla en lo que se ha dado en llamar tragedia mixta, pues, aunque conserva la atmósfera y el estilo trágicos, integra algunos elementos de la farsa. En cuanto al nivel de lenguaje, introduce un lenguaje chabacano propio de seres de baja condición social y sus personajes no persiguen valores sublimes, son antihéroes. En cuanto al estilo podemos hablar de expresionismo esperpéntico, puesto que el autor se vale de todos los recursos dramáticos para revelar el sentido del texto a expensas de la propia credibilidad de personajes y situaciones.

Eurípides solía estructurar sus prólogos a través de un monólogo expositivo y una escena de diálogo en la cual centraba la acción. También al principio de la obra se encuentra María sola hablando consigo misma en voz alta, y seguidamente aparece Erundina con la que establece un diálogo, en el que ya aparece el conflicto y los dos puntos de vista encontrados, el de María y el de Erundina. Es obvio que Triana tiene presente esta estructura a la hora de plasmarla en su trama, teniendo en cuenta que para agilizar la acción Triana obvia los largos parlamentos trágicos llenando su obra de diálogos frescos y cotidianos.

En cuanto al tipo de monólogo clásico, *Medea* tiene sobre todo parlamentos, pues casi siempre hay alguien escuchando lo que dice, pero a

³¹¹ Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, ed., introd. y notas de A. Zamora Vicente, Espasa-Calpe, Madrid, 1979².

³¹² Cf. P. Pavis, *op. cit.*, p. 317.

veces se desvincula de su interlocutor, concretamente cuando Medea “justifica su acción por medio de la necesidad del destino, y una vez más vuelve al monólogo, habla a su propia mano que amenaza con paralizarse”³¹³.

También el autor contemporáneo pone en boca de María algunos monólogos; ya al principio de la obra aparece María discurrendo consigo misma y en voz alta su problema: “No, no puede ser cierto. Debo controlarme...” (*Medea en el espejo*, p. 15)³¹⁴. Y en otros momentos de una forma más actualizada imaginando al interlocutor, Julián, pues cree verlo entre el público: “Julián. ¿Eres tú, Julián? Ay, qué alegría. Hace un instante estaba hablando de ti. Me paso la vida repitiendo tu nombre. Erundina me lo reprocha...” (*Medea en el espejo*, p. 32)

Con respecto a la obra de Eurípides, los personajes que operan en la acción son equivalentes, aunque Triana añade dos personajes clave para la consecución de su obra, como son los dos santeros. Prescinde Triana del rey Egeo, por tanto María no tendrá la ayuda que este personaje brinda a la Medea de Eurípides. De hecho la escena³¹⁵ en que aparece el rey ático Egeo en viaje hacia Delfos, pasando por Corinto, donde se entrevista con Medea, ha dado pie, a causa de su carácter episódico a muchas interpretaciones y censuras.

También prescinde el autor del personaje del mensajero por innecesario; en la pieza clásica el mensajero describe con todo género de detalles a Medea la muerte de Creonte y su hija y, sintiendo simpatía por ella, la insta a que huya: “¡Oh tú que has cometido una acción terrible y fuera de la ley, Medea, huye por el medio que sea, por mar o por tierra!”³¹⁶ (*Medea*, vv. 1121-1123)

³¹³ Cf. A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 176.

³¹⁴ Las citas de esta obra proceden de J. Triana, *Medea en el espejo*, en J. Triana, *Medea en el espejo, La noche de los asesinos, Palabras comunes*, Ed. Verbum, Madrid, 1991, pp. 14-62.

³¹⁵ Cf. A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 517.

³¹⁶ Cf. Eurípides, *Medea*, en *Tragedias I*, Traducción y notas de A. Medina, J. A. López Férrez y J. L. Calvo, Introducción general de C. García Gual, Revisión de L. A. de Cuenca, C. García Gual y A. Bernabé Editorial Gredos, 1982, RBA Coleccionables S. A. Barcelona, 2006.

El autor contemporáneo coloca en boca de algunos personajes del coro un discurso similar en el que ellos se solidarizan con María, y tratarán por sus medios de evitar el castigo por haber matado al tirano Piedra Fina y a su hija:

Bongosero.- Bastante hizo María con librnos de Perico Piedra Fina, de su sombra de su bastón.

Mujer.- Ay, María, estamos en deuda contigo...

Barbero.- Nosotros cuando lleguen las investigaciones, diremos: fue un accidente. (*Medea en el espejo*, p. 60)

Por otra parte, no es necesaria la detallada descripción que hace el mensajero de todo el proceso, desde que los niños llegaron con los regalos hasta la muerte de Creonte, abrazado a su hija; y Triana decide resolverlo *in situ*: la señorita Amparo, desde el cuarto de Esperancita, anuncia la muerte de ésta y Perico Piedra Fina se está muriendo en el patio del solar, a la vista del coro, hasta que desaparece para morir en su habitación, mientras que María está enterándose de todo desde su cuarto; es más, Perico se dirige directamente a María amenazante, sabiendo que ella está escuchando. De hecho la contemporaneidad de esta obra necesita eliminar los parlamentos reiterativos que tan propios y necesarios eran en la Grecia antigua, pero que hoy en día no hacen sino retrasar la intriga y romper el ritmo, así el clímax en esta pieza se precipita al final de forma ágil:

Señorita.- (Gritando desde adentro.) Esperancita... Ha muerto Esperancita.

Perico.- (Levantándose.) Has envenenado la muerte, María. (Se arranca la corbata.) Estoy solo. Ésta es una tumba. Un escalofrío. Un hueco profundo o una trampa. (Pausa. Luego gritando.) María, María. No detenga mi paso. Voy a devorar a tus hijos mulatos porque tú puedes levantar el fuego de la sangre. María, María. (Haciendo mutis. Si hay justicia, Dios no tiene nada que perdonarme. (*Medea en el espejo*, p. 47)

Finalmente, el coro ratifica la muerte del tirado Perico de esta forma: “Coro.- Que se murió, que se murió/ que le echen tierra/ que lo tapen bien” (*Medea en el espejo*, p. 47)

Los personajes añadidos son el doctor Mandinga y Madame Pitonisa y los usa como un instrumento fundamental e imprescindible para que María pueda encontrarse a sí misma, y provocar el desenlace de la obra con el infanticidio inherente a su referente clásico, Medea. Tanto el doctor Mandinga como Madame Pitonisa ponen todo su empeño en hacer ver a María sus verdaderas circunstancias, y lo hacen a través de lo que les es propio, los procedimientos mágicos de las religiones afrocubanas: María a través de un rito entrará en trance y verá pasar toda su vida, forma original que ha encontrado el autor para que la protagonista tome distancia de sí misma haciendo un balance más ajustado y veraz de su propia vida:

María.- (Pausa larga. María se detiene. Ha visto claramente su pasado con horror, de pesadilla. Madame Pitonisa y el Doctor Mandinga al fondo como dos sombras. Con profunda intensidad.) Te has ido, y no regresas. (Pausa.) Me vengaré. Sí, es lo único que puedo hacer. Al fin comienzo a ver claro, Madame Pitonisa. (Madame Pitonisa no se mueve) Tú tenías toda la razón. Mi destino no es Julián. (*Medea en el espejo*, p. 56)

La obra de Triana tiene un coro al igual que su trasunto, la *Medea* de Eurípides. Sin embargo, no tiene la misma función que en la obra euripídea, pues aquí había perdido funciones. En la versión moderna recobra la importancia del coro en Esquilo y Sófocles como personaje activo en el conflicto dramático, puesto que ayuda a que el rumor corra y a dar una información vital a la protagonista para que ésta actúe y la intriga avance: como dice Elina Miranda³¹⁷, el vendedor de billetes —un personaje que conforma el coro— irrumpe a manera de *estásimos* (cantos corales que separaban los episodios), asociando números y sangre, y entre él y sus compañeros de coro, completan la información sobre Julián.

El Barbero, uno de los personajes del coro, da datos sobre la personalidad de este personaje clave en la intriga de la pieza: “Barbero.- Julián ha sido siempre, no sé de qué, el rey de la esquina, en el billar, en la fonda de Estebita.” (*Medea en el espejo*, p. 29).

³¹⁷ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 215.

También se encarga de informar a María que Perico no la dejará que siga viviendo en el solar, hecho que determinará la venganza de María: “Barbero.- Donde quiera. Quiera o no tendrá que salir del solar” (*Medea en el espejo*, p. 29)

Pero lo cierto es que, al igual que el coro de Eurípides, no puede evitar la desgracia final, el infanticidio, y así suplican a la propia María:

Mujer.- No vayas al crimen.

Barbero.- No seas una madre asesina.

Muchacho.- No mancilles tu sangre.

Bongosero.- Que no te ciegue la pasión. (*Medea en el espejo*, pp. 59-60)

En tanto el coro clásico se dirige a los dioses, para que detengan la mano asesina:

Estrofa 1ª.

¡Oh tierra y resplandeciente rayo del sol! ¡Contemplad, ved a esta mujer funesta, antes de que arroje sobre sus hijos sus manos asesinas, matadora de su propia carne!... De tu áurea estirpe han germinado y causa terror que la sangre de un dios sea vertida sobre los hombres. ¡Detenla, oh luz nacida de Zeus, arroja de la casa a la desdichada y asesina Erinia enviada por los dioses vengadores! (*Medea*, 1251-1260)

Por otra parte, es significativo que el coro, recreado con tipos de la sociedad cubana marginal, se manifieste a través de la danza, es decir, movimientos coreográficos y mímicos, y también a través de cantos, todo lo cual nos remite a las piezas clásicas: “(Los personajes del coro comienzan a moverse. Hacen señales con las manos y el cuerpo como si estuvieran tapando un hueco. Golpes de tambor)” (*Medea en el espejo*, p. 47); “(Las luces comienzan a debilitarse gradualmente. La música del tambor se escucha. El coro canta)” (*Medea en el espejo*, p. 31)

El centro de la obra de Triana es María, como lo es Medea en la pieza de Eurípides: es la protagonista absoluta y todo gira en torno a ella. Tanto María como Medea sufren la hostilidad de la sociedad del momento, y al igual que en la obra de que es trasunto esta pieza, María envenena al dictador tirano, Perico Piedra Fina, a su hija Esperancita y a sus propios hijos.

María no puede separar la relación que tuvo y tiene con Julián de sus hijos. Para ella sus hijos son el propio Julián, por ello los matará:

María.- ...Cada vez que los veo, veo la imagen de Julián. Ellos son Julián. No sólo yo... Ellos también necesitan a Julián. El destino es Julián (*Medea en el espejo*, p. 53)

Cuando María mata a sus propios hijos está matando toda su vida anterior, lastrada por su relación de dependencia respecto a Julián, para renacer como la mujer que realmente es, fuerte, independiente y autónoma, a pesar del alto precio que tendrá que pagar por ello: “Mi vida comienza, hijos míos: María se ha encontrado [...] Silencio..., y es tanta la sangre. La sangre... (Con un repentino temor.) ¡Ay, que me ahogo en la sangre... que me ahogo en un patio de sangre” (*Medea en el espejo*, p. 58).

Tal y como lo hace su trasunto clásico, que al dar muerte a partes de su vida, muere una parte de la propia Medea, la madre, la esposa, la mujer, para volver a sus orígenes de diosa solar:

Medea.- (Aparece Medea en lo alto de la casa sobre un carro tirado por dragones alados con los cadáveres de sus hijos.) ¿Por qué mueves y fuerzas estas puertas, tratando de buscar a los cadáveres y a mí, la autora del crimen? Cesa en tu esfuerzo. Si necesitas algo de mí, si pretendes algo, dílo, pero nunca me tocarás con tu mano. Tal carro nos ha dado el Sol, padre de mi padre, para protección contra mano enemiga. (*Medea*, vv. 1318-1324)

Por otra parte, y hasta el momento del éxodo, aparece vestida al modo griego, como dice Elina Miranda:

al final, subida en el carro tirado por un dragón alado, la heroína se presentaba con ropaje oriental como luego aparecería en cerámicas y en otras artes plásticas para subrayar su carácter de extranjera, de ente ajeno al mundo de las costumbres helénicas, su alteridad³¹⁸.

³¹⁸ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 219.

También la resolución final del conflicto de la obra clásica tiene un fuerte paralelismo con la obra cubana. Como acabamos de ver, Eurípides usa el *Deus ex machina*, o sea, la figura divina o similar que aparece al final de la pieza suspendida sobre la escena para desenredar la trama y resolver el orden, y que, según Juan Antonio López Férez³¹⁹, es un rasgo notable del teatro euripídeo pues en siete de sus tragedias aparece este recurso escénico de posible origen ritual, referente a la aparición de un ser divino, a la resurrección del héroe. Triana introduce también este recurso de la tragedia clásica para el desenlace de su obra, de hecho María inopinadamente, después del matricidio y totalmente fuera de sí, se erige en una diosa de la venganza. Así soluciona el final de la obra el autor contemporáneo, que surge de forma sorprendente por lo inesperado, creando una auténtica sorpresa en el espectador:

(Los personajes del coro entablan una lucha desesperada con María, que se defiende. Los personajes, uno a uno, tratan de vencerla. María lucha frenéticamente.)

María.- (Tensa, jadeando. En un grito salvaje.) Soy Dios.

(Los personajes del coro la ven caer vencida. La arrastran hasta el primer plano; luego horrorizados, la levantan como un trofeo) (*Medea en el espejo*, p. 62)

Este final parece sugerir que no habrá castigo para esta mujer, como no lo hubo para la heroína clásica: ninguno de los dos autores quiere dar relevancia especial al infanticidio.

Teniendo en cuenta que tanto María como Medea son el eje fundamental en torno al cual se mueven ambas tragedias, el esquema actancial de estos personajes sería el siguiente:

³¹⁹ J. A. López Férez, “Introducción”, en Eurípides, *Tragedias I*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 7-79, en p. 57.

Medea de Eurípides

El destinador	Objeto	El destinatario
La traición de Jasón	Venganza	Creonte Jasón Glauce
Oponentes Nodriza Creonte Jasón Hijos de Medea	Sujeto Medea	Ayudantes Egeo Su astucia Su magia y la necesidad de ser ella misma

Para el personaje principal de la obra de Triana, María, hay que hacer dos esquemas actanciales: el primero, basado en el primer objetivo de la protagonista, que es el regreso del amado; y el segundo, cuando su objetivo cambia, al descubrir que ella es otra y reivindica su verdadero ser, aún a costa de sus propios hijos.

Primer esquema actancial de María

Destinador	Objeto	Destinatario
La traición de Julián	La vuelta de Julián	María
Oponentes Perico Piedra Fina Julián Coro Erundina	Sujeto María	Ayudantes Su astucia

Segundo esquema actancial de María

Destinador	Objeto	Destinatario
La traición de Julián	La venganza	Julián Esperancita Perico Piedra Fina
Oponentes	Sujeto	Ayudantes
Julián Erundina Coro Hijos de María	María	Doctor Mandinga Madame Pitonisa El espejo Su astucia La necesidad de ser ella misma

A partir de estos esquemas observamos como los personajes de la obra contemporánea se sitúan de forma similar a los de la *Medea* clásica, sobre todo cuando hacia el final de la pieza la venganza es la única forma que encuentra María de recobrar su verdadero ser, su necesidad de identidad, que está por encima de todo raciocinio y cordura. Sin embargo, la pieza se distancia de la clásica sobre todo al principio, pues mientras la *Medea* clásica enseguida comprende que la venganza es la única opción, María tendrá como único objetivo la vuelta del amado. La trama contemporánea es muy similar a la clásica, con la diferencia, evidente, de que en la contemporánea el autor aprovecha la circunstancia para plantear los problemas que afectan a la sociedad en la que vive y que a él le preocupan.

María termina asesinando a la mujer, al suegro de su marido y a sus hijos, con la oposición de los personajes que están en un principio de su parte, por ser la víctima de una traición infame. Pero nos encontramos con una *Medea* contemporánea más compleja, pues subyace en la protagonista deseos e inquietudes diferentes de la *Medea* clásica. Por ello, si nos centramos en la verdadera motivación de las dos protagonistas ante el hecho que descoloca sus vidas, los actantes se corresponden en cierta medida, pero no están al ciento por ciento. Y esto es un acierto, pues el autor, aunque conserva una trama muy similar, logra integrar con matices un tema que subyace al tema principal

de la Medea clásica, aportando una visión actual y muy original que hace que esta pieza sea un homenaje al trágico Eurípides y a la vigencia de su obra. En la obra clásica, el deseo fundamental de la protagonista es la venganza; en la contemporánea, ese deseo sólo surge al final, después de una ardua lucha de la protagonista con ella misma por descubrir su propia identidad. Por ello los actantes se sitúan de diferente forma que en la pieza clásica.

Encontramos también actantes que no son personajes, sino actitudes y poderes, tanto en una pieza como en la otra, signo de la complejidad psicológica de las dos personalidades claves de las piezas, María y Medea. En la contemporánea se añade también un actante tipo símbolo, el espejo, elemento teatral e innovador dentro de la corriente de aires nuevos que llenaba Cuba.

El hecho de que el personaje principal de *Medea en el espejo*, María, tenga una complejidad psicológica que obliga al autor a un cambio drástico de la posición de la protagonista, después de un proceso largo y duro, le ha llevado a construir dos esquemas actanciales que en la obra clásica no eran necesarios.

Por tanto, podemos concluir que la principal diferencia con su modelo griego es que, mientras que la anagnórisis de Medea ocurre en la primera parte de la obra, la de María sucede al final, encontrándonos con una protagonista de la que sabemos poco en un principio, y que como afirma Elina Miranda,

sólo en el desarrollo de la obra conoceremos los antecedentes. Esta futura Medea se nos presenta llena de incertidumbre, desconocedora de la traición que ya se ha consumado. Frente a las evidencias de que el marido la ha abandonado, pretende mantenerse firme, en la actitud que una sociedad patriarcal ha asignado tradicionalmente a una mujer, sin destino ni personalidad propia³²⁰

y cuya historia pasada se va desvelando poco a poco. Nada en un principio hace pensar que esta mujer dependiente y maltratada —como todas las mujeres de su entorno—, con todo lo que ello conlleva de falta de autoestima e incapacidad para tomar decisiones, lleve a cabo una acción tan terrible como el asesinato de sus propios hijos. La Señorita Amparo piensa incluso que ella puede estar consintiendo esta situación: “Señorita.- Yo no sabía si debía venir

³²⁰ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 211.

a darles clases a los niños. Sospechaba que usted lo consentía... Hay tantos ejemplos... Pero..." (*Medea en el espejo*, p. 25)

En esto es muy diferente de la Medea clásica, de quien el espectador sabe todo a través del prólogo de Nodriz, la cual hará una premonición bastante exacta del final, al conocer tan bien a su señora:

Nodriz...Ella odia a sus hijos y no se alegrará al verlos, y temo que vaya a tramar algo inesperado, pues su alma es violenta y no soportará el ultraje. Yo la conozco bien y me horroriza pensar que vaya a clavarse un afilado puñal a través del hígado, entrando en silencio en la habitación donde ésta extendido su lecho, o que vaya a matar al rey y a su esposa y después se le venga encima una desgracia mayor, pues ella es de temer. No será fácil quien haya incurrido en su odio que se lleve la corona de la victoria. (*Medea*, vv. 36-46)

El revés que sufre Medea la lleva en poco tiempo del amor al odio. Así el autor clásico centra la obra en la venganza de la protagonista, en tanto que el autor contemporáneo va desvelando el proceso que sufre la protagonista, lento, difícil y traumático, que la lleva a reconocerse como su otro ser, el auténtico, el verdadero; y ese otro ser deberá aniquilar su otra imagen, la falsa, aunque ello implique la muerte y destrucción de todos los que forman parte de ese pasado agonizante en el que sobrevivía.

De este modo, la alteración de la trama que hace Piñera está en función del tema que le preocupa, que es el derecho que tiene todo ser humano a vivir con dignidad, con los mismos derechos, libertades y obligaciones de la comunidad donde habita. Es el proceso personal de un ser que sólo ha vivido en función del papel que la sociedad le ha dejado, como ser inferior, en tanto que mujer, mulata y pobre, y que descubierta esta realidad rompe con todos los convencionalismos de una forma violenta y trágica. Como asevera Elina Miranda: "Triana se apoya en el mito trágico para interesarse por la búsqueda de la verdadera identidad de quienes, estigmatizados por su raza, sexo o situación social, asumían los patrones consagrados socialmente, aunque estos conllevaran el falseamiento de sí mismo"³²¹.

Pero también la obra de Piñera mantiene el conflicto dentro de lo trágico, muy cerca de Eurípides, pues la desgracia se anuncia desde el principio:

³²¹ Cf. E. Miranda, "Medea: otredad y subversión...", pp. 319-320.

“Mi destino eres tú”, asienta María con relación a Julián, de forma que no sólo el título de la obra sirva de resonador a una situación que pudiera corresponder a cualquier drama costumbrista, “solar” mediante, sino que las mencionadas unidades, las alusiones a los niños y la temprana mención al quehacer trágico, buscan que el espectador o el lector no olvide el hipotexto³²².

Sin embargo, aunque el destino aparece en el drama contemporáneo, no es el elemento determinante que gobierna la existencia de hombres y dioses, al igual que tampoco lo es en la tragedia griega de Eurípides. De hecho, tanto en la pieza como en su trasunto clásico este destino nace del hombre mismo, del poder de sus pasiones, en el que no hay ningún dios que ayude en el camino del conocimiento y la comprensión, pues tal y como afirma Albin Lesky:

De la misma manera que la obra de Eurípides tiene sus raíces en el terreno de la sofística, lleno de la problemática de las antinomias, aparece caracterizada por profundas oposiciones. La mayor consecuencia de ello es la siguiente: la firme fe en los dioses de la tradición ha cedido, y la independencia del pensar y del sentir humanos hace surgir unas figuras para las cuales la nueva concepción del ser humano es más decisiva que su preformación por medio del mito.³²³

De todas formas los dioses que de alguna forma gobernarían la vida de los protagonistas de *Medea en el espejo* (aunque de hecho no lo hacen) son los *orishas* de la Regla de Ochá, mucho menos poderosos y más mundanos que los dioses clásicos.

El personaje de María, cuando descubre por fin su alteridad —“Es necesario que me levante contra esa María que me arrastra y me humilla” (*Medea en el espejo*, p. 57)—, decide matar a sus propios hijos: “Ahora no es el amor; o quizás sí, sí; un amor que va más allá de ti y de mí y de las palabras; un amor que exige el sacrificio y el odio” (*Medea en el espejo*, p. 58). Vemos entonces una determinación inflexible, un momento de claridad y donde no hay marcha atrás, en clara referencia a su trasunto clásico, pues como dice Albin Lesky:

³²² Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 212.

³²³ Cf. A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 164.

percibimos lo demoníaco de su resolución, que reprime todo otro sentimiento para hacer triunfar el deseo de venganza, deseo engendrado por su pasión y que es afirmado por su mente. “Mujer, ¿quieres dar muerte a tus hijos? Así heriré más profundamente el corazón de mi esposo³²⁴.”

La motivación de la María de Triana es clara: necesita recobrar su identidad y por ello necesita acabar con Julián y con todo lo que provenga de él. De esta forma, según D. Flórez Martínez, “la violencia toma un fin purificador, que se produce dentro de un estado de inconsciencia total”³²⁵

Pero, decididamente, ninguna de las dos mostrará arrepentimiento alguno por su acto, tan repulsivo para cualquier sociedad. Esto muestra la concepción tan moderna del autor clásico, pues ya presenta las contradicciones del ser humano y el sufrimiento que ello le produce.

El autor en cierto modo justifica la venganza de Medea, que no sólo no recibirá un castigo ejemplar sino que incluso recibirá la ayuda de los dioses. Pues al decir de Albin Lesky,

Completamente dentro del espíritu de la sofística, el verdadero centro de los acontecimientos es el ser humano. Las acciones del hombre y la dirección divina ya no se unen por él en el mundo de las irreconciliables contradicciones para formar un cosmos ético³²⁶.

Este aspecto también lo recoge Triana, quien pone a un ser infinitamente menos poderoso, pero al que legitima prácticamente su terrible acción en pro de la dignidad del ser humano y tampoco plantea para ella un castigo divino.

No hay agón como en la pieza clásica, en la que Medea y Jasón se enfrentan³²⁷. Julián y María nunca llegan a enfrentarse. Como dice Elina

³²⁴ Cf. A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 173.

³²⁵ Cf. D. Flores Martínez, *loc. cit.*, p. 4.

³²⁶ Cf. A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 163.

³²⁷ Cf. A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 173: “El Jasón que con sofismas quiere marcar con el sello de la inteligencia y de la prudencia el acto de su perfidia y deslealtad, aparece inferior a Medea, que rechaza la menguada ayuda que Jasón le brinda y que no ahorra en reproches”.

Miranda³²⁸, él sólo aparece para buscarla y riendo desaparece, ante la mirada atónita de su mujer.

Y en este caso operan al contrario: si la Medea clásica estaba por encima de su interlocutor, María no se encuentra en disposición de discutir sobre el hecho de la traición —ya hemos visto que siempre que se encuentra con él intenta volver a su antigua relación—, por eso Triana no usa el agón. En este momento Julián tiene el control de su vida y María no, sería inútil: la dependiente María no estaría a la altura para poner a Julián en su sitio; y al final, cuando Julián llega furioso y se encuentra con la muerte de sus propios hijos, María vive un momento de enajenación, de locura, y ante los reproches desesperados de Julián, el coro con su actuación hace imposible cualquier posible diálogo entre María y Julián, ya que para evitar que María escape la acorralan y cantan furiosamente: “Asesina. Asesina. Asesina. Asesina” (*Medea en el espejo*, p. 61).

La acción sucede en un solar habanero, y todos los personajes que la conforman salen de las variantes raciales de la isla: blancos, mulatos, negros y asiáticos (conocidos como chinos). Los tres últimos corresponden a los estadios más bajos de la sociedad, un submundo que refleja la vida cubana antes de la Revolución. De estos grupos, los blancos son la clase dominante y los negros, asiáticos y mulatos sus víctimas. Pero éstos no adoptan la lucha social como opción para defender sus derechos como seres humanos sino que, de acuerdo con sus creencias religiosas, usarán la venganza, no la venganza real como en esta ocasión hace María, sino a través de la magia de las religiones afrocubanas. De hecho dos blancos, Julián y Perico Piedra Fina, ejecutan el acto ignominioso que desencadena la tragedia.

Por tanto, la acción se sitúa en el plano religioso afrocubano, ya que sin este elemento sería imposible situar la trama en el plano mágico que presenta, y al margen de un realismo que al autor no le interesa en absoluto. Tanto es así que para los parámetros realistas sería impensable que Perico Piedra Fina, político corrupto y hombre metido en la sociedad burguesa, continuara viviendo en un solar, propio de las clases más desfavorecidas de la isla, que María tuviera económicamente posibilidades de costearse una institutriz, incluso que el tirano y corrupto político se fijara en un chulo de barrio, traficante y fichado por la policía para yerno o que María trate a la mujer que la crió de una forma distante y fría, como a una sirvienta.

³²⁸ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 215.

Esta incursión en el mundo religioso justifica las manifestaciones rituales necesarias para la acción, compuesta de música, danza, canto y poesía, cuya combinación ayuda a dar teatralidad a la obra: “Estos elementos soslayados por los críticos que han estudiado al autor, son fundamentales en la creación de su teatro y, por su irracionalismo y su teatralidad, coinciden con muchas de las aspiraciones del teatro de la crueldad y del ceremonial”³²⁹, cuyo máximo representante es Artaud, quien escribiría:

El teatro sólo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños en el cerebro, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior³³⁰.

Y con respecto a la puesta en escena escribiría:

Es instrumento de magia y hechicería; no reflejo de un texto escrito, mera proyección de dobles físicos que nacen del texto, sino ardiente proyección de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones. Esta proyección activa sólo puede realizarse en escena, y sus consecuencias se descubrirán sólo ante la escena y sobre ella; el autor que sólo emplea palabras escritas nada tiene que hacer en el teatro, y debe dar paso a los especialistas de esta hechicería objetiva y animada.³³¹

Así pues, Triana crea un universo dramático en el que mezcla elementos de los mitos y ritos afrocubanos y de lo que se puede llamar el folklore cubano, insertando tipos salidos del mundo popular de la isla, como un vendedor de periódicos y billetes, un bongosero, un barbero y la “Mujer de Antonio”, personaje tomado de un son cubano muy conocido, todos los cuales conforman el coro. También aparecen los santeros, tanto en su versión masculina como femenina, Madame Pitonisa y el Doctor Mandinga.

³²⁹ J. A. Escarpanter, *loc. cit.*, p. 9.

³³⁰ A. Artaud, *El teatro y su doble*, Editorial Hermes, México, 1987, p. 104.

³³¹ A. Artaud, *op. cit.*, p. 82

El sustrato del que proceden todos estos personajes populares son los bufos, nacidos en 1868, cuya característica principal era que se burlaban de todo y nada de lo teatral les era ajeno, siendo la música su característica principal: llenaban la escena de canciones, danzas y guarachas, que parodiaban canciones extranjeras.

Lo que realmente toma Triana de este teatro vernáculo es la marginación en que se movían sus personajes, cuyas historias sucedían en ámbitos marginales de la sociedad, como el solar o el hogar de borrachos y jugadores:

Este inframundo es el substrato social del género, su hábitat por excelencia, el suelo fértil donde nacen y se desarrollan el matonismo, el machismo, la brujería, la mala vida, la moral flexible y los sueños de ascenso a base del dinero ilícito y los amancebamientos³³²,

de forma que sus obras se mueven en ambientes rechazados por la buena sociedad, donde los tipos vernáculos suben a escena, ya sea la trilogía típica: el negrito, la mulata y el gallego, como chinos e inmigrantes españoles de otras regiones; donde lo racial se borra, el esclavismo desaparece, pues hay igualdad ante la mala vida y la marginación.

Los conflictos que surgen se solucionan con la milagrosa aparición de la música final de la pieza, a modo de *deus ex machina*. Todas éstas son circunstancias que el autor usa en esta pieza para mezclar sabiamente un mito clásico con un género como el bufo, verdadera expresión del pueblo en su dimensión menos crítica. El propio Triana lo hace explícito cuando con referencia a la obra que nos ocupa dice:

Naturalmente lo hago partiendo de la sociedad que conozco, imponiéndole una especie de brillo musical, extraño, a la pieza, con elementos sacados de las referencias populares, del mundo popular. Algunos personajes son sacados de canciones, otros son sencillamente manifestaciones de la vida más común de la sociedad cubana, pero como instalándonos dentro de un marco trágico, en busca de una respuesta a una

³³² R. Leal, *Breve historia...*, p. 75.

pregunta que siempre me he hecho: ¿qué dimensión tenemos, como hombres, como gente que habita en este lugar del planeta?³³³

Con respecto al lenguaje, la lengua de Eurípides se asemeja al habla coloquial por diversas razones: vocabulario extraído de la prosa, uso de figuras estilísticas coloquiales, del hipérbaton, o el recurso de poner en antecedentes de lo que va a ocurrir en el prólogo, y esto no significa que sea un estilo vulgar, sino que posee una sencillez elegante.

En cierto modo, el autor contemporáneo hace lo mismo trasladando a su época y a un contexto desfavorecido, como el de un solar cubano del 59, un lenguaje coloquial, e incorporar el habla doméstica y el humor, si tenemos en cuenta el “choteo criollo”, aunque como afirma C. Espinosa, “en ocasiones a niveles de mayor densidad y elaboración poética”³³⁴, pudiendo ser grandilocuente, trágico, mágico, melodramático.

Y es este recurso, el lenguaje, el que logra en primera instancia la ambientación en la Cuba marginal. El lenguaje lo extrae Triana también del propio de los bufos, que decidieron hablar en su idioma para diferenciarlo de la lengua española, y reduciendo sus posibilidades literarias, ganar dimensión teatral. Así, el idioma está descoyuntado y libre de normas gramaticales, lleno de distorsiones producidas por la cantidad de grupos étnicos y españoles venidos de todas las regiones, pero que definen un ritmo, una comunicación, no tan centrada en lo que se dice sino en la sonoridad. Triana da el sitio que se merece al lenguaje bufo, despojándolo de toda vulgaridad y vaciedad, y poniéndolo al servicio de una obra eminentemente cubana, de alta calidad literaria y eminentemente teatral.

Tal como afirma Elina Miranda³³⁵, la sabia mezcla de la dimensión clásica y trágica del conflicto, sin la grandeza de los personajes trágicos; la mezcla de variantes del lenguaje, el humor o “choteo” criollo, con el que se ridiculiza actitudes asumidas, como cuando María, plenamente convencida de ser una gran señora, se comporta ridículamente como si realmente lo fuera; la contaminación de contextos populares de la propia cultura cubana, como las

³³³ Cf. J. Triana, en cf. Chr. Vasserot, “Entrevista con José Triana, *Latin American Theatre Review*, 29/1 (1995), pp. 119-129, en E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 213.

³³⁴ Cf. C. Espinosa, *loc. cit.*, p. 33.

³³⁵ Cf. E. Miranda Cancela, “Medea: otredad y subversión...”, p. 320.

religiones y creencias afrocubanas y la presencia de tipos sociales característicos recogidos del bufo del siglo XIX, y que aún perduran en la sociedad del momento; el empleo de recursos metateatrales, como la parodia del tono grandilocuente o del modo de actuar trágico, y la búsqueda necesaria de la protagonista para encontrarse a sí misma, en un sociedad absolutamente patriarcal, donde la mujer existe sólo en función de cuidadora del marido y los hijos, como es la Cuba de antes de la Revolución del 59, convierten a *Medea en el espejo* en una de las piezas más originales que existen en cuanto a versiones de Medea en Latinoamérica.

3. Los personajes de Medea en el espejo

Que Triana se ha inspirado en los personajes de la *Medea* de Eurípides para construir sus personajes es innegable, pero elimina algunos, añade otros y cambia las funciones de algunos otros, así como enriquece la caracterología de cada uno de ellos aportando rasgos de la sociedad cubana.

3.1. María

Es una mujer atractiva, mulata y pobre, lo que la convierte en un ser anclado en la marginalidad. Su referente clásico, Medea (literalmente, ‘la concedora’), es hija de Eetes, rey de la Colquide y de Idiya, nieta de Helios, el sol, un dios venido a menos, y sobrina de Circe, la maga. Por su descendencia no hay duda de que lleva en su sangre la hechicería del Egipto de los faraones y pertenece a una estirpe divina.

Analizando los rasgos fundamentales de su personalidad, el primero que destaca es el de su dependencia. En efecto, ella es una mujer educada para servir y facilitar la vida a su amante, de forma que él permanecerá en casa con los suyos. Esta forma de relación insana deja en María un lastre de inseguridad y temor, y le impide realizarse como persona, pues basa su estima y amor propio en una persona ajena a ella. Este tipo de amor³³⁶ —la idea de fundirse

³³⁶ Sobre este tipo de amor nos han parecido muy oportunas las palabras de G. Steinem, *Revolución desde dentro*, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 362: “El amor no está asociado al poder. El enamoramiento romántico es un medio para alcanzar el fin de completar lo que nos falta; el amor, en cambio, constituye un fin en sí mismo. O en palabras de Margaret Anderson: «En el amor verdadero se desea el amor de la otra persona. En el amor

en el otro, de amores imposibles más allá de la muerte— es fruto de la herencia dejada por el Romanticismo, aunque el autor sitúa a su protagonista en un solar cubano algunos años antes de la Revolución, en un contexto social patriarcal.

A modo de soliloquio María expresa sus dudas, su miedo y su dependencia:

María.- ¿Hay gato encerrado? Me armaré de valor y confianza. Julián me ama. Julián es el padre de mis hijos. Julián, Julián. Mi destino eres tú (*Medea en el espejo*, p. 15)

Sin destino, como ella misma dice, un ser sin identidad propia y sin querer darse cuenta de la evidencia, otro síntoma de inmadurez emocional, el autoengaño. Se niega a reconocer lo que ocurre, echando la culpa a los rumores del barrio su mal:

María.- (Riendo) La verdad. Erundina busca la verdad. Erundina intenta engañarme buscando la verdad. La verdad se vende en la esquina, en la bodega del chino Miguel. (*Medea en el espejo*, p. 17)

María está denunciando el rumor, el chisme como método de información, entre otras cosas, porque ahora le afecta a ella. Parece echar en falta una confesión de su amante. Se niega a creer lo que la gente va diciendo por la calle; y teniendo en cuenta que la desgracia se ha cebado en ella, prefiere ser víctima de un mal físico antes que de la traición de su amado:

María.- ¡Ah, infortunio! ¿Qué mal es el mío que los demás conociéndolo no se atreven a nombrar? ¿Cáncer o tuberculosis?... Lepra. ¿Será eso lepra?... (*Medea en el espejo*, pp. 21-22)

Pero la dependencia llega hasta sus últimas consecuencias cuando María espera a un Julián encolerizado, después de que ella ha asesinado a Perico

romántico, se desea la otra persona.» Cuando amamos a alguien, queremos que esa persona siga siendo fiel a su esencia. En cuyo caso será imposible poseerla, absorberla o cambiarla”.

Piedra Fina y a su hija. Es evidente que María es una mujer maltratada, tanto física como psicológicamente, que espera al amante de cualquier forma:

María.- Ahí, desnudo, mirándome con rabia, apretándome el cuello, rechazándome, humillándome... ¡No importa! ¡Es él! ¡Imagínate lo que he sufrido!
(*Medea en el espejo*, p. 52)

Ella misma reflexiona sobre su comportamiento con el padre de sus hijos:

María.- Siempre he creído que valgo poco caso, al menos, eso es lo que me ha dicho, no una vez sino cien, cien mil. Y eso me hace perder los estribos; y yo quiero romper y le grito y le exijo y le digo que no volveré a verlo nunca más y él me dice que sí, que si yo le digo eso es lo que hará; y se queda como si ni lo más mínimo hubiera pasado, pero no puedo resistir y vuelvo, aunque haya jurado un millón de veces que no lo haría, y lo busco y le exijo y le digo que sí, que él tiene razón, que soy una estúpida, que él es mil veces mejor que yo... (*Medea en el espejo*, p. 52)

En cierta forma, Triana acude al mito y copia al referente clásico, pero matizando el nivel de dependencia y sobre todo de aceptación de la realidad. Cuando la Medea de Eurípides pierde prácticamente el único lazo emocional y social que mantiene, se compadece de sí misma. Es desdichada, infortunada y está angustiada:

Medea.- ¡Ay, que la llama celeste atraviere mi cabeza! ¿Qué ganancia obtengo con seguir viviendo? ¡Ay, ay! Ojalá me libere con la muerte, abandonando una existencia odiosa (*Medea*, vv. 10-15)

Incluso, como afirma Albin Lesky, “Ya en el prólogo, hablado por la nodriza de Medea, nos muestra el dolor de ésta por la traición de Jasón, que quiere tomar como nueva esposa a la hija del rey de Corinto”³³⁷.

En este momento sólo hay dolor, se le hace imposible vivir sin Jasón. Está enganchada, Jasón es como una droga, forma parte de ella. Y al desaparecer él, una parte muy importante de ella misma muere, por ello no desea vivir sin ella

³³⁷ A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 172.

misma. Aunque este enganche dura muy poco: Medea rápidamente reconoce su situación y pronto se decide a actuar:

Medea.-... Yo, en cambio, sola y sin patria, recibo los ultrajes de un hombre que me ha arrebatado como un botín de una guerra extranjera, sin madre, sin hermano, sin pariente en que pueda encontrar otro abrigo a mi desgracia. Pues bien, quiero obtener de ti lo siguiente: si yo descubro alguna salida, algún medio para hacer pagar a mi esposo el castigo que merece. (*Medea*, vv. 255-261)

Junto a la dependencia, el miedo es quizás el componente emocional más importante de María. Se trata de un miedo atroz a perder a Julián, algo propio de su personalidad dependiente, pues, al no ser dueña de su vida, es más vulnerable, vive insegura, sin norte, a merced de otra persona.

Pero su miedo también se manifiesta ante algunas acciones de los personajes que quieren desposeerla de lo poco que tiene. Siente miedo de Julián cuando intenta llevarla misteriosamente a un sitio donde se supone que los esperan, se supone que para llevarla frente a Perico Piedra Fina, pero no va. Siente un miedo real, desconfía:

María.- ¿A dónde vamos, Julián?

Julián.- Vive la intriga.

María.- Dímelo.

Julián.- ¿Desconfías? (Cogiéndola por un brazo).

María.- ¿Quién nos espera? (Pausa) ¿A dónde vamos? (*Medea en el espejo*, p. 32)

Un aspecto importante de su personalidad es también el feminismo. Desde esta perspectiva, hay momentos en que lúcidamente comprende lo que les sucede a todas las mujeres de su entorno, y por supuesto a ella misma: que no son dueñas de su propia vida, ni tienen el control sobre ella:

María.-... Los demás deciden la conducta de una mujer... (otro tono). Desde que yo era así de chiquitica... (Señala como medida la punta de un dedo.) (*Medea en el espejo*, p. 20)

La tradición machista se ocupa de perpetuar este modelo. Así explica María la educación que recibió de la que hace las veces de su madre, Erundina, dejando muy claro que la mujer es un ser débil y bello:

María.- ¿Por dónde iba? Ah. Sí, perfecto. La vieja Erundina decía: “La mujer es como una rosa. Nadie se atreve a tocar uno de sus pétalos. No se hable de ella. Contémplesela. Aspírese su perfume. Una palabra puede hacerla de muerte”. (*Medea en el espejo*, p. 20)

La mujer debe ser admirada por su belleza, convirtiéndose así prácticamente en una cosa, en un objeto al que admirar. Es evidente que es la cultura patriarcal la que ha determinado este tipo de relación, hombre-mujer objeto.

Esta lucidez de María tiene un claro precedente en su trasunto clásico. En efecto, cuando entra el coro de mujeres corintias, Medea les habla de su desgracia y sus palabras pasan pronto a los problemas sociales de la mujer —o en palabras de Elina Miranda, “Medea se lamenta de la situación de la mujer siempre sometida al padre o al marido, siempre víctima de prejuicios y nunca considerada como ser humano en plan de igualdad ante el hombre”³³⁸—:

Medea.- De todo lo que tiene vida y pensamiento, nosotras, las mujeres, somos el ser más desgraciado. Empezamos por tener que comprar un esposo con dispendio de riquezas y tomar un amo de nuestro cuerpo, y éste no es el peor de los males. Y la prueba decisiva reside en tomar a uno malo o a uno bueno. A las mujeres no les da buena fama la separación del marido y tampoco les es posible repudiar. (*Medea*, vv. 230-238)

Nodriza, por su parte, refiere el escenario ideal donde, en su opinión, su señora alcanzaría la felicidad, que no hace sino perpetuar los roles tradicionales de las mujeres:

³³⁸ Cf. E. Miranda Cancela, “Medea y su palinodia cubana en el teatro de Reinaldo Montero”, en A. López & A. Pociña, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Universidad de Granada, 2002, pp. 1107-1124, p. 1113.

Nodriza.-...habitaría esta tierra corintia con su esposo y sus hijos, tratando de agradar a los ciudadanos de la tierra a la que llegó como fugitiva y viviendo en completa armonía con Jasón: la mejor salvaguarda radica en que una mujer no discrepe de su marido. (*Medea*, vv. 10-15)

Pero también es significativo que el motor de la desgracia sea el acuerdo de dos hombres, Perico Piedra Fina y Julián, que deciden el destino de dos mujeres, el primero de su hija y el segundo de la madre de sus hijos, sólo movidos por su miope egoísmo. Evidentemente tampoco es Julián un hombre que pueda hacer feliz a Esperancita. Esta misma situación es el referente de la *Medea* eurípidea, donde tanto Creonte como Jasón disponen a voluntad de la vida de dos mujeres, una en el rol de hija y la otra de esposa.

Siguiendo con la caracterización de María, otro rasgo de su personalidad es su crueldad. Ésta, muy segura de su físico, se muestra despreciativa con otras mujeres menos atractivas, mujeres a las que sin embargo se les exige ser guapas y buenas madres y cuyas demás cualidades no se tienen en cuenta. Así pues, antes de saber que era precisamente una mujer poco atractiva la que se iba a casar con su marido, María se refiere así a ella:

María.- (Riéndose) Al fin se casa ese trasto (*Medea en el espejo*, p. 25)

El autor juega aquí con la ironía dramática, pues la que se lleve a su amante será precisamente una de las pocas mujeres a las que no considera rival. En la *Medea* clásica no vemos este desprecio por su rival, ni por ninguna mujer; más bien, no le preocupa cómo sea ella: el mal está hecho de todas formas, está dolida por la traición de su hombre, Jasón, y todo lo que haga irá contra este hombre y su futuro.

En la configuración de María como personaje desempeña un papel relevante su negativa a aceptar su propia realidad social. Ella juego con el quiero y no puedo. Aspira a ser una gran señora, aunque nunca lo será pues no ha tenido ninguna oportunidad en este sentido, y además vive en una sociedad donde de nada sirven los esfuerzos y capacidades de los individuos para hacerse un hueco en la sociedad o mejorar de estatus. La sociedad cubana a la que remite *Medea en el espejo* es casi una sociedad de castas, donde todo está determinado por el nacimiento, y donde pocas perspectivas de progreso social tiene una persona que nace pobre, mulata y mujer.

Por tanto sus ínfulas de gran señora chocan con el muro de la sociedad, lo cual le provoca un sentimiento de inferioridad que intenta superar adoptando modales de señora, de modo que, como apunta Elina Miranda, “sometida al marido, no concibe otro destino que éste, al tiempo que convencida del privilegio de su situación, se comporta ridículamente como una gran señora”³³⁹, y así se dirige a Erundina, casi una madre para ella, pues la crió:

María.- ¿Son esos modales los propios de tratar a una señora? Me has mentado, Erundina. Indudablemente no fuiste a un colegio de monjas. Tendré que vigilar la educación de mis hijos. (*Medea en el espejo*, p. 18)

Pero una cosa son las poses de gran señora y otra muy distinta la realidad: como no conoce los rituales y el protocolo que se aplica en la alta sociedad, hace cosas impropias y hasta absurdas, como llamar con un silbato a la señorita Amparo para que se haga cargo de la educación de sus hijos, como si se tratara de una auténtica institutriz:

María.- ...Llamaré a la señorita Amparo. Es importante que reciba nuevas instrucciones. (Se saca del pecho un silbato y un ramito de albahaca. Se santigua.) Ay, los asuntos domésticos son una salación. (Hace una llamada con el silbato) (*Medea en el espejo*, p. 18)

Mientras su referente clásico es toda una heroína, con la grandeza que ello supone, aunque también en ciertos momentos la vemos perder los papeles: “después del prólogo expositivo de la nodriza y una escena que nos muestra a los hijos de Medea, oímos los salvajes gritos y maldiciones de una mujer abandonada que salen del interior de la casa”³⁴⁰. Éste es un rasgo propio de Eurípides, “quien es conocido como ‘el primer psicólogo’, y es en verdad un sagaz investigador del lábil mundo de los sentimientos y las pasiones”³⁴¹, y en el pasaje mencionado nos muestra la cólera de Medea. Es un gesto casi animal

³³⁹ Cf. E. Miranda Cancela, “Medea: otredad y subversión...”, p. 320.

³⁴⁰ Cf. A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, p. 397.

³⁴¹ Cf. J. A. López, Férez, “Introducción”, *loc. cit.*, p. 40.

de este personaje trágico que Triana refuerza despojándolo de toda solemnidad y grandeza, con un lenguaje propio del pueblo cubano.

De otro lado, tanto para entender la obra como para caracterizar a María, es esencial insistir en el contexto religioso donde está inserta la obra de Triana, cuyo propio título, y la alusión al espejo, tiene connotaciones religiosas. En efecto, ese espejo es donde María debe mirarse para ver cómo ella es realmente y no cuál es su consideración social; se trata de un elemento que utilizan los brujos de las religiones afrocubanas, como nos dice Fernando Ortiz³⁴². Éstos, entre otros usos, emplean un espejo y la sangre de un perro para conocer el paradero de una persona ausente, y la protagonista se servirá de este procedimiento para conocer el paradero de su amante desaparecido.

Aunque tras el abandono de Julián María empezó resistiéndose y no aceptando su propia realidad, poco a poco se hizo dueña de la situación, buscando en los rituales de la santería cubana respuestas y soluciones a la desdicha que sabe que existe, con el objeto de conseguir la vuelta de Julián:

María.- Entonces tendré que llamar a Madame Pitonisa. Necesito un buen despojo (*Medea en el espejo*, p. 16)

Cuando el coro le espeta que es víctima de un chino, de una maldición, ella se lo plantea como una posibilidad cierta:

María.-... ¿O será cierto que verdaderamente tengo un chino encima? Oh, no me persigas, Chino de Cantón. (Pausa. Desesperada.) (*Medea en el espejo*, p. 31)

Y el colmo de esta negación es el delirio que sufre creyendo ver en el patio de butacas a Julián, al que muestra su desamparo y la enorme necesidad que tiene de él, negando su identidad y libertad como un bien baldío:

María.-... ¿qué me importa lo que soy yo y lo que era, qué me importa la libertad si soy la dueña de tus brazos? (*Medea en el espejo*, p. 32)

³⁴² Cf. F. Ortiz, *Los negros brujos. Apuntes para el estudio de etnología criminal*, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 1995, pp. 110-111.

Sus ayudantes son dos viejos santeros llamados Madame Pitonisa y Doctor Mandinga. Así hablan de María, que ha cedido su protagonismo en escena a otros seres que hablan de ella y su situación:

Doctor.- Anda muy mal; y eso es terrible.

Madame.- Ayer le tiré las cartas.

Doctor.- Hay sangre. (Da unos pasos hacia el fondo).

Madame.- Ella tendrá que hacer de tripas corazón. Luego le tiré los caracoles; y aquello me erizó... (*Medea en el espejo*, p.49)

Medea cree también en los dioses —porque ella misma es hija de dioses—, aunque, más realista y menos dependiente, no pide que Jasón vuelva: es consciente de la traición en todos sus aspectos. Al respecto López Férez señala: “Ante el egoísmo cínico de Jasón, sobresale el alma grandiosa y terrible de la protagonista que, sintiéndose engañada, frustrada y dolida por las arterías de Jasón ve crecer dentro de sí un terrible odio hacia Jasón”³⁴³. Invoca a Temis y a Zeus, dioses que garantizan la justicia divina, para que destruyan a Jasón y a su esposa:

Medea.- ¡Gran Zeus y Temis augusta! ¿Veis lo que sufro, encadenada con grandes juramentos a un esposo maldito? ¡Ojalá que a él y a su esposa pueda yo verlos un día desagarrados en sus palacios por las injusticias que son los primeros en atreverse a hacerme! (*Medea*, vv. 160-165)

Ni una ni otra dejarán en manos de los dioses su destino, sino que actuarán *motu proprio*, dejándose llevar por su propia emocionalidad y su reflexión, sin esperar la justicia divina que no llega y sin tener en cuenta otro parecer que no sea el suyo.

Según Albin Lesky³⁴⁴, la intervención de la Medea clásica de los vv. 1021 ss. está colmada de emoción. En ella la protagonista cambia hasta cuatro veces de parecer: en su alma entrechocan un atroz deseo de venganza, su amor por

³⁴³ Cf. J. A. López Férez, “Introducción a *Medea*”, en Eurípides, *Tragedias I*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 161-166, en p.164.

³⁴⁴ Cf. A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, p. 398.

los niños, la conciencia de la catástrofe segura en el palacio y sus consecuencias.

También respecto a la Medea clásica, de acuerdo con Elina Miranda, “si Medea atrae nuestras simpatías, es porque la censura mayor reside en ella misma”³⁴⁵.

Estas contradicciones internas también se manifiestan en María, que se revela contra todos los que intentan aconsejarla y deja traslucir sentimientos encontrados, como el amor por su persona y el amor por sus hijos, expresando así su conflicto interior:

María.-...Mis hijos, ¿Dónde están mis hijos? (Pausa. Otro tono.) Ahora no es el amor; o quizás, sí; un amor que vaya mas allá de ti y de mí y de las palabras; un amor que exige el sacrificio y el odio, un amor que lo destruye todo para siempre empezar de nuevo. (Pausa larga.) Silencio. Ahí están mis hijos. Que nadie los despierte. Julián ha muerto y ellos seguirán dormidos para siempre. (*Medea en el espejo*, p. 58)

Por fin María decide afrontar la verdad respecto a la traición y abandono de su amante mediante un interrogatorio difícil a la señorita Amparo, que se resiste a contestar y que busca la mayor objetividad para no equivocarse ni precipitarse. Como resultado, la protagonista acaba conociendo una verdad que de alguna manera ella ya sabía:

Señorita.-...y Julián Gutiérrez, hoy, por la tarde, va a contraer nupcias con Esperancita, la hija de Perico Piedra Fina. (*Medea en el espejo*, p. 25)

Tras conocer a ciencia cierta la traición de Julián, María deambula sin norte, desorientada y agotada, pues como un animal encerrado no ve la salida:

María.- ...Ay, qué oscuro alrededor mío. Julián, mi hermoso Julián. (Pausa.) ¿Será posible hallar un valor, una medida, o algo, llámese como se llame en este mundo? (Pausa.) Ando a tientas. Hijos míos. Enséñenme el camino. ¿Dónde está mi camino? ¿Dónde carajo está?” (*Medea en el espejo*, p. 27)

³⁴⁵ Cf. E. Miranda Cancela, “Medea y su palinodia cubana...”, p. 1112.

La venganza no ha entrado todavía en sus planes, pero el resto de los personajes sabe bien que este hecho exige venganza, que ésta es incluso legítima, y así le espeta Señorita a María cuando ésta le pide explicaciones sobre los rumores que corren:

Señorita.-... Es que no puedo arrepentirme luego. Usted cuando lo sepa tratará de vengarse.

María.- (Riéndose. Histérica.) ¿Vengarme? ¿Venganza? ¿Qué odiosa palabra has dicho? ¿Me has confundido con la mujer vampiro? (*Medea en el espejo*, p. 24)

María arremete contra el coro por decirle verdades muy duras, aunque éste es partidario de su causa; pero temerosa del boca a boca, o sea, del chisme, le pide que deje de dar publicidad a su caso:

María.- (Gritando.) Mentira, mentira. Me están engañando. Déjenme sola. Julián me ama. Julián es mi marido. (Pausa.) Pero, ¿cómo se atreven a tanto? Si siguen corriendo esa bola entonces estoy perdida. ¿Están conmigo o no están? (*Medea en el espejo*, p. 31)

Después de la confesión de la señorita Amparo y de la ratificación de la información por los personajes que conforman el coro, María pide el espejo a Erundina para saber dónde está Julián. Aún no busca el espejo para encontrarse con ella misma:

María.- ...Erundina. ¿Dónde esta el espejo? (*Medea en el espejo*, p. 31)

Este mismo desamparo en el que queda María lo comparte también su trasunto clásico, Medea, quien desde el principio da señales de que su camino, o más bien, la salida a esta situación, será la venganza, diciéndole así a Corifeo:

Medea.- La desgracia me asedia por todas partes. ¿Quién lo negará? Pero esto no quedará así, no lo creáis todavía. A los recién casados aún les acechan dificultades, y a los suegros no pequeñas pruebas. (*Medea*, vv. 364-367)

De otro lado, María sufre una alucinación a causa de su propio dolor en la que cree ver a Julián a través del espejo y se comporta como si nada hubiera ocurrido, censura la actitud de Erundina, como si fuera la propia de una vieja que no se acuerda de lo que es el amor:

María.-Sí, el espejo. (Erundina intenta levantarse.) Espera. (Como si viera a Julián dentro del público.) ¿Julián eres tú, Julián? Ay, qué alegría. Hace un instante estuve hablando de ti. Me paso la vida repitiendo tu nombre. Erundina me lo reprocha. Ella es vieja y no entiende. (*Medea en el espejo*, p. 32)

Esta vertiente alucinatoria del comportamiento de María falta en su trasunto clásico, lo introduce Triana para significar cuán engañosa y dañina puede ser una dependencia emocional tan absoluta como la de María respecto a Julián.

Otra faceta de la compleja personalidad de María es su sentimiento de culpabilidad. Cuando vuelve a ver a Julián, se deshace en mimos con él, deseando que se quede con ella; queriendo olvidar resquemores y vejaciones, ella se siente culpable y trata de engatusarlo. Se trata de un comportamiento propio de una mujer maltratada el hecho de sentirse continuamente en deuda:

María.- Olvidemos las cosas desagradables. La vida es bella. Estos días de separación me han servido de mucho. He comprendido que eres tú y solo tú la razón de mi vida. Trataré de ser más complaciente... (*Medea en el espejo*, p. 32)

No encontramos en la Medea clásica ningún comportamiento similar a éste que acabamos de referir, a pesar de la dependencia emocional que ella mantiene respecto a Jasón, después de conocer la traición y haber perdido así el fundamento de su existencia.

Pero hay un sentimiento de culpabilidad más real que surge cuando ella adquiere conciencia de la traición que cometió contra su hermano y cuando abandonó a su padre enfermo, al ceder al atractivo de Julián, y de esta forma recuerda:

María.- (Evocando el pasado. Obsesionada.) Aquella noche entró, ya le había dicho que no, que no podía ser lo que se proponía, que existían condiciones y

condiciones, que Erundina dijo que no, que era una locura, que papá estaba enfermo, que iba a gritar, mi hermano dormía en otro cuarto, que me dejara tranquila; y él no me hizo caso..., yo no pude aguantar, sus palabras me envolvían... (*Medea en el espejo*, pp. 52-53)

María tiene sentimiento de culpa, piensa que lo que le ocurre es culpa suya, se pregunta qué habrá hecho mal. Sin embargo, esto no aparece en la *Medea* clásica. Ésta no desea en ningún momento la vuelta del amado, se reconoce a sí misma, con la autoestima bien alta y entiende que su traición es definitiva:

Medea.- ...Ves el trato que recibes. No debes pagar el tributo del escarnio en la boda de Jasón, con una descendiente de Sísifo, tú, hija de un noble y progenie del sol (*Medea*, vv. 404-407)

Sin embargo, sí reconoce como error haber traicionado a los suyos por seguir a Jasón y se enfrenta a él de esta forma:

Medea.-...Y yo, después de traicionar a mi padre y a mi casa, vine (en tu compañía) a Yolco, en la Peliótide, con más ardor que prudencia. Y maté a Pelias con la muerte más dolorosa de todas, a manos de sus hijas, y aparté de ti todo temor. (*Medea*, vv. 484-486)

Y también cuando invoca a Zeus le dice:

Medea.- ...Me equivoqué el día en que abandone la morada paterna, fiándome de las palabras de un griego que.... (*Medea*, vv. 800-802)

Hace un balance de su situación presente e, irónicamente, expresa que ella es diferente a las griegas, mujeres dependientes, y que hubiese sido más feliz sintiéndose libre y con todos los derechos de un ser humano:

Medea.- ...Así están las cosas: para los seres queridos de mi casa soy odiosa; y a los que debería haber hecho daño por causarte complacencia los tengo como

enemigos. Claro que, en compensación, me has hecho feliz a los ojos de la mayoría de las griegas. ... (*Medea*, vv. 506-510)

Milagros Quijada explica así el porqué del comportamiento de Medea:

Para conseguir a Jasón, Medea ha roto con todos los lazos que la mantenían unida a su familia y a su patria y le ha seguido hasta un país en el que siempre será una extranjera, un ser no-aceptado. El sentido de su vida se agota en el cuidado de sus hijos y su existencia junto a Jasón. Con la aparición de su rival y la traición de su esposo, todo lo que constituye el mundo de Medea se ve amenazado y en peligro³⁴⁶.

María no traicionó a su padre en la medida en que lo hizo la heroína griega pero sí lo abandonó enfermo, y tampoco mató a su hermano, pero sí colocó las piezas para que la muerte del joven al fin ocurriera, pues confiesa que fue ella quien, para darle dinero a su amante, cometió el robo por el que su hermano fue a la cárcel, donde éste terminó por ahorcarse.

De este modo Triana vuelve al referente eurípideo para construir la personalidad de María, que aún en menor grado también había traicionado a su familia de origen. Las dos, para conseguir al amado, se han comportado de modo infame y terrible, lo cual ha provocado el sufrimiento a otros seres.

Asimismo, María es astuta. Inicia ella su venganza con Perico Piedra Fina, a quien se propone envenenar, pues espera que Julián vuelva con ella. Para llevarla a cabo, María disimula su carácter fuerte y Perico Piedra Fina habla así de ella:

Perico.-...María tuvo un gesto amable. No esperaba que reaccionara de esa forma. Ella que tiene fama de ser una fiera. Lucía tan blandita... (Sonriente y sarcástico.) Regalarme una botella de vino. Linda botellita... (*Medea en el espejo*, p. 44)

También así actúa la Medea de Eurípides, para ganar la confianza de Creonte:

³⁴⁶ Cf. M. Quijada, "Medea de Eurípides: lecturas...", p. 259.

Medea.-...Tú tienes miedo de que yo te proporcione algún daño. No tiembles ante mí, Creonte, no estoy en condiciones de cometer un error contra los soberanos. Y además, ¿en qué me has ofendido tú? Distes a tu hija a quien te placía. A mi esposo es a quien odio... (*Medea*, vv. 306-311)

Como observamos en este discurso y al decir de A. Lesky: “Aquí el frío cálculo de su entendimiento llega a superar el fuego de su corazón, porque se humilla hasta descender a las súplicas y logra de su enemigo que le conceda un día de plazo, que ella piensa utilizar para llevar a cabo su venganza”³⁴⁷. Y también para asegurarse que Jasón no estorbara sus planes, simulará reconciliarse con él, y a través de su aceptación y por medio de sus hijos, los fatales obsequios llegarán a manos de Glauce:

Medea.-...Ahora te elogio y me parece que has actuado con sensatez, proporcionándonos esta alianza, mientras que yo he sido insensata, pues debería haber participado en tus planes y haberte prestado ayuda en su realización, haber asistido a tu boda y sentir alegría en ocuparme de tu esposa. Pero somos lo que somos, una calamidad, sencillamente mujeres. (*Medea*, vv. 884-890)

Tanto una como la otra usan su inteligencia para tratar de disimular el verdadero peligro que entrañan. Incluso Medea reafirma la idea de que es cosa de mujeres el hecho de ser emocional y no tener el control de sí misma, de forma que vemos en las dos un control sobre la situación y la inteligencia para servir la venganza en plato frío y dar donde más duele a su objetivo. Tanto una como otra llegarán hasta el final. María tiene fama de fiera pero carece de poderes sobrenaturales como Medea; no es conocida por todos como bruja de mente retorcida, colérica, hostil y vengativa, excepto por el coro, que se apiada de ella y se pone en su lugar.

Por todo lo que llevamos dicho, es evidente que María es una mujer rebelde —excepto con el hombre con el que es absolutamente sumisa—, sobre todo con las personas con que se relaciona habitualmente y que tratan de ayudarla. Por ello rechaza los consejos de Madame Pitonisa, Doctor Mandinga y Erundina en el sentido de que acepte y olvide. Así que con la ayuda del ritual preparado para ella, María cae en trance, ve su

³⁴⁷ Cf. A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 172.

comportamiento respecto a Julián, reconoce el error que ha sido toda su vida anterior y, cuando termina el trance, se mira al espejo y dice:

María.- Erundina, Erundina. (Comenzando a reconocerse en el espejo.) Tengo un cuerpo. Aquí está. Ésa es mi imagen. (Se burla amargamente) Mi cuerpo es el espejo. Ahí está señalándome lo que debo hacer, diciéndome: “No tengas miedo, ten confianza. La vida, tu vida es lo único que posees y lo único que vale” ¿Cómo es posible que haya estado ciega tanto tiempo? (*Medea en el espejo*, p. 56)

A pesar de que a nivel intelectual María ha dado señales ya de la situación alienante que ha sufrido toda su vida, llega un momento en que su persona no puede arrastrarse más y recupera su humanidad, reconociendo que hay otra María que es capaz de vivir con dignidad, de entender lo que le ha estado pasando, de mirarse realmente como otra, como quien hubiera podido ser y puede llegar a ser, pero esto sólo ocurre cuando a pesar de haber llegado hasta el asesinato (el de Perico y su hija), Julián no vuelve como ella esperaba:

María.- ...Yo soy la otra, la que ésta en el espejo, la que estaba esperando y tenía miedo y no quería salir y se escapaba y no veía que está sola; sola, aunque no quisiera, aunque creyera que no podía soportar la soledad. (*Medea en el espejo*, pp. 57-58)

Y se reafirma en ello, de tal forma que es más importante ser ella misma que el alto precio que tendrá que pagar por ello:

María.- ...Ahora sé que soy... (Breve risa histérica). Que soy, que ya no existen ataduras, ni temores, ni humillaciones, porque sólo sabiendo, yo soy yo; que ya no me importan ni el bien ni el mal, que toda esa patraña la he borrado, ahora soy yo; que tus brazos, Julián, que tu cuerpo, Julián, son una triste historia, yo que he estado aferrándome a un fantasma, que necesito la vida, sí, la vida: en el horror, en la sangre, en la ternura, en la indiferencia, en el crimen. Sé que necesito la vida, que este cuerpo me empuja hacia la vida, que antes estaba muerta y que ahora soy María, soy yo. (*Medea en el espejo*, p. 58)

Sin embargo, su trasunto clásico, Medea, desde el principio muestra un carácter autónomo, pues a diferencia de otras figuras míticas que son tomadas

como esposas o dadas en matrimonio, lo cual era la vía legítima en la antigua Grecia, ella se enamora y decide abandonar su patria y seguir a Jasón, para volver a vivir una situación alienante en una ciudad griega, que ahora reconoce que le estaba haciendo daño, pues ella realmente es una mujer libre. Hay un momento de queja en el que Medea refiere lo que ha tenido que soportar en su vida de mortal, casada y madre:

Medea.- ...En vano, hijos, os he criado, en vano afronté fatigas y me consumí en esfuerzos, soportando los terribles dolores del parto... (*Medea*, vv. 1029-1030)

Y basta una traición de tal tamaño para que no se plantee de ninguna forma la vuelta del amado, sino que entiende cuál debe ser su respuesta ante esta agresión, incluso justificándola con “unas palabras relativas a lo bien dotada que se encuentra en general la mujer para realizar una acción malvada”³⁴⁸:

Medea.- ...Una mujer suele estar llena de temor y es cobarde para contemplar la lucha, el hierro, pero cuando ve lesionados los derechos de su lecho, no hay otra mente más asesina... (*Medea*, vv. 264-266)

El proceso de autoafirmación de la Medea clásica la lleva pronto a decidir cual será su venganza, pues “cómo a ella, de estirpe divina, se atreven a ultrajar dos simples mortales, que por ello recibirán el peor castigo que ella pueda imaginar”³⁴⁹.

En la actuación de María, capítulo fundamental lo constituye la venganza. La primera persona que la sufre es la hija de Perico, y después Perico mismo, quien, momentos antes de morir envenenado por María, se entera de la muerte de su hija. María no parece querer matar a Esperancita, pues la botella va destinada a Perico, amante del buen vino; parece un mero accidente el que Esperancita haya bebido de la botella envenenada. Pero María aún no ha

³⁴⁸ Cf. A. Lesky, “La tragedia griega”, p. 173.

³⁴⁹ Cf. C. Morenilla, “Cuatro perfiles nuevos de Medea”, en F. de Martino y C. Morenilla (eds.), *El teatro clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: V, El perfil de les ombres*, Levante Bari, 2002 pp. 342-367, p. 340.

renunciado a Julián. Piensa que este hecho se lo devolverá de una forma u otra a ella:

María.- He ganado la partida. Voy detrás del espejo, Perico Piedra Fina. Ahora a Julián le queda el regreso. (Risa sarcástica) La locura o la muerte. (La risa se convierte en algo horrible, implacable.) (*Medea en el espejo*, p. 47)

Y al darse cuenta de que esto tampoco funciona, pues Julián no aparece, María visualiza su regreso, recuerda el pasado de infamia en el que su amor la ha colocado y se encuentra a sí misma. Para poder liberarse de su vida anterior, María necesita llevar a cabo “el más allá del final”, palabras que se reiteran durante toda la pieza; no será la muerte de Julián a través de una ceremonia vudú, sino la muerte real de sus propios hijos:

María.- ... ¿Dónde están mis hijos? (En un grito.) Erundina (Pausa. Otro grito) Señorita Amparo. (Pausa) ¿Dónde se han metido? (Pausa. Con odio pero tranquila) Me vengaré, Julián. No podrás detenerme. Si he matado a los que creí piedras en el camino...Será lo que tú no esperas ni imaginas. Llegaré hasta el final, más allá del final... (*Medea en el espejo*, p. 58)

Y cuando los ve dormidos, está absolutamente decidida:

María.- ...Ahí están mis hijos, que nadie los despierte. Julián ha muerto y ellos seguirán dormidos para siempre... (*Medea en el espejo*, p. 58)

Ya anteriormente María ha dado señales de que, para ella, todo lo que la rodea es Julián, y, por supuesto, los hijos de éste también son Julián:

María.-... ¿Y mis hijos? ¿Quién puede borrarlos? Ellos están ahí. Gritan, piden, exigen, reclaman. A eso hay que enfrentarse. (Pausa. Da unos pasos hacia el primer plano del escenario. Por un instante se transforma. Dulce. Íntima.) Cada vez que los veo, veo la imagen de Julián. Ellos son Julián. No sólo yo... Ellos también necesitan a Julián. El destino es Julián. (*Medea en el espejo*, p. 53)

Y en su anagnórisis sabe que su vida comienza, pero que para ello será inevitable la muerte de sus hijos, y esto la lleva a un sufrimiento insoportable:

María.- ...Mi vida comienza, hijos míos: María se ha encontrado. (Como si viera aparecer multitud de espejos en el escenario.) Un espejo, ahí. Un espejo, aquí, estoy rodeada de espejos y yo también soy un espejo. (Se ríe. Pausa.) Silencio..., y es tanta la sangre. La sangre... (Con un repentino temor.) ¡Ay, que me ahogo en la sangre..., que me ahogo en un patio de sangre... (*Medea en el espejo*, p. 58)

Todo esto constituye un trasunto claro de la Medea eurípidea, que sufre lo indecible ante el destino de sus hijos. A través de sus monólogos se traslucen las fuerzas contrarias que se debaten en su ser; y es por ello por lo que Medea nos gusta, ella es su mayor censura:

Medea.- ...¡Vamos, desdichada mano mía, toma la espada! ¡Tómala! ¡Salta la barrera que abrirá paso a una vida dolorosa! ¡No te echas atrás! ¡No pienses que se trata de tus hijos queridísimos, que tú los has dado a luz!... (*Medea*, vv. 1244-1247)

Pero la Medea clásica no planea primero un asesinato y después otro con diferentes objetivos, sino todos los asesinatos a la vez, sin pensar de ninguna manera que Jasón vuelva. Como dice A. Lesky, cuando en su necesidad de venganza Medea pone al descubierto su plan, resulta que sus hijos llevarán la muerte a Creusa por medio de regalos envenenados y que esos mismos hijos habrán de morir a manos de su propia madre, para que el hombre que la ha abandonado sienta una soledad aún más terrible que la que él había meditado para ella³⁵⁰:

Medea.- Pues pienso enviarlos con regalos en sus manos (para que se los lleven a la esposa y no los expulse de esta tierra): un fino peplo y una corona de oro laminado. Y si ella toma estos adornos y los pone sobre su cuerpo, morirá de mala manera, y todo el que toque a la muchacha: con tales venenos voy a ungir los regalos. Ahora sin embargo, cambio mis palabras y rompo en sollozos ante la acción que he

³⁵⁰ Cf. A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 173.

de llevar a cabo a continuación, pues pienso matar a mis hijos; nadie me los podrá arrebatarse... (*Medea*, vv. 785- 794)

La María de Triana invierte el objetivo del asesinato, el envenenamiento va dirigido al suegro de su amante, y no a la mujer de Jasón, como la Medea de Eurípides, para quien es el regalo, pero de cualquier forma, mueren en las dos versiones tanto el padre como la hija. La venganza de María no parece ser tal, como dice E. Miranda:

La acción va pasando del falso espejismo, la vuelta de Julián, como concluye el primer acto, al espejismo de muerte que cierra el segundo, y de ahí a la autoanagnórisis en el espejo de sus recuerdos con la consiguiente necesidad de destruir para llegar a ser, nacer como individualidad propia, más allá de la venganza; aunque, al igual que la Medea de Eurípides, conlleve su castigo y su propia negación, una vez que escindida su personalidad, dividida entre ella y su imagen, no pueda realizarse como mujer, como ser humano³⁵¹.

En tanto que Medea trama su venganza contra Jasón y lo hace, como dice J. A. López Férez, “a través de la muerte de Glauce y de Creonte, incluso los hijos habidos con éste, a los que matará para herir profundamente su corazón y dejarlo solo, sin descendientes, castigo éste tremendo para un griego”³⁵²; Jasón, lleno de rabia, expresa cómo ha influido en su vida la muerte de sus hijos: “...Tú, que sobre tus propios hijos te atreviste a lanzar la espada, a pesar de haberlos engendrado y, al dejarme sin ellos, me destruiste!...”³⁵³

3.1.1. Conclusiones

Que el trasunto de la María de la pieza de Triana es la Medea de Eurípides es innegable. Las dos están viviendo una vida que no les pertenece. María vive como propios y naturales patrones culturales que lastran su auténtica personalidad y, aunque no es extranjera, vive excluida de la sociedad por ser mulata en

³⁵¹ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 223.

³⁵² Cf. J. A. López Férez, “Introducción a *Medea*”, *loc. cit.*, p. 164.

³⁵³ Cf. Eurípides, *Medea*, vv. 1326-1328.

una sociedad donde los blancos ejercen la hegemonía; Medea, por su parte, porque es un ser divino y bárbaro y contra su propia naturaleza vive sólo en función del marido en un país que siempre la considerará extranjera. Como dice Elina Miranda, María es una mujer escindida entre ella y su imagen y, al igual que la Medea de Eurípides, no tiene futuro en el plano humano³⁵⁴.

María es mulata, pobre y mujer, lo que significa ser discriminada por raza, por estatus social y, sobre todo, por ser mujer. Vive en un solar, en la marginación más absoluta, en una cultura donde se impone el modelo pequeño burgués. Por ello María trata a su madre adoptiva como a una sirvienta y se paga una especie de institutriz que es la señorita Amparo, algo difícil de costearse para una mujer como María, criada en este contexto tan deprimido. También intenta imitar como puede los modales de una gran señora, provocando la hilaridad del público, como cuando usa un silbato para llamar a su “institutriz” o cuando emplea un lenguaje vulgar mezclado con palabras y expresiones cultas al dirigirse a la “servidumbre”.

Como afirma Elina Miranda³⁵⁵, Erundina, a pesar de haberla criado, se mantiene en un nivel de dependencia, más aceptable para una nodriza que para una madre adoptiva. Está claro que el interés del dramaturgo no es situarse en un plano eminentemente realista, y como tal, no tiene la trascendencia trágica de su trasunto.

María es una mujer del pueblo y, como la mayoría de los cubanos, cree en la magia y usa las ceremonias y sistemas de adivinación de la Santería y otras religiones del país. También la Medea clásica invoca a sus dioses y suplica de ellos la venganza, aunque no los necesita: ella misma es una diosa, pues, como afirma Milagros Quijada³⁵⁶, Medea es un ser divino o demoníaco, de una fuerza y dignidad sobrehumanas, nieta del Sol, emparentada con Hécate, procede de un país prodigioso y por ello su comportamiento, tanto en lo bueno como en lo malo, desafía las categorías habituales del comportamiento humano. De todas formas, por aquel tiempo lo habitual era creer en los dioses, por lo que no se consideraba un signo de clase social baja, como sí lo es en María.

Para perfilar la personalidad de María, un ser marginado por su nacimiento —nace mujer, mulata y en un solar de La Habana— Triana recurre a la Medea

³⁵⁴ Cf. E. Miranda Cancela, “Medea: otredad y subversión...”, p. 320.

³⁵⁵ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 212.

³⁵⁶ Cf. M. Quijada, *loc. cit.*, p. 258.

de Eurípides. María, que padece en su persona la extrema marginalidad, toma su fuerza y rebeldía de la Medea clásica, pues ésta simboliza de forma rotunda los peligros de lo marginal en el mundo civilizado y denuncia las supuestas virtudes del ideal griego encarnado en la figura de Jasón, pues como nos dice Milagros Quijada, “la heroína se lamenta una y otra vez de la falsedad, inconcebible para un bárbaro, del civilizado griego”³⁵⁷.

Triana también recurre al intrusismo de una clase social en otra, pero al revés. El elemento extraño es un ser acomodado, hombre, poderoso y rico que cohabita en un ambiente marginal, que, si el autor hubiera sido en su obra más fiel a la realidad, no lo hubiera situado en el mismo medio que habitan los seres marginales, o sea, el solar. Si Perico hubiese salido del solar y buscado un hombre para su hija acorde con sus posibilidades, la desgracia podría haberse evitado.

María, obligada por las circunstancias, busca su verdadera identidad en un proceso que no es fácil y que pasa por etapas como la negación, la aceptación de la situación real, la esperanza de que todo vuelva a ser como antes, la definitiva aceptación y, finalmente, la única salida que le queda para ser ella misma que es la destrucción del otro, Julián, lo cual conllevará inevitablemente la muerte de sus hijos, pues forman parte de la realidad que quiere eliminar de su vida.

María, por fin, se encuentra a sí misma, salvando el estigma de su marginalidad. De mujer sumisa pasará a convertirse en una auténtica Medea, evidentemente porque ha dado muestras de ser inteligente y rebelde, sabe del hándicap que supone ser mujer —oprimida por siglos de estereotipos que han conformado una imagen falsa de la misma, que basaba su estima sólo en la belleza y en la capacidad para hacer feliz al marido, sin posibilidad de vida independiente—: “no sólo porque dé muerte a sus hijos, sino porque tiene que enfrentarse al espejo para entender que la aparente virtualidad es su verdadero ser”³⁵⁸. Aunque como en la Medea clásica la venganza conlleve el castigo y la negación, que tampoco le dejará vida para poder disfrutar de su verdadero ser.

³⁵⁷ Cf. M. Quijada, *loc. cit.*, p. 259.

³⁵⁸ Cf. E. Miranda Cancela, “Los mitos clásicos en el teatro contemporáneo del Caribe hispánico insular”, en B. Zimmermann (ed.), *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur*, ed. J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 2001, pp. 285-312, p. 304.

Al final, Medea huirá en el carro del Sol a Atenas, donde se casará con Egeo, dueña de sí al liberarse del amor de Jasón. Respecto a María, el autor deja un final abierto y sorprendente, similar al de la heroína clásica cuando ella grita “soy dios”. Y los cuatro personajes que conforman el coro la ven caer. Este final abierto es propio de la cinematografía contemporánea, aunque podemos intuir que tampoco en este caso hay indicio de un castigo para el múltiple asesinato cometido por María.

Asimismo, María empleará prácticamente todo el tiempo que dura la obra en convertirse en la heroína que es la Medea de Eurípides, pues ésta a partir de la traición deja de esperar nada de su amante y actúa sólo para vengar la traición. Pero, al igual que María, Medea también fue víctima del amor romántico y por Jasón traicionó a los suyos, mató a su hermano y tuvo que huir de su ciudad. Como María, representa también el modo de vida de las mujeres, cada una el propio de su época.

En ambos casos, la situación en la que viven es de impotencia, ya que su presencia en la sociedad se limita a la complacencia del marido y a la vida del hogar, inmersas en una soledad casi absoluta, cuyo único lazo con la sociedad es la relación con el marido. De hecho, la propia Medea denuncia el matrimonio como institución y sobre todo se posiciona en contra de la situación de inferioridad de la mujer en la que época en que escribía Eurípides:

Medea.- ...Empezamos por tener que comprar un esposo con dispendio de riquezas y tomar un amo de nuestro cuerpo, y éste no es el peor de los males...
(*Medea*, vv. 232-235)

En la obra contemporánea, a partir del papel que en ella desempeñan las mujeres y por la denuncia del machismo, algo en lo que coincide con la *Medea* del autor griego, queda clara la advertencia del autor de que es precisa una revolución feminista, para que cada persona tenga derecho a desarrollarse como tal en condiciones de igualdad independientemente de su sexo. Pero se trata de un proceso harto difícil, si se equipara con el proceso largo y duro que ha debido seguir la protagonista hasta encontrarse a sí misma. La lectura inmediata que se puede hacer es que es preciso acabar radicalmente con todo para empezar de nuevo; no valen medias tintas. Decididamente, el autor espera de la recién llegada Revolución un cambio drástico en las relaciones hombre-mujer:

Al buscar su auténtico ser, como mujer, mulata y pobre, al adquirir conciencia de su “otredad”, se subvierten las expectativas de determinadas convenciones teatrales, y el mito recreado desde presupuestos diferentes sirve para desvelar problemas y contradicciones de un momento y un ámbito distinto. Instrumento para revelar el falseamiento de su propia identidad a que se veía constreñida la mujer por el peso de los siglos de estereotipo social en condiciones de vida muy propias de la sociedad cubana anterior a 1959.³⁵⁹

Pero tal y como lo aborda Triana, el tema de las relaciones hombre-mujer trasciende de lo puramente cubano y se convierte en un tema universal. María tardará toda la obra en superar su posición de mujer dependiente y madre amantísima, como la mismísima Medea, que se mueve entre el rol de víctima de la mujer-madre, transmitido por la tradición, y la posición del sujeto femenino, que se puede enfrentar de forma activa con los roles femeninos asignados socialmente.

María hará uso de la reflexión para llevar a cabo su venganza, y ésta es la combinación fatal para la tragedia, la pasión descontrolada y la despierta inteligencia de la protagonista. La reflexión ayudará a María a controlar su ira para que Perico acepte sin reservas la botella de vino. Esta reflexión es un rasgo que comparte con la inteligente Medea clásica, que a pesar de su carácter soberbio consentirá en suplicarle a su enemigo Creonte, con tal de obtener un día de plazo para su marcha, día indispensable para poder llevar a cabo su venganza. Aunque María está acostumbrada a la humillación por parte de Julián y Medea hasta el presente vivía feliz con Jasón.

Este personaje es el único de esta obra que llega a la categoría de individuo, pues parte de una sumisión total, donde no controla los límites de su persona, y evoluciona hasta tener un planeamiento maduro, rebelde y trasgresor sobre su yo, al igual que su trasunto clásico, que parte de un amor romántico, donde asume el rol destinado a las mujeres corintias del momento, un rol absolutamente dependiente del marido, hasta reivindicar su verdadero carácter y actuar en consecuencia, como mujer, bárbara y semidiosa.

³⁵⁹ Cf. E. Miranda Cancela, “Medea: otredad y subversión...”, pp. 320-321.

3.2. Erundina

Se trata de una vieja sirvienta negra del solar, que ha cuidado a María desde que era niña como si se tratara de una verdadera hija.

Uno de los primeros rasgos de su personalidad es su sabiduría, obtenida por la experiencia que le dan los años, con la cual intenta ayudar como puede a María, haciéndole ver la realidad, que ella se niega a aceptar. Quizás por esa sabiduría práctica que comentamos, desconfía de las creencias religiosas populares:

Erundina.- ¿Crees que sea cosa de brujería que Julián haya desaparecido de tu casa? ¿Vas a encontrar el motivo en las cartas de la baraja?

María.- No me controles.

Erundina.- Deseo ayudarte. (*Medea en el espejo*, p. 16)

Sin rodeos ni medias tintas, como si le hablara a su propia hija, le aconseja que deje a su marido, pues éste no ha sido nunca un buen compañero y, lo que es peor, terminará por acarrearle problemas graves:

Erundina.-...Mira que te lo he advertido...María, deja ese barrenillo. María, pon a funcionar tus cinco sentidos. Pero como si hablara con la pared. Ni caso (a María) Ya verás lo que te va a dejar el Juliancito ese. (J. Triana, *Medea en el espejo*, p. 17)

Con esa sabiduría práctica que le caracteriza, sabe que uno no siempre es capaz de controlar las circunstancias en las que se encuentra, aunque sí hay que hacer lo posible por ser dueño de su persona. Coherente con esta filosofía, reprende a María por su forma de afrontar la difícil situación en la que se encuentra, sobre todo, cuando se engaña a sí misma en lo que ya todo el mundo sabe: que Julián la ha abandonado sin previo aviso. Ante esto, con la confianza que le da su posición de “madre” le espeta:

Erundina.- No te aguanto más. Me sacas de quicio. Me indigestas. (*Medea en el espejo*, p.18)

Cuando por fin María accede a escuchar lo relativo a la traición de Julián, que va a casarse con Esperancita, y ante el intento de ella de arreglarlo todo mediante un ritual de la santería, Erundina, metafóricamente, expresa así su discrepancia con María:

Erundina.- María dispone del futuro como si fuera un plato de tamales. (*Medea en el espejo*, p. 27)

Esta sabiduría práctica es un rasgo compartido con el personaje de la Nodriza clásica, que intenta ayudar a su señora desde la mesura —aunque no existe en ningún momento de la obra una conversación directa entre las dos mujeres—. Nodriza expresa así su opinión sobre la cólera de su señora:

Nodriza.- ...Terribles son las decisiones de los soberanos; acostumbrados a obedecer poco y a mandar mucho, difícilmente cambian los impulsos de su carácter. Mejor es acostumbrarse a vivir en la igualdad; en lo que a mí toca, ¡ojalá envejezca, no entre grandezas, sino en lugar seguro! Moderación es la palabra más hermosa de pronunciar, y servirse de ella proporciona a los mortales los mayores beneficios. El exceso, por el contrario, ningún provecho procura a los mortales y devuelve, a cambio, las mayores desgracias, cuando una divinidad se irrita contra una casa. (*Medea*, vv. 120-131)

Y como esclava que la ha cuidado, muestra su implicación afectiva con Medea, puesto que ella sufre con esta circunstancia y así se lo confía a Pedagogo:

Nodriza.-...Yo he llegado a un grado de tal sufrimiento, que el deseo me ha impulsado a venir aquí a confiar a la tierra y al cielo las desgracias de mi señora. (*Medea*, vv. 56-58)

De otro lado, aunque la chismosa por excelencia en la obra moderna es la Señorita Amparo, Erundina también se sirve en ocasiones del chisme, como cuando comenta a María lo preocupados que están algunos vecinos, como Salustiano, por la desaparición de Julián; asimismo, usa el rumor para convencer a su señora de que no es normal que un hombre desaparezca tanto

tiempo, a pesar de que ella se resiste a creer que el abandono de Julián sea definitivo:

Erundina.-...En ese mismo momento llegó Salustiano. Está que es un puro hueso. Parece que no se lleva bien con su mujer. Al menos eso me dio a entender. También me confesó que se siente muy preocupado por la desaparición de Julián. (*Medea en el espejo*, p. 17)

Este rasgo de Erundina supone la traslación al personaje de uno de los tópicos de la isla, la importancia del chisme, que está ausente en la pieza clásica, donde Nodriza se mantiene en una posición elegante, como corresponde a su estatus, y en ningún momento se sale de los cometidos que tiene asignados.

Asimismo, Erundina es fundamentalmente realista, pues sabe quién es y qué posición ocupa en la sociedad:

Erundina.- ...(Confidencial) Sí, he sido yo, la muerta de hambre que ven aquí, quien le lavó los pañales cuando estaba aún recién nacida. He sido yo..., yo..., porque su madre quedó en el parto y mi pobre Evaristo, que tenía el corazón más grande que una casa y que era amigo de su padre, me aconsejó: “Métela en la cuna y tráela y haz de ella una mujer de provecho”... (*Medea en el espejo*, p. 18)

En este aspecto, Nodriza, su correspondiente clásica, también sabe cuál es su situación dentro del orden jerárquico, como confirman estas palabras a Pedagogo:

Nodriza.- No, por tu mentón, no ocultes nada a tu compañera de esclavitud, pues yo guardaré silencio si es necesario. (*Medea*, vv. 65-66)

Creemos que el hecho de que Erundina, en su intervención arriba referida, aluda a la triste realidad social en que vivían (y viven) su “señora”, su hija adoptiva, y ella puede ser un eco de la referencia de Nodriza a su condición de esclava.

Otro rasgo de su personalidad es la franqueza. Erundina es una mujer sincera, sin doblez. Su propósito es ayudar a María y, quizás por eso, no siente

ningún reparo en decirle en todo momento lo que piensa. De hecho, ante las impertinencias de la Señorita Amparo, que se da aires de verdadera institutriz y que sabe que la va a sustituir en el cuidado de los niños, responde así:

Erundina.- Qué falta de respeto a mis canas. (En otro tono.) Más imbécil es tu madre y todo el mundo la trata. (*Medea en el espejo*, p. 19)

Es ella la primera persona que alude al espejo como única forma de regeneración de la protagonista. Ya en el primer diálogo que mantienen ambas al comienzo de la obra, Erundina le dice:

Erundina.- Te traje el espejo.

María.- ¿El espejo?

Erundina.- Anjá.

María.- ¿Qué pretendes que haga aquí con eso?

Erundina.- Debes mirarte en él. Anoche no dormiste. (*Medea en el espejo*, p. 16)

De otro lado, como representante de la clase social más baja, desprovista de cualquier clase de urbanidad, deja fluir su emocionalidad sin ningún disimulo, llegando hasta la histeria cuando María la sustituye por la señorita Amparo:

Erundina.- (En un arranque de histeria.) Sabotaje. Sabotaje.

Señorita.- Las órdenes funcionan como razones.

Erundina.- No la creía capaz. Con lo que me he sacrificado. (Sarcástica.) Cría cuervos y te sacarán los ojos. (J. Triana, *Medea en el espejo*, p. 20)

Este rasgo lo toma Triana de los tipos de raigambre popular, dotados de un lenguaje propio, seguramente, como declara el propio Triana³⁶⁰, por influencia de Valle-Inclán, pues tras su reencuentro con su obra se había

³⁶⁰ Cf. J. Triana, citado por E. Miranda Cancela, “Los mitos clásicos en el teatro contemporáneo...”, p. 302.

convencido de la necesidad de usar en el teatro una lengua popular —al parecer, quería hacer una Medea que fuera una especie de tragicomedia—.

De otro lado, Erundina se comporta como si fuera la auténtica confidente de María, pero no una confidente pasiva, la quiere y por ello intenta ayudarla, sobre todo haciéndole ver la realidad que la acecha, a pesar de no tener mucha credibilidad ante su hija adoptiva. Por eso, ante la ceguera de María, se servirá de la Señorita Amparo para que ésta ratifique lo que ella no deja de decirle, y así le fuerza a declarar lo que sabe:

Erundina.- ¿Infundios? ¿Infundios perversos? (Agarrando por un brazo a la señorita Amparo que no sabe qué decir, que tose y se rasca la nariz.) Dígale si Salustiano vino. Dígale si está jugando con los niños. Dígale si no estuvo largo rato hablando con Julián. Dígale, no se ponga como una pazguata. (*Medea en el espejo*, p. 21)

También la nodriza de Medea conoce todos los detalles de su desgracia por estar siempre en su compañía. Y cuando le pregunta Pedagogo por el sufrimiento de Medea ella explica así el grado de su sufrimiento:

Pedagogo.- ¿No cesa aún la desgraciada en sus gemidos?

Nodriza.- Envidio tu ingenuidad. El dolor está en el principio y aún no ha llegado a su mitad. (*Medea*, vv. 59-60)

También se extraña Pedagogo de que Medea no se encuentre como habitualmente está con la Nodriza, prueba de la cercanía física, cotidiana y, por supuesto, también afectiva pero formal y por tanto distanciada de estas dos mujeres:

Pedagogo.- ¿Cómo consiente Medea en estar sola sin ti? (*Medea*, v. 52)

En el caso de la Nodriza clásica, su interés primordial no será hacerle ver la verdad de su desgracia —como sí es el caso de nuestra cercana Erundina para con su ahijada María—, pues Medea conoce todo el alcance de la traición de su marido; ésta se ocupa principalmente de mantenerse cerca para proteger a los niños, pues la conoce muy bien y sabe del alcance de su fuerte carácter,

aunque no ejerce directamente sobre ella ninguna influencia, como Erundina, pero por distinto motivo. Si María no valora los consejos de Erundina debido a la cercanía afectiva, en ese caso es la diferencia de estatus la que no permite a Nodriz un consejo de igual a igual, de modo que al autor no parece importarle mucho este vínculo, pues en ningún momento y durante toda la pieza mantienen un simple diálogo.

Un aspecto relevante de la personalidad de Erundina es el relativo a las creencias religiosas. Ante el desvarío de María, que disculpa en todo a Julián, como si la desaparición durante tanto tiempo fuera propia de hombres y algo normal, se plantea llamar a los santeros:

Erundina.- (Abanicándose con un pañuelito y quitándose el sudor de la frente.)
Tendré que llamar al doctor Mandinga o a Madame Pitonisa. (*Medea en el espejo*, p. 23)

Incluso piensa que posiblemente sea víctima de un *bilongo*, que según Lydia Cabrera³⁶¹, se trata de una energía malévola e impalpable que se introduce en el cuerpo provocando una enfermedad, y que es el resultado de los manejos de un enemigo solapado que tiene poderes sobrenaturales. F. Ortiz³⁶² nos informa que también se le llama *mañunga* —en castellano “cosa mala”, y más comúnmente “daño”—:

Erundina.- (Grita) Ah, ya sé.
Señorita.- Qué susto. Vieja, aguante esos impulsos.
Erundina.- Un bilongo. (*Medea en el espejo*, pp. 22-23)

En otro momento hace referencia al *orisha* (dios) Changó, relacionado con el carácter de María: este dios personifica el trueno, es dios de la fuerza, luchador tenaz, un mujeriego incorregible, un aventurero que siempre actúa como le viene en gana³⁶³. De esta forma relaciona Erundina a esta María impredecible con las características que otorga este dios:

³⁶¹ Cf. L. Cabrera, *El monte*, Editorial SI-MAR S.A., La Habana, 1996, p. 15.

³⁶² Cf. F. Ortiz, *op. cit.*, p. 96.

³⁶³ M. Dornbach, *Orishas en Soperas*, Centro de Estudios Históricos de América Latina, Universidad “Atila József”, Szeged, Hungría, 1993, p. 78.

Erundina.- ...Cuando regreso, ya María ha desaparecido. Ni que hubiera hecho un pacto con Changó. Me tiene nerviosa. No te entiendo, no te entiendo, qué va. (Transición.) Bueno, qué ilusiones me hago. Entenderla. ¿Cuándo he sabido yo lo que pasa por esa cabeza de adoquín? (*Medea en el espejo*, p. 34)

Aunque no vemos en el texto clásico que Nodriza invoque a sus dioses, es de rigor pensar que ella al igual que todos en el mundo griego creía en las divinidades. Sin embargo, Triana recoge el mundo de la Santería como parte de la cubanía inherente a las capas populares de la isla.

Asimismo, nada hace pensar en la venganza final de María, es más, se trata de una ironía trágica magnífica: Erundina piensa que es María la que está en peligro, mientras está ocurriendo todo lo contrario. María, que demanda el espejo, ha estado colocando todas las piezas en su sitio:

Señorita.-...Lloraba y decía: “El espejo, el espejo”.

Erundina.- (Para sí) Ay, cómo se atreve..., cómo se atreve, sabiendo ella como sabe... ¿La habrán tirado al mar? ¿Habrá sido comida por los tiburones?... (*Medea en el espejo*, p. 37)

Erundina, emocionalmente vinculada con María y sus hijos por el cuidado que les ha dispensado, teme por ella, pues vislumbra un final trágico para la protagonista, pues su actitud no presagia nada bueno. Por eso, como tantas otras veces, desea que se mire a sí misma y para ello demanda el espejo para ella:

Erundina.- Ay, María. ¿Qué va a ser de tus hijos? (Desesperada, dando vueltas)
¿Qué va a ser de esos niños? ¿Qué va a ser de mí? Ay, María, ¿qué destino es el tuyo?
(Gritando.) ¿Dónde está el espejo? (*Medea en el espejo*, p. 38)

En esto coincide con su trasunto clásico, cuando vemos a Nodriza atemorizada por la posible respuesta de su señora ante la traición del marido:

Nodriza.- ...Ella odia a sus hijos y no se alegra al verlos, y temo que vaya a tramar algo inesperado, (pues su alma es violenta y no soportará el ultraje. Yo la

conozco bien y me horroriza pensar que vaya a clavarse un afilado puñal a través del hígado, entrando en silencio en la habitación donde está extendido su lecho, o que vaya a matar al rey y a su esposa y después se le venga encima una desgracia mayor), pues ella es de temer... (*Medea*, vv. 36-44)

Tanto Erundina como Nodrizza temen que sus respectivas señoras se autolesionen. La diferencia estriba en que Erundina da muestras de este temor casi al final de la pieza, sin pensar nunca que María pueda llegar hasta el asesinato de sus hijos, que ocurre sorpresivamente; en cambio, Nodrizza lo expone ya en el prólogo, haciendo incluso una premonición bastante acertada del final, aunque por supuesto aún no ha previsto la muerte de los hijos de Medea.

3.2.1. Conclusiones

Dado que la función principal de este personaje es el cuidado de María, entendemos que es el equivalente a la Nodrizza de la obra de Eurípides. Al igual que ésta, teme por lo que pueda sucederle a su señora, a los hijos de ésta y por ende a ella misma.

Sin embargo, se trata de cuidados diferentes: Erundina pondrá toda su energía en hacerle ver a María lo equivocado de su existencia por seguir al lado de un chulo que la humilla y maltrata, y teme lo que el tirano de la pieza, Perico, pueda hacer con ella. Mientras tanto, la Nodrizza clásica sufre por el terrible dolor de Medea, pero también teme por las barbaridades que pueda hacer su señora, conociendo su carácter.

Asimismo, en Erundina podemos ver el sentimiento de una madre que sufre por su hija. Aunque lo intenta, no es capaz de hacer cambiar el ánimo de María e incentivar la intriga, pues María no confía en ella, por lo que tiene que valerse de otros personajes para conseguir su objetivo.

El autor contemporáneo elimina la distancia formal entre las dos mujeres, pues en la pieza clásica es tanta que en ningún momento hay un diálogo directo entre ellas.

Erundina es una mujer cubana franca y sabia por la experiencia que le dan los años. Ha sido educada en la condición degradada de la mujer en una sociedad patriarcal, cree en los cultos afrocubanos y se sirve de ellos, como con el espejo o cuando intenta llamar a los santeros pensando que lo que le

sucede a María es cosa de brujería. Pero, por otra parte, es rotunda cuando le hace ver a María que lo que le ocurre en la vida no es algo propiciado por la brujería, y apenas comenzada la obra le espeta:

¿Crees que sea cosa de brujería que Julián haya desaparecido de tu casa? ¿Vas a encontrar el motivo en las cartas de la baraja? (*Medea en el espejo*, p. 16)

Por otra parte, Erundina representa mejor que nadie el tipo criollo anclado en la marginalidad, que no intenta ser más de lo que realmente es. Se expresa con total libertad usando un lenguaje vulgar y pierde los papeles con facilidad sin ningún tipo de control ni de sentimiento de culpabilidad, nadie la va a penalizar por ello. Profundamente integrada en este submundo, parece el personaje que más a gusto está en su piel, a excepción de las pequeñas rencillas que tiene con la que considera su hija por haberla criado, a causa de los aires ridículos de gran señora que adopta. Como consecuencia, María se replanteará que siga ocupándose de la educación de sus hijos, lo cual le hace sufrir.

En cuanto a su personalidad, el autor nos proporciona muchos datos que nos permiten conformar un carácter peculiar: Erundina, la madre protectora. Su trasunto clásico, Nodriza, no llega a este nivel, pues no sabemos apenas nada de su carácter: se queda en la categoría de rol, la Nodriza protectora.

3.3. La Señorita Amparo

Se trata de una mujer mulata de unos 35 años que viene a sustituir a Erundina como institutriz de los hijos de María.

Uno de los rasgos fundamentales de su personalidad es el miedo a adquirir cualquier tipo de responsabilidad. Así, cuando María le explica la situación de abandono en que se encuentra la casa de Julián, intentando encontrar alguna respuesta a sus preguntas, este personaje se hace de nuevas, tratando de no implicarse por miedo a lo que le pueda ocurrir. Se convierte de esta manera en un ser hipócrita:

María.-...Julián ha desaparecido de casa hace por lo menos un mes.

Señorita.- (fingiendo) ¿Desaparecido? (*Medea en el espejo*, p. 22)

Llega incluso a preguntar si tiene obligación de decir la verdad, por si puede seguir sin implicarse:

María.-...María pretende algo más importante: conocer a fondo lo que opina el solar. (Pausa. Acercándose a la Señorita Amparo. Con arrebatos) Cuéntamelo. Dímelo todo. Soy un enorme oído.

Señorita.- ¿Qué cosa señora?

María.- Lo sabes.

Señorita.- ¿Lo que sé?

María.- ¿Te conviene?

Señorita.- ¿Estoy obligada? (*Medea en el espejo*, p. 23)

No quiere tomar partido, es un ser cobarde, que quiere estar a bien con todos. Le teme al poder. Por ello no se atreve a decirle a María la verdad. Hasta que al final confiesa que está presionada por que la mujer de Piedra Fina no quería que llegara hasta María la noticia de la boda de Julián con su hija, por motivos bien justificados como es la posible cólera y la venganza de María cuando lo supiese. María le pregunta:

María.- ¿A quién le tienes miedo?

Erundina.- Sí, miedo.

Señorita.- La mujer de Perico Piedra Fina no quería que se diera publicidad. (*Medea en el espejo*, p. 24)

Ella misma explica cómo su madre la reprendía por la poca seguridad con la que enfrentaba la vida:

Señorita.-...Mamá gritaba: “Eres una imbécil. A tu edad hay que enfrentarse a la realidad. No me vengas con lagrimitas. El miedo mételo en el latón de la basura.”. (*Medea en el espejo*, p. 25)

Aquí se puede intuir una fuerte personalidad materna que inhibe el desarrollo de una hija insegura.

Otro rasgo de la Señorita Amparo es su crueldad. Se alegra de la desgracia de los demás. Cuando por fin, después de hacerse de rogar hasta el límite, le espeta a María que su amante se casa con Esperancita, el autor alude en una acotación a la malsana emoción que le proporciona el sufrimiento de María con esta noticia. Posiblemente sea una reacción de envidia ante una mujer que tiene un hombre, como es obligatorio en esta sociedad: sin un hombre al lado la vida de la mujer no tiene sentido, y ella es soltera:

Señorita.- (Con crueldad en la sonrisa) Sí, Julián Gutiérrez, hoy por la tarde, va a contraer nupcias con Esperancita, la hija de Perico Piedra Fina. (*Medea en el espejo*, p. 52)

Se trata también de una mujer pegada a la tradición, que entiende que es normal que el hombre haga con su vida lo que quiera, al margen de las implicaciones que pueda tener con su pareja, hasta el punto de entender que María aceptara la situación de amante clandestina, con tal de no perder su amor del todo. Es cosa sabida que en la Cuba anterior a la Revolución muchos hombres mantenían relaciones al margen del matrimonio, algo legitimado en una norma no escrita, pero sí extendida:

Señorita.- (Caminando hacia el primer plano.) Yo no sabía si debía venir a darles la clase a los niños. Sospechaba que usted lo consentía...Hay tantos ejemplos... Pero... (*Medea en el espejo*, p. 25)

Para completar su caracterización, es algo así como la chismosa oficial. Vive del chisme, pues no tiene vida propia:

Señorita.- ¿Se enteró de la última?

Erundina.- ¿De qué?

Señorita.- (Cantando.) Sorpresa.

Erundina.- ¿Sorpresa?

Señorita.- La que puede, puede.

Erundina.- Cómo te gusta el chisme. (*Medea en el espejo*, p. 35)

Informa de hechos importantes para la trama, como es la conversación que mantuvo María con Perico Piedra Fina en el malecón, en la que se supone que María fue informada de su destierro y la entrega a Perico Piedra Fina del vino envenenado:

Señorita.- Por el malecón.

Erundina.- Alabao sea Dios.

Señorita.- El Juliancito anduvo con ellos.

Erundina.- (Consigo) Por el malecón. ¿Cómo María se atreve?

Señorita.- Averigüe usted. (La música de los tambores ha cesado. Entre risitas entrecortadas.) ¿Y sabe usted lo que hizo? Le regaló al viejo Perico una botella de vino que ella misma preparó... (*Medea en el espejo*, p.37)

Y también de cuál es la fuente de información, una mujer del pueblo, la hija de Carmelina, famosa por sus chismes:

Señorita.- No, vieja, la hija de Carmelina...

Erundina.- (Interrumpiendo) Ésa es mejor que la Gaceta Oficial. (*Medea en el espejo*, p. 37)

Su trasunto clásico es el mismo Pedagogo, que se encarga de transmitir a Nodriz y a Medea los rumores que existen con respecto a las decisiones de Creonte y Jasón, y en cierto modo también se resiste a contarlos por no añadir más sufrimiento a Medea y no por miedo, como hace la Señorita Amparo:

Pedagogo.- Las antiguas alianzas ceden el paso a las nuevas y aquel ya no es amigo de esta casa.

Nodriz.- Estamos perdidos, si un nuevo mal añadimos al antiguo.

Pedagogo.- Tú al menos —pues no es momento de que lo sepa la señora—, tranquilízate y guarda silencio. (*Medea*, vv. 76-81)

Pedagogo informa del hecho del destierro de Medea con sus hijos a Nodriz y, al igual que la señorita Amparo, deja claro que sus noticias vienen a través de terceras personas, en este caso son los jugadores de dados:

Pedagogo.- He oído decir a alguien, haciendo que no prestaba atención, y acercándome a los jugadores de dados allí donde los más ancianos están sentados alrededor de la augusta fuente de Pirene, que Creonte, soberano de esta tierra, iba a expulsar de este suelo a estos niños con su madre. Mas ignoro si este rumor es verdadero. Desearía que no lo fuese. (*Medea*, vv. 67-73)

3.3.1. Conclusiones

La Señorita Amparo creemos que es el trasunto del Pedagogo de la obra clásica, pues ambos se encargan de la educación de los niños, con la peculiaridad de que el autor contemporáneo lo recrea en una mujer cuya característica más importante es el gusto por el chisme. A través de este papel nos dará toda la información que se supone verídica en relación a las decisiones que los enemigos de María, Perico y Julián toman en contra de la protagonista y, asimismo, también cuenta las actuaciones de María para defenderse de este acoso.

A diferencia del personaje clásico, esta mujer está dominada por el miedo a la responsabilidad, por la hipocresía, por el apego a la tradición y una profunda envidia que la lleva a ser cruel y a gozarse con la desgracia de las demás, en concreto la de María.

Dado que el autor contemporáneo ha hecho del chisme el motor de la acción, pone en manos de este personaje una información crucial para nuestra María, que en su referente clásico, el Pedagogo, no existe puesto que éste se limita a narrar los acontecimientos y a expresar su conformidad o no con las decisiones de los protagonistas.

Entiendo que el personaje contemporáneo adquiere la categoría de carácter, por no entrever ninguna contradicción en ella que la lleve hasta el nivel de individuo, pero el autor da suficientes datos sobre su personalidad, como ya hemos visto, de forma que este personaje es: la Señorita Amparo, la institutriz chismosa. Sin embargo, su trasunto clásico no presenta tantos datos sobre su carácter, aunque cumple una función similar. Es un rol: el pedagogo informante, salvando las distancias con la Señorita Amparo, en cuanto a la forma de contar las noticias.

3.4. El Coro

En la obra de Triana, el Coro está formado por cuatro personajes del barrio que coinciden de tiempo en tiempo y aparecen poco a poco. Cada uno es un tipo: el Barbero, la Mujer de Antonio, el Bongosero y el Muchacho; sin embargo, el rol que tienen es el mismo, dar apoyo a María, identificándose con ella, al igual que en la tragedia clásica, donde el coro, compuesto sólo por mujeres corintias, toma partido por Medea y la apoya moralmente frente a los ignominiosos actos de Jasón y Creonte.

En la escena tercera del segundo acto, todos los personajes del Coro anuncian uno por uno la llegada de Perico Piedra Fina y, al final, todos cantan a la vez, como expresa Elina Miranda³⁶⁴, a la manera de heraldos que anuncian la llegada del rey, o más bien evocando la salida de Cecilia Valdés en la zarzuela de igual nombre:

Mujer.- (Cantando.) Perico Piedra Fina.

Barbero.- (Cantando.) Perico Piedra Fina.

Bongosero.- (Cantando.) Perico Piedra Fina.

Muchacho.- (Cantando.) Perico Piedra Fina.

Coro.- (Dando punto final al canto.) Perico Piedra Fina. (*Medea en el espejo*, p. 38)

También el coro tiene momentos en que actúa como un único personaje y todos los componentes cantan a una, como cuando Perico presenta a Julián como esposo de su hija, momento en el cual el coro toma partido y expresa su malestar, aunque el autor se asegura de que, aunque canta con tono apagado, el soniquete de canto fúnebre llegue a oídos del dictador, no el texto, posiblemente por el miedo que le tienen. Es un presagio de la muerte de este personaje, a la vez que el deseo vehemente de su muerte por el pueblo al que el Coro representa:

Coro.- (Cantando en tono apagado.)

Que se muera, que se muera.

Que le echen tierra

³⁶⁴ E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 215.

que lo tapen bien. (*Medea en el espejo*, p. 39)

Exactamente como el coro corintio que todos a una expresa el malestar de Medea:

Coro.

Epodo.

He oído el clamor gemebundo de los lamentos y los gritos penosos y penetrantes que lanza contra su malvado esposo, traidor a su lecho. (*Medea*, vv. 205-207)

A veces el Coro se divide en dos dúos, Mujer y Muchacho, y Barbero y Bongosero, exactamente igual que el coro de Eurípides, quien divide el coro en antistrofa y estrofa, que se alternan para dar información sobre el pasado y el presente y hacer su juicio sobre los acontecimientos. Tenemos un ejemplo de esta estructura del Coro dividido en dos, cuando Perico trata de aclarar que es una boda lo que se está celebrando y no un entierro; aunque el coro pregunta por la desaparición de María, y se muestra ajeno y desconocedor de la alegría de la fiesta de Perico:

Perico.- ¿Terminaron? (Mirando a todos los personajes del coro) Ah, bien. Estamos reunidos para celebrar un acontecimiento.

Mujer y Muchacho.- ¿Un acontecimiento?

Barbero y Bongosero.- ¿Un acontecimiento?... (*Medea en el espejo*, p. 39)

También cuando increpan a Perico por la desaparición de María, y a la vez también simbólicamente por el ser humano que es María, la auténtica:

Mujer y Muchacho.- ¿Quién es el ser?

Barbero y Bongosero.- ¿Quién es el ser? (*Medea en el espejo*, p. 40)

Y preocupados por la salud de María preguntan directamente:

Mujer y Muchacho.- ¿Qué le pasa a María?

Barbero y Bongosero.- ¿Qué le pasa a María? (*Medea en el espejo*, p. 40)

Asimismo, de forma irónica exponen al mismo Perico lo que piensan de él remedando lo que el personaje dice de sí mismo:

Perico.- ¿Me ha cogido alguien en una pifia? ¿No he hablado siempre con la verdad en la mano?

Mujer y Muchacho.- La verdad en la mano.

Barbero y Bongosero.- La verdad en la mano. (*Medea en el espejo*, p. 41)

Como vemos, el Coro repite en varias ocasiones las últimas palabras de Perico, resaltando de esta forma el problema de María y la doblez del tirano.

El Coro tiene una escena completa con Perico y Julián, aunque el diálogo lo mantiene prácticamente sólo con Perico Piedra Fina, ya que Julián se limita a asentir y congraciarse con su suegro, no aportando ningún dato interesante a la conversación.

El autor ha alterado de su trasunto griego este diálogo, pues en la escena clásica no hay en ningún momento un dialogo entre sus trasuntos, el coro y Creonte, sino entre Corifeo y Jasón, en el cual Corifeo acusa a Jasón de demagogo y traidor:

Corifeo.- Jasón, has adornado bien tus palabras, pero me parece, aunque voy a hablar contra tu punto de vista, que has traicionado a tu esposa y no has obrado con justicia. (*Medea*, vv. 576-578)

Pero los personajes del Coro a veces se expresan de forma independiente, como si cada uno de ellos adoptara la posición del Corifeo de la tragedia eurípidea, aunque todos contribuyen a comentar los sucesos del barrio y hacen gala de una complicidad unánime con la causa de María. Los cuatro son testigos de la muerte del tirano y así celebran este acontecimiento:

Mujer. (Al muchacho.) Dame un poco más.

Barbero. (Divertido, a la mujer.) No seas gandía.

Mujer. (Al muchacho.) ¿Es tuyo el ron acaso?

Muchacho.- ¡Qué fresca eres! Si la oyera el marido.

Mujer.- Suelta la botella.

Bongosero.- Hay que gozar, mi socio, hasta fuerate. (*Medea en el espejo*, p. 46)

Y al final cada uno de estos personajes, alertados por la decisión de María de matar a sus hijos, trata de evitar tan terrible desgracia:

Barbero.- No precipites una desgracia más.

Muchacho.- Hay que detener a María.

Mujer.- María, vuelve atrás.

Muchacho.- Refrénate.

Barbero.- No sigas en esa nube.

Bongosero.- La violencia es un arma de doble filo. (*Medea en el espejo*, p. 59)

Esta posición del coro es recogida de su trasunto clásico, quien así pide a los dioses que detengan a Medea:

Coro.

Estrofa 1ª. ¡...Contemplad, ved a esta mujer funesta, antes de que arroje sobre sus hijos su mano asesina, matadora de su propia carne! De tu áurea estirpe han germinado, y causa terror que la sangre de un dios sea vertida por hombres. ¡Detenla, oh luz nacida de Zeus, arroja de la casa a la desdichada y asesina Erinia enviada por los dioses vengadores! (*Medea*, vv. 1251-1260)

Por ello es preciso delimitar los tipos que asumen varios roles y que se concretan en uno principal que es la información que se da tanto a María como al espectador, y se erigen en voz del pueblo que clama justicia.

3.4.1. El Barbero

Se trata de un personaje que viste de uniforme. Son éstos los únicos datos que da el autor respecto a su físico; no sabemos si quiera la edad que tiene.

Entre los rasgos de su personalidad, es un chismoso, que conoce todo lo que pasa en el barrio, algo normal dada su profesión, pues por su barbería pasan prácticamente todos los hombres del lugar y alguna mujer buscando a su marido. Así comenta la noticia del día a alguien que no sabemos si es un cliente o un vecino:

Barbero.- (Moviendo ruidosamente las tijeras. Conversando con alguien.)
Caballero, que no se diga. Una tragedia. Lo que se llama una verdadera tragedia.
(*Medea en el espejo*, p. 28)

Cuando estalla el asunto se implica emocionalmente, pues conoce bien a Perico y su actitud de dictador prepotente, que tiene a todo el solar acobardado. Está clara su afinidad con María, pues es una de los suyos y tienen un enemigo común. Esta vez es María, cualquier día puede ser uno de ellos, incluso él mismo, nadie está a salvo:

Barbero.- Óigalo bien. Se lo digo yo que conozco el solar de punta a cabo. No grite tanto. Recuerde las órdenes de Perico Piedra Fina. (Grandilocuente.) El asqueroso dueño de este solar. Si sigue gritando tendrá que pagar un peso de multa. Como lo oye. Ni un kilo de más ni un kilo de menos. A esto nos tiene acostumbrados... (*Medea en el espejo*, p. 28)

También se pone en el lugar de María, pues conociendo el poder tiránico que ejerce el político Piedra Fina, es innegable la empatía que tiene con respecto a su dolor:

Barbero.- ¿Fría la tarde? Vamos, hombre, con este hermoso verano. Frío debe sentir María. No lo dude. (*Medea en el espejo*, p. 29)

Hay un momento en que muestra su descontento con una sociedad individualista en la que nadie se preocupa por nadie. Sabe que María no tendrá ayuda real y activa contra la injusticia que se cierne sobre ella, sólo la conmiseración de sus vecinos, compañeros de marginación. Perico Piedra Fina, con ayuda de Julián, ha encontrado la forma legal de expulsarla del solar, junto con sus hijos. Y también sabe que María está escuchando este discurso,

pues hasta ese preciso momento ella desconoce que va a ser también expulsada del local, con lo que también está actuando a modo de instigador, para que la acción avance y María despierte de su letargo:

Barbero.- Quiera o no, tendrá que salir del solar. Aquí el problema no es de “si no pagas el día quince aparece Perico y olvidándose de las consideraciones te tira los trastos a la calle”. No. Aquí se debate otro asunto. Yo la considero. Una mujer sola con dos niñitos. No podrá hacer resistencia. Además, ¿quién se preocupa del buche amargo que te mata? Nadie. (*Medea en el espejo*, p. 29)

A pesar de que tiene bastante discurso este personaje y que se pueden entrever algunos aspectos de su personalidad, no es suficiente, pues toda su intervención versa sobre el tema María, el mismo autor no le pone siquiera nombre; por tanto vemos que opera sólo a nivel de tipo, así que es el barbero chismoso.

3.4.2. El Muchacho

También basado en personajes propios de la calle, es el billetero, un jovencísimo vendedor de periódicos, revistas y billetes de lotería.

Entre los rasgos de su personalidad, parece estar dotado de cierto don premonitorio, pues llega a anunciar una tragedia que se avecina asociada a un número de un billete que bien puede ser de lotería:

Muchacho.- Tragedia. Una tragedia. El 6283, matrimonio que termina en tragedia. El 1684, matrimonio que termina en tragedia. Óigalo bien. (*Medea en el espejo*, p. 28)

De otro lado, el Muchacho parece actuar a veces llevado por el deseo de que María tome conciencia de lo que está pasando. Como cuando se acerca a ella y le ofrece los dos números anteriormente citados. Evidentemente este hecho no es fruto de la casualidad, hay más personas en la escena a los que no les ofrece nada:

Muchacho.- (Acercándose a María.) No lo dude, juéguelo, señora, la suerte. Es la suerte. El premio gordo. El premio grande. No lo olvide. El 6283, matrimonio que termina en tragedia. Extra. “Información”. Cómprelo usted. El 84, sangre. El 6284, matrimonio que termina en sangre. (*Medea en el espejo*, p. 298)

Es más, todos los números que ofrece ese día son los de la desgracia y la sangre. Cuando habla de suerte habla de destino. Parece una indicación para que actúe y hacer realidad ese destino. Después ofrece otro número que tiene también la misma connotación de desgracia, pero lo ofrece sin dirigirse a nadie en especial de los contertulios, que son el Barbero, el Bongosero y la Mujer de Antonio:

Muchacho.- Compre este numerito. El número agraciado por la suerte. El 6274, matrimonio que termina en sangre... (*Medea en el espejo*, p. 30)

El hecho de dar publicidad al asunto que tan celosamente quiere guardar Perico Piedra Fina, evidencia solidaridad con la causa de María. Y, por supuesto, también la necesidad de informar de una forma más oficial y completa a la propia interesada. Podemos entrever también que es una noticia digna de un periódico lo que nos da la clave de la certera desgracia que se avecina, puesto que un chisme más no sería digno de prensa escrita.

Este personaje se encuentra a nivel de tipo, el billetero, personaje típico de la sociedad cubana que, por supuesto, tiene un rol concreto, el billetero informador, pues no hay más datos sobre su personalidad.

3.4.3. La Mujer de Antonio

Se trata de una mujer mulata que trae un saco lleno de viandas y frutas. Este personaje está inspirado en el famoso son cubano “La mujer de Antonio”, conocida por todos los habitantes de la isla. Decididamente como, dice la canción, es una estupenda mujer entrada en carnes y apetecible: “La mujer de Antonio, camina así, cuando va al mercado, camina así, si va a trabajar camina así, ¡Qué linda va! Qué rico camina esa morena de verdad”; y también es descrita esencialmente como una mujer chismosa: “La vecinita de

enfrente nuevamente se ha fijado cómo camina la gente cuando sale del mercado”.

Con el precedente marcado por la citada canción, está claro que se trata de una mujer chismosa que, como el Barbero, conoce todo lo que ocurre en el barrio y cómo es cada uno de sus habitantes. Para ella Julián es transparente y así ayuda a la descripción de este personaje clave:

Mujer.-...Julián es pura vitrina. Te lo aseguro, vieja; mira que conozco el percal. ¿De qué sirven entonces los fracasos? Julián, amiga mía, es de los que vienen y se ponen enseguida a pintarle a una, de dientes para afuera, mariposas en el aire. Si una, por hache o por be, se sugestiona, ahí mismo resbale y cae y luego... a freír buñuelos. Un engaño. (*Medea en el espejo*, p. 29)

Mujer de armas tomar, desafía el silencio a que tiene sometido el tirano a los habitantes del solar y cualquier intimidación la saca a los cuatro vientos:

Mujer.- ...Una fiesta que es una infamia. ¿Que me calle? Eso nunca. Lo grito. Lo grito a gaznate pelado y después que venga a verme Perico Piedra Fina. (*Medea en el espejo*, p. 30)

Independientemente de su regusto por el chisme, clama venganza contra los que han colocado a María en este atolladero, y centra su odio en la cabeza de Julián:

Mujer.- Sangre, sí, sangre; eso es lo que se merece. Julián no tiene perdón de Dios. (*Medea en el espejo*, p. 29)

Además de chismosa, es consciente de que el racismo practicado hacia los que son diferentes es la razón que ha hecho que María, mulata como ella, haya caído en desgracia:

Mujer.- En este país tener el pellejo prieto es una desgracia, Monga; y métase usted donde quiera. (*Medea en el espejo*, p. 29)

Sus palabras actúan a modo de premonición. Al chismoso le gustan las noticias, y es evidente que aquí hay tema. Se va cerniendo sobre el ambiente una amenaza de tragedia, donde la muerte es inevitable:

Mujer.- Sangre, sangre, sangre, siempre sangre. Muerte. (*Medea en el espejo*, p. 30)

De este personaje también hay poco datos, por tanto se encuentra a nivel de tipo que por supuesto ejerce un rol, la vecina reivindicadora.

3.4.4. El Bongosero

Este personaje, muy popular en la cultura cubana, maneja un instrumento, el bongó, en el que da pequeños toques como si de un tambor se tratara, y con el cual se gana la vida. Lleva un paño rojo amarrado al cuello, especie de talismán propio de la Santería para evitar que cualquiera pueda hacerle daño. Por su relación con los cultos y creencias afrocubanos, anuncia que lo que María tiene es un chino, una maldición:

Bongosero.- Muerte no. La muerte se parece al fantasma de un chino. (*Medea en el espejo*, p. 31)

Este personaje del que no tenemos ninguna característica sobre su persona opera solo a nivel de tipo que sería el del bongosero chismoso.

3.4.5. Conclusiones del Coro

Es evidente la ambigüedad de este coro que no logra comunicar una idea concreta, sólo frases inconexas e ilógicas, de forma que se deja en manos del espectador la interpretación de su actitud, algo muy contemporáneo. Su rasgo más evidente es su gusto por el chisme, lo que implica falta de intimidad y privacidad para el resto de personajes, como de hecho sucede habitualmente en la isla.

Para D. Flores Martínez,³⁶⁵ la obra representa una tipicidad de hogar cubano en los 50, la falta de privacidad, la vida pública. Allí todos se enteran de la vida de los demás y aparece un tópico obvio, el del chisme desarrollado técnica y dramáticamente en toda su complejidad. El enredo es impulsor y precursor de la “tragedia”.

Así el chisme se convertirá en la fuerza que determinará el destino trágico de María, pero aún así el autor no se despega del hipotexto. Cada uno de los personajes refleja una posición ante la desgracia de María, que, en definitiva, es el reflejo de la relación de María y el Coro. Es evidente el amor que sienten, sobre todo, la Mujer de Antonio y el Barbero por María, igual que el Coro clásico compuesto por mujeres corintias apoya la causa de Medea, a pesar de ser ésta extranjera, posiblemente por una especie de solidaridad entre mujeres.

Observamos que el autor contemporáneo ha elegido un coro mixto, conformado por una mujer y tres hombres, y puesto que pone el acento en el hecho de la discriminación femenina y el machismo imperante, podemos pensar que el autor no sólo demanda la implicación de las mujeres en la lucha por la igualdad sino también de los hombres, reivindicando todos un cambio total en las relaciones de género.

Aunque la importancia del Coro como personaje activo en el conflicto dramático no aparece en la *Medea* de Eurípides, sí lo retoma Triana de sus antecesores, Sófocles y Esquilo, pues el Coro también da información a María sobre lo que sus enemigos piensan hacer con ella y sus hijos y da tiempo a que ésta tome medidas, así que se convierte en instigador e impulsor de la acción.

En la escena 4ª del primer acto, mientras María permanece inmóvil, los personajes del coro se encargan de informarla de que será expulsada junto con sus hijos del solar y de que ya se ésta celebrando la boda; y aunque María reaccione enfadándose con el coro, pues no le gusta lo que escucha, es de suponer que la protagonista a partir de esta noticia se pondrá manos a la obra y preparará el vino envenenado para cuando Perico Piedra Fina la requiera.

También los personajes del coro de María denuncian aspectos de la sociedad cubana, como la marginalidad, el racismo y el machismo; aunque hacen hincapié en el lugar que la mujer ocupa en una sociedad obsoleta. Esto, por supuesto, es reflejo del Coro clásico cuya posición sorprende por su actualidad. En tanto que al igual que el Coro clásico se posiciona

³⁶⁵ Cf. J. Flores Martínez, *loc. cit.*, p. 4.

emocionalmente con la protagonista, y, es más, tiene una posición claramente feminista, como podemos ver en este texto:

Pero lo que se dice sobre la condición de la mujer cambiará hasta conseguir buena fama, y el prestigio está a punto de alcanzar al linaje femenino; una fama injuriosa no pesará ya sobre las mujeres. (*Medea*, vv. 418-420)

Como hemos visto, el Coro contemporáneo a veces se expresa en tono solemne, gritando en lenguaje coloquial, a modo de reunión informal, y también cantando, sobre la base de los conocidos sonos cubanos. Su trasunto clásico se expresa en tono solemne, y en cantos corales muy importantes y característicos de Eurípides, “donde encontramos estísimos narrativos llamados ditirámicos a causa de su dicción exuberante, estilo tortuoso y ritmos exóticos en que se buscaba una íntima relación entre música y letra”³⁶⁶.

3.5. Perico Piedra Fina

Descrito por el autor³⁶⁷ como un hombre blanco de unos 50 años, grasiento, viscoso y de voz aflautada, viste traje de dril, corbata de colores “estallantes” y usa sombrero de paja y bastón.

Como rasgo principal de su personalidad, ejerce el poder de una forma arbitraria e injusta, generando mucho sufrimiento en sus convecinos y súbditos. Así lo describe el Barbero, uno de los personajes tipo que forman parte del coro:

Barbero.- Engaño o injusticia. Como todas las perpetradas por Perico Piedra Fina... (*Medea en el espejo*, p. 29)

Y la Mujer de Antonio se queja a su vecino, el Barbero, de las humillaciones que constantemente les hace pasar, como la expulsión de María de su casa:

³⁶⁶ J. A. López Férez, “Introducción”, *loc. cit.*, p. 54.

³⁶⁷ J. Triana, *Medea en el espejo*, p. 38.

Mujer.-...Cómo hay que aguantar humillaciones. Antonio fue el primero que me dijo cuando pasé por la tabaquería: “Julián y Perico...” (*Medea en el espejo*, p. 29)

Y comenta con su yerno Julián cómo amedrentó y amenazó a María para que abandonara el solar, recordándole cómo ya anteriormente el hermano había muerto ahorcado por no obedecer su mandato:

Perico.-... (Como si hablara con María.) Escucha, María. Vete. Prepara esta noche todas tus cosas y mañana te vas...sí, te vas con tus matules a cuestras. Si no haces lo que te ordeno, la policía vendrá a buscarte. Ten presente a tu padre muerto y a tu hermano muerto, ahorcado. Ellos no quisieron ponerse de acuerdo conmigo... (*Medea en el espejo*, p. 45)

El referente de este discurso es claramente el que Creonte pronuncia ante su víctima, Medea:

Creonte.-...Medea, te ordeno que salgas desterrada de esta tierra, en compañía de tus dos hijos y que no te demores. Ya que soy el árbitro de esta orden, no regresaré a casa antes de haberte expulsado fuera de los límites de esta tierra. (*Medea*, vv. 272-275)

Aún en sus últimos momentos de vida, Perico exhibe su poder regodeándose por el hecho de que María perdió el cuarto donde habitaba con sus hijos:

Perico.- ...Yo te regalé el cuarto y tú se lo hipotecaste a Manengue y Manengue me lo vendió..., tremenda maraña. Aquí tengo los papeles, Julián me los entregó hace un momento. María, hermosa María. Eres la reina bruja, la madrastra de Blanca Nieves. Yo sé que mi camino es la..., muerte..., oigo sus pasos..., este maldito vino... (*Medea en el espejo*, p. 46)

Aparte de ser y comportarse como un tirano, Perico Piedra Fina es un auténtico megalómano. Se trata de un personaje ridículo, que hace gala de una soberbia fuera de lo común que se muestra tanto en sus palabras, como en sus gestos ampulosos:

Perico.- El que corta el bacalao en este solar. (Acrobacia y golpe de bastón)
Perico Piedra Fina. (*Medea en el espejo*, p. 38)

Embriagado por el vino envenenado de María, del que aún no ha descubierto el efecto mortal que tendrá sobre él, se siente el dueño del mundo, plenamente satisfecho de su poder:

Perico.-... ¿No se divierten? Música. Hay que dejar los tambores sin fondo. Arriba. Hay que sacarles candela. Una noche así, uno se siente que ha conseguido la eternidad. (Largas carcajadas.) ¿No es verdad, María? (Gritando.) Yo soy el amo, yo soy el rey. (*Medea en el espejo*, p. 45)

Es también un cínico. En efecto, cuando cree que ha convencido a María para salir del solar, le explica así al coro la desaparición de ésta:

Perico.- Caramba, no se impacienten. Pasar no le pasa nada. Sencillamente ha desaparecido. Entendámonos a cabalidad. María ha desaparecido porque María quiere dar un viajecito. (*Medea en el espejo*, p. 40)

Y continúa su discurso, destacando una característica, la libertad, que precisamente hasta ese momento no era propia de la María que conocíamos:

Perico.- (Moviéndose lentamente) Para ella la libertad. (Cínico.) La libertad y nada más que la libertad. (*Medea en el espejo*, p. 41)

Y pone a Julián como albacea testamentaria de que lo que dice es cierto. Tiene cierta afinidad con su nuevo yerno, así que actúan de la misma forma infame. Aquí son compinches:

Perico.- ...Ella ha hecho lo que ha querido. ¿Es cierto lo que digo, o no es cierto, Julián? (*Medea en el espejo*, p. 41)

También encontramos cinismo en Creonte cuando mira por su propio sufrimiento y se muestra imperturbable ante el sufrimiento gratuito —pues se podía haber evitado— que está causando a Medea:

Creonte.- ¡Vete insensata, y líbrame de este sufrimiento!

Medea.- Yo soy la que sufro sin tener necesidad de ello. (*Medea*, vv. 333-335)

También es un hipócrita, pues no tiene ningún pudor a la hora de salvaguardar su honra y hasta es posible que llegue a creérselo. Juega a hacer demagogia, pero le es muy difícil, pues no tiene suficientes recursos estilísticos ni de carisma. Es muy evidente su juego:

Perico.- ¿Me ha cogido alguien en una pifia? ¿No he hablado siempre con la verdad en la mano? (*Medea en el espejo*, p. 41)

A pesar de la fatuidad con la que actúa, hay una duda que le asalta (duda razonable si nos atenemos a las características de este personaje chulesco al que todo el mundo conoce en el barrio): la posible traición de Julián. Aunque no nombra a María, en su subconsciente está el hecho de conocer y participar en la traición a esta mujer, hecho que puede volver a repetirse con su hija, y así muestra su inseguridad:

Perico.-...Oh, no, no. ¿Y si fuera capaz de traicionarme, de sacarme todo la plata y abandonar a mi hija y luego “si te he visto no me acuerdo”? (*Medea en el espejo*, p. 41)

De otro lado, Piedra Fina actúa en ciertos casos muy serios como si estuviera jugando, con lo que demuestra su cinismo pero también su irresponsabilidad. Así permite que su hija Esperancita se case con un hombre, Julián, que no la ama, pero él, sabiéndose un perro viejo, cree que podrá dominar a su futuro yerno y de este modo se lo cuenta al coro:

Perico... No, no puede hacerlo. Jugaré. Lo tentaré. Lo dejaré siempre a medias. No hay nada más poderoso y que haga enloquecer más al hombre que la insatisfacción. (*Medea en el espejo*, p. 41)

En un determinado momento, Perico recuerda cómo su vida era igual a la de los personajes del coro. En efecto, él ha logrado alcanzar un estatus social elevado que no le correspondía por su nacimiento, algo muy difícil en una sociedad estamental tan cerrada como la que existía en la Cuba anterior de la Revolución. En esto le ha ayudado sin duda el hecho de ser blanco, pero también las muchas fechorías que ha tenido que cometer para lograr este ascenso social, que le han llevado a dejar de lado toda moral y ética, fundamental en el desarrollo de cualquier persona:

Perico.-... Los amigos de antes me miraban con envidia. “ahí va Perico — dicen— el que vendió su alma al diablo” (Riéndose.) ¿Qué cosa es el alma? ¿Quién es el diablo? (Pausa.) Los amigos que ahora me dan golpes en el hombro y repiten: “Chico, eres un hombre con suerte”. (Riéndose.) La suerte. Dígame. ¿Qué cosa, quién es la suerte? (Pausa. Sombrío) Pero lo cierto, lo cierto, es que detrás de todo hay una pesadilla. (*Medea en el espejo*, p. 42)

En consonancia con lo ya dicho, Perico desea mantener el estatus social que tanto le ha costado conseguir, porque tiene conciencia de ser un advenedizo. Quizás por eso reprocha a Julián su familiaridad con la servidumbre y le recuerda cómo debe comportarse:

Perico.- ¿Qué hacían los criados? ¿Por qué te molestaste en traerlas tú mismo?

Julián.- Estamos en la democracia. (Empieza a cantar como un barítono desafinado).

Perico.- Hay que mantener las distancias... (J. Triana, *Medea en el espejo*, pp. 41-42)

Otra faceta de su personalidad es la crueldad. En efecto, va a dejar sin casa a María, para lo que ha necesitado la colaboración de Julián que ha traído los papeles de la hipoteca. Sin ningún escrúpulo se encarga de hacer la operación, pagar la hipoteca y quedarse con la casa, eso sí, se preocupa de no dejar ningún cabo suelto y hacer algo ilegal, pues forma parte de la sociedad política:

Perico.- ¿Vino Manengue? ¿Trajo los documentos de la hipoteca?

Julián.- ¿El sobrino del senador? Sí, señor.

Perico.- ¿Los firmó al entregártelos?

Julián.- (Entregándole unos papeles que saca de un bolsillo de la guayabera.)
Puede verlos.

Perico.- (Revisando las firmas.) Hay que cuidarse de los chanchullos. (*Medea en el espejo*, p. 43)

Habitado como está a controlarlo todo y conociendo el carácter de María y el amor que siente por Julián, justifica su ignominiosa acción. Se congratula con su compinche e hijo político de la faena que le ha hecho a María:

Perico...Después de todo, hemos hecho una jugada que le zumba el merequetén. Pero, ¿qué iba a hacer? ¿Quedarme como un comebolas mirando lucecitas de colores? No. (Bebe de un solo trago) Perico Piedra Fina conoce lo que es el mundo. María, la pobre María, no tuvo tiempo de ponerse al acecho... (*Medea en el espejo*, p. 44)

Cuando Julián le comenta que lo que más le preocupa son sus hijos, Perico, seguro de su poder, le dice que no se preocupe, y ufano habla de sí mismo en tercera persona, autocalificándose de ser un mal bicho; es el colmo de la crueldad gozar con ella:

Perico.- María quedará sola. Yo buscaré razones para quitárselos. Perico Piedra Fina es un bicho para dar golpes maestros. (*Medea en el espejo*, p. 44)

Asimismo, en sus palabras y en sus actos demuestra ser un completo machista. Así, insensible al dolor de las mujeres, incluso de seres tan cercanos como su mujer y su hija a las que mantiene en casa abandonadas, al margen de sus líos, él se dedica a departir y disfrutar con otros hombres. En este contexto Julián comenta que Esperancita llora por su ausencia, pero Perico le tranquiliza de esta forma:

Julián.- Hay tanta gente que me da pena por ella.

Perico.- Bah, todas las mujeres son iguales. Reparte el ron. Su madre se pasaba los días llora que te llora, hasta que se acostumbró. ¿Qué remedio no le quedaba?... (*Medea en el espejo*, p. 44)

De otro lado, sintiendo ya la muerte inminente, expresa su deseo de venganza, pero no es sólo un deseo, la vive como una realidad posible. Podemos ver una prefiguración de la muerte de los dos niños, en boca de un moribundo. Está claro que él no va a poder llevar a cabo la muerte de los niños, pero sí María:

Perico... (Luego gritando) María, María... No detengas mi paso. Voy a devorar a tus hijos porque tú puedes levantar el fuego de la sangre... (*Medea en el espejo*, p. 47)

En fin, tras su periplo hasta alcanzar el poder político, ha perdido todos los valores auténticos por los que merece la pena ilusionarse. Es decir, es un ser sin ilusión, salvo ante la perspectiva de convertirse en abuelo:

Perico.- ...La ilusión es importante. Me gustaría ver la casa llena de nietos, nietos, muchos nietos... (*Medea en el espejo*, p. 45)

3.5.1. Conclusiones

Realmente, el único rasgo de Perico Piedra Fina que procede del Creonte clásico es el poder tiránico que usa con María, primero al ofrecer su hija al esposo de otra mujer y después al obligarla al destierro, decisión ésta última que toma sobre todo por temor:

Perico.- ...Sí, Julián, María te quiere demasiado..., y, por lo tanto, en cualquier instante, María hubiera saltado como una leona. (*Medea en el espejo*, p. 44)

Como vemos, su temor se refiere al daño que una mujer enamorada pueda causar debido a su desesperación, tipo crimen pasional. Algo similar ocurre en la obra de Eurípides, en la cual Creonte siente un gran temor a la respuesta de Medea ante la pérdida del ser amado y con razón, puesto que Medea es una mujer bárbara que habita entre los griegos y que despierta el temor por su fama de bruja y mujer pasional. Creonte conocedor de esta fama, le habla así:

Creonte.- Temo que tú, no hay por qué alegar pretextos, causes a mi hija un mal irreparable. Muchos motivos contribuyen a mi temor: eres de naturaleza hábil y experta en muchas artes maléficas, y sufres por verte privada del lecho conyugal.
(*Medea*, vv. 283-287)

Las demás características que conforman este personaje proceden de una especie de ridiculización que acomete el autor, quien pretende poner en entredicho los poderes que gobernaban la sociedad pequeño-burguesa antes de la Revolución y los conflictos que vive el individuo que, tras pasar desde una clase más baja a otra superior, sin embargo sigue viviendo en el solar como si nunca se hubiera despojado de su condición económica y social anterior.

Por eso Perico Piedra Fina es un estereotipo en el que convergen todos los defectos de la sociedad del momento: la hipocresía, la tiranía, la autocomplacencia, el machismo, la vulgaridad y la frustración. Parece querer decirnos el autor que los dirigentes y políticos necesitan de una vasta cultura, educación y valores ético-morales para poder llevar a cabo la transformación que está pidiendo a gritos la sociedad cubana.

Aunque Triana haya convertido al rey Creonte en un propietario metido a político, hay cierto paralelismo si tenemos en cuenta que tanto uno como otro interfieren en asuntos que deberían quedar al margen, como dice Carmen Morenilla refiriéndose al tirano clásico:

Tampoco el rey Creonte actúa como se esperaría de un rey: lejos de cuidarse de su gobierno por encima de las cuestiones domésticas, son estas últimas las que mueven su actuación toda: casa a su hija con Jasón porque ella se ha enamorado del extranjero, y expulsa a Medea por temor a que dañe a su hija³⁶⁸.

A pesar del gran número de características negativas que tiene este personaje, como son el cinismo, la megalomanía, la hipocresía, la vulgaridad, la crueldad, el machismo, la venganza, etc., hay un momento de contradicción que es cuando cuenta los conflictos que a nivel personal le ha producido el subir de escala social; pero no hay suficiente tiempo para que este personaje desarrolle sus contradicciones de forma que se queda en carácter: Perico

³⁶⁸ C. Morenilla, "Cuatro perfiles nuevos de Medea", p. 342.

Piedra Fina, el político tirano, al igual que su trasunto clásico, Creonte, el noble tirano.

3.6. Julián

El autor lo presenta como un hombre de veintipocos años, de raza blanca, muy guapo. Viste de blanco, a la manera de los chulos cubanos. Se trata, por tanto, de una fácil identificación.

Entrando en la caracterización de su personalidad, quizás su rasgo más llamativo es que es un auténtico chulo. En efecto, es un hombre sin escrúpulos, que vive de las mujeres. Su fuente de ingresos es María, algo que el bongosero describe así:

Bongosero.-... Desde que Julián se llevó a María nunca más ha vuelto a dar un golpe. Para hombres de tal calaña, cada minuto es el último. (*Medea en el espejo*, p. 30)

Asimismo, se comporta como si tuviera más facultades de las que realmente posee, lleno como está de las ínfulas que le proporciona su nuevo estatus, aunque no ha hecho nada por sí mismo en la vida; todo se lo proporciona su físico. Y así critica al sobrino del senador con su suegro:

Julián.- (En otro tono) ¿Cómo es posible que ese hombre aspire a ministro de educación? (*Medea en el espejo*, p. 43)

También disfruta de saberse parte de una sociedad que hasta entonces le estaba negada:

Julián.- Gente Barín, viejo. Gente de copete en cantidad. Yo me decía: “Julián, éste es Julián, el que hace un mes andaba comiendo tierra”... (*Medea en el espejo*, p. 43)

Y se entusiasma con el lujo:

Julián.- También llegó en tremendo carro el hermano de Juanito Cien Botellas. (*Medea en el espejo*, p. 43)

Por otro lado, tiene prisa por acceder al poder y se muestra ansioso e impaciente, pero su suegro le sugiere calma:

Perico.- Cálmate, en boca cerrada no entran moscas. Ya llegará tu oportunidad. El que tiene padrino se bautiza.

Julián.- Pero, viejo, es que uno se sulfura cuando es testigo de tantas cositas. (*Medea en el espejo*, p. 43)

Su trasunto clásico, Jasón, es ambicioso, pero justifica su mala acción de la siguiente forma:

Jasón.- ¿Qué hallazgo más feliz habría podido encontrar que casarme con la hija del rey, siendo como era un desterrado? No he aceptado la boda por los motivos que te atormentan ni por odio a tu lecho, herido por el deseo de un nuevo matrimonio, ni por ánimo de entablar competición en la procreación de hijos. Me basta con lo que tengo y no tengo nada que reprocharte, sino que, y esto es lo principal, lo hice con la intención de llevar una vida feliz y sin carecer de nada, sabiendo que al pobre todos le huyen, incluso los amigos, y además, para poder dar a mis hijos una educación digna de mi casa y, al procurar hermanos a los hijos nacidos de ti, colocarlos en situación de igualdad y conseguir mi felicidad con la unión de mi linaje... (*Medea*, vv. 553-564)

3.6.1. Conclusiones

Julián es blanco, como griego es Jasón, de forma que por su origen y nacimiento, los dos están insertos en la sociedad en la que viven; son hombres, lo que supone una ventaja a nivel social, aunque los dos viven una vida alejados de las prebendas que da el dinero y la satisfacción del poder. Será la ambición de los dos por conseguir ese ansiado poder lo que desencadene la tragedia, y que, como dice Elina Miranda, esté será el “móvil de la conducta de Julián, que éste no trata de ocultar ni justificar, a diferencia de Jasón eurípideo”³⁶⁹, que con sofismas basados en la prudencia y la inteligencia pretende justificar la deslealtad y la perfidia de sus actos.

³⁶⁹ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 222.

Julián desaparecerá sin dejar rastro ni dar una somera explicación, y, cuando aparece, lo hace para buscar la hipoteca que pesa sobre el cuarto de María, o sea, para hacer todavía más daño a ésta y para procurarle una entrevista con Perico Piedra Fina.

El rasgo más importante que extrae Triana del personaje clásico es la ambición y, por ende, la traición, que lo convertirá en un perjuro. En efecto, Jasón ha perdido su calidad de héroe, como dice Morenilla,

el supuesto héroe, Jasón sólo piensa en la cálida comodidad que le ofrece el matrimonio con la hija del rey, preocupado por lograr una mediocre pero cómoda vida para el futuro. Y será Medea la que pronuncie las palabras más propias de la moral heroica, quien afirme despreciar los dones materiales e incite al héroe a volver a la lucha para defender su amor y la dignidad³⁷⁰.

Así Piñera recoge lo fundamental del carácter de Jasón pero lo convierte en un personaje aún más indeseable, a través del cual quiere mostrar uno de los grandes males de la isla, la chulería, el envanecimiento y la traición sin ningún asomo de arrepentimiento, pues deja atrás su vida anterior y, sin más, vive la suerte que se le presenta. En fin, el autor contemporáneo despoja a su criatura de toda la grandiosidad que pueda tener el personaje clásico, dándole los rasgos de un chulo de barrio, como hay miles en la isla.

Por tanto, a nivel de personaje, se queda en carácter, pues hay muchos datos de este personaje, como la ambición, la soberbia, el envanecimiento, la bajeza, no pudiendo llegar a la complejidad de individuo por falta de contradicciones en su discurso. Así, podemos definirlo como Julián, el chulo traidor. También su clásico se queda en carácter: Jasón, el esposo traidor.

3.7. La pareja de brujos

Forman esta pareja dos personajes que aparecen siempre juntos, Madame Pitonisa y el Doctor Mandinga. Los brujos son, generalmente viejos africanos, cuya longevidad les permite seguir manteniendo la ortodoxia de su culto:

³⁷⁰ Cf. C. Morenilla, "Cuatro perfiles nuevos de Medea", pp. 341-342.

En Cuba es frecuente la asociación de hechiceros, reducidas a su expresión más simple, que podría llamarse la pareja bruja. En efecto, se encuentran muchos brujos de los dos sexos unidos por parejas, para la satisfacción de sus necesidades sexuales y para complementarse psicológicamente, dividiéndose en parte el trabajo profesional. Ellas son las que, por lo común, experimentan las convulsiones del estado de posesión del santo, y hasta algunas veces se dedican a echar los caracoles, mientras ellos se consagran con preferencia a la dirección del culto y a la preparación de embós³⁷¹.

Y exactamente así opera la pareja de santeros, en el inicio del proceso del ritual, para ayudar a María:

Madame.- ...Vamos rápido. Hay que hacer un adelanto. Riega con un poco de albahaca y de rompe-zaragüey. (El doctor Mandinga saca de su paquete unos ramitos o gajos y comienza a santiguarlos, como si santiguara el escenario.) A través del mal en esta tierra, en este infierno, el sufrimiento, la purificación. [...] (Se detiene en el centro del escenario, gira dos veces sobre sí misma. El doctor Mandinga está en el fondo del escenario, resoplando y pronunciando palabras ininteligibles.) Acércate, espíritu purificador... (Vuelve a girar sobre sí misma. Pausa. En trance.) Por los nueve demonios... (El doctor Mandinga da tres patadas misteriosas en el suelo)... (*Medea en el espejo*, p. 50)

Y también ella echa los caracoles —Los caracoles son la forma de conocer si la enfermedad es mortal o no. El brujo, después de varias fórmulas y rezos, arroja al aire los caracoles, unos treinta; si caen con la abertura de la concha al descubierto, la persona morirá; sanará en caso contrario—. ³⁷²

Madame.- Ella tendrá que hacer de tripas corazón, luego le tiré los caracoles; y aquello me erizó... (*Medea en el espejo*, pp. 49-50)

³⁷¹ Cf. F. Ortiz, *op. cit.*, p. 114.

³⁷² Cf. F. Ortiz, *op. cit.*, p. 98.

Y él se ocupa de los embós, “ofrendas de hierbas, frutas, animales y otras cosas en honor de los dioses para obtener de ellos un favor”³⁷³:

Doctor.- (Abre el paquete de los hierbajos y comienza a moverlo en el aire.)
Entre el cielo y la tierra... (Barre hacia la puerta del fondo) (*Medea en el espejo*, p. 52)

Tratan de ayudar a María a través de un ritual en que por medio de una ceremonia ella abra los ojos y comprenda que Julián no es su destino, que nunca lo ha sido; para ello invocan a los demonios, y María cae en trance y visualiza el regreso de Julián, “cuando María confiesa que fue ella, para darle dinero al marido, quien cometió el robo por el que su hermano, inocente, fue a la cárcel y terminaría ahorcándose”³⁷⁴. Al ver su vida pasada con nitidez se decide a actuar:

María.- ... (Pausa. María se detiene. Ha visto claramente su pasado de horror, de pesadilla. Madame Pitonisa y El Doctor Mandinga al fondo como dos sombras. Con profunda intensidad.) Te has ido, y no regresas. Me vengaré. Si es lo único que puedo hacer. Al fin comienzo a ver claro, Madame Pitonisa. (Madame Pitonisa no se mueve) Tú tenías razón. Mi destino no es Julián. ¿Dónde está el espejo? (*Medea en el espejo*, p. 56)

El ritual finaliza con los dos brujos instando a María a hacer la invocación a los demonios para que Julián muera, al tiempo que le preparan el muñeco que representa a Julián y el cuchillo en una ceremonia vudú:

(Pausa. María cae de rodillas, en primer plano, en el centro del escenario. Madame Pitonisa trae un enorme cuchillo con el mango negro. Se le acerca a María por el lado izquierdo...el doctor Mandinga trae un pequeño muñeco de cera. Se acerca a María por el lado derecho.) (*Medea en el espejo*, p. 56)

Y le dicen:

³⁷³ Cf. C. Espinosa Domínguez, “Glosario de voces infrecuentes”, en C. Espinosa Domínguez, *op. cit.*, pp. 1495-1507, p.1499.

³⁷⁴ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 217.

Madame.- Haz la invocación que tú conoces.

Doctor.- Para que desaparezca. (*Medea en el espejo*, p. 56)

Aunque María no llega a consumir la ceremonia que supondría la muerte de Julián, pues ahora en realidad quiere hacer desaparecer a la María de toda su vida, humillada y maltratada, y encontrarse con la auténtica, y de tanta emoción se desmaya:

María.- (Repitiendo la invocación.) Espíritu dañino e infernal, te conjuro a que pongas tus diversas cualidades al servicio mío para atormentar y hacer desaparecer a... (María, el muñeco de cera y el cuchillo caen al suelo.) (*Medea en el espejo*, p. 56)

3.7.1. Madame Pitonisa

Es descrita por el autor como una mujer vieja, negra, pequeña y gorda, vestida de blanco, con muchos collares y pulseras de la santería³⁷⁵.

Santera de profesión, tiene por ahijada en el mundo de la santería a María, puesto que está al tanto de todas sus desgracias y está intentando sacarla de la terrible situación en que se encuentra. Es evidente que quiere su bien, aunque los métodos no son nada ortodoxos ni reflejan la realidad del pueblo cubano.

Entre los rasgos de su personalidad, es muy manipuladora. Sabe cómo manejar a María, pues la conoce bien, incluso para que actúe contra su voluntad, contando con la rebeldía de ésta:

Doctor.- ¿Y usted cree que ella haga eso?

Madame.- ¿Quién, hijo, quién?

Doctor.- María.

Madame.- ¿Podrá resistirse? (Se sonríe)

Doctor.- Ella es fuerte.

Madame. Si me opongo a ella, ella terminará haciendo lo que deseo. (*Medea en el espejo*, p. 49)

³⁷⁵ J. Triana, *Medea en el espejo*, p. 48.

Así insta a María a que acepte y olvide, a sabiendas de que ella no lo hará por su tendencia a hacer todo lo contrario de lo que se le dice, y así prepararla para la ceremonia que acabará con Julián:

Madame.- (Secamente) Acepta y olvida.

María.- No, eso no. No puedo aceptar. No puedo olvidar... (*Medea en el espejo*, p. 53)

Como buena profesional de las artes adivinatorias, usa el más conocido sistema de adivinación de la Santería, los caracoles, pero también la cartomancia, pues “algunos brujos, negros criollos han aprendido de los blancos el arte de echar las cartas (...) uniendo este procedimiento adivinatorio civilizado a los primitivos y característicos de África”³⁷⁶:

Madame.- Ayer le tiré las cartas.

Doctor.- Hay sangre...

Madame.- Ella tendrá que hacer de tripas corazón. Luego le tiré los caracoles; y aquello, mira, me erizó... (Con ternura.) Hay que ayudarla, Doctor Mandinga. (*Medea en el espejo*, pp. 49-50)

De otro lado, es una mujer decidida a hacer justicia aunque nadie se lo haya pedido, y, como buena santera, usará todos los medios a su alcance para ayudar a María. Su justicia consistirá en usar su magia para que a través de una ceremonia vudú María acabe con Julián. Lo que sí logrará Madame de forma accidental es que María entre en trance y, al ver pasar como una película su vida pasada, se distancia y desaparece su dependencia respecto a Julián. Tira de su compañero el Doctor, que hace las funciones de ayudante:

Madame.- Nada de informaciones. Tú y yo lo sabemos todo. No necesitamos de esas boberías. Lo que pasó anoche ya andaba caminando... (Mirando hacia todos lados y hacía el piso.) Hay sangre por todos los rincones. (Se sonrío. Pausa.) Ella tiene que al final del final, más allá del final. (*Medea en el espejo*, p. 49)

³⁷⁶ Cf. F. Ortiz, *op. cit.*, p. 110.

Su propio nombre nos indica su función como personaje dentro de la pieza. Considero que opera a nivel de carácter, pues no hay en ella contradicciones que le hagan llegar a nivel de individuo; sin embargo, hay en ella suficientes rasgos para darnos un carácter: tiene un nombre y unas características propias personales que la hacen diferente de cualquier otra santera, aunque por supuesto sigue perteneciendo a este tipo, santera, que ejerce el rol de ayudante de María. Por lo que podemos decir que se trata de Madame Pitonisa, la santera protectora.

3.7.2. Doctor Mandinga

Es un hombre negro, viejo, alto y corpulento, que viste un traje gris, viejo y sucio.³⁷⁷

En cuanto a los rasgos de su personalidad, aparece como un viejo torpe y temeroso, por lo que debe ser guiado por su compañera, Madame Pitonisa, que en contraste es viva y enérgica. Ella se queja de que no la ayude con la jaba y teme que eche atrás a la hora de preparar el ritual:

Madame.- ...Esto es cosa seria. No te echas para atrás que te conozco, Eleuterio. Acércate, no vaya a venir alguien y nos coja desprevenidos. (Pone la jaba con mucho esfuerzo en el suelo.) ... (*Medea en el espejo*, p. 50)

Este personaje, al igual que su pareja Madame Pitonisa, llega hasta el nivel de carácter puesto que en su discurso observamos unas características propias, como son la torpeza y el poco espíritu que le hacen aparecer como un hombre temeroso; pero sobre todo por el rol que asume como ayudante de María, podemos definirlo como el Doctor Mandinga, el ayudante santero protector.

3.7.3. Conclusiones

Triana no toma estos personajes de la obra de Eurípides, sino de la cultura popular cubana. Desempeñan un papel muy importante, pues, a través de una

³⁷⁷ Cf. Triana, *Medea en el espejo*, p. 48.

visualización accidental pero propiciada por un encantamiento de los brujos, María ve pasar su vida y toma conciencia de su traición a los suyos, de que ha llevado una vida dedicada siempre a contentar al hombre, aceptando así su alienación.

Esto será el detonante para que María demande el espejo, como dice E. Miranda, “para asomarse a la imagen virtual que de ella ofrece el espejo y aceptar su alteridad”³⁷⁸. Evidentemente, estos personajes no son necesarios en la tragedia griega, puesto que Medea se reconoce rápidamente en una autoanagnórisis, enseguida piensa en la venganza y se dirige al Corifeo de esta forma:

Medea.- ...Pues bien, sólo quiero obtener de ti lo siguiente. Si yo descubro alguna salida, algún medio de hacer pagar a mi esposo el castigo que merece (a quien le ha concedido su hija y a quien ha tomado por esposa), cállate. (*Medea*, vv. 259-263)

³⁷⁸ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 217.

ESTUDIO DE *LOS SIETE CONTRA TEBAS*

1. El autor, Antón Arrufat³⁷⁹

1.1. Vida

Antón Arrufat nació en 1935, en Santiago de Cuba, donde cursó la primera enseñanza en su ciudad natal y luego en La Habana. En el Instituto de esta última estudió el bachillerato de 1950 a 1955 y vivió en Estados Unidos desde 1957 a 1959, fecha en la que regresó a Cuba, donde escribiría toda su obra. Como él mismo dice, “Soy un escritor cubano que escribe en Cuba y que morirá en Cuba. Yo soy muy habanero y La Habana es una ciudad hecha a mi medida; no podría vivir en otra parte”³⁸⁰. No obstante, ha viajado por Checoslovaquia, Francia, Italia, Inglaterra, y en 1997 visitó España con ocasión de la publicación de *Las pequeñas cosas*, un libro que comprende una serie de composiciones en prosa, a caballo entre la ficción y la reflexión, que apareció en *Pre-textos*. Ésta es la primera obra que el autor publicó en España; de la poca acogida que tuvo este libro se queja el propio Arrufat diciendo: “España no me ha tratado del todo bien”.³⁸¹

³⁷⁹ Para la información sobre biografía y obra del autor han sido usados los siguientes artículos: C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, en C. Espinosa Domínguez, (coord.), *Antología Teatro Cubano Contemporáneo*, Centro de Documentación teatral, Madrid, 1992, pp. 11-75; J. Goñi, “El escritor cubano Antón Arrufat publica en España su primer libro”, *El País*, Madrid, 8-7-97, <<http://www.cubanet.org/CNews/y97/jul97/08o4.htm>> [30-3-2009]; Antón Arrufat, Biografía, *Zurgai*, <<http://www.zurgai.com/Colaborador.asp?IdColaborador=64>> [31-3-2009]; Perfil del autor Arrufat, Antón, *Primera Vista*, <<http://www.primeravistalibros.com/fichaAutor.jsp?idAutor=321>> [31-3-2009]. Para el estudio de su producción artística hemos usado como fuente principal A. González Melo, “Del teatro de Arrufat”, <http://www.lajiribilla.co.cu/2003/n125_09/proscenio.html> [13-4-2009].

³⁸⁰ Cf. A. Arrufat, citado por J. Goñi, *loc. cit.*, p. 2.

³⁸¹ Cf. A. Arrufat, citado por J. Goñi, *loc. cit.*, p. 1.

El autor estuvo marcado por la memoria de su entrañable amistad con Virgilio Piñera, quien lo guió y en cierto modo influyó en su forma de percibir la realidad. Antón Arrufat dice respecto a lo que le aportó el que él considera su maestro y amigo:

Me acostumbró a la idea de que la imaginación es soberana, reina, y debemos servirle como perfectos vasallos. Piñera entendía la literatura como una creación, no como el reflejo de una realidad, de lo que le ocurría en la vida, y a él le ocurrían algunas cosas completamente descacharrantes. Pero él convertía la realidad en escritura dándole una transformación: uno no dejaba de percibir el dato vital previo al texto³⁸².

También ha participado activamente de la vida cultural del país. Así, fue jefe de redacción de la revista *Casa de las Américas* (1960-1965) y colaborador de las revistas *Ciclón*, *Lunes de Revolución*, *Cuba en la UNESCO*, *Unión*, *La Gaceta de Cuba* y la anteriormente mencionada *Casa de las Américas*, entre otras. Trabajó como asesor literario de Teatro Estudio. Fue autor, junto con Fausto Masó, del prólogo y la selección de *Nuevos cuentistas cubanos* (La Habana, Casa de las Américas, 1961), así como de la selección y el prólogo de los *Cuentos* de Julio Cortázar (La Habana, Casa de las Américas, 1964), y del *Teatro* de August Strindberg (La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1964), y domina como pocos las obras del bufo y los clásicos cubanos del siglo XIX, en especial las personalidades de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Joaquín Lorenzo Luaces.

Ha practicado todos los géneros, novela, teatro, poesía, ensayo, cuento. Sólo entre su producción dramática se cuentan más de 20 piezas, aunque muchas de ellas fueron rechazadas por los críticos del momento por su falta de cubanía y desprecio por todo lo realista. A este respecto, Antón Arrufat definió así su postura:

No me preocupa la vida normal en el escenario, que partiendo de la realidad va transformando ese mundo hasta que el espectador reconoce la realidad, pero la

³⁸² Cf. A. Chávez, "Mirada y palabra de Antón Arrufat", tomado de *Opus Habana*, vol. III, n° 1, 1999, 16-24, <http://www.opushabana.com/noticias.php?id_grer=437> [13-4-2009].

reconoce de otra forma [...] Es por eso que no me preocupa mucho eso de que mis personajes hablen falsamente³⁸³.

En 1968 sufrió la censura por primera vez tras ser premiada por la UNEAC su obra *Los siete contra Tebas*. Arrufat toma la obra homónima de Esquilo y a partir de ella escribe una hermosa pieza en verso, donde expone el tema de las guerras fratricidas entre Etéocles y Polinices, en el marco de una Tebas asediada por el enemigo extranjero. Al parecer, la censura de la dictadura castrista y su condena al ostracismo se produjeron por la presencia de un coro, que representa al pueblo cubano, que duda y se cuestiona la situación. Desde las páginas de *Verde Olivo*, órgano de las Fuerzas Armadas, Luis Pavón Tamayo, bajo seudónimo, atacó violentamente la obra y expresó que en *Los siete contra Tebas* el tema de la famosa tragedia griega “es esta vez el método para dar una tesis contrarrevolucionaria”³⁸⁴.

Como consecuencia pasó catorce años en el destierro y la marginación empaquetando libros en una biblioteca perdida en Marianao (la selva cubana). En 1984, una vez exonerado, pudo volver a publicar. No obstante, desde esa fecha lo hace discretamente pero siempre desde una posición de resistencia. Sin embargo, siguió sin poder estrenar hasta agosto de 2007, cuando Alberto Serrain dirigió su controvertida obra *Los siete contra Tebas* con el grupo Mefisto Teatro. No es éste el texto original, sino la estructura literaria preliminar que Serrain, a partir del mismo, ha concebido para llevar la famosa pieza a escena.

Las piezas teatrales de este autor han trascendido las fronteras de Cuba para ser estrenadas en países como México, Venezuela, Puerto Rico y Estados Unidos entre otros.

Este autor se distingue de los dramaturgos cubanos de su generación, pues no forma parte del grupo surgido de la Revolución y jamás ha dirigido una obra suya. Por el hecho de que fue condenado al silencio desde que escribió *Los siete contra Tebas*, al menos hasta final de la década de los 90, ha podido insistir más en la poesía y la narración lo cual le ha proporcionado un reconocimiento merecido aunque tardío. Entre sus más destacados reconocimientos están: el Premio de Teatro de la UNEAC de 1968 por *Los siete contra Tebas* y mención en este mismo género por *El vivo al pollo* en 1961.

³⁸³ A. Arrufat, “En el teatro cubano actual”, p. 96.

³⁸⁴ Citado por C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 43.

En cuanto a la poesía tuvo mención en 1963 por *Repaso Final* en el Concurso Casa de las Américas, institución de cuya revista fue fundador y director durante cinco años, y por su novela *La noche del aguafiestas* fue Premio Alejo Carpentier 2000, y ese mismo año Premio Nacional de Literatura. Y últimamente también ha recibido el Premio a la Crítica Literaria por su ensayo *El hombre discursivo*.

1.2. Su obra

Según Abel González Melo³⁸⁵, su producción teatral se puede dividir en dos etapas, la primera de ellas consta de seis obras, escritas entre 1957 y 1964.

El caso se investiga, la primera, combina la esencia vernácula del pueblo cubano con los elementos absurdos propios de su cultura. Se estrenó en 1957 en el Lyceum de La Habana y fue publicada por Ediciones Unión en 1963. El autor funde con gran maestría la farsa (genero casi siempre menospreciado, pero siempre popular, que se nutre de personajes típicos, y conlleva un trasfondo subversivo, contra los poderes morales y políticos) y el absurdo, elementos constitutivos de la poética de vanguardia europea, pero no copia a Ionesco o a Beckett, sino que incorpora lo esencial de este tipo de teatro surgido como género en los años cincuenta, y que se caracteriza fundamentalmente como dice Patris Pavis³⁸⁶, no sólo por lo ilógico del diálogo o de la representación escénica, ya que el absurdo implica a menudo una estructura dramática ahistórica y no dialéctica. El hombre es una abstracción eterna incapaz de encontrar algún punto de apoyo en su búsqueda ciega de un sentido que siempre se le escapa. Su acción pierde todo sentido (significación y dirección): la fábula de estas obras es a menudo circular, no guiada por la acción dramática, sino por una búsqueda y un juego de palabras.

El protagonista de la trama, un joven de veintidós años, reconcilia la imposibilidad del silencio con la elocuencia inherente del cubano y en la búsqueda de un diálogo ágil, se topa con el teatro bufo. Esta obra fue denostada por la crítica según el mismo autor:

³⁸⁵ Cf. A. González Melo, "Del teatro de Arrufat", p. 1.

³⁸⁶ Cf. P. Pavis, *op. cit.*, p. 3.

Luis Amado Blanco y Rine Leal dijeron horrores de esa obra. Cosa curiosa, con el tiempo se volvió a poner y fue muy elogiada. Hasta cierto punto era una obra sorprendente: un personaje decía una cosa y el otro le respondía algo que nada tenía que ver con lo que le habían preguntado y me imagino que eso sorprendió mucho³⁸⁷.

La segunda obra, *El último tren*, fue escrita en 1959 y estrenada en la sala Arlequín en enero de 1963. Se publicó en *Teatro* ese mismo año y también en *La Revista de Bellas Artes* (México) n° 20 de 1968. En esta ocasión la palabra se convierte en el motor de la pieza, pues todo el conflicto quedará expresado en los parlamentos, cuyo tema es el amor como una condena interminable.

En *La repetición* (1963), la tercera, las frases guardan un equilibrio con elementos de mimo como las máscaras, cuyo tema es la inevitable repetición del ciclo de la vida. Fue estrenada en 1964 por Teatro Estudio, cuyo director era Elio Martín.

Todos los domingos, la cuarta, fue escrita en 1964 y estrenada en 1966 también por Teatro Estudio, pero hasta 1968 no fue publicada por Ediciones R. de La Habana. En esta pieza el autor usa el recurso del teatro dentro del teatro. Está considerada como la mejor construida técnicamente de esta primera etapa.

En 1959, Antón Arrufat escribió *El vivo al pollo*, que fue estrenada en 1961 por el grupo Prometeo, y, al igual que las anteriores, incluida en el volumen *Teatro* y en México dentro de la antología *El teatro actual latinoamericano* de Ediciones Andrea en 1972. Se trata de una farsa macabra en la que se encuentran elementos de lo grotesco y del teatro bufo, cuyo tema se centra en la búsqueda de la inmortalidad. Estas últimas obras se crearon en función de su puesta en escena.

Seguramente, la manera en que Julio Matas, David Camps y Francisco Morín montaron el teatro de Arrufat influyó en las características que se advierten en *El último tren*, *El vivo al pollo*, *La repetición* y *Todos los domingos*. El tono de cámara, el afán de experimentación y conexión con las vanguardias, la palabra como columna básica: de ahí nace la relación inmediata de estas

³⁸⁷ Cf. A. Arrufat, "A Antón Arrufat le sigue latiendo el corazón", *Cultura y Sociedad*, extracto de la entrevista realizada por Leonardo Padura con la colaboración de John M. Kirk para el libro *Conversaciones en La Habana*, de próxima aparición, <<http://cubalamano.net/sitio/client/article.php?id=3979>>, p. 1 [18-6-2007].

fábulas con el público, lo cual fue estimulante para el escritor, quien no se detiene en ocho años y progresa en el aprendizaje del oficio³⁸⁸.

La zona cero, escrita entre 1959 y 1964, es la única obra de este periodo que no está influenciada por su relación con los directores y actores; de hecho, está aún sin estrenar. La primera versión se publicó en *Teatro*, Ediciones Unión, pero la segunda y tercera permanecen inéditas.

Todas estas experiencias prepararon lo que podríamos llamar la segunda etapa del autor, cuando escribe *Los siete contra Tebas*. Ésta se editó originalmente en 1968 por Ediciones Unión, La Habana, y aunque premiada por la Unión de Escritores, se retiró rápidamente de bibliotecas y librerías, acusada de contrarrevolucionaria, convertida en una pieza controvertida, y no se llega a estudiar del todo hasta que en 2001 reaparecen los ejemplares de esta pieza. Se estrenó en México en 1970 por parte de la compañía de Marta Mandrusco. Es precisamente con esta obra con la que el autor llega a su plenitud teatral,

donde el centro de la situación dramática es la combinación poética, el contrapunto del verbo con el resto de las propuestas escénicas marcadas en el cuerpo de esta textualidad. Habla también de la Cuba de hoy, del mundo de siempre, lo hace de modo esencial y parabólico, como toda gran obra³⁸⁹.

En esta etapa el autor se apropia del verso para la construcción de sus tramas, cambia la cámara o la habitación cerrada por espacios abiertos y se recrea en personajes ya existentes en la literatura universal, tanto contemporáneos como clásicos (Eteocles, Polinices, Fanny Elssler) en lugar de la invención propia de personajes, y sus piezas extensas mezclan géneros en una especie de mixtura propia de Arrufat.

A este periodo pertenecen *La tierra permanente*, escrita entre 1974 y 1976, publicada por Letras Cubanas en 1987, edición que obtuvo el Premio de La Crítica Literaria en 1987, y *La divina Fanny*, escrita en 1984.

La escritura de *Las tres partes del criollo* comenzó en 1983 y no finalizó hasta 2003, obteniendo también el premio a La Crítica Literaria. Usa la pesquisa

³⁸⁸ Cf. A. González Melo, "Del teatro de Arrufat", pp. 1-2.

³⁸⁹ Cf. A. González Melo, "Presentaciones de Ediciones Alarcos en la FIL", *La Jiribilla*, <http://www.lajiribilla.cu/2002/n82_noviembre/1956_82.html>, p. 2 [17-6-2007].

histórica y la retrospectiva: “Lo más hermoso de *Las tres partes del criollo*, suma del teatro de Arrufat, habita en la emoción de perpetuar una idea antigua a través de los mecanismos rústicos, ambiguos y viscerales de la memoria”³⁹⁰.

2. Estudio de la trama de *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat

2.1. Antecedentes de la obra

Los años posteriores a la Revolución en Cuba estuvieron marcados por el deseo vehemente de sus habitantes de construir una sociedad mejor, lo que creaba un ambiente épico en la isla que impregnaba la vida cotidiana. Eran frecuentes las rupturas familiares por razones políticas, la lucha armada y la militancia en uno u otro partido, con el consiguiente coste y daño para el individuo, algo que denuncian muchos autores en sus piezas dramáticas³⁹¹.

De ahí que algunos autores vuelvan su mirada hacia el más épico de los dramaturgos, relegado por siglos, Esquilo, pues en éste lo individual pasa a segundo término y las luchas colectivas centran sus piezas, el mismo que cree que en la lucha el hombre cumple con una de las más altas posibilidades de la existencia³⁹².

A este respecto, para José Martí³⁹³, por ejemplo, también Esquilo representa uno de los paradigmas del tipo de teatro idóneo para la transformación necesaria a la que la Nueva América estaba abocada.

Los modelos de que se sirvió el autor contemporáneo fueron *Los siete contra Tebas* de Esquilo y las *Fenicias* de Eurípides. La razón por la que un autor como Arrufat, interesado por los problemas de su época, pudo encontrar en Eurípides una fuente de inspiración se explica porque, según Rosa María Lida³⁹⁴, hay en este autor griego una crítica viva y generosa de los problemas de su momento histórico, como son las formas de gobierno, la esclavitud y la guerra.

³⁹⁰ A. González Melo, “Del teatro de Arrufat”, pp. 4-5.

³⁹¹ E. Miranda Cancela, “El homenaje a Esquilo...”, p. 8.

³⁹² Cf. A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, p. 276.

³⁹³ J. Martí, citado por E. Miranda Cancela en, “El homenaje a Esquilo...”, p. 8.

³⁹⁴ M. R. Lida, *Introducción al teatro de Sófocles*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1971, p. 18.

Debido a la importancia que estas dos piezas tienen en la obra, vamos a desarrollar la trama de ambas de forma pormenorizada, además de la del autor contemporáneo.

2.2. Trama de *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat

Etéocles, que aparece entre el coro, se dirige al pueblo al que informa de que su hermano Polinice le ha traicionado y ha armado un ejército de extranjeros con el que pretende sitiar la ciudad; al mismo tiempo anima al pueblo a empuñar las armas para defenderse. Dos espías se dirigen a Etéocles para decirle que esa misma noche el ejército enemigo tiene intención de atacar la ciudad, describiendo con todo tipo de detalles lo que ocurre en el exterior. Explican que hay preparados siete caudillos, que hicieron un sacrificio con sangre con el cual conjuraron destruir la ciudad o morir en el intento, y como éstos, incluido su hermano, se repartieron a los dados las siete puertas de la ciudad, le animan a que organice rápidamente la defensa mientras ellos vigilan.

Etéocles da órdenes al pueblo para que con rapidez se sitúe estratégicamente en almenas, puertas y torres de la muralla. Los hombres del pueblo se van y Etéocles, solo, se cuestiona si es necesario que se enfrente a su hermano con su espada, sacrificándose en pro de la causa de Tebas. Duda si su propia sangre aplacará el ansia de desastres de Polinice.

Seguidamente se va y queda sólo el coro, formado por cinco mujeres, que hablan de sus miedos. En un estado de alucinación ven a los guerreros lanzarse contra ellas y traspasar sus pechos con lanzas, y se preguntan qué pueden hacer sino rezar, pues no les queda otra opción. Describen, como si de un hecho real se tratara, la batalla en la que el enemigo embiste contra sus esposos e hijos y la ciudad es asediada con miles de carros, escudos y lanzas; y cómo desde las almenas se ve un montón de muertos queridos aplastados por caballos y escudos. Uno de ellos levanta su brazo, llama, pero está rígido, muerto, es el viento el que agita su brazo; se trata de Etéocles, pues ven cómo su carro llama a la séptima puerta y cómo su caballo con las riendas sueltas y manchado de sangre se pierde solitario entre los cadáveres. Asustadas creen muerto al jefe, nadie acudirá a su súplica.

Aparece Etéocles enfurecido por el estado de ánimo depresivo y derrotista de las mujeres. Les pide que dejen de lamentarse y de gimotear y anunciar desastres antes de que ocurran. Las mujeres se justifican diciendo que sólo

rezan depositando en los dioses la esperanza de que los suyos vuelvan sanos y salvos. Una de las mujeres, alucinada, ve cómo los enemigos recorren ya la ciudad con teas, Etéocles le pide que no vaticine tan negros sucesos y sugiere que lo que deben hacer es obedecerle; otra, llena de ánimo, confía plenamente en que los dioses se pondrán de su parte. Etéocles les pide que, aunque rueguen a los dioses, deben ayudar de forma práctica a los guerreros; otra, golpeándose con un ramo de olivo, duda y teme por su propia muerte. Etéocles sigue tratando de convencerlas de que no es el momento de pensar individualmente, sino actuar en colectivo; otra, asustada, teme que los enemigos rodeen la ciudad y que sus habitantes mueran de hambre y sed, entonces Etéocles impone su autoridad y ordena a ésta última que se calle. Y así ante la derrotista posición de las mujeres Etéocles argumenta que es necesario luchar contra el miedo y no ser esclavas de éste.

Las mujeres, con sus ropas desgarradas, jadeantes, tiradas en el suelo, terminan rodeándolo. Sus manos se aferran a las de Etéocles, éste abre los brazos y les ruega silencio para poder expresarse tranquilamente, les pide que se unan a ellos; entonces el coro de mujeres en conjunto asiente ante esta petición. Agradece Etéocles la complicidad de las mujeres con la causa y promete que si la ciudad se salva se honrará a los guerreros, a los muertos, y llenarán la ciudad de trofeos de la victoria, mientras que para él sólo pide el recuerdo de su persona tal y como es si muere en la contienda. Pero si vive promete gobernar mejor de lo que lo ha hecho hasta ahora. Seguidamente anima a las mujeres a que canten un himno alegre de esperanza y a que ayuden a los guerreros a transportar sus armas. Luego se dispone a colocar seis adalides audaces junto a las puertas de la ciudad, mientras que él mismo se colocará en la séptima puerta, y dicho esto se va.

El coro de mujeres queda solo, pero mientras algunas de ellas expresan aún su miedo ante el asedio y temen por los hombres que caerán en la contienda, otras entonan un himno de combate pidiendo al dios de la guerra el triunfo en la batalla. Poco a poco se van incorporando hasta que finalmente todas se unen al canto, creyendo firmemente en la victoria y asumiendo que, siendo inevitable la pérdida de vidas, los muertos serán honrados como se merecen.

Aparecen los seis caudillos de guerra (Polionte, Hiperbio, Megareo, Melanipo, Lástenes y Háctor) y las mujeres del coro les ayudan a realizar el ceremonial de la investidura de armas. Polionte saluda a las mujeres y las felicita por su canto de ánimo. Anuncia la estrategia a seguir esa noche: nadie

debe dormir en su casa para no dejarse ver. Una mujer se dirige a Hiperbio y le pregunta por el tiempo que tarda en edificarse una escuela, éste le comenta que él tardó mucho tiempo, pero teme que pueda perderse en una noche. Megareo le anima diciendo que ellos vencerán y la escuela podrá abrirse de nuevo. Animado Hiperbio entona también el canto de los vencedores. Megareo explica que él, como hombre de campo, ha esperado con paciencia el fruto de su naranjo, y todo puede ser arrasado en un instante. Hiperbio, más optimista, piensa que, ganando la batalla, por segunda vez y en una noche reconstruirán la escuela y plantarán el árbol. Lástenes, el adalid más joven, manifiesta su vitalidad ante la posible pérdida de la vida. Una mujer confirma que esto es cierto, pues ante la muerte hay un momento en que la vida resplandece, pero después no se puede volver atrás y la muerte está acechante y puede aparecer, le pide un recuerdo y éste, como es joven y no tiene barba, le ofrece un broche.

Los hombres esperan su pronto regreso vencedores, y para ello Lástenes llevará su cítara y Megareo su flauta. La mujer IV promete que se hará un vestido blanco para colocar el broche y celebrar ese momento. Melanipo le pide a esta mujer joven que confíe. Una de las mujeres ya imagina la vuelta victoriosa de Hiperbio y Melanipo.

El coro de mujeres informa al pueblo tebano que aquellos hombres que en tiempos pretéritos construyeron y crearon con férrea voluntad y pacientemente la ciudad habitable, hoy dejan esta ciudad en las manos del pueblo. El coro se divide en dos: el primero informa que llegan los espías, el segundo que llega también Etéocles y que fuera se escucha el griterío del ejército invasor y aullidos que presagian un funesto final. Entran los espías y Etéocles, las mujeres se desplazan expectantes, pues los espías se disponen a informar de la puerta que le tocó en suerte a cada uno de sus hombres.

Seguidamente el primer espía informa que a Tideo, que va vestido de negro y luce en su escudo un arrogante y amenazador emblema, le tocó la primera puerta. Etéocles decide que será Melanipo quien le hará frente, mientras este valiente argumenta que la vestimenta negra del enemigo bien puede ser la alegoría de su destino.

El segundo espía dice que el enemigo que se ocupará de la segunda puerta es Hipomedonte de Micenas, un hombre de estatura descomunal y hambriento de poder y gloria, que gritaba desaforado aullidos de guerra y que amenazaba con despojar a Tebas de sus tierras y esclavizar a sus hombres.

Etéocles elige a Hiperbio, firme y reposado, para luchar contra la codicia del gigante. Hiperbio y Melanipo se van en ese momento a defender sus puertas.

Ahora habla el primer espía, quien cogiendo una antorcha imita la actitud de Capaneo, que desnudo y llevando grabado en su escudo una tea en llamas con al inscripción “yo incendiaré Tebas”, amenaza con provocar un enorme incendio que no deje rastro de la ciudad. Etéocles pide la descripción de este hombre. El espía II le responde que es un hombre inhumano sin amigos ni familia, que desconfía de todos y de todo, y que sólo ama la pureza. Ante este argumento, Etéocles confirma que él también estará impuro cuando cometa el primer crimen. Los espías preguntan quién será el hombre que pueda detener esta fuerza. Etéocles, sin dudar, dice que Polionte, pues él conseguirá que la carne del enemigo se queme con su propia antorcha, símbolo de su escudo. Polionte, antes de salir, haciendo gala de un buen ánimo, le dice a su mujer que prepare el cordero para celebrar la victoria.

Los dos espías ahora comparten el texto y la expresión física informando de que Ecleo, el más soberbio de los enemigos, luce en su emblema “Nadie me arrojará de esta torre”, donde aparece dibujado un soldado que sube por una escala el muro de Tebas. Es agresivo y feroz. Etéocles informa de que ya ha enviado a Megareo para parar sus ansias. Entonces el coro afirma que éste último se ocupará de que Ecleo sufra el castigo que él prepara para Tebas.

El primer espía cuenta que Anfiarao se ocupará de la quinta puerta. Este es un hombre hermoso y solitario que no amenaza ni se jacta y parece sabio y triste. Busca la muerte y su escudo está vacío. Etéocles no encuentra valores en este hombre, pues para morir busca la muerte de los otros, y para frenarlo elige al joven Lástenes, pues en su escudo reluciente podrá Anfiarao mirarse mientras agoniza. Lástenes se va.

El coro de mujeres se divide en dos. De nuevo el pánico se apodera de ellas. El primer grupo de mujeres, alucinado, describe el aspecto de los moribundos y los muertos en los atrios de sus casas. El segundo asegura que serán arrastradas y violadas delante de sus hijos. El primero llora por la muerte de los niños aún no nacidos en el vientre de sus madres; el segundo pregunta acongojado dónde vivirá después de la contienda y de quién será esclavo.

El Espía II cuenta como Partenópeo jura arrasarse la ciudad. Entonces Etéocles exaltado pide a Háctor que aniquile a Partenópeo. Háctor, aunque confundido, pues no está seguro de la victoria, marcha hacia su puerta. El

coro le anima y éste les ofrece a las mujeres una cinta y se va. Entonces el ruido de la guerra se apaga y sólo hay silencio.

Uno de los espías desvela que en la puerta séptima se encuentra Polinice. Etéocles se lamenta de esta terrible circunstancia que él confiaba que no llegaría nunca. Siguen informando de que Polinice llega maldiciendo y amenazando y que en su escudo luce el lema “Soy el derecho. Devolveré su patria a Polinice, y la herencia de su padre”. Seguidamente piden a Etéocles que elija adversario para él y sin esperar respuesta se van.

Después de un largo silencio aparece Polinice solo y desarmado, pidiendo una tregua a su hermano pues ha parado su ejército a las puertas de la ciudad. Etéocles le reprocha su traición a Tebas puesto que ha organizado un ejército de extranjeros al que ofrece la ciudad. Polinice, seguro de que su poderoso ejército en minutos haría desaparecer la ciudad, le pide a su hermano que la entregue y así se salvaría de la humillación de la derrota. Etéocles no acepta el trato propuesto por su hermano, argumentando que tanto Polinice como su ejército está movido únicamente por la ambición. Es entonces cuando Polinice echa en cara a su hermano que él tampoco es inocente, que incumplió un pacto y que además no quiere evitar el derramamiento de sangre, aceptando este trato.

Etéocles recuerda los tiempos felices en que vivían en la misma casa, y cómo en una ocasión Polinice le salvó la vida matando un jabalí que se abalanzaba sobre él; pero también que ha formado un ejército en su contra.

Polinice también echa de menos a su hermano Etéocles, pero le reprocha que incumplió el pacto por el que gobernarían un año cada uno, compartiendo así el mando y la casa paterna, de forma que ahora sólo él gobierna y sólo habita en la casa paterna, mientras él vive en el destierro; y por todo ello viene a restaurar su propio derecho de gobernar Tebas.

Etéocles le reprocha que su ejército está formado por asesinos; Polinice se defiende diciendo que no debe pensar que todo el que no está de su parte es un asesino, que a fin de cuentas el propio Etéocles profanó un sacramento, y por tanto ostenta un poder que no le pertenece.

Etéocles argumenta que si tomó el poder fue para rectificar los errores del gobierno de su hermano, que estaba obsesionado por el poder y las riquezas, y que repartió los bienes de éste entre los más desfavorecidos; incluso asume el hecho de faltar a un juramento, si es a favor de la justicia y que luchará hasta morir, si es necesario, para salvaguardar este bien.

Polinice le echa en cara su ansia de poder y el destierro al que lo sometió, y confiesa que hace la guerra contra su propia voluntad, pues Etéocles ostenta un poder absoluto sin consensuar con nadie, por ello le acusa de obstinación y soberbia.

Empecinados desde el principio, no llegan a un acuerdo; Etéocles expulsa a su hermano, pero éste, antes de irse, reniega del destierro y asegura que o muere o vive para siempre en su ciudad. Uno al otro se acusa de ser el responsable de esta guerra.

El coro previene a Etéocles de que la muerte le espera en la séptima puerta; y le recrimina que su comportamiento es tan nefasto como el de su hermano, pues los dos son víctimas de la soberbia.

Etéocles se dirige a los astros, reprochándoles su silencio ante las injusticias, y seguidamente a las mujeres del coro, que se quejan del terrible espectáculo que supone la lucha de un hermano contra otro. El coro le pide que desista de esta locura, pero él piensa que su destino le exige este sacrificio, en pro de Tebas, de su padre y de él mismo.

Sin embargo, el coro le consuela diciéndole que el pueblo tebano no espera un sacrificio de tal magnitud, y le insta a que no manche sus manos de sangre.

Entonces Etéocles reflexiona en voz alta, pues ahora sabe que lucha contra sí mismo, contra la parte de Polinice que hay en él, y también que la defensa de la ciudad está por encima de sus propios intereses individuales. Por ello va en busca de la fatídica puerta.

Las mujeres del coro se lamentan de esta lucha inútil y describen cómo los hermanos se desgarran y arremeten fieramente contra sí alucinados. Vuelve a escucharse el estruendo de la batalla, y en medio del temor aún se preguntan el porqué de esta locura, ya que ellas sólo desean vivir en paz.

Cada participante del coro empuña su arma y empieza a danzar al ritmo del sonido creciente de la guerra, y a simular el entrechocar de armas con la boca. Las mujeres del coro esperan el resultado, impacientes, mientras recuerdan lo que perdieron en las guerras de Troya, Asia y África, donde el enorme botín de guerra nunca fue para el pueblo, y cómo quedaron esperando al hijo que nunca llegó.

Siguen ejecutando la danza que ellas piensan que les traerá la victoria; en estas aparecen los espías, ya no hay sonido de guerra y ellas dejan de danzar.

Los espías uno a uno explican que la ciudad está salvada, pues los hombres fueron capaces de defenderlas, y así nombran a los seis adalides nombrados por Etéocles, Lástenes, Melanipo, Háctor, Polionte, Hiperbio y Megareo. El coro pregunta por el séptimo hombre, entonces los espías narran cómo los hermanos se mataron uno a otro con saña, y el uno al otro los ojos se cerraron.

El coro dispone que es la hora de celebrar la victoria, pues la ciudad está salvada y no merece la pena llorar a dos hombres que no supieron entenderse. Salen los espías.

El coro se lamenta del comportamiento irreflexivo y soberbio de Etéocles, que prefirió morir antes que volver victorioso y gobernar con más sabiduría.

Entran los cadáveres de los dos hermanos, el coro expresa con el cuerpo y la voz el movimiento de la barca fúnebre y los remos en el agua, mientras despiden con pena a Etéocles.

De nuevo el coro se divide en dos, primero y segundo, y reprocha a Etéocles yacente que no supo escuchar al pueblo y que fue su ruptura del pacto familiar lo que provocó que la patria se expusiera a la ambición extranjera. Aún así Tebas lo enterrará con honores, pero no cantará su horrible proeza. Seguidamente se organiza el cortejo fúnebre que sale con el cuerpo del gobernante levantado mientras suenan cánticos fúnebres. Antes de salir Polionte ordena a algunas mujeres que entierren a Polinice, haciendo uso de una piedad que él no tuvo para su pueblo.

2.3. Trama de *Los siete contra Tebas* de Esquilo

Eteocles, gobernante de Tebas, muy seguro de sí mismo, se dirige al pueblo al que explica que, aún estando sitiados, van ganando la guerra, pero que según el adivino Tiresias esa misma noche los aqueos atacarán la ciudad.

Entonces exige a su pueblo y a los guerreros el máximo sacrificio para defender la ciudad y que confíen en los dioses. Aparece el Explorador que anuncia que el ataque es inminente, pues el ejército enemigo ya está organizado por siete valerosos caudillos que han jurado destruir la ciudad, o morir en el intento; y sugiere al rey que coloque, para defender sus siete puertas, a los más valientes guerreros; pues el ejército argivo viene avanzando y dicho esto, se va.

Eteocles se encomienda a los dioses a los que pide protección para la ciudad. Seguidamente éste y los ciudadanos se van.

Entra el Coro, formado por mujeres jóvenes, que aterrorizado pide a los dioses que no caigan en manos enemigas, y acto seguido estas mujeres se dirigen a las estatuas de los dioses e, implorantes, preguntan al dios Ares si traicionará a su propia tierra. A continuación se dirigen a cada una de las estatuas, dando carreras de un sitio a otro. Se reparten el texto: las mujeres que se ocupan de decir la estrofa 1^a, aterrorizadas, piden a Zeus que la ciudad no caiga en manos enemigas; después se dirigen a Palas, a la que suplican que salve la ciudad; seguidamente, a Posidón, para que las libere de sus terrores; a Ares, para que vele por la ciudad; a Cipris, para que cuide de su raza, de la cual ha nacido el pueblo tebano. También a Licío y a Hera. Las mujeres, que se ocupan de la estrofa 2^a, se quejan atemorizadas a Hera del estruendo que producen los carros enemigos; a Ártemis, del ruido de las lanzas, y muy asustadas temen por el resultado de esta guerra fratricida. Las jóvenes de la antistrofa 2^a piden a Palas Atenea que defienda las siete puertas de la ciudad. Las de la estrofa 3^a, compuesta por las vírgenes, piden a las deidades que no permitan que la ciudad caiga en manos de un ejército de lengua distinta; y las mujeres de la antistrofa 3^a, que recuerden los sacrificios hechos en honor de todos ellos para que jueguen a su favor en la contienda.

Entra Eteocles, que, enfadado por el ánimo derrotista y pesimista, regaña seriamente a las mujeres del coro, pues con su ejemplo han producido un exceso de temor en los ciudadanos que puede llevarlos a la derrota. Encolerizado, ordena que la persona que se atreva a quejarse y lamentarse, sea lapidada por el pueblo.

Las mujeres que recitan la estrofa 1^a se excusan del miedo que sintieron al oír un tremendo estruendo. Eteocles razona que correr de un lado para otro no soluciona nada; las correspondientes a la antistrofa 1^a también lo hacen, diciendo que, si elevaron plegarias a los dioses, fue solamente cuando escucharon la batida de piedras en las puertas. Pero Eteocles les responde que mejor es que la torre la pongan a salvo.

Las mujeres que dicen la estrofa 2^a siguen demandando de los dioses protección, a lo que Eteocles contesta que es mejor que obedezcan los mandatos, pues esto sí puede llevarlas a la salvación; pero las mujeres de la antistrofa 2^a confían más en la fuerza de los dioses que en la obediencia ciega al gobernante. Entonces Eteocles contesta que la función de la mujer es callar y atender a su casa.

Las de la estrofa 3ª se revelan diciendo que es normal el terror que sufren ante la situación de asedio. Eteocles entonces pide que se encomienden a los dioses, pero que no contagien el miedo a sus hombres.

La parte del Coro que dice la antistrofa 3ª asegura que sólo su angustia la hizo refugiarse en la acrópolis, a lo que Eteocles responde que es necesario que reciba sin lamentaciones las posibles bajas de los suyos.

El Coro alerta de la llegada del enemigo y el pánico se adueña de éste, por lo que se dirige de nuevo aterrorizado a las imágenes de los dioses. Es entonces cuando Eteocles se irrita y les desea la muerte, al tiempo que se dirige a Zeus quejándose de las mujeres. Las mujeres del Coro siguen expresando su terror ante el sonido de la guerra; entonces Eteocles furioso se queja de las mujeres, como seres cobardes que estorban en situaciones límite llevando el desánimo a los suyos.

Eteocles les pide que se callen, que abandonen las estatuas y entonen un grito sagrado que les dé suerte e infunda valor a sus guerreros. Entonces Eteocles informa de que se van a colocar en las salidas de las puertas seis valerosos guerreros, pues él será el séptimo, para defender la ciudad.

Queda el Coro solo, imaginando cómo se desarrolla la batalla y temiendo un final nefasto para la ciudad; pide a Zeus la salvación de ésta. También elucubra sobre un más que posible exilio que las obligaría a dejar sus ricas tierras, y piden a Posidón y a las hijas de Tetis que las ayuden. Temen por la esclavitud de las mujeres a merced del enemigo, incluso de vírgenes, pues ya conocen que los que triunfan humillan y torturan sin piedad a sus prisioneros hasta desear la muerte. También imaginan cómo les son arrebatados todos sus bienes tras la derrota y cómo las jóvenes se convertirán en esclavas sexuales de los soldados del ejército invasor. Llega el Mensajero y, coincidiendo con éste, Eteocles.

El Mensajero describe uno a uno los héroes que están destinados a atacar las puertas. El primero es Tideo, hombre lleno de rabia y ansioso por luchar, que vocifera amenazante; en su escudo se puede leer el emblema “un cincelado fuego fulgente de estrellas”. Eteocles minimiza el poder de este guerrero y propone para combatir contra él a Melanipo, caracterizado por ser un hombre de honor que no se jacta y es valeroso.

Seguidamente informa de que Capaneo se ocupará de la puerta de Electra. Se trata de un gigante fanfarrón, que dice que va a devastar la ciudad, lo quieran o no los dioses. En su escudo hay un emblema que dice “prenderé

fuego a la ciudad”. Eteocles designa para hacerle frente al fuerte y ardiente Polifontes.

El próximo al que cayó la suerte de invadir la llamada Puerta Nueva fue Eteoclo, cuyo escudo está adornado con todas sus armas y que grita a los cuatro vientos que ni las torres de Ares podrán con él. Eteocles designa para luchar con este hombre a Megareo, que no retrocederá lleno de miedo ante la bravura del enemigo.

Hipomedonte se encuentra en la cuarta puerta llamada Onca-Atenea, cuyo escudo lleva grabado un Tifón que echa fuego y humareda negra, sus ojos inspiran el terror de la locura de la sangre. Ya ha sido elegido Hiperbio para enfrentarse a este hombre, pues el escudo de éste lleva a Zeus con un dardo encendido. De estos es sabido que este dios nunca ha sido derrotado, así de la misma forma Hiperbio tampoco será vencido.

El quinto guerrero, para el que está destinada la puerta de Bóreas, es Partenopeo, un extranjero de Arcadia, domiciliado en Argos, cuya figura es joven y hermosa pero su carácter cruel y despiadado. Para enfrentarse a este poderoso enemigo ha sido nombrado Áctor, un guerrero deseoso de entrar en acción.

Anfiarao es el sexto guerrero que se ocupará de atacar la sexta puerta, Homoloide, prudente y valeroso adivino, quien no está de acuerdo con la gesta de Polinices, y pese a ello luchará por fidelidad a su palabra. En efecto, él había pactado con su cuñado Adraastro que, en cualquier diferencia que tuvieran, se someterían al arbitraje de Erifilia, su esposa, y hermana de Adraastro, que decidió la intervención en la guerra. Eteocles sabe que él prevé que morirá en el combate por su condición de profeta, y por ser consciente de que está luchando en una causa que no es noble. Para enfrentarle, Eteocles elige a Lástenes, joven y ágil. Entre tanto las mujeres del coro se encomiendan a los dioses para que cada uno de sus guerreros salga victorioso.

Finalmente, el Mensajero dice a Eteocles que el guerrero que está ante la séptima puerta es el propio Polinices, quien movido por la venganza y dolido por el exilio, vuelve para castigar al causante de todo esto, él mismo.

En su escudo luce una leyenda que dice “Haré regresar del exilio a este hombre, que posea su ciudad patria y vuelva a habitar a su palacio” (Esquilo, *Los siete contra Tebas*, vv. 646-649).

El Mensajero se va y Eteocles rememora el carácter injusto de su hermano desde el principio de sus días, y por ello es de ley que la diosa Justicia no

permita que Polinices se salga con la suya. Dicho esto, decide ser él mismo el que se enfrente con su hermano. El Corifeo le pide que no se manche las manos con la sangre de su hermano. Pero Eteocles hace alarde de su honor y antepone éste a la muerte, pensando en la gloria de los tiempos venideros.

Las mujeres de la estrofa 1ª le piden que no se deje arrastrar por su odio, pero él está sugestionado por las maldiciones de su padre, Edipo, y quiere sucumbir en ellas. Las mujeres que pronuncian la antistrofa 1ª le advierten de que no es lícito derramar la propia sangre. Las de la antistrofa 2ª intentan convencerle que no será tenido por cobarde si no se enfrenta a su propia sangre. También el Corifeo intenta hacerle desistir de su empeño. Pero él argumenta que un humano no puede evitar los designios de los dioses, pues éstos darán cumplimiento a la maldición de Edipo en la que se aseguraba la destrucción de los dos hermanos, uno a manos del otro.

Sin embargo, las mujeres que dicen la estrofa 1ª piensan que, después de cometer los hermanos esta brutal e ilegítima acción, no será posible suministrarles las purificaciones una vez muertos. Las mujeres que narran la antistrofa 2ª, 3ª y la estrofa 3ª rememoran cómo la desobediencia de Layo al dios Apolo fue castigada hasta la 3ª generación. Pero, sobre todo, temen que junto a los dos hijos de Edipo sucumba la ciudad.

Llega un Mensajero que anuncia la salvación de la ciudad pues han ganado la guerra, y también explica al Corifeo cómo los hijos de Edipo han muerto uno a manos del otro, pues de esta forma intentaban cada uno la plena posesión de los bienes.

El Coro se dirige a los dioses protectores de la ciudad para preguntarles si deben alegrarse por la salvación de la ciudad o llorar la muerte de los jefes guerreros que han muerto por su propio empecinamiento.

En la estrofa 1ª cuentan que han compuesto un cántico para la tumba de los hermanos. En este instante entra el cortejo fúnebre junto con los dos cadáveres. Antígona llega tras el cadáver de Polinices e Ismene tras el de Eteocles. Las mujeres que dicen la antistrofa 1ª se lamentan del fratricidio de los hermanos y piden al resto de mujeres que se den golpes en la cabeza al ritmo del remo que lleva la nave de Aqueronte de una orilla a la otra, y entonen un canto a Erinia y otros a Hades.

2.4. Trama de *Fenicias* de Eurípides

La obra comienza cuando Yocasta, enlutada y preocupada por la guerra que se avecina, narra los antecedentes de su historia: cómo después de varios años de matrimonio con Layo y, al no llegar descendencia, éste pidió a Febo un hijo, pero el dios le advirtió que no se atreviera a tenerlo, pues en caso contrario, éste lo mataría.

Enardecido por el alcohol, Layo engendró un hijo al que llamó Edipo, pero asustado por la profecía, lo dio a unos pastores para que lo dejaran morir. Otros pastores del rey Pólipo lo recogieron y entregaron a la mujer de éste, quien convenció a su esposo de que era su propio hijo.

Cuando Edipo se hizo mayor quiso conocer a sus padres y se puso en camino; también Layo inició la búsqueda para conocer a su hijo, pero desgraciadamente se encontraron en el camino, sin ser consciente el uno de la condición del otro, y después de una disputa sin importancia, el hijo mató al padre.

Por aquel tiempo la Esfinge atemorizaba la ciudad. Creonte, hermano de Yocasta, prometió el trono y la mano de Yocasta, ya viuda, a quien resolviera el enigma propuesto por la Esfinge. Edipo acierta la adivinanza y se casa con su madre sin saberlo. De esta relación nacen dos varones, Eteocles y Polinices, y dos mujeres, Antígona e Ismene.

Cuando el desgraciado Edipo descubre su incesto, se saca los ojos, y sus hijos, para evitar la vergüenza, lo encierran en palacio. Despechado y dolido por este trato manda una maldición a sus hijos por la que se matarían entre ellos de forma sangrienta.

Atemorizados por esta maldición, decidieron de común acuerdo no cohabitar nunca; para ello, uno de ellos se exiliaría mientras el otro ocuparía el poder, y pasado un año cambiarían los roles.

El primero en ocupar el trono de Tebas fue Eteocles, pero transcurrido el primer turno no quiso dejar el trono. Por su parte, Polinices, que ha emparentado con el rey de Argos, Adrasto, convence a éste para que le facilite un buen ejército para asediar Tebas. Yocasta intenta evitar la contienda, para que con un salvoconducto de tregua Polinices pueda entrar en la ciudad y entrevistarse con su hermano, a fin de resolver pacíficamente la cuestión del poder.

Seguidamente aparecen en lo alto de los muros Pedagogo y Antígona, desde donde ven el movimiento de las tropas enemigas. Antígona pregunta a Pedagogo quiénes son los guerreros que destacan por sus escudos e indumentaria, y éste le explica quiénes son uno a uno los jefes de escuadrón: Hipomedonte, micénico por su linaje; Tideo, hijo de Eneo, de procedencia etolia; Partenopeo, de la estirpe de Atlanta; su hermano Polinices; el adivino Anfiarao y Capaneo, el especialista en la escalada de torres.

Aparece el Coro de mujeres fenicias, que habiendo sido enviadas desde Tiro hasta el templo de Apolo en Delfos, se han detenido por el asedio enemigo y entonces explican su presencia en Tebas: ser descendientes de la misma familia que a través del mismo Cadmo dio origen a Tebas. Temen la destrucción de la ciudad pero consideran que la intrusión de Polinices en cierta forma es justa.

Entra Polinices con armadura y espada, temeroso de que la tregua sea una trampa y lo asesinen una vez dentro de la ciudad y sin su ejército. Se encuentra con las fenicias. El Corifeo le explica que éstas han sido enviadas como ofrenda del botín de guerra de Febo y que al altar de Loxias se dirigían, pero en ese mismo instante los argivos asediaron la ciudad y Polinices, a su vez, le explica quien es él.

Una vez que Corifeo ha reconocido al hijo desterrado, llama urgentemente a su madre Yocasta. La anciana madre acude a los gritos de las jóvenes fenicias y se emociona al ver a su hijo, al que explica que, como señal de luto por su ausencia, ha cortado sus grises cabellos y se ha vestido con andrajos oscuros, mientras Edipo vive sumido en la desesperación.

Sin embargo, le echa en cara que haya formado una familia con el único fin de lograr una alianza para destruir la ciudad de Tebas. Polinices replica que él ha sido prudente y valiente al presentarse así en la ciudad de Tebas, y que lo ha hecho por ella, único ser en quien confía. También le cuenta la congoja que siente el desterrado, alejado de las personas y la ciudad en la que creció y que lo más terrible de esta condición es la falta de libertad de palabra, propia de un esclavo, ya que no puede decir lo que piensa.

Yocasta le pregunta cómo ha logrado formar un ejército tan numeroso. Entonces él contesta que su suegro Adraastro juró restaurar a Tideo, otro desterrado, y a él en su patria; así que muchos jefes de los dánaos y los micénicos les están ayudando.

Polinices le explica cuán triste le resulta venir para atacar a sus seres queridos, y espera que ella consiga la reconciliación de los hermanos y evitar así el derramamiento de sangre.

Entra Eteocles, que explica que ha consentido que Polinices entrara en la ciudad al haber sido convencido por la madre, y que se encuentra muy ocupado con la estrategia de defensa de la ciudad. Yocasta le pide que se tranquilice pues es el momento del diálogo. Se dirige a los dos hermanos a los que propone que olviden resquemores pasados y se miren con amor, y le da la palabra a Polinices.

Polinices relata cómo salió voluntariamente de su ciudad, para volver dentro de un año en calidad de rey, cómo habían pactado los dos hermanos y jurado ante los dioses, y cómo, una vez cumplido el plazo de un año, Eteocles incumplió su promesa detentando el poder real, desposeyéndolo de su herencia y condenándolo al destierro. Corifeo manifiesta que el discurso de Polinices le parece sensato.

Eteocles habla como un sofista, distinguiendo entre las palabras convencionales y la realidad; entonces expresa claramente sus ansias de poder y su intención de llegar hasta el final para retener su poder tiránico, incluso a costa de la destrucción de la ciudad.

Corifeo manifiesta su desacuerdo con su discurso movido por la ambición y cargado de injusticia e impiedad.

Yocasta le pide que reflexione y que no se deje llevar por su ambición y su odio, y trate de ser equitativo y justo, pues de no ser así es posible que la ciudad tebana sea sometida, con todo el dolor que ello conlleva. Seguidamente se dirige a Polinices al que acusa de venir a arrasarse la ciudad, acción poco razonable, pues si consiguiera conquistarla lo haría bajo el signo de haber destruido él mismo la ciudad, y si perdiera el combate y saliera con vida se encontraría en Argos, con diez mil muertos tras sus espaldas, con lo que este pueblo tampoco le querría entre sus gobernantes.

Después pide a los dos que depongan su actitud de empecinamiento y reflexionen y, además, suplica a los dioses que consigan el acuerdo ecuánime de los dos hermanos.

Eteocles, rotundo, expone que no dejará de ninguna forma el cetro de Tebas y amenaza a su hermano con la muerte si no sale de la ciudad, y le acusa de traer un ejército numeroso para enfrentarse a un ejército de gente de paz. Polinices, por su parte, le reclama de nuevo su cetro y las riquezas que por

herencia le pertenecen, y se queja de vivir en el destierro injustamente. Eteocles lo expulsa de la ciudad; entonces Polinices le pide ver a su padre y hermanas antes de partir, petición que no concede Eteocles, pues considera a Polinices el mayor enemigo de su familia. Eteocles pregunta en qué sitio se colocará para el combate; Polinices lleno de rabia le dice que se colocará justo enfrente para matarle.

Antes de irse, Polinices se exculpa de la traición que va a cometer para con su tierra, pues considera que el mayor responsable de esta guerra es el tirano Eteocles, y pide a los dioses ayuda para matarle y obtener el trono que en justicia le pertenece. Eteocles y Yocasta entran en el palacio.

El Coro recuerda la leyenda de la fundación de Tebas: la muerte del dragón indígena apedreado por Cadmo y el origen de los Espartos y, tras la invocación a Bromio y a Épafo, solicita la ayuda de las diosas Deméter y Perséfone para proteger la ciudad.

Eteocles entra con unos guardias buscando a Creonte, quien aparece en ese mismo instante. Entre los dos surge un diálogo en el que Creonte rectifica la estrategia del joven monarca, para finalmente concluir que, como siete de sus hombres capitanearán los escuadrones para atacar las siete puertas de la ciudad, él también debe elegir siete hombres audaces e inteligentes para dirigir cada uno sus tropas e impedir la escalada de los muros. Después Eteocles da en matrimonio a su hermana Antígona con el hijo de Creonte, le confía el gobierno de la ciudad en caso de perecer en el combate y le hace prometer que el cadáver de Polinices jamás será sepultado en suelo tebano. Y se va a organizar la nueva estrategia.

El coro evoca con su canto la diferencia entre el dios Ares, feroz y sanguinario, y Dionisos, gozoso de los placeres de la vida, y alude a las glorias pasadas de Tebas.

Entra Tiresias, conducido por su hija y por Meneceo, para comunicar a Creonte que según la profecía la victoria será para Tebas si Meneceo se ofrece como víctima en un sacrificio a Ares. Creonte se niega a ofrecer a su hijo en sacrificio, y le aconseja que escape antes de que este vaticinio corra de boca en boca por la ciudad, le prepara el viaje y le promete oro para subsistir; Meneceo finge que seguirá los consejos del padre, y éste se va confiado.

Meneceo informa al Coro de su decisión de inmolarsse en pro de la ciudad, ya que prefiere ser un héroe muerto a huir cobardemente, pues de ser así,

dondequiera que vaya será considerado un ser ruin. Y así lo hizo, suicidándose en el recinto consagrado al Dragón, como dijo el adivino Tiresias.

El Coro elogia la heroica determinación del joven y alude de nuevo a la crueldad de la Esfinge y al fatídico destino de Edipo y su familia.

Un Mensajero acude hasta Yocasta para informarla de la muerte de Meneceo y de que no ha sido tomada la ciudad a pesar de los muertos que ha dejado la batalla. Describe con detalle la derrota y muerte de los seis jefes de escuadrón del ejército enemigo: Partenopeo, Anfiarao, Hipomedonte, Tideo, Capaneo, Adrasto, confirmando que la victoria la proporcionó la divinidad.

También le cuenta que sus dos hijos viven, pero que se disponen a enfrentarse cuerpo a cuerpo, liberando cada uno de ellos a sus correspondientes soldados de la lucha, y habiendo pactado que el que quede vivo gobernará Tebas.

Yocasta llama a Antígona para que la acompañe a detener la lucha de los dos hermanos y pide al Mensajero que las guíe hasta las líneas de combate.

El Coro expresa en un patético y exaltado canto su infortunado presentimiento y su pena ante la inevitable catástrofe.

Entra Creonte con el cadáver de su hijo en brazos buscando a Yocasta para que le sepulte con los honores que le corresponden, pero Corifeo le responde que Yocasta no está, pues ha ido a tratar de evitar que sus hijos enfrenten sus espadas en una lucha mortal.

Entra un mensajero que informa a Creonte de la muerte de los dos hermanos uno a manos del otro, y cómo en el momento final de su vida Polinices pidió a su madre ser enterrado en su propia patria. También le cuenta cómo Yocasta, al no poder soportar el dolor, se ha dado muerte con una espada; que los tebanos han reducido a las tropas enemigas que estaban desprevenidas y que Antígona se ha acercado con los cadáveres de sus hermanos y el de su madre.

Corifeo anuncia la llegada de Antígona al frente del cortejo fúnebre. Ésta desesperada llora a sus muertos y la maldición que destruyó su familia, y llama a su padre Edipo al que informa de las muertes de sus hijos y esposa.

Creonte, que por decisión de Eteocles, ostenta el poder real, toma como primera medida exiliar a Edipo, temeroso de la advertencia de Tiresias, que dijo que la ciudad nunca sería feliz mientras viviera en ella Edipo.

Edipo se queja de su destino trágico, pues ya antes de nacer estaba predestinado a matar a su padre, y a partir de ahí toda su vida ha estado

marcada por la desgracia y ahora viejo, aún tiene que soportar el destierro que para él es la muerte cierta.

Como segunda medida, Creonte decide que el cadáver de Polinices sea arrojado fuera de los límites de Tebas, sin enterrar y que el que se atreva a enterrarlo lo pagará con la muerte.

Antígona pide a Creonte que deje enterrar a su hermano, pero éste, inmisericorde, se niega rotundamente. Entonces Antígona decide rechazar al hijo de Creonte, Hemón, como marido, y partir con su padre rumbo al destierro. Polinices queda insepulto y Edipo parte junto a Antígona rumbo a Colono.

2.5. Conclusiones sobre la trama de *Los Siete contra Tebas* de Antón Arrufat

Las dos tragedias griegas que Arrufat escogió como base para su obra *Los siete contra Tebas*, aunque trataban el mismo tema, lo hacían desde puntos de vista muy distintos. Respecto a ellas, ha variado muy ligeramente los nombres de los protagonistas principales, llamando Etéocles al clásico Eteocles y Polínice al clásico Polinices. Aunque reconocemos que puede resultar algo confuso, respetaremos el modo como los nombres de los personajes aparecen en cada una de las versiones manejadas.

Si hacemos el esquema actancial de Greimas, teniendo como protagonista a Eteocles, vemos cómo operan los personajes y cómo la trama se configura en base a la pieza de Esquilo, pero recoge elementos fundamentales de *Fenicias* de Eurípides:

Los siete contra Tebas de Antón Arrufat

Destinador	Objeto	Destinatario
La ambición El ideal de justicia	La corona de Tebas	Etéocles
Ayudantes Adalides Espías Coro	Sujeto Etéocles	Oponentes Polínice Adalides extranjeros

Los siete contra Tebas de Esquilo

Destinador	Objeto	Destinatario
La maldición de Edipo La ambición El deber para con el pueblo	La corona de Tebas	Eteocles
Ayudantes Explorador Mensajero Coro de jóvenes tebanas	Sujeto Eteocles	Oponentes Polinices Adalides extranjeros

Antígona, Ismene y el Heraldo, aunque aparecen al final de la obra, no pueden incluirse en este esquema, pues el final de esta pieza que como, afirma A. Lesky, “hace que un conflicto trágico termine con la muerte de sus sujetos, es tan significativo, que no tolera la cola que presenta en los textos que nos han sido transmitidos”³⁹⁵.

Fenicias de Eurípides

Destinador	Objeto	Destinatario
La maldición de Edipo Edipo La ambición de Eteocles	La corona de Tebas	Eteocles
Ayudantes Meneceo Yocasta Tiresias	Sujeto Eteocles	Oponentes Polinices Adrasto (referido) Jefes de escuadrón (referidos) Creonte

³⁹⁵ A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 89.

Hemos de decir que en esta obra aparecen como ayudantes involuntarios Meneceo, Yocasta y Tiresias, pero no porque piensen que su causa sea justa, sino porque intentan evitar la destrucción de Tebas. Los mensajeros no intervienen en la trama, sólo informan, no se posicionan. Por otra parte, la acumulación de temas que se da en esta pieza rompe la unidad de acción. Así salen personajes en la trama principal que son neutrales, su posición no determina nada, como sucede con Antígona, que está dividida entre el deseo de que la ciudad no sea destruida y el amor que siente por su hermano Polinices; o como el caso de Pedagogo, incluso el Coro, que “está formado por mujeres fenicias que el autor trae algo forzosamente a escena por medio del motivo de que habían sido enviadas desde su patria para servir en el templo de Apolo en Delfos”³⁹⁶, por tanto también temen la destrucción de la ciudad.

Lo primero que nos llama la atención son los cambios introducidos por el autor, ya que, al mezclar dos piezas en una, realiza una transformación esencial que lleva a una obra verdaderamente original.

Nada más comenzar la lectura de *Los siete contra Tebas* de Arrufat, observamos que la trama se estructura de forma bastante fiel a su hipotexto clásico, la pieza homónima de Esquilo; la obra comienza con un parlamento del gobernante de Tebas, Etéocles, anunciando a su pueblo que su hermano Polinice ha formado un ejército extranjero con el que pretende invadir la ciudad:

[...] Escúchenme. Mi propio hermano Polinice,
huyendo de nuestra tierra, olvidando
los días compartidos, la hermandad
de la infancia, el hogar paterno,
nuestra lengua y nuestra causa
ha armado un ejército de extranjeros
y se acerca a sitiar la ciudad. (Arrufat, *Los siete*, p. 871)

³⁹⁶ A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 211.

La pieza clásica se inicia con un parlamento parecido a un prólogo en el que Eteocles, rey de Tebas, se dirige al pueblo prácticamente en los mismos términos, aunque no le será necesario explicar la traición de su hermano, puesto que la ciudad en la pieza clásica lleva tiempo sitiada:

[...] Por el momento, hasta el día de hoy, la divinidad se inclina a nuestro favor, pues ya en este tiempo que estamos sitiados, en su mayor parte, gracias a los dioses nos va bien la guerra [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 21-24)³⁹⁷.

aunque sí anuncia que el ataque enemigo será en breve, según el adivino Tiresias:

éste, dueño de tales augurios, dice que durante la noche se está decidiendo el mayor ataque de la fuerza aquea y el plan de este ataque contra la ciudad (Esquilo, *Los siete*, vv. 28-30).

Sigue Etéocles informando que ha mandado espías para organizar el contraataque:

[...] He enviado espías y exploradores.
Confío en que pronto estarán de regreso
y sabremos nuevas ciertas del campo enemigo [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 871)³⁹⁸,

casí totalmente fiel al discurso del Eteocles esquileo:

[...] Por mi parte he enviado espías y exploradores al campo enemigo en los que confío que no harán en vano el camino. [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 37-38)

³⁹⁷ Esquilo, *Los siete contra Tebas*, en Esquilo, *Tragedias*, Traducción y notas de B. Perea, Introducción General de F. Rodríguez Adrados, Revisión de B. Cabellos Editorial Gredos, 1982, RBA Coleccionables, Barcelona, 2006, pp. 53-100.

³⁹⁸ A. Arrufat, *Los siete contra Tebas*, en C. Espinosa Domínguez, *Antología Teatro Cubano Contemporáneo*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1992, pp. 869-931.

Continúa la trama bastante fielmente a su trasunto clásico esquileo, pues lo próximo que ocurre es la llegada de los dos Espías, en los que Arrufat concentra el personaje del Explorador y el Mensajero de Esquilo, que informan de la situación del campo enemigo y cómo organizaron el ataque de las siete puertas de Tebas:

Espías I y II

[...] Cada uno de los caudillos se repartió
 en el juego una de las siete puertas
 de la ciudad. En ese momento, sin saber
 qué puerta les deparó el azar,
 decidimos venir a informarte. [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 873)

Texto muy similar al de su trasunto clásico, cuando el Explorador dice:

[...] os he dejado echando suertes sobre cuál de ellos, en virtud del sorteo,
 llevaría sus tropas contra cada puerta [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 55-56).

Es de notar la acertada síntesis del autor contemporáneo, que en pocas y ajustadas palabras expresa toda la información para la que el clásico ha usado largos parlamentos; sin embargo, sus versos siguen manteniendo la solemnidad de los clásicos. Como dice Abilio Estévez³⁹⁹, no se trata sólo de un texto poético, ni de un texto dramático, sino que son lo uno y lo otro a la vez.

Eteocles mantiene una especie de soliloquio en el que expresa su deseo de éxito en la empresa y su compromiso con la causa tebana:

[...] (Se van los hombres.
 Eteocles se aparta un momento.)
 Que estos hogares no se derrumben
 bajo el golpe enemigo. Que el polvo

³⁹⁹ Cf. A. Estévez, “El golpe de dados de Arrufat”, en C. Espinosa Domínguez, *Antología Teatro Cubano Contemporáneo*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1992, pp. 861-867, p. 863.

de sus piedras no se disperse en el viento [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 874),

pero en ningún momento confía en los dioses como su trasunto clásico:

[...] Oh Zeus, Tierra, dioses protectores de nuestra ciudad, y maldición Erinis muy poderosa por ser de mi padre, no arranquéis de raíz, destruida por el enemigo, a una ciudad griega [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 69-72).

La importancia de los dioses en Esquilo proviene de sus vivencias personales, en palabras de A. Lesky, “De aquella polis, en la que los dioses viven y laboran con los humanos, surgió la lucha del poeta por el sentido y la justificación de lo divino en el mundo, surgió su saber acerca de la unidad de Zeus, Dike y Destino”⁴⁰⁰. Para Esquilo, los dioses son amos justos y solícitos, en opinión de María Rosa Lida⁴⁰¹.

En este párrafo de la pieza clásica aparece ya la maldición que, por venganza, Edipo profirió contra sus hijos por su mal comportamiento para con él, referencia que Arrufat obvia en toda la pieza y que,

tratándose del enfrentamiento de los hijos de Edipo, también desde las primeras palabras de Etéocles se hace evidente el silencio sobre la historia de los Labdácidas y las maldiciones de Edipo que son causa de la tragedia, enfrentamiento de los hijos de Edipo y la maldición de éste sobre sus hijos.⁴⁰²

Es fácil pensar que el autor contemporáneo elimina cualquier elemento de origen divino y que tenga que ver con el destino, dejando toda la responsabilidad de sus actos en manos de los seres humanos que protagonizan

⁴⁰⁰ Cf. A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 78.

⁴⁰¹ Cf. M. R. Lida, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁰² Cf. M. C. Álvarez Morán & R. M. Iglesias Montiel, “Fidelidad y libertad mitográficas en *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat”, en C. Álvarez Morán & R. M. Iglesias Montiel (eds.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*, Actas del Congreso Internacional de los Clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998), Universidad de Murcia, pp. 261-270, p. 263.

la obra. Parece que quiere enfrentar una cuestión tan dura como una guerra fratricida desde una posición madura, sin evadir responsabilidades. “No hay en Arrufat ni intervención de dioses, ni causa, ni destino inexorable al que se vean sometidos los mortales.”⁴⁰³

Seguidamente, aparecen las mujeres que conforman el Coro que aterrorizadas y en un estado alucinatorio, ven los horrores del asedio, la muerte y la destrucción de los suyos; referente claro del Coro clásico de Esquilo que, invadido por el miedo, busca la ayuda de los dioses dando carreras de un sitio para otro. Arrufat coloca cinco mujeres que, a veces en solitario y a veces coralmente, van narrando sus angustias y que en este caso concreto funciona como si fuese una sola mujer, que se reparte los parlamentos:

IV

Oigo el chocar de escudos,

II

de millares de lanzas,

I

de millares de carros,

V

de piedras que se abaten contra las murallas,

III

de bronces que golpean nuestras puertas. (Arrufat, *Los siete*, p. 876)

De este modo el autor hace una reconversión del Coro clásico de la obra de Esquilo, pues éste comienza su parlamento al unísono y después el texto es asignado a las componentes del Coro que se reparten las tres estrofas y las tres antistrofas, y que aterrorizadas se dirigen a las estatuas de los dioses para pedir protección⁴⁰⁴.

Inmediatamente, Eteocles enfurecido les pide que dejen de lamentarse, pues con esto no hacen sino desanimar a los suyos:

⁴⁰³ M. C. Álvarez Morán & R. M. Iglesias Montiel, *loc. cit.*, p. 263.

⁴⁰⁴ Cf. Esquilo, *Los siete*, vv. 78-180.

[...] ¡Mujeres! ¿Es ésta la manera
de servir a la ciudad, de dar
aliento a sus sitiados defensores? [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 877)

Texto similar al de su trasunto esquileo de igual nombre, cuando éste, enfadado, regaña seriamente a las mujeres:

[...] Os pregunto, criaturas insoportables: ¿Es lo mejor eso, lo que salvará la ciudad y dará ánimo a un ejército que está sitiado? [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 181-182)

Y no sólo esto sino que el Eteocles clásico amenaza con que aquella persona que se atreva a lamentarse será lapidado por el pueblo:

[...] Pero si alguien no obedece mi mando —Hombre o mujer o lo que haya entre ellos— se decidirá contra él decreto de muerte [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 195-197)

En este caso y como dice A. Lesky⁴⁰⁵, ante el Coro de mujeres que acude en tropel junto a los altares de las divinidades que protegen la ciudad, Eteocles vitupera su miedo desenfrenado: como hombre, se enfrenta con la turba femenina por el peligro que significa el desorden que ésta pueda provocar, como guardián de la ciudad, se enfrenta con quienes hacen peligrar su obra.

Arrufat suaviza su discurso de convencimiento a las mujeres argumentando que no deben ser esclavas de sus propios temores; de hecho, no encontramos palabras de coacción y amenazas, como la pena de muerte, en el discurso del Etéocles contemporáneo, sino que, como bien dicen Consuelo Álvarez y Rosa M. Iglesias:

el Eteocles de Arrufat intenta hacerles comprender que han visto alucinaciones, las tranquiliza y les pide colaboración [...] “les pido que no teman...les pido que se

⁴⁰⁵ A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, p. 275.

unan a nosotros”, lo que provoca una frase del coro que sí será del agrado de Eteocles: “nuestra suerte es la suerte de todos⁴⁰⁶.

Una vez que ha convencido a las mujeres, parte a colocar seis adalides en las siete puertas de la ciudad, mientras que en la séptima puerta se colocará él:

[...] Parto a disponer seis adalides audaces
para que las siete puertas de la ciudad
defiendan. Yo seré el séptimo. (Arrufat, *Los siete*, p. 882).

Sigue Arrufat el hipotexto clásico casi al pie de la letra:

[...] Yo, mientras, me voy a poner en las salidas de las siete puertas a seis hombres —yo seré el séptimo—... (Esquilo, *Los siete*, vv. 282-283).

En la versión de Arrufat, el Coro queda solo, pero dividido, pues algunas mujeres aún temen la ofensiva enemiga: la I y III increpan y cuestionan su posición ante la guerra: “¿Qué crimen cometimos? ¿Qué libertad perderemos?” (Arrufat, *Los siete*, p. 883), en tanto la III, IV y V entonan un himno de combate pidiendo al dios de la guerra el triunfo: “No entregaremos la ciudad a la feroz soberbia!” (Arrufat, *Los siete*, p. 883). Terminan por incorporarse todas al himno.

También respeta Arrufat esta intervención del Coro clásico, ya que también éste queda solo después del pulso mantenido con Eteocles, pero este Coro clásico aún se lamenta elucubrando sobre el final de la batalla y las terribles consecuencias de la ocupación extranjera hasta que llegan Eteocles y el Mensajero. Éste último informa de quiénes serán los jefes extranjeros y Eteocles dispone quiénes serán los jefes defensores. Sólo entonces el Coro desea a los valientes guerreros suerte en la batalla. Esta modificación la incluye Arrufat quizás para hacer ver que el Coro ha decidido volcarse en la causa, y que todos los ciudadanos de Tebas conforman una comunidad, tal y como desea el líder Eteocles, pues la respuesta del Coro clásico no es tan entusiasta

⁴⁰⁶ M. C. Álvarez Morán & R. M. Iglesias Montiel, *loc. cit.*, p. 262.

sino que manifiesta una conformidad forzada: “Callo. Con otros sufriré mi destino” (Esquilo, *Los siete*, v. 263).

Arrufat está interesado en mostrar el poder de convicción que tiene el líder para con el pueblo que se implica emocionalmente en la guerra, a pesar de saber que ésta es nefasta para la ciudad y, por tanto, para los que la habitan.

Hasta este preciso instante Arrufat sigue con pequeñas modificaciones la estructura de Esquilo, pero a partir de aquí acomete una mutación importante: convierte en personajes a los seis adalides de la ciudad de Tebas, que en la obra de Esquilo sólo se citan a través del Espía. A. Lesky resume lo que en definitiva constituye esta parte de la tragedia griega que nos ocupa:

La parte central del drama, que se extiende a lo largo de más de trescientos versos, un diálogo expuesto en forma arcaica entre Eteocles y el Espía que regresa una vez más trayendo nuevas. La potente estructura comprende siete parejas dialogadas, en las que el emisario nombra y describe cada una de las siete puertas al adversario que emprenderá el asalto, mientras Eteocles replica⁴⁰⁷.

De hecho la trama contemporánea continúa con la aparición de los seis caudillos defensores y la ceremonia de investidura de armas por las mujeres del Coro, con lo que convierte un diálogo larguísimo en una escena muy teatral, donde las acciones físicas y la relación entre el Coro y los adalides dan una nueva dimensión a la pieza. Tanto es así que incluso los adalides son “conocidos por el público gracias a las palabras que a ellas les dirigen”⁴⁰⁸.

Como vemos el Coro tiene una participación tan activa o más que su modelo, pues de todos es sabido que el coro en Esquilo tiene una importancia vital, pues participa en la trama —de hecho, los trágicos que vinieron tras él redujeron los coros y eliminaron su participación directa en la acción—.

En esta primera intervención de los adalides, mientras las mujeres ayudan a la investidura de armas, cinco de ellos —Polionte, Hiperbio, Megareo, Lástenes y Melanipo— conversan con ellas. En esta conversación el autor deja ver de forma sucinta y clara la personalidad de estos hombres y también la relación emocional que mantienen con las mujeres. Así, Polionte hace hincapié

⁴⁰⁷ A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, p. 275.

⁴⁰⁸ M. C. Álvarez Morán & R. M. Iglesias Montiel, *loc. cit.*, p. 262.

en que deberán abandonar provisional y urgentemente sus oficios de paz en pro de la defensa de la ciudad:

[...] Todos los hombres abandonaron
sus oficios de paz. Nadie
dormirá en su casa esta noche (Arrufat, *Los siete*, p. 884);

Hiperbio informa a una de las mujeres del Coro de que su oficio en la paz es el de maestro, cuando le pregunta:

[...] Hijo de Enopo, hemos visto tu
escuela. Es hermosa y sencilla.
¿Qué tiempo te llevó edificarla? (Arrufat, *Los siete*, p. 885);

Megareo al contar a las mujeres la larga espera del agricultor, informa al auditorio de su oficio:

Mujeres, de mis labores del campo
tengo otro ejemplo [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 885)

También hay un momento casi íntimo entre Megareo y la mujer V, que por el trato se intuye que puede ser su esposa:

Perfúmate el cabello, y ponte
para ese día una rosa y un ramo de mirto. (Arrufat, *Los siete*, p. 887)

Lástenes es el más joven de los adalides. De las palabras de Polionte refiriéndose a este adalid se desprende que es casi imberbe:

No podrá darte como yo un rizo de la barba [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 886)

También vemos en él la ilusión del primer amor, pues ofrece un broche a la joven que el autor nombra como la mujer IV, que deberá lucir en la fiesta del cordero que se hará con miras a celebrar el triunfo en la batalla; la joven se muestra así de complaciente con quien parece ser su futuro cónyuge:

Tejeré una tela blanca y me haré un vestido.

Sobre mi hombro relucirá tu broche. (Arrufat, *Los siete*, p. 887)

Melanipo, del que hasta el momento tenemos poca información, celebra la pronta vuelta triunfadora del combate y nos informa de las aficiones de Lástenes y Megareo:

Lástenes llevará su cítara y Megareo la flauta.

Dulces serán las voces del regreso. (Arrufat, *Los siete*, p. 887)

Es de destacar la importancia que concede Arrufat a estos personajes omitidos por su referente clásico y también a la relación que a nivel humano mantienen con el Coro, o sea, con sus mujeres: el autor tiene interés en reflejar la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad.

Seguidamente el Coro informa de la llegada de Eteocles y de los Espías. Éstos últimos traen información de los hombres que se encargarán de atacar cada una de las puertas de la ciudad. Aquí vuelve Arrufat a la versión de Esquilo, donde vemos cómo “el mensajero describe uno a uno a los héroes gigantescos y amenazadores que van a atacar cada puerta, Eteocles contesta despectivo y designa un defensor para cada una”⁴⁰⁹; pero el autor contemporáneo altera el orden de descripción de los jefes de escuadrón enemigos. Según M^a Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias,

de buscarle algún sentido éste puede estar en que los guerreros están agrupados en tríos y en que el tercero de cada serie es el más temible por diversas razones: Capaneo, porque al ser descrito provoca una gran conmoción en Eteocles al confundirlos con su hermano, y Partenopeo, porque la larga tirada dialógica entre el Espía II y el coro (897-899) lo retrata como el más belicoso y cruel y como quien más

⁴⁰⁹ F. Rodríguez Adrados, “Introducción general”, en Esquilo, *Tragedias*, pp. 6-38, en pp. 26-27.

deseos tiene de arrasar la ciudad y como la causa de la esclavitud a la que se verán sometidos los tebanos.⁴¹⁰

El primero es Tideo, descrito por los Espías así:

A Tideo la primera puerta, donde
vocifera amenazas, gritando
a sus hombres no temas al combate
y a la muerte [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 889),

trasunto claro del Tideo descrito por el Mensajero de Esquilo, que conserva el nombre y las características:

[...] Así que Tideo, lleno de rabia y deseoso de combatir, vocifera con gritos agudos como una serpiente al mediodía [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 380-381)

Eteocles elige en este momento para combatirle a Melanipo.

El segundo es Hipomedonte de Micenas, del cual dicen los Espías:

[...] Hipomedonte de Micenas,
de estatura desaforada,
sediento de poder, viene
contra nosotros dando
alaridos [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 891)

para quien Eteocles elige a Hiperbio. Hipomedonte aparece en la versión esquilea en el cuarto puesto, al que hará frente Hiperbio:

Otro, en cuarto lugar, está apostado, vociferando contra la cercana puerta de Onca-Atenea, la corpulenta figura de Hipomedonte [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 487-488)

⁴¹⁰ M. C. Álvarez Morán & R. M. Iglesias Montiel, *loc. cit.*, pp. 265-266.

El tercero en ser nombrado es Capaneo, descrito por el Espía II como

Es un guerrero alto, pálido, sin barba.

Sus ojos irradian un brillo inhumano [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 893),

quien aparece en la versión de Esquilo en el segundo puesto, y del que extrae Arrufat algunas de sus características,

[...] Su jactancia lo induce a tener pensamientos que superan la humana medida
[...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 425- 426)

A este guerrero le hará frente Polionte, en vez del Polifontes de la versión esquilea.

El cuarto jefe de escuadrón enemigo es Ecleo del cual dicen los Espías:

Ecleo grita la advertencia

de su emblema soberbio sin cesar:

“Nadie me arrojará de esta torre” [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 895),

contra el cual Eteocles ya ha enviado a Megareo. Arrufat varía ligeramente el nombre de este atacante, pues su referente es el Eteoclo esquileo de quien conserva muchas características:

[...] También grita éste, en letras que forman palabras, que de las torres ni Ares
podrá derribarle [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 468-469)

Aparece en tercer lugar en la versión esquilea.

El quinto jefe que nombran los Espías es Anfiarao, del que el Espía II dice:

Ni amenaza ni se jacta (Arrufat, *Los siete*, p. 895),

característica que en cierto modo recoge Arrufat del texto de Esquilo, pues de él dice el Mensajero:

Puedo informarte de un sexto guerrero, muy prudente y el más valeroso adivino, el fuerte Anfiarao [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 568-569)

Aunque Arrufat lo traslada con matices, el Anfiarao contemporáneo es un hombre que no cree que haya nada por lo que luchar y busca la muerte, como lo cuenta el Espía II:

Pero no puede evitarlo: vive entregándose a la muerte. (Arrufat, *Los siete*, p. 896)

El referente clásico de este enemigo de la ciudad de Tebas sabe de la muerte cierta hacia la que se dirige, pues, como hemos visto, es adivino y sabe que ellos fracasarán y que no es justa su lucha; pero aún así toma parte en la expedición, ya que había pactado con su cuñado Adrasto que, ante cualquier diferencia suscitada entre ellos, se someterían a la decisión de su mujer y hermana de Adrasto, Erifilia, quien había decidido la intervención en la guerra. Y así piensa Eteocles de este hombre que en un primer momento parece justo:

¡Ay del hombre justo que se asocia a mortales impíos merced al agüero de un ave! [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 598-599)

Para hacer frente a este poderoso enemigo Eteocles nombra al joven Lástenes, tal y como ya aparece en la tragedia clásica, pero que en la contemporánea aparece en sexto lugar.

El sexto adalid que nombran los Espías de la obra de Arrufat es Partenoqueo, que se pronuncia así según el Espía II:

¡Yo, Partenoqueo, juro arrasar la ciudad! (Arrufat, *Los siete*, p. 899),

como hace el Partenoqueo esquileo de quien dice el Mensajero:

[...] Jura por la lanza que empuña, en la que confía hasta el extremo de venerarla más que a cualquier dios y por encima de sus propios ojos, que con toda seguridad ha de asolar la ciudad de los cadmeos, aunque no quiera Zeus. (Esquilo, *Los siete*, vv. 530-533)

A este guerrero, siguiendo las órdenes de Eteocles, le hará frente Háctor, quien es claro trasunto del adalid de igual nombre que tiene como enemigo a Áctor, al que el autor contemporáneo ha suprimido la H en el nombre. En la versión clásica aparece en quinto lugar.

El séptimo guerrero es el propio Polinices que, movido por la venganza y el deseo de recuperar sus bienes, ha decidido participar en la contienda. El Espía I informa a Eteocles de esta forma:

¡En la séptima puerta ésta tu propio hermano! (Arrufat, *Los siete*, p. 901),

hecho que lamenta:

¡Al fin la fatalidad me pega en los ojos!
En vano quise ignorarla. Creí
que la acción de la guerra dilataría su llegada [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 901)

Esta penosa circunstancia, que lleva al propio Eteocles a enfrentarse a su hermano, también es trasunto de la obra de Esquilo, aunque el Eteocles clásico remite a una suerte de destino trágico y por tanto ineludible, propiciado por la maldición de Edipo a sus hijos:

¡Oh locura venida de los dioses y odio poderoso de las deidades! ¡Oh raza de Edipo mía, totalmente digna de lágrimas! ¡Ay de mí, ahora llegan a su cumplimiento las maldiciones de nuestro padre! [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 653-655)

De hecho, como afirma A. Lesky⁴¹¹:

⁴¹¹ A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 87.

Aquí ya no contesta un Eteocles que considera cuidadosamente la protección de la ciudad. Sus primeras palabras al contestar, son una queja acerca del destino de su malhadado linaje, odiado por los dioses. Pero sabe que no hay escapatoria, más aún —y en ello echamos de ver la concepción esquílea del efecto de la maldición—, hace intervenir su propia voluntad y ahora él mismo desea el duelo fratricida. Esta doble motivación del obrar por medio de la maldición del linaje como fuerza objetiva y por medio de la voluntad en el propio pecho es específicamente esquílea.

El Eteocles contemporáneo habla de fatalidad y no de destino trágico, por tanto sólo asume del Eteocles esquileo su propia voluntad que le lleva a una muerte cierta, obviando cualquier destino ineludible. En la pieza cubana no son los dioses los que deciden la vida de los humanos sino los propios humanos, por lo que este encuentro fatídico es susceptible de poder evitarse.

Esta presentación de los guerreros enemigos hecha por los Espías ocurre en presencia de los adalides tebanos, que uno a uno, cuando son nombrados por Eteocles y animados por éste, se despiden con unas palabras de ánimo y se van hacia la puerta que les corresponde, como hace Polionte, que dice:

(Al salir)

Mujer, ve preparando el cordero. (Arrufat, *Los siete*, p. 894)

Presente en esta escena también está el Coro, que al unísono hace comentarios sobre los enemigos descritos por los Espías y apoya las decisiones del gobernante tebano:

Conoces a los hombres. Nadie

como Hiperbio, firme y reposado

para vencer la codicia [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 892)

Incluso anima de buen grado a los hombres que parten, tal como hace el Coro de tebanos de la obra de Esquilo y la Antígona de *Fenicias* cuando se preocupa por los adalides extranjeros:

¿Quién es ese del penacho blanco, que avanza al frente del ejército blandiendo con ligereza en su brazo un escudo todo de bronce? (*Fenicias*, vv. 120-121)⁴¹².

En la versión que nos ocupa, lo siguiente que ocurre es la llegada de Polinice solo y desarmado pidiendo una tregua a Eteocles para tomar la ciudad sin víctimas mortales:

Te ofrezco una tregua Eteocles, Eteocles.

Vengo a hablar contigo. (Arrufat, *Los siete*, p. 902)

Esta iniciativa de Polinice en la obra de Arrufat procede del encuentro que propicia Yocasta entre sus dos hijos en la versión de Eurípides, cuando dice:

[...] Yo, tratando de resolver la discordia, he convencido a mi hijo de que acuda, bajo tregua, ante su hermano antes de apelar a la lanza. El mensajero enviado asegura que él vendrá [...] (*Fenicias*, vv. 81-83)

La petición de Polinice de una tregua antes de llegar a la batalla no la encontramos ni en la pieza de Esquilo ni en la de Eurípides.

Es en este punto es donde comienza un diálogo en el que se encuentran cara a cara los dos hermanos, trasunto clarísimo del famoso agón protagonizado por Eteocles y Polinices en *Fenicias*, de forma que en este punto Arrufat hace uso de la intertextualidad doble, pues se sirve de la pieza clásica de Eurípides como referente. Con respecto a la pieza de Esquilo, introduce a Polinices como personaje, sin embargo no incorpora a Yocasta, madre de los hermanos, como mediadora en este diálogo tal y como lo hace Eurípides.

En este diálogo los dos hermanos se reprochan su conducta mutuamente, sobre todo Polinice, quien acusa a su hermano de incumplir el pacto faltando a un sagrado juramento:

⁴¹² Eurípides, *Fenicias*, *Tragedias II*, Traducción y notas de J. L. Calvo, C. García Gual y L. A. de Cuenca, Revisión de A. Bernabé Editorial Gredos, 1982, RBA Coleccionables S. A. Barcelona, 2006, pp. 288-357.

[...] Pacté contigo gobernar un año
 cada uno, compartir el mando
 del ejército y la casa paterna.

Juraste cumplirlo. Y has violado el juramento y tu promesa [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 907)

El autor se remite aquí a la versión eurípidea, cuando Polinices se queja a su madre del proceder de su hermano quien, una vez que tomó el mando, lo expulsó de su tierra:

[...] Pero él, después de haber aprobado esto y de prestar juramento a los dioses, no hizo nada de lo que había prometido, sino que retiene él el poder real y mi parte de la herencia. (*Fenicias*, vv. 480-484)

En el texto contemporáneo, Etéocles, por su parte, acusa a Polinice de llegar armado con un ejército de extranjeros a arrasarse su propia ciudad:

Para desdicha de Tebas hemos oído
 el estruendo de tu ejército. Vemos,
 yo y estas mujeres, relucir tus armas
 bien forjadas y la leyenda arrogante
 de tu escudo. Te has entregado
 a otras gentes, Polinice,
 y con ellos vienes a tu tierra natal [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 903)

Esta queja tiene su origen en este texto de *Fenicias*:

[...] Ahora te hablo a ti, Polinices. Irresponsables favores te ofreció para captarte Adrasto, y de modo irrazonable has venido ahora tú con intención de arrasarse la ciudad [...] (*Fenicias*, vv. 569-571),

donde es la propia Yocasta la que le acusa de venir con intención de conquistar su propia tierra.

También le acusa de haber usado mal su poder mientras estuvo en el gobierno:

[...] Eres incapaz de gobernar con justicia.
Te obsesiona el poder, pero no sabes labrar
la dicha y la grandeza de Tebas. (Arrufat, *Los siete*, p. 910)

Esta acusación no puede partir del Eteocles eurípideo, pues Polinices no ha llegado a detentar el poder —por tanto no sabemos qué hubiera hecho de haberlo tenido—. Eteocles, que fue el primero en ejercer su turno, actuó impunemente obligándolo al destierro durante su mandato, sin darle la oportunidad de gobernar. Por ello debe partir del Polinices esquiléo, que aunque no aparece como personaje, es descrito así por su propio hermano:

Eteocles.- [...] Pero ni cuando huyó de las tinieblas del seno materno, ni en los días de su crianza, ni menos aún al alcanzar la adolescencia, ni al contar ya con pelo en la barba puso en él la Justicia sus ojos ni lo estimó de alguna valía, ni creo que ahora, en el preciso momento que maltrata a su patria, vaya a ponerse cerca de él. [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 664-670)

Aunque la propuesta de diálogo haya salido del personaje de *Fenicias*, las características fundamentales de los personajes protagonistas, los dos hermanos y su discurso no son fruto de esta pieza, pues según A. Lesky⁴¹³:

[...] En audaz innovación ha trocado Eurípides la situación de los hermanos en la contienda. Polinices, “el pendenciero” de la antigua leyenda, es el que injustamente ha sido expulsado de la patria, mientras que Eteocles, que en el significado de su nombre encierra la gloria verdadera, es el que ha quebrantado el derecho.[...]

De hecho las personalidades de los hermanos son trasunto de *Los siete contra Tebas*, puesto que Eteocles es el buen gobernante y defensor de los derechos de los ciudadanos, y Polinices, el ser ambicioso que no renunciará al

⁴¹³ A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 209.

poder en su patria y a sus riquezas, aunque para ello tenga que invadir su misma patria.

Aunque con matices de actualidad, pues el Eteocles contemporáneo es defensor de los derechos de los ciudadanos, sin embargo, no resuelve el conflicto con su hermano de forma democrática, sino que unilateral e individualmente decide romper el pacto para mantenerse él en el poder y aquí sí vemos un rasgo del Eteocles eurípideo, ya que este héroe clásico “es un ambicioso del poder y un tirano para quien no la comunidad, sino el poder lo significa todo”⁴¹⁴.

Para el Eteocles contemporáneo la comunidad lo es todo o por lo menos esa es su justificación para mantenerse en el poder y erigirse como héroe. Por otra parte Polinices aunque aparece como un ser absolutamente dominado por el egoísmo, como el Polinices de Esquilo, también asume algunos matices del personaje de *Fenicias*, y a través de su discurso deja ver el dolor del destierro, a la vez que saca a relucir la ambición de Eteocles y nos hace ver, a través de la persona de su hermano, los inconvenientes del poder absoluto.

No hay consenso en este encuentro, iniciativa de Polinices, ya que ninguno de los dos cede, pues le dice Etéocles a Polinice: “¡Sal de aquí!” (Arrufat, *Los siete*, p. 911), orden ésta que hace referencia explícita a su trasunto, el Eteocles de *Fenicias* que dice: “Sal del territorio” (*Fenicias*, v. 638); a ello Polinice contesta:

No volveré al destierro. Eteocles.

O entro en la ciudad victorioso

o muero luchando a sus puertas (Arrufat, *Los siete*, p. 911),

clara referencia a su trasunto clásico eurípideo, puesto que tampoco los hermanos llegan a ningún acuerdo. Polinices incluso se queja de que no fue idea suya, sino de su madre Yocasta, tener un encuentro con su hermano:

[...] Y si algo te ocurre a ti ciudad, no me culpes a mí sino a éste. Porque no vine por mi gusto, y a mi pesar me echan de mi tierra [...] (*Fenicias*, vv. 630-631)

⁴¹⁴ A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 209.

Polinice es fundamental en la pieza cubana, pues su presencia y sus razones nos hacen ver los verdaderos motivos que han llevado a la ciudad a la guerra: no es la ambición extranjera, sino la de Etéocles la que le llevó a romper el pacto político y distribuir sus bienes según su autoimpuesta “jurisprudencia”, dejando fuera al que legítimamente le pertenecía; así se llega a comprender la postura de Polinice, que reclama justicia para retomar el pacto traicionado, el poder usurpado y sus bienes.

El final del encuentro es la cita de un duelo a muerte, pues Etéocles, cuando se va su hermano, dice:

[...] Yo iré a encontrarme con él, yo mismo.
 Hermano contra Hermano, enemigo
 contra enemigo. Ya no podemos
 comprendernos. ¡Decida la muerte
 en la séptima puerta! (Arrufat, *Los siete*, p. 912)

Este texto nace del de Esquilo, cuando Eteocles justificándose por el impío proceder de su hermano dice:

[...] Confiado en eso iré y lucharé yo mismo contra él. ¿Qué otro podría hacerlo con mayor legitimidad? Rey contra rey, hermano contra hermano, y enemigo contra enemigo me voy a medir [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 673-674)

Pero también el deseo que muestra Eteocles es claramente una transferencia del deseo que muestra Eteocles en *Fenicias*:

Polinices.- Me voy a colocar frente a ti para matarte.
 Eteocles.- También a mí me domina esa ansia. (*Fenicias*, vv. 622-623)

Este diálogo es claro trasunto del agón que en *Fenicias* protagonizan los dos hermanos, aunque sabiamente el autor contemporáneo los deja solos, mientras que en el texto clásico actúa de mediadora su madre, Yocasta,

personaje que no aparece en el texto cubano. Como afirma Abilio Estévez⁴¹⁵, Arrufat concede a Etéocles, el caudillo, y a Polinice, el exiliado, la misma posibilidad de diálogo: son hermanos.

El Coro, seguidamente, reprimina a Eteocles que actúe dejándose llevar por su soberbia y que en este punto es igual a su hermano:

Te estrechas a ti mismo, Etéocles. Tu mano
en el aire tu otra mano encuentra.
¡Serás como él, víctima de la soberbia! (Arrufat, *Los siete*, p. 912),

y le pide que no se enfrente a su hermano:

El fragor de la batalla enajena tu espíritu.
¡No viertas la sangre de tu hermano!
Conserva tus manos puras, tu razón y tu prudencia. (Arrufat, *Los siete*, p. 913)

Este Coro contemporáneo nos remite al Corifeo esquilero cuando intenta hacerle desistir de ese duelo a muerte:

[...] Pero la muerte de dos hermanos que entre ellos se matan así, con sus propias manos..., no existe vejez de esta mancha [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 682-683),

pues de esta forma explica la gravedad de esta acción. Aunque él se empecina en ir hacia el desastre justificándose en el deber para con la ciudad, en realidad lucha contra él mismo, con esa parte de su personalidad —la soberbia y el deseo de poder—, y que empecinándose en ir hacia la muerte no hace sino potenciarla:

[...] Trae en sus brazos la parte de mí mismo que me falta:
la que exige Tebas, mi padre, yo mismo. (Arrufat, *Los siete*, p. 913)

⁴¹⁵ A. Estévez, *loc. cit.*, p. 865.

Realmente siente un deseo imperioso y visceral de enfrentarse a su propio hermano, el mismo que siente el Eteocles esquileo y que el Coro le reprocha:

¿Qué deseas lleno de ardor, hijo? ¡Que no te arrastre esa ceguera sedienta de lucha que inflama tu alma! Arroja de ti el comienzo de ese deseo! (Esquilo, *Los siete*, vv. 687-689)

Eteocles se dirige a las mujeres del coro y les abre su corazón, es toda una confesión de su más secreta intimidad. El dolor que le produce enfrentarse a Polinices, pues al fin y al cabo es su hermano, con el que compartió la infancia y la adolescencia; es su propia sangre, parte de sí, pero también lucha contra la soberbia y la ambición, características que comparte con su hermano y que rechaza:

[...] No avanzo contra él,
 _no veré la sombra de su barba naciente,
 el rictus orgulloso de sus labios
 que recuerda el de mi padre_, sino contra mí mismo:
 contra esa parte de Etéocles que se llama Polinice (Arrufat, *Los siete*, p. 914),

y continúa argumentando que la defensa de la ciudad está por encima de sus propios intereses personales con lo que se dirige hacia la séptima puerta.

Esta reflexión en voz alta que hace Eteocles es propia de Arrufat, no hay ecos de ellas en los clásicos que el autor usa como referentes de su obra. Como nos comenta Abel González Melo, hay un matiz muy humano en este enfrentamiento ya que,

Verán a los héroes indispuestos, padeciendo el sino de sus acciones inescrupulosas de vida. Y si aguzan la mirada notarán incluso cómo Etéocles y Polinice, los hermanos que partirán el trono con la espada, alcanzarán un nivel perfectamente creíble, dirimen un conflicto enteramente humano. Ya que la atención del autor yace en el hombre, subraya su capacidad para vislumbrar ardidés que perpetúen su satisfacción. El primer y gran valor de *Los siete contra Tebas* está en cuanto equipara la estancia mítico-religiosa convertida en tradición, con las urgentes

dudas del ser contemporáneo. Aquel tirano y aquel invasor ceden el paso a los líderes de la percepción nueva. Pues Etéocles y Polinice, para descender del pedestal en que Esquilo los colocó, hablan desde estas páginas con una autenticidad, con una poesía que los compenetra en lugar de alejarlos, que los reconoce hermanos en discrepancia pero en amor absoluto⁴¹⁶.

Las mujeres del Coro quedan solas al igual que el Coro clásico de Esquilo. Se horrorizan de las visiones que tienen, en las que los dos hermanos se destrozan mutuamente totalmente alucinados. El estruendo de la batalla arrecia y ellas se preguntan el porqué de esta lucha del pueblo, si éste sólo desea vivir en paz:

[...] ¿Pero dónde está la culpa? ¿Cuál es?
 No quisimos otra cosa que vivir,
 que habitar la tierra y repartir el pan [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 918)

No hay ecos tan evidentes de reproche desde el pueblo llano hacia los poderosos en las tragedias clásicas referidas. Es evidente que Arrufat pone el acento en el sufrimiento del pueblo, que no decide nada y sin embargo sufre las consecuencias de las guerras.

Las mujeres, cada una con su arma, comienzan a danzar al son del sonido creciente de la guerra y a simular el sonido del choque de lanzas con la boca, funcionando como símbolo de la guerra que transcurre fuera, simultáneamente.

Esperan el final de la contienda con ansiedad pues dudan del regreso de alguno de los suyos:

[...] ¿Qué esposo perdimos, qué hermano, qué amigo?
 ¿Cuál de nuestros hijos regresará?
 De pie en cada morada, con labios
 sin paciencia, con rabioso dolor,
 esperamos [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 918)

⁴¹⁶ A. González Melo, "Presentaciones de Ediciones Alarcos...", pp. 1-2.

Seguidamente recuerdan los muertos y heridos en las pasadas guerras de Troya, Asia y África, en las que nunca obtuvieron nada del botín de guerra, que siempre quedaba para los dirigentes. Esta reflexión es aportación exclusiva del autor contemporáneo y tiene como objetivo resaltar la posición del pueblo inocente que sufre los embates y consecuencias de la guerra debido al empecinamiento de dos hermanos. De tal forma que consigue una pieza coral en la que todos son protagonistas, dando relevancia a los hombres del pueblo, que se convierten en guerreros, y a las mujeres del pueblo, representadas por el Coro. Lo que nos quiere decir Arrufat es que bien podían solucionar sus diferencias de otra forma más racional y generosa, sin llegar a la guerra.

Siguen ejecutando el ritual de la danza con la esperanza de que ésta traiga la victoria:

Que la danza propicie la victoria.

Cabezas aplastadas.

Atrás, atrás la destrucción.

Nuestra alegría viene con la victoria [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 922)

Interrumpe la danza la llegada de los Espías que anuncian la victoria y la salvación de Tebas. Sin embargo no todo es felicidad. También narran la lucha que los dos hermanos mantuvieron cuerpo a cuerpo, sin piedad hasta la muerte, como dice el Espía I:

Y ambos los ojos se cerraron. (Arrufat, *Los siete*, p. 927)

Esta escena, en la que los Espías no escatiman en detalles del duelo a muerte de los hermanos a las mujeres tebanas, es claro trasunto de la pieza de Eurípides, en la que aparece el Mensajero y proporciona toda serie de detalles sobre la contienda, como la invocación de Polinice, por boca del Espía I:

Dioses de mi padre —exclamó Polinice—

concédeme la muerte de mi hermano.

Quiero su sangre en mi diestra victoriosa.

Que pague su ambición y mi destierro. (Arrufat, *Los siete*, p. 924)

Muy similar a su trasunto clásico:

Oh soberana Hera —pues a tu amparo estoy, ya que por matrimonio me uní a la hija de Adrastro y habito su país—, concédeme matar a mi hermano y que mi diestra en el combate se cubra de sangre. (*Fenicias*, vv. 1365-1371);

o la invocación del Etéocles contemporáneo:

Que mi lanza vencedora
se hunda en el pecho de Polinice
y lo mate por agredir a su patria
y no entender la justicia (Arrufat, *Los siete*, pp. 924-925),

cita muy similar a la de su homólogo eurípideo:

[...] “¡Oh hija de Zeus, concédenos clavar nuestra lanza victoriosa con esta mi mano, al impulso de mi brazo, en el pecho de mi hermano y darle muerte a ése que vino a devastar mi patria!” [...] (*Fenicias*, vv. 1372-1376)

O al final cuando los dos se hieren mortalmente:

Espía I
Y de pronto Polinice cae en tierra,
chorreando sangre: la espada de Etéocles
está en su vientre clavada hasta las costillas.

Espía II
Con mi propia espada me matas.
Ella y tu mano me cierran el mundo.

Espía I

Etéocles se aproxima. Jadea. Arrastra
la pierna. Se inclina sobre su hermano
para quitarle las armas.

Espía II.

Pero con la mano trémula, tocada
por la muerte, empuña Polinice
su espada y la clava
en el hígado de su hermano. (Arrufat, *Los siete*, p. 926)

Encontramos ecos evidentes de este final en la información que el Mensajero de Eurípides da a Corifeo sobre la forma en que terminaron los hermanos:

Mensajero.- [...] observando con cautela los huecos del vientre, y adelantando la pierna derecha a la altura del ombligo le hundió su espada y la hincó entre sus vértebras. Entonces se dobla por la mitad, abatido, Polinices y cae entre borbotones de sangre. Eteocles, pensando que ya tenía el poder y había vencido en la batalla, arrojando al suelo su espada, iba a despojarle, sin prestar atención a su persona, sino sólo al botín. Esto precisamente le perdió. Porque, aunque respiraba aún apenas, conservaba su hierro en la mortal caída, y con gran esfuerzo, logró sin embargo hincar la espada en el hígado de Eteocles el ya derribado Polinices. (*Fenicias*, vv. 1410-1423)

Sin embargo añade una visión poética, como anteriormente hemos visto, cuando se cierran los ojos mutuamente, ya sin odio, representando claramente la inutilidad de estas muertes, pues no han sido movidos por valores espirituales, como es el amor fraternal, sino por valores materiales, las riquezas y el poder, y al final vemos sólo a dos hermanos que en el fondo se aman.

Seguidamente el Coro se pregunta si debe celebrar la victoria o llorar a los muertos:

Y ahora deberemos alegrarnos,

y ahora deberemos celebrar
 con voces regocijadas
 la salvación de la ciudad?
 ¿O lloraremos a esos tristes
 que no pudieron comprenderse? [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 927).

Es obvio que el autor hace una versión personal pero muy fiel del texto de Esquilo en el que el Coro se manifiesta de esta forma:

Coro.- [...] ¿Debo alegrarme y alzar mis gritos de gratitud al salvador de la ciudad que alejó de nosotros el daño [...]? ¿O llorar a los desgraciados e infelices guerreros privados de hijos, que, con razón, con arreglo a sus nombres (realmente famosos) y causantes de muchas querellas han perecido por su manera de pensar impía? (Esquilo, *Los siete*, vv. 825- 832)

Entran los cadáveres de Etéocles y Polinice, de la misma forma que, ya en su día el mismo Esquilo escribió este final para su obra —“(Se aproxima un cortejo con los cadáveres de los príncipes.)” (Esquilo, *Los siete*, v. 847)—; y es entonces cuando el Coro decide enterrar a Etéocles con honores:

Tienes tus armas puestas, Etéocles,
 y está bien que así sea.
 Tebas se dispone a enterrarte
 con honores y tristeza,
 y está bien que así sea. (Arrufat, *Los siete*, p. 929).

Esto resulta un claro trasunto del texto del heraldo, cuando interrumpe la conversación de Ismene y Antígona de esta forma:

Debo anunciaros el parecer del Consejo del Pueblo de esta ciudad de Cadmo. Decretó que a éste, a Eteocles, por amor a su país, se le sepulte en una fosa cavada con amor en nuestra tierra, porque escogió la muerte defendiéndola del enemigo. [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 1005-1010)

Con respecto al cadáver de Polinice, el Coro (dividido en dos), haciendo uso de su jurisprudencia, se pronuncia negándole las honras fúnebres:

Primero.

No te persuadieron mis voces
ni quebrantaron mis atribuciones.

Segundo.

Nadie te ha vestido, Polinice,
ni lavado tu cuerpo.

Primero.

¡Cómo iba a estar de tu parte
la patria entregada por obra tuya
a la ambición extranjera! Nadie
cantará tu horrible proeza. (Arrufat, *Los siete*, p. 929)

Este discurso nace también del texto del Heraldo esquileo, cuando notifica al Coro cómo califica el Consejo del pueblo la tremenda falta en la que incurrió y el castigo que merece:

Heraldo.- [...] En cambio, a su hermano, a este cadáver de Polinices, se ha decretado arrojarlo fuera y dejarlo insepulto como botín para los perros, porque hubiera sido el destructor del país de los cadmeos, si un dios no se hubiera opuesto a su lanza. Aunque no haya logrado su intento por haber muerto, se habrá ganado la mancha que constituye la ofensa que hizo a los dioses de nuestros abuelos. Los ofendió al lanzar al ataque un ejército de gente extranjera con que intentaba conquistar la ciudad. [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 1013- 1020)

Aunque el texto contemporáneo es indulgente con Polinice, pues Polionte, uno de los seis adalides, da órdenes a las mujeres del coro de sepultarlo en la ciudad:

(A algunas mujeres.) Ustedes, sepúltenlo.

Tendremos para él la piedad

que no supo tener para Tebas. (Arrufat, *Los siete*, p. 931)

Comiseración que, como hemos podido observar, no hay con su referente clásico, dónde el Consejo del pueblo se manifiesta duro e imperturbable al negarle el enterramiento en la ciudad y las honras fúnebres, incluso el acompañamiento de amigos, y al dejarlo a merced de los animales:

Heraldo.- [...] Por ello, ha sido general parecer que éste reciba el castigo debido a la ignominia de ser devorado por las aves aligeras, y que no lo acompañen amigos que con sus manos le erijan un túmulo, ni se le rindan fúnebres honras con lamentos de tonos agudos y que se le prive de los honores del funeral séquito de sus amigos. [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 1020-1025)

Posiblemente esta indulgencia y bondad para con sus enemigos es propia de seres limpios y puros que desean una nueva sociedad, que debería edificarse sin rencores ni actos que puedan despertar después en ellos resquemores y sentimientos de culpa. Es esto lo que quiere reflejar Arrufat, una sociedad nueva, de la que el pueblo sea partícipe; de hecho, las decisiones empiezan a tomarlas el pueblo llano, las mujeres del Coro y Polionte.

Hemos visto cómo el autor contemporáneo, para contar su propia versión de *Los siete contra Tebas*, con respecto al texto de Esquilo, elimina algunos personajes por encontrarlos innecesarios, como es el caso de Ismene y Antígona, pues de hecho éste es otro conflicto, otro tema. También elimina al Heraldo, transmitiéndole su función al Coro (representación del pueblo), y a uno de los adalides, Polionte, cuando se ocupa de decidir qué hacer con los dos cadáveres —personaje que sólo aparece como referencia en la obra clásica a la que nos estamos refiriendo—.

Incorpora a su obra dos Espías que, como hemos visto, hacen las funciones del Mensajero y del Explorador esquileo, con la acotación en la escena de que uno de ellos narra mientras el otro se ocupa de hacer la mímica correspondiente:

(Uno de los espías habla, el otro realiza con su cuerpo imágenes) (Arrufat, *Los siete*, p. 889)

También usa el autor este mecanismo de disociar imagen y sonido entre el Coro y los Espías. Al principio de la pieza, mientras que el Coro dice su frase, el Espía hace el movimiento correspondiente:

Coro.- ¡Suelten las aves proféticas!

Espía I (Sale de entre la gente de un salto y expresa con su cuerpo el hecho de soltar los gallos) (Arrufat, *Los siete*, p. 872)

Con respecto a este recurso teatral, Elina Miranda afirma: “la corporografía dimensiona como espectáculo la mera exposición oral, al tiempo que organiza la propia estructura trágica”⁴¹⁷.

Conserva el Coro de mujeres tebanas, siguiendo los patrones clásicos, si exceptuamos el coro euripideo, cuya actuación tiene poco que ver con al trama de la acción principal; pero le da un protagonismo especial al tener incluso una acción más participativa que en su modelo, el coro de Esquilo, pues, como ya hemos constatado, los seis adalides tebanos son asistidos por las mujeres que conforman el Coro.

Este Coro tendrá una partitura de movimiento y de sonido, donde se incluyen gritos, sonidos onomatopéyicos, etc.:

(Se mueve y canta como los gallos, con intensidad expectante, en forma abrupta y basta.) (Arrufat, *Los siete*, p. 872),

símil de los movimientos convulsos del coro clásico de Esquilo, que con sus gritos y corridas consigue hacer partícipe al espectador del terror que sus alucinaciones le provocan.

Álvarez Morán e Iglesias Montiel se pronuncian con respecto a la función coreográfica del coro:

⁴¹⁷ E. Miranda Cancela, “El homenaje a Esquilo...”, p. 10.

Esto que a primera vista puede parecer una muestra de modernidad en aras de la puesta en escena, y por ende, una originalidad con relación a Esquilo, es más bien una coincidencia, casi una prueba de fidelidad estricta, pues el dramaturgo ático, además de basar su fuerza expresiva en la palabra [...] se ocupaba igualmente de la puesta en escena, daba una importancia primordial a la coreografía, llegando a ejercer él mismo las funciones de coreógrafo, y se esmeraba en que la expresión corporal transmitiera acción y sentimientos de la obra [...] sabemos por Ateneo que el bailarín Telestes, que encabezaba el coro, hacía que los espectadores contemplasen con toda claridad los sucesos de *Los siete contra Tebas*, gracias a su habilidad en la danza⁴¹⁸.

En efecto, tienen razón estas autoras, pero justo es decir también que esta preocupación por la coreografía es compartida también por el teatro contemporáneo —después del paréntesis iniciado en el siglo XVIII, cuando el teatro se redujo prácticamente a lo textual—, ya que el nuevo teatro ha vuelto sus ojos a la Antigüedad, tratando de reconocerse en el pasado y volviendo al origen del teatro y a su función más primaria, la comunicación gestual o kinestesia, que consiste en la capacidad que tiene el ser humano de sentir algo parecido a lo que el bailarín o actor siente sobre la base de su sentido muscular, cuando el espectador lo mira, y que como dice Eugenio Barba, uno de los pilares fundamentales del teatro actual, cuando crítica fuertemente el legado cultural con respecto al teatro de la tradición occidental:

Los principios de vida que buscamos no tienen para nada en cuenta las distinciones entre los que definimos como “teatro”, “pantomima” o “danza” [...] La rígida distinción entre el teatro y la danza, característica de nuestra cultura, revela una profunda herida, un vacío en la tradición que continuamente conlleva el riesgo de atraer al actor hacia el mutismo del cuerpo, y el bailarín hacia el virtuosismo.⁴¹⁹

Sin embargo, la característica más innovadora ha sido incorporar los seis adalides defensores de la ciudad de Tebas como personajes, cuando sólo aparecen referidos por Eteocles en la obra de Esquilo y ni siquiera nombrados en la pieza de Eurípides.

⁴¹⁸ M. C. Álvarez Morán & R. M. Iglesias Montiel, *loc. cit.*, p. 261.

⁴¹⁹ E. Barba & N. Savarese, *Anatomía del actor*, Edición Edgar Ceballos, México, 1988, p. 20.

Pero el autor contemporáneo, asumiendo un nivel de actualización acorde con su tiempo, ha aligerado los parlamentos excesivamente largos y grandilocuentes del autor clásico, de modo que, sin apenas modificarlo, lo actualiza sutilmente ganando en ligereza y eficacia comunicativa, siendo imposible deslindar lo nuevo de lo viejo.

Buen conocedor de la poesía contemporánea, decidió escribir su obra homónima, *Los siete contra Tebas*, en verso, para acercarse de esta forma también al efecto poético de la tragedia, asumiendo también partes dialogadas y partes cantadas del coro al igual que el propio Esquilo.

La acción es el elemento fundamental del teatro, mientras que el coro propio de las tragedias griegas con su función distanciadora, contribuía a aclarar el sentido de la trama, pero retardaba la acción en sí. Arrufat, con gran acierto, logra una estructura de la trama que va *in crescendo*, hasta llegar al clímax con la muerte de los dos hermanos, y el final que el autor deja en manos del Coro, los adalides y los Espías, que son en definitiva los ciudadanos de Tebas.

Como hemos contrastado, el autor cubano, para conseguir el nivel de actualización que requería su obra, llevándolo a su mundo personal, o sea, la Cuba de después de la Revolución, no necesitó recurrir a soluciones fáciles como cambios de vestuario, utilería, referencias al mundo actual, cambio de nombres y variaciones en el lenguaje. Sutilmente, transformó el engranaje de la obra griega en una pieza actual e interesante para el público al cual iba dirigido.

Como afirma Jesús J. Barquet,⁴²⁰ el nivel de historización de *Los siete contra Tebas* ha sido fácil si tenemos en cuenta que las características de la realidad política cubana desde los años 60 han fomentado la aparición en la Isla de un público cómplice, muy capaz de captar cualquier discurso o situación en los que de una forma u otra se reconoce. “

Pero no sólo el público cómplice era agudo al percibir alusiones, también la obra despertó suspicacias en los comisarios de la cultura oficial. De hecho esto pudo comprobarse penosamente, puesto que la censura penalizó duramente la pieza después de ser premiada en Cuba y, por supuesto, al autor.

De hecho la obra es una metáfora subversiva del proceso político cubano del momento, pues propone una nueva sociedad que nace con la muerte de

⁴²⁰ J. J. Barquet, “Texto y contexto en la recepción y génesis de los Siete contra Tebas”, *Corner* 5 (2001-2002), <<http://www.cornermag.org/corner05/page01.htm>> [17-06-09], p. 3.

los dos hermanos, líderes extremistas, la conciliación de los exilados políticos y los que se quedaron con el régimen de Castro, hechos diferentes a la realidad cubana que se vivía y que hacía mella en el pueblo que sufría la dictadura y el destierro.

3. Los personajes de *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat

3.1. Etéocles

Lo primero que sabemos del personaje es que es el gobernante actual de Tebas. Su rasgo caracterológico fundamental hace de él un hombre que cree en la grandeza de su hazaña. Está convencido de que tiene la razón y que lucha por un ideal superior a sus propios intereses individuales, que concreta en la propia ciudad de Tebas:

Ciudadanos es menester que ahora
 hable quien vela por la patria
 sin rendir sus ojos al blando sueño,
 sin escuchar las voces enemigas
 Ni entregarse al recuerdo de su propia sangre. [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 871)

Lo mismo hace su trasunto, el propio Eteocles esquileo, que de esta forma se dirige al pueblo:

Ciudadanos del pueblo de Cadmo, preciso es que diga oportunas palabras el que está vigilante en asuntos difíciles, dirigiendo el timón en la popa de la ciudad, sin cerrar con el sueño sus parpados. [...] (Esquilo, *Los siete*, vv.1-3)

Un héroe siempre tiene que sacrificar algo y en este caso él mismo decide que será su propio hermano, con quien desde el comienzo de la obra tiene en mente la posibilidad de luchar:

[...] Si es necesario

que me enfrente a mi hermano Polinice,
 si es necesario, sea.
 Estoy dispuesto.
 Me entrego a la causa de Tebas. [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 874)

En estas palabras vemos rasgos del Eteocles esquileo, cuando después de designar a aquellos adalides que deben hacer frente a los colosos oponentes de Argos, sólo le queda la opción de luchar contra su hermano, haciendo honor a su cargo:

[...] Confiado en ese iré y lucharé yo mismo con él. ¿Qué otro podría hacerlo con mayor legitimidad? Rey contra rey, hermano contra hermano, y enemigo contra enemigo me voy a medir. (Esquilo, *Los siete*, vv. 673-675)

A. Lesky en referencia a la pieza de Esquilo dice: “En el hombre, obrar, exponerse al peligro, y una vez y otra, conduce a una situación sin salida, en la que la misma acción significa necesidad, deber, merito, y al mismo tiempo, la mayor culpa”⁴²¹.

Asimismo, está absolutamente convencido de que obra con justicia y verdad y sostiene que su hermano es traidor a la familia:

[...] He aquí el escudo de mi padre,
 el casco de mi abuelo, la espada
 que mi hermano Polinice abandonó
 para que no le recordara su traición. [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 872)

Cree firmemente que los enemigos son ambiciosos y que no les mueve una causa noble, sólo las riquezas, y así los describe:

[...] No teman a una turba de ambiciosos. [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 874)

⁴²¹ A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, p. 276.

En este parlamento de Eteocles hay ecos del discurso de Polinices en *Fenicias*, cuando justifica de esta forma su proceder a su madre Yocasta:

Polinices.- Aunque es sentencia desde muy antiguo celebrada, la repetiré: “Las riquezas son lo máspreciado para los hombres y lo que tiene mayor efectividad entre las cosas humanas”. Por eso es por lo que yo vengo aquí conduciendo incontables lanzas. Un noble en la pobreza no es nada. (*Fenicias*, vv. 438-442)

Incluso justifica una acción injusta para restablecer la justicia:

[...] Detesto todo afán en absoluto. Yo obro
en el mundo, entre los hombres.
Si es necesario sabré mancharme las manos.
Para ser justo es necesario ser injusto un momento. (Arrufat, *Los siete*, p. 908)

En estas afirmaciones hay reminiscencias del ambicioso Eteocles de Eurípides, cuando claramente manifiesta la voluntad férrea de mantenerse en el poder a costa de todo, incluso de la justicia:

Eteocles.- [...] Que no dejaré a éste mi poder real. Pues si hay que violar la justicia por la tiranía es espléndido violarla. [...] (*Fenicias*, vv. 524-525)

El autor aquí deja ver el deseo de poder de Eteocles, que llegará a ejercer la injusticia para ser justo, una clara contradicción en su discurso político.

De otro lado, aunque alberga dudas sobre si debe o no enfrentarse con su hermano, en el fondo desea ese enfrentamiento por cuestiones de odio, para así saldar una especie de deuda personal. La mencionada duda aparece de hecho al principio de la obra:

[...] ¿Debo sacrificarme?
¿Aplacará mi sangre su ansia de desastres?
¿Es necesario ahora el sacrificio?
Que sepa al fin

el pecho que debo aniquilar, el instante,
 los recuerdos.
 Que sepa al fin
 la puerta que abre nuestro triunfo.
 Ahora estoy solo. Seré Eteocles. Vamos. (Arrufat, *Los siete*, p. 874)

En estas palabras podemos ver reminiscencias del deseo vehemente que muestra el Eteocles de Eurípides de enfrentarse a su hermano:

[...] Así que me voy, a fin de no dejar ocioso mi brazo, y ojalá logre encontrar a mi hermano frente a frente y trabando combate con él derribarlo con mi lanza y matarlo, a él que vino a destruir mi patria. [...] (*Fenicias*, vv. 753-755)

Por otra parte, en el Eteocles de Esquilo también observamos ese odio, pues como afirma J. Vicente Bañuls Ollers⁴²²,

Eteocles se contradice cuando afirma: “¿Qué otro con mayor justicia? Contra un jefe un jefe, y contra un hermano un hermano, enemigo contra enemigo me voy a colocar”. (Esquilo, *Los siete*, vv. 673-675) En el combate singular puede ser justo el enfrentamiento jefe contra jefe, pero nunca hermano contra hermano. Lo que mueve realmente a Eteocles no es la defensa de la *polis*, que en tanto obligación suya el coro le recuerda, sino el odio al hermano.

Pensamos que también su ansia de poder está detrás de toda su actuación. Se erige como jefe único y salvador de sus súbditos y justifica su proceder de este modo:

⁴²² J. V. Bañuls Oller, “La imposible disuasión del héroe trágico”, en M. Consuelo Álvarez Morán & Rosa M. Iglesias Montiel (eds.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del Tercer Milenio*, Actas del Congreso Internacional de los Clásicos. La Tradición Greco-Latina ante el siglo XXI (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998), Universidad de Murcia, 1999, pp. 543-551, p. 543. Hemos corregido en la cita del texto de Esquilo que da Bañuls la indicación correspondiente a los versos (vv. 673-675), pues él, erróneamente, ponía sólo v. 670. También hemos deshecho la división en versos que él hacía del texto de Esquilo.

No nos pierdas, mujer. Deja los negros
vaticinios. Quien manda pide obediencia.
No lo olviden. Y la obediencia a una sola
cabeza engendra el suceso que salva. (Arrufat, *Los siete*, p. 878)

Polinice, incluso lo acusa de detentar un poder absoluto:

Polinice.
Eteocles, me repugna cuanto tú representas:
El poder infalible y la mano de hierro. (Arrufat, *Los siete*, p. 911)

Su trasunto clásico justifica así su poder:

Eteocles.- No decidas con cobardía ni te limites a invocar a los dioses. La obediencia es la madre del éxito y la esposa del salvador. Así se dice. (Esquilo, *Los siete*, 223-225)

Y lo ejerce con impiedad:

Pero si alguien no obedece mi mando —hombre o mujer o lo que hay entre ellos—, se decidirá contra él decreto de muerte [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 196-197)

Pero no llega a ejercerlo con la crueldad y rotundidad con la que lo hace el Eteocles de *Fenicias*, pues “Eurípides pinta a Eteocles como el tirano ávido de poder, dispuesto a cualquier crimen y violación para mantener su tiranía”⁴²³, tal y como cuenta a su madre:

⁴²³ C. García Gual, “Introducción”, Eurípides, *Fenicias*, *Tragedias II*, Editorial Gredos, 1982, RBA Coleccionables S. A. Barcelona, 2006, pp. 271-282, p. 278.

Eteocles.- [...] Llegaría hasta las salidas de los astros del cielo y bajaría al fondo de la tierra, si fuera capaz de realizar tales acciones, con tal de retener a la mayor de las divinidades: la tiranía. [...] (*Fenicias*, vv. 505-507)

Y sólo ante la imposibilidad de convencer a las mujeres para que dejen de invocar a los dioses y lamentarse por funestos presagios, opta por ordenarles:

¡Calla! Guarda tus augurios. Te lo ordeno [...]

y

¿Suplicas todavía? ¡Te ordené que callaras! (Arrufat, *Los siete*, p. 880)

Este proceder para con las mujeres, lo encontramos en el personaje clásico de Esquilo, pero aún más definido y dictador, como afirma A. Lesky⁴²⁴, que a los gritos de terror de las doncellas ha impuesto silencio con palabras de viva represión:

Eteocles.- ¡Calla, desgraciada! ¡No asustes a los nuestros! (Esquilo, *Los siete*, vv. 263)

Otro rasgo importante de su personalidad es su ateísmo, pues no cree en los dioses. Pragmático, confía ciegamente en sí mismo, en que su causa es legítima y en la estrategia de su ejército. Ante la súplica de dos mujeres del Coro a los dioses para que no abandonen a la comunidad tebana, Etéocles contesta:

III

Me postré tan sólo para depositar
en los dioses mi esperanza...

Etéocles.

Ruega tan solo por nuestros hombres.

Confía en el vigor de sus brazos.

V

⁴²⁴ A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 88.

Quieran los dioses no abandonarnos nunca.

Etéocles.

Que no nos abandonen nuestros guerreros. (Arrufat, *Los siete*, p. 878)

Su trasunto clásico cree en los dioses, pero no descuida la estrategia y así contesta a una mujer del Coro:

Eteocles.- Rogad que la torre nos ponga a cubierto de la lanza enemiga, porque también eso es cosa que viene de dioses; sino que hay un dicho que afirma que abandonan los dioses una ciudad cuando es conquistada. (Esquilo, *Los siete*, vv. 216-219)

Elina Miranda puntualiza la distancia que establece Arrufat con respecto a su trasunto clásico en este aspecto: “frente al problema presente en Esquilo sobre la dualidad entre voluntad divina y decisión humana en relación con la acción, concluye: *Que empiece el día que seremos obra de nuestras manos.*”⁴²⁵

Al mismo tiempo, ante el dolor y miedo de las mujeres, Etéocles se muestra firme, sabe que en estas circunstancias no tiene cabida la debilidad, por lo que regaña así a las mujeres:

¡Mujeres! ¿Es ésta la manera

de servir a la ciudad, de dar

aliento a sus sitiados defensores?

(Habla a las distintas mujeres. Las agarra de los brazos, las increpa.)

¿No saben hacer otra cosa que lamentarse y gemir? [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 877)

Hacemos notar que el autor moderno ha trasladado perfectamente el desprecio evidente que muestra ante el temor de las mujeres el Eteocles esquileo:

Eteocles.- Os pregunto, criaturas insoportables: ¿Es lo mejor eso, lo que salvará la ciudad y dará ánimo a un ejército que está sitiado? (Esquilo, *Los siete*, vv. 181-183)

⁴²⁵ E. Miranda Cancela, “El homenaje a Esquilo...”, p. 10.

Que le llevará al extremo de manifestar un desprecio absoluto por el sexo femenino:

[...] ¡Ojalá no comparta yo la vivienda con mujeril raza, ni en la desgracia ni tampoco en la amada prosperidad! Pues la mujer, cuando es dueña de la situación, tiene una audacia intratable; y en cambio, cuando es víctima del miedo, constituye un peligro mayor para su casa y para el pueblo. [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 187-191)

Ante el temor que ellas sienten, él como un buen líder va convenciéndolas de que lo que imaginan no tiene por qué ser cierto, y de que es preciso estar unidos, pues en ello reside su verdadera fuerza; ante la certeza de una de las mujeres del mal fin al que le arrastrará el ejército invasor, contesta:

No nos arrastrará. Permaneceremos.
 No es el momento de dudar, de ocuparse
 de uno mismo. Ellos avanzan
 unidos, y nosotros
 nos destruimos aquí dentro. (Arrufat, *Los siete*, p. 879)

Usa la demagogia en su discurso. Sabe del poder que estas mujeres tienen por sí solas y también el que pueden ejercer sobre sus hombres, tanto hijos como maridos. Con un discurso nada autoritario, Etéocles se propone ganar la confianza y colaboración de las mujeres:

Etéocles.
 Oigan. Se lo ruego.
 El Coro.
 (Uniéndose.) Dilo cuanto antes.
 Etéocles.
 Les pido silencio.
 El Coro.
 Callaremos.

Etéocles.

Les pido que no teman.

El Coro.

Nuestra suerte será la suerte de todos. (Arrufat, *Los siete*, pp. 880-881)

El origen de este discurso de Etéocles se encuentra en el personaje clásico de Esquilo:

Eteocles.- ¡Si me hicieras un servicio pequeño que yo te pido!

Coro.- Cuanto antes lo digas antes lo sabré.

Eteocles.- ¡Calla, desgraciada! ¡No asustes a los nuestros!

Coro.- Callo. Con otros sufriré mi destino. (Esquilo, *Los siete*, vv. 260-263)

En los dos textos vemos la aceptación por parte del Coro de la situación, en la contemporánea, formando parte del entramado político propiciado por Etéocles, y en la clásica, porque es víctima de una ineludible maldición, la que pesa sobre la estirpe de Layo.

Pero es evidente que el tono y las palabras no se corresponden, pues el Eteocles clásico muestra una dureza e insensibilidad hacia las mujeres que por supuesto lleva a un resultado diferente: Arrufat muestra cómo el gobernante consigue la implicación de las mujeres, mientras que en Esquilo las mujeres sólo se resignan y obedecen.

En el enfrentamiento entre los dos hermanos, el Etéocles moderno aprecia el juicio de las mujeres:

Ellas también son la ciudad.

Cuento con ellas y las quiero como testigos.

Nada tengo que ocultar. Polinice.

Esta noche acaba al fin todas las distinciones. [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 904)

Texto que es de absoluta creación de Arrufat, donde su Etéocles muestra su capacidad de liderazgo pues ha conseguido tener al pueblo con él y, para

pagarle esta acción generosa, promete al pueblo igualdad para todos los ciudadanos, un gran ideal para cualquier sociedad.

El protagonista de la obra contemporánea piensa y siente su individualidad. Convencido de que su lucha es justa, y de que se encuentra en la posición de víctima, está orgulloso de sí mismo:

[...] Para mí nada pido. Si muero, recuérdeme
 como soy ahora, sitiado por mi hermano
 y nuestros enemigos. Que ese momento
 en sus memorias mi imagen configure,
 brillando como el instante puro de mi vida.
 Si vuelvo, si mi escudo y mi brazo
 me otorgan el regreso a estos lugares
 que ya empiezo a añorar, gobernaré
 sereno, con cuidado y justicia mayor. [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 881-882)

Texto que tiene su referente en el Eteocles esquileo, para quien la gloria después de muerto es mejor que la vida sin honor, pues como afirma J. Vicente Bañuls Oller, Eteocles argumenta con la muerte con honor y la fama⁴²⁶:

Eteocles.- Si hay que soportar la desgracia, sea al menos sin deshonor; es la única ganancia que queda a los muertos, mientras que de sucesos infaustos y faltos de honra, ninguna gloria celebrarás. (Esquilo, *Los siete*, vv. 684- 686)

Su hermano y rival lo tacha de egocéntrico y soberbio, de que se coloca siempre por encima del bien y del mal, como un dios omnipotente.

Para ti la justicia se llama Etéocles.
 Etéocles la patria y el bien.
 Me opongo a esa justicia, lucho

⁴²⁶ J. V. Bañuls Oller, “La imposible disuasión del héroe trágico”, p. 544.

contra esa patria que me despoja y me olvida. [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 908)

Ecos de esta queja del Polinice contemporáneo lo encontramos en el diálogo que mantienen en *Fenicias* los dos hermanos, en el cual Polinices se queja de la pena vivir fuera de su tierra y del poder absoluto de su hermano:

Polinices.- Estoy expulsado de mi patria...

Eteocles.-Y ahora vienes a expulsar a otros...

Polinices.-Con injusticia, dioses. (*Fenicias*, vv. 606-607)

Por otro lado, su hermano describe cómo es el ejército de Etéocles, formado por gentes del pueblo, sin experiencia en la guerra y sin las armas adecuadas.

[...] Despierta, Etéocles. Empieza tu fin.

Nadie, sólo un loco, se sentiría

seguro ante un ejército como el mío.

Cuento con su fidelidad y su fuerza.

Nada conseguirás con un pueblo descalzo

que empuña viejas lanzas y escudos podridos. [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 904)

Incluso el mismo Etéocles reivindica ese idealismo necesario para salvar el mundo:

[...] Es tu ejército quien nos une,

es tu crueldad la que nos salva.

Somos un pueblo descalzo, somos

un pueblo de locos, pero no rendiremos la ciudad.

Tebas ya no es la misma:

nuestra locura

algo funda en el mundo. (Arrufat, *Los siete*, p. 905)

Podemos observar aquí una aportación de Arrufat, proveniente quizás de la realidad cubana y la personalidad de Castro, como visionario. Por otra parte, también su idealidad le lleva a donar sus posesiones al pueblo:

Rectifiqué los errores de tu gobierno,
 repartí el pan, me acerqué a los pobres.
 Sí, es cierto, saquéé nuestra casa.
 Nada podrás encontrar en ella. Repartí
 nuestros bienes, repartí nuestra herencia,
 hasta los últimos objetos, las ánforas,
 las telas, las pieles, el trigo, las cucharas.
 Está vacía nuestra casa, y no alcanzó
 sin embargo para todos. (Arrufat, *Los siete*, p. 908)

Diferente al Eteocles euripideo que requisa los bienes del hermano exclusivamente para sí, tal y como afirma Polinices:

[...] Pero él, después de haber aprobado esto y de prestar juramento a los dioses, no hizo nada de lo que había prometido, sino que retiene él el poder real y mi parte de la herencia. [...] (*Fenicias*, vv. 481-484)

Como afirma J. J. Barquet,

Arrufat se separa del griego cuando crea a su protagonista dándole un mayor énfasis a su política de repartición de los bienes paternos entre el pueblo. Esta desviación de la fuente griega es una obvia referencia a algunas transformaciones sociales de los primeros años del gobierno de Castro, tales como la repartición de tierras entre los campesinos y la eliminación del carácter privado de las escuelas, hospitales y playas del país⁴²⁷.

⁴²⁷ J. J. Barquet, *loc. cit.*, p. 8.

Asimismo, Etéocles recuerda con nostalgia momentos de su vida pasada en familia, y cómo sentía admiración y cariño por su hermano, cuando éste le salvó la vida matando un jabalí que se disponía a atacarle:

[...] Regresamos a casa, y a todos lo conté.
 La luz era distinta aquel día,
 la vida me importaba más.
 Yo amé tu brazo mucho tiempo.
 Lo observaba despacio, con cuidado y fervor. [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 906)

Este texto lo creó Arrufat, para poner el acento sobre la absoluta estupidez del género humano que mata lo que ama.

Etéocles es también un perjuro, pues incumple un pacto, aunque sea en nombre de la jurisprudencia que él mismo se arroga. Su hermano lo pone en evidencia:

[...] Pacté contigo gobernar un año
 cada uno, compartir el mando
 del ejército y la casa paterna.
 Juraste cumplirlo. Y has violado
 el juramento y tu promesa.
 Solo gobiernas,
 solo decides,
 solo habitas la casa de mi padre.
 ¿No lo recuerdas? (Arrufat, *Los siete*, p. 907)

También Polinice lo acusa de haber actuado injustamente:

[...] Desprecio tu orden y tu justicia.
 Es un orden construido sobre el desorden.
 Una justicia asentada sobre una injusticia. (Arrufat, *Los siete*, p. 908)

Y también le acusa de sacrílego, acusación que Etéocles no niega, sino que justifica por una acción que él considera mucho peor que faltar a una promesa, atacar a los suyos:

Polinice. Eres un sacrílego.

Etéocles. Pero no un enemigo de hombres. (Arrufat, *Los siete*, p. 909)

Esta acusación es casi una copia literal de un pasaje de la pieza *Fenicias* de Eurípides, sólo que Polinices le acusa de impío, acusación que no niega Eteocles:

Polinices.- Eres un impío...

Eteocles.- Pero no un enemigo de la patria como tú. (*Fenicias*, v. 609)

Esta forma de actuar está en consonancia con el carácter del Eteocles de Eurípides, pues tras haber acordado alternarse en el poder, una vez asentado en el trono, éste expulsa a su hermano de la ciudad. Yocasta en el prólogo narra este hecho:

[...] A ambos les invadió el temor de que los dioses dieran cumplimiento a las maldiciones, en caso de convivir juntamente, y de común acuerdo establecieron que el más joven, Polinices, se exiliara primero, voluntariamente de esta tierra, y que Eteocles se quedara para detentar el cetro del país cambiando sus posiciones al pasar un año. Pero una vez que se estableció junto al timón de mando, él no abandona el trono, y expulsa, como desterrado de este país a Polinices. [...] (*Fenicias*, vv. 70-76)

3.1.1. Conclusiones

Arrufat construye un Etéocles complejo en el que se funden características opuestas entre sí, a veces tomadas de los héroes de *Los siete contra Tebas* de Esquilo y *Fenicias* de Eurípides, y por supuesto características y matices que introduce el propio Arrufat para construir su personaje.

El Etéocles de Arrufat está inspirado fundamentalmente en el Eteocles de Esquilo, pues es un héroe de la patria que obra por deber respecto a los suyos

al punto de sacrificarse en la batalla en lucha con su hermano. Como afirma la Elina Miranda⁴²⁸, únicamente enfrentado al dilema trágico en el cual debe ser él el que se enfrente a su hermano, con toda conciencia y en contra de las admoniciones del Coro, opta por la ciudad, aunque ello conlleve su autodestrucción y la de su estirpe.

Sin embargo observamos en él rasgos que son más propios del Eteocles euripideo, como el odio que siente por su hermano, que le llevará a buscar el enfrentamiento cuerpo a cuerpo:

[...] y ojalá logre encontrar a mi hermano frente a frente y trabando combate con él derribarlo con mi lanza y matarlo. [...] (*Fenicias*, vv. 753-755),

sentimiento que no encontramos en el Eteocles de Esquilo que está más centrado en el modo como vencer en la batalla y salvar la ciudad. Como nos advierte Bañuls Oller respecto al comportamiento del Eteocles euripideo: “la impiedad de Eteocles más que en las últimas palabras que pronuncia, se halla en la esperanza que abriga no sólo él sino también su hermano de salir victoriosos del combate violentando los designios divinos”⁴²⁹.

Este Etéocles, al igual que los héroes clásicos de Esquilo y Eurípides, ha incumplido un pacto y expulsado a su hermano de la ciudad, ejerciendo un poder totalitario, basándose únicamente en su criterio, que él asume como jurisprudencia. Aquí Arrufat denuncia la traición del héroe contemporáneo y actualiza el clásico, pues ha roto el pacto político, circunstancia paralela a la idea que existía en la disidencia cubana de que Fidel Castro, desde los años 60, había traicionado las aspiraciones democráticas de la Revolución cubana al acabar con los demás grupos políticos, eliminando la posibilidad democrática de un sistema de elecciones periódicas, y asumiendo el poder absoluto y unipersonal.

Etéocles justifica esta acción, que en definitiva será el detonante de la tragedia, por los errores cometidos por el hermano mientras estuvo en el poder, la necesidad de justicia y de trabajar por el bien del pueblo. La pésima gestión en el poder de Polinice la recoge Arrufat para legitimar, aunque sólo sea en cierta medida, la decisión de Etéocles, remitiendo un poco al Eteocles

⁴²⁸ E. Miranda Cancela, “El homenaje a Esquilo...”, p. 11.

⁴²⁹ J. V. Bañuls Oller, “La imposible disuasión del héroe trágico”, p. 545.

esquileo, que permanece impune y sólo cuando tiene que enfrentarse a su hermano piensa en la maldición de Edipo, y con ello recordamos la ambigüedad en la que se mueve este héroe. Pero más claramente se pueden encontrar ecos de esta acción,

[...] dentro de la tradición recogida de Sófocles, en que Eteocles ha sustituido a Polinices, más bien en el mal gobierno entronizado por este último. Son los errores cometidos por el hermano, la necesidad de justicia y de trabajar en bien de sus conciudadanos defender la obra realizada,...las razones por las que Eteocles ha decidido violar el compromiso. [...] ⁴³⁰

Resalta Arrufat el idealismo de este personaje, que logra hacer causa común con el pueblo para luchar codo con codo contra un ejército muy superior al suyo, con lo que el resultado de la batalla es cierta:

Tebas ya no es la misma:
nuestra locura algo
funda en el mundo. (Arrufat, *Los siete*, p. 905)

Al igual que el héroe esquileo, se muestra más que confiado en ganar la batalla a pesar de la inferioridad real de sus tropas con respecto al ejército argivo. Confía en la unidad, en la solidaridad y en la fuerza de las clases oprimidas. Es la referencia al primer Castro recién estrenada la Revolución. Es un hombre que ama y piensa en su pueblo pero sin el pueblo, lo motiva y reivindica sus derechos al punto de reclamar la igualdad diciendo: “Esta noche acaba al fin todas las distinciones” (Arrufat, *Los siete*, p. 904)

Es nueva también la ternura que imprime Arrufat al gobernante, cuando recuerda con nostalgia los tiempos pasados cuando vivían todos juntos y felices en Tebas, se recrea en los sentimientos amorosos que tuvo y aún tiene para con su hermano que hoy han dejado paso al odio. Aquí es el mismo Arrufat y su emoción la que habla. La añoranza de un pasado cercano que debía haber hecho participe a todo el pueblo cubano, sin excepciones, donde

⁴³⁰ E. Miranda Cancela, “El homenaje a Esquileo...”, p. 12.

la libertad de expresión y el consenso, hubiesen sido la máxima de sus relaciones.

Como personaje, es el único de la pieza que llega al nivel de individuo, pues en él se dan contradicciones: por una parte, la necesidad de justicia y de trabajar por el bien de sus conciudadanos, defender sus ideales, es lo que por otra parte le obliga a faltar a su propio juramento, desterrando a su hermano; también su soberbia entra en contradicción con la mayoría de las características propias de su persona, y que al fin lo llevará a la muerte, pues él mismo, conocedor de su defecto, se impone el castigo, aunque en sí mismo éste sea un acto de soberbia. Como dice Elina Miranda,

Eteocles deja entrever su incertidumbre ante el dilema trágico al que se sabe abocado, en la escena de agón ha de optar no sólo entre el combate fratricida y la defensa de la obra realizada como en Esquilo, sino entre la definición asumida, el sujeto construido, y lo que él mismo lleva del otro: Seré Eteocles, como concluye en el prólogo.⁴³¹

3.2. Polinice

El hermano de Etéocles, desde el punto de vista caracterológico, es presentado como un hombre dominado por la ira y sediento de venganza. Los Espías cuentan el estado de excitación en que se encontraba, preparado para dirigirse a la séptima puerta:

No hay imprecación que tu hermano no pronuncie,
no hay maldición, amenaza o desdicha
que no te toque y te nombre.
Arrebatada es su voz. Invoca
a los dioses de sus padres y anima
a sus hombres, para precipitar
la muerte entre nosotros. [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 902)

⁴³¹ E. Miranda Cancela, “El homenaje a Esquilo...”, p. 12.

Es un claro trasunto de la ira del Polinices clásico de Esquilo, quien es descrito por el Mensajero de la siguiente forma:

Mensajero.- ¡Qué maldiciones profiere, qué triste destino impreca para la ciudad! tras escalar la torre y ser aclamado en su tierra, después de entonar el peán en el tumulto de la conquista, encontrarse en combate contigo, matarte y morir a tu lado o dejarte vivo, ya que lo ultrajaste con el exilio, y castigarte del mismo modo. (Esquilo, *Los siete*, vv. 631-639)

Asimismo, de este personaje parte la iniciativa del encuentro para llegar hasta su hermano, al que ofrece una tregua.

Te ofrezco una tregua, Eteocles.

Vengo a hablar contigo. (Arrufat, *Los siete*, p. 902)

Esta iniciativa es original de Arrufat, pues no existe en los textos que le sirven de referente atisbo alguno de algo similar, y es más, como dicen Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, “podemos hablar de libertad en el recelo de Eteocles sobre sí, bajo la apariencia de tregua, no pretenderá Polinices tenderle una emboscada”⁴³², pues Arrufat quizás estaría transfiriendo los temores del propio Polinices eurípideo, cuando acude al encuentro entre los hermanos a su pesar, con dudas y temor a petición de su madre:

Polinices.- Madre, con decisión prudente, e imprudente, he acudido hasta mis enemigos. Que a todos obliga firmemente el amor a la patria. [...] (*Fenicias*, vv. 357-359)

Por otro lado, a pesar de que es él y no su hermano quien hace un intento de evitar el derramamiento de sangre, lo hace imponiendo su fuerza:

[...] Pero no importa. Me basta con que veas

el resplandor de mis armas. (Arrufat, *Los siete*, p. 903)

⁴³² C. Álvarez Morán & R. M. Iglesias Montiel, *loc. cit.*, p. 268.

Etéocles confirma esta característica de su hermano, cuando le dice:

[...] Eres el mismo de siempre.

Por eso te acompañan esos hombres y alzas

esos escudos. Te conocemos, Polinice. [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 903)

En *Fenicias* Eteocles echa en cara a su hermano el poderoso ejército que ha creado para arrasar la ciudad y Polinices se jacta seguro de su victoria:

Eteocles.- ¿Y por eso acudiste con muchos contra quien nada vale en el combate?

Polinices.- Es mejor un caudillo seguro que uno audaz. (*Fenicias*, vv. 598-599)

Seguro de su triunfo, no viene a negociar realmente, sino a evitar el derramamiento de sangre, puesto que lo que pretende es que Etéocles le entregue la ciudad:

[...] Entrégame la ciudad y te salvaré

de la humillación de la derrota. (Arrufat, *Los siete*, p. 904)

Aunque Arrufat exagera la chulería del personaje, vemos cómo el Polinices de Eurípides en cierto modo también se jacta de su valía, de sus razones y por ello reclama firmemente el mando de la ciudad, pues, como afirma Elina Miranda con respecto al personaje clásico: “Polinices, al que en un principio parece inclinarse la simpatía del autor, pone de manifiesto, en definitiva, su deseo insatisfecho de gobernar la ciudad como móvil principal”⁴³³:

Polinices.- Y a ti por segunda vez reclamo el cetro y mi parte de tierra. (*Fenicias*, v. 601)

⁴³³ E. Miranda Cancela, “El homenaje a Esquilo...”, p. 12.

Asimismo, Polinice asume la responsabilidad de poner al descubierto al dictador que hay en su hermano Etéocles, cuando teniendo como testigos a las mujeres del Coro afirma:

Etéocles.

Ahora sé lo que quieres. Estas
mujeres y yo lo sabemos.

Polinice.

No las mezcles en esto. Ellas
no gobiernan la ciudad. (Arrufat, *Los siete*, p. 904)

Se trata de un rasgo sacado del Polinices de Eurípides, quien, a través del diálogo entre hermanos, presenta su reclamación y reflexiona sobre el poder absoluto que ejerce su hermano, tratando de evitar la masacre si se rectifica y obra en justicia:

[...] Pero él, después de haber aprobado esto y de prestar juramento a los dioses, no hizo nada de lo que había prometido, sino que retiene él el poder real y mi parte de la herencia. Incluso ahora estoy dispuesto, si recibo lo que es mío, a reenviar el ejército fuera de esta tierra, y a vivir en la casa familiar cumpliendo mi turno, y a cedérselo de nuevo a él por el mismo plazo, y a no arrasarlo la patria ni aplicar a las torres los asaltos de las firmes escalas, lo que, de no obtener justicia, trataré de conseguir. [...] (*Fenicias*, vv. 481-490)

Etéocles, por su parte, no tiene dudas acerca del verdadero interés de los caudillos que forman el ejército de su hermano, y es a este ejército al que Polinice brinda la oportunidad de tomar su propia ciudad:

¡Basta Polinice! Nada puedes ofrecer
a Tebas que a Tebas interese. Hemos
escuchado la descripción de tu ejército.
Sabemos por qué vienen y la ambición
que los une. ¡No le entregaremos la ciudad! (Arrufat, *Los siete*, p. 905)

Y es absolutamente cierto que traiciona a su patria por recuperar para sí los bienes de su padre y el gobierno de Tebas, aunque su actuación parece en cierto modo validada porque actúa en oposición a la soberbia y la ambición del poder absoluto de su hermano. Se ve por tanto un tratamiento más positivo cercano al personaje de Eurípides.

Sin embargo, el camino escogido por el Polinice contemporáneo es trasunto del que escoge el Polinices esquileo, pues como afirma Elina Miranda, el hecho de

aliarse con extranjeros ambiciosos; al no dudar en ponerse al frente de un potente ejército, bien equipado y con renombrados caudillos, pero sólo sedientos de rapiña, para marchar contra una tropa descalza y mal armada, pero constituida por quienes defienden lo que ellos mismos han construido, al pretender reponer la injusticia y mal gobierno, el Polinices de la pieza contemporánea despoja a sus argumentos de cualquier posible validez⁴³⁴.

Polinice se caracteriza también por su egoísmo: sólo piensa en sí mismo. Así rememoran los dos Espías la leyenda que luce su escudo:

[...] “Soy el derecho. Devolveré su patria
a Polinice, y la herencia de su padre.” [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 902)

Aunque el personaje del mismo nombre de *Fenicias* no muestra un desprecio por la justicia y por el pueblo como el contemporáneo, éste sí centra al fin y al cabo su interés en su persona y viene a recuperar lo que le ha sido arrebatado injustamente. Por tanto, aunque las características generales de este personaje son sacadas del Polinices de Esquilo, tampoco se salva el Polinices de Eurípides, aunque mejor tratado del egoísmo y de priorizar en última instancia sus intereses personales sobre los de su pueblo. Por lo que Arrufat mezcla sabiamente características de uno y otro, encontrando quizás rasgos un poco más humanos que si sólo pensamos en el personaje de Esquilo:

⁴³⁴ A. Miranda Cancela, “El homenaje a Esquilo...”, p. 12.

Polinices.- [...] Pero él, después de haber aprobado esto y de prestar juramento a los dioses, no hizo nada de lo que había prometido, sino que retiene él el poder real y mi parte de herencia. [...] (*Fenicias*, vv. 481-484)

También dice a su madre cuán imprescindibles son las riquezas:

Yocasta.- ¿Ni siquiera tu noble linaje te elevó a alta consideración?

Polinices.- Es malo ser pobre. El linaje no me daba de comer. (*Fenicias*, vv. 404-405)

En definitiva, el personaje de Eurípides pone de manifiesto, al fin y al cabo, el deseo no sólo de volver a su patria, sino de recuperar sus bienes y gobernar la ciudad, como legítimamente le corresponde.

Pero Polinice posee otra vertiente no menos perturbadora: en el tiempo que detentó el poder se mostró avaricioso e injusto con el pueblo, razón por la cual Eteocles lo desterró alegando su mala gestión de gobierno, explicación que el pueblo aceptó de buen grado:

Les recordé los males de tu gobierno.

Les recordé las promesas sin cumplir,
la desilusión de los últimos meses.

Eres incapaz de gobernar con justicia.

Te obsesiona el poder, pero no sabes

labrar la dicha y la grandeza de Tebas. (Arrufat, *Los siete*, p. 910)

Ya Esquilo pone en boca de su Eteocles el carácter injusto de su hermano:

Eteocles.- Para el que tiene un nombre muy apropiado, a Polinices me refiero, pronto sabremos en qué termina el significado de su divisa: si le van a traer del destierro esas letras hechas en oro que sobre su escudo expresan necesidades y extravío mental. Esto quizá sería posible si la hija de Zeus, la virgen Justicia, estuviera presente en sus acciones y en su corazón. Pero ni cuando huyó de las tinieblas del seno materno, ni en los días de su crianza, ni menos aún al alcanzar la adolescencia, ni al contar ya con pelo en la barba puso en él la Justicia sus ojos ni lo estimó de alguna

valía, ni creo que ahora, en el preciso momento que maltrata a su patria, vaya a ponerse cerca de él. De cierto, con toda razón, el de Justicia sería un nombre falso, si ella le diera su ayuda a un hombre carente de escrúpulos en su corazón. (Esquilo, *Los siete*, vv. 658- 672)

Para justificar la guerra, Polinice alega que sufre el dolor del destierro:

[...] Recordad los males del destierro:
vagar por lugares extraños, escribir
y esperar cartas, mientras rostros,
nombres, columnas se deshacen en la memoria.
Aquí está todo lo que soy, y lo que amo.
Contra mi voluntad hago la guerra.
Contra mi voluntad me desterraron. [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 911)

Exactamente como lo hizo Polinices en la pieza de Eurípides, quien justifica su acción por el terrible dolor que el destierro le causa:

[...] A la tierra que me crió y a los dioses pongo por testigos de que despojado de mis honras, sufriendo pesares, me expulsan de mi tierra, como si hubiera nacido esclavo, y no hijo del mismo padre, de Edipo. Y si algo te ocurre a ti, ciudad, no me culpes a mí, sino a éste. [...] (*Fenicias*, vv. 626-629)

Los pesares del destierro se muestran en la conversación que mantienen Yocasta y su hijo Polinices en la versión de Eurípides, que falta en la pieza de Esquilo:

Yocasta.- La patria, según se ve, es lo más querido a los mortales.
Polinices.- No podrías precisar con nombres cuán querida resulta. (*Fenicias*, vv. 406- 407)

Reflejo por tanto única y exclusivamente del texto de Eurípides en el que “Polinices es el exiliado que acude a reclamar su derecho al trono heredado y a

la tierra patria. Tanto el coro como otros personajes insisten en la razón de las reclamaciones de Polinices⁴³⁵.

Etéocles, por su parte, tacha a los enemigos de ambiciosos, pues no les mueve una causa noble, sólo las riquezas y el poder; en este saco está, por supuesto, el líder de esta traición, Polinice:

[...] No teman a una turba de ambiciosos. [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 874)

En este parlamento de Etéocles hay ecos del discurso de Polinices en *Fenicias*, cuando justifica de esta forma su proceder a su madre Yocasta:

[...] Aunque es sentencia desde muy antiguo celebrada, la repetiré: “Las riquezas son lo máspreciado para los hombres y lo que tiene mayor efectividad entre las cosas humanas.” Por eso es por lo que yo vengo aquí conduciendo incontables lanzas. Un noble en la pobreza no es nada. (*Fenicias*, vv. 438-442)

De hecho, a pesar de ser una víctima propiciatoria del tirano Eteocles, el Polinices euripideo antepone su ambición a la suerte de su ciudad, al igual que el tirano Polinices de Esquilo, éste sin justificación ninguna, y entre los dos se encuentra nuestro héroe contemporáneo.

3.2.1. Conclusiones

Es evidente que la personalidad del Polinice de Arrufat nace del personaje correspondiente de la obra de Esquilo, aunque en esta pieza sea “un personaje referido. Sólo a través del conocimiento del mito que tenían los espectadores, estos podían ser conscientes de la ambivalencia de su conducta antes de la escena en que su nombre se menciona como atacante de la séptima puerta⁴³⁶, aunque también recoge la tradición euripidea, pues un rasgo fundamental de este Polinice es el dolor del destierro y el peso de las acciones de un dictador, que lo han desposeído de lo que legítimamente le pertenece; por tanto aparece como víctima del poder absolutista de Eteocles. Experiencias éstas que no

⁴³⁵ C. García Gual, “Introducción”, *Fenicias*, p. 278.

⁴³⁶ E. Miranda Cancela, “El homenaje a Esquilo...”, p. 11.

aparecen en la pieza Esquilo, pero que le interesan especialmente a Arrufat, ya que Cuba en esos momentos sufría el exilio de muchos de sus políticos y artistas.

Nuestro Polinice es un tipo sin catadura moral, que se alía con guerreros sedientos de sangre y riquezas para batirse contra hombres que no son soldados profesionales, sólo trabajadores que defienden lo que con tesón y tiempo han ido construyendo, y, para colmo, tiene la intención de restaurar el mal gobierno que ya demostró en su día, y que dejaba indefenso al ciudadano de a pie frente a sus atropellos tiránicos. En palabras de María Consuelo Álvarez Morán y Rosa María Iglesias Montiel:

A grandes rasgos podemos decir que encontraremos frases y expresiones de Eurípides, pero debemos decir también que la caracterización de los hermanos y las afirmaciones que hacen responden más a la epopeya que de ellos tenemos en *Septem*. Eteocles será el buen gobernante defensor de la ciudad y Polinices el ambicioso que no quiere renunciar a su patria, a sus bienes y a su reino, aunque para ello tenga que recurrir a la fuerza de las armas [...] ⁴³⁷.

Como vemos, en este personaje interactúan muchas de las miserias del ser humano: la injusticia como lema, la ambición desmedida, la fanfarronería, la ira, el clasismo, el egoísmo extremo que no le deja ver el sufrimiento de los demás; más aún, él se erige en el máximo responsable del sufrimiento de su pueblo. Pero también Polinice es un ser que sufre. Su sufrimiento es motivado por el destierro, uno de los peores males que puede sucederle a un ser humano: [...] “Polinice, al igual que su personaje euripideo, carga con los recuerdos y las añoranzas, con los dolores, rencores y sinsabores de su vida en el exilio, su convicción de que con él se ha obrado injustamente [...]” ⁴³⁸.

En cuanto a nivel de personaje considero que queda en carácter, no llegando al nivel de individuo, pues el dolor que sufre Polinice por su destierro y el hecho de verse desposeído de sus derechos no entran en contradicción con las restantes características de su persona; se puede ser un miserable en todo el sentido de la palabra y también sufrir. Podemos dejarlo en: Polinices, el exiliado traidor

⁴³⁷ C. Álvarez Morán & R. Iglesias Montiel, *loc. cit.*, p. 268.

⁴³⁸ E. Miranda Cancela, “El homenaje a Esquilo...”, p. 12.

3.3. Espías I y II

Dada su función, su primera intervención es para informar de las intenciones y acciones de los enemigos:

Te traemos noticias del campo enemigo,
noble Etéocles. Ocultos, anhelantes
vimos siete caudillos, ardorosos guerreros,
sacrificar un toro sobre un escudo negro,
mojar sus manos en su sangre y jurar
destruir la ciudad o morir en esta tierra. (Arrufat, *Los siete*, p. 873)

Se trata de un trasunto claro del personaje del Explorador de la tragedia de Esquilo que informa a Eteocles y las mujeres del Coro de lo que ocurre en el campo enemigo:

Explorador.- Eteocles, Señor nobilísimo de los cadmeos, vengo con fieles noticias del campo enemigo. Yo mismo he visto lo que allí pasaba. Siete héroes, valerosos caudillos, degollaban un toro, dejando que la sangre fluyera sobre un negro escudo; y con sus manos tocando la sangre del toro, por Ares, por Enio y por Fobo sediento de sangre, juraron o bien destruir la ciudad y saquear con violencia esta ciudad de los cadmeos, o morir y regar con su sangre esta tierra. [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 39- 47)

También desempeñan el mismo papel de otro personaje de la tragedia esquilea, el Mensajero, cuando dice concretamente:

Mensajero.- Puedo decir, porque lo sé bien, lo que ocurre en el campo enemigo y cómo en las siete puertas cada uno obtuvo su suerte. [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 375-376)

Además de informantes también actúan de consejeros, pues con toda naturalidad le dicen a Etéocles lo que debe hacer ante el inminente ataque del enemigo:

[...] Pronto, escoge nuestros guerreros
 más diestros y apóstalos en las avenidas
 de las siete puertas de la ciudad.
 No pierdas tiempo, todo peligra. [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 873)

trasunto en cuestión de contenido, aunque no formal, del texto del Explorador cuando dice:

Explorador.- [...] Ante esto, pon como jefes rápidamente en las salidas de cada puerta a los más valientes guerreros escogidos de la ciudad, pues ya de cerca, el ejército argivo con todas sus armas viene avanzando [...] Así que tú, como diligente piloto de la nave, refuerza la defensa de la ciudad, antes de que sople contra ella el huracán de Ares, pues ruge como ola terrestre la hueste enemiga. [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 57-64)

Una de las funciones primordiales que tienen los Espías es la presentación de los siete adalides enemigos mediante su descripción física y psicológica. El primero es Tideo del que uno de los Espías dice:

[...] Está vestido de negro.
 Negras sus ropas, sus armas,
 el penacho de su caballo.
 Sus adornos metálicos suenan
 con ruido aterrador.
 En su escudo este arrogante emblema:
 un cielo nocturno,
 atravesado por un relámpago. (Arrufat, *Los siete*, p. 889)

Se trata de un claro trasunto de este otro texto en el que el Mensajero de Esquilo dice:

Así que Tideo, lleno de rabia y deseoso de combatir, vocífera con gritos agudos como una serpiente al medio día [...] Lleva en su escudo este arrogante emblema: un cincelado cielo fulgente de estrellas. En medio del escudo, se destaca la luna llena, la más digna de todos los astros, ojo de la noche. (Esquilo, *Los siete*, vv. 380-390)

Como vemos, el autor contemporáneo con respecto a este guerrero es bastante fiel a Esquilo, incluso en la descripción de su escudo.

El segundo en ser descrito por uno de los Espías es Hipomedonte de Micenas:

Los Espías

(Ahora el otro Espía es el que habla.)

Por la segunda puerta,

Hipomedonte de Micenas,

de estatura desaforada,

sediento de poder, viene

contra nosotros dando

alaridos. En sus hábiles

manos de dueño de tierras,

vi girar el disco enorme

de su escudo, echando

reflejos de fuego, y

me sentí estremecer. [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 891)

Es evidente que Arrufat es absolutamente fiel a su referente clásico, pues de esta forma lo describe el Mensajero:

[...] Cuando hizo girar su enorme era —me refiero a sus escudo circular— me eché a temblar —no voy a contártelo de modo distinto—. No era cualquiera de poco precio el que grabó el emblema, el que en el escudo hizo este trabajo: un Tifón que a

través de su boca que exhala fuego lanza una espesa y negra humareda, arremolinada hermana del fuego. [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 489- 494)

Pero también es importante referir la intensificación que hace de la codicia de este adalid cuando expresa a través de los Espías sus motivos últimos:

[...] Grito como él, chilló,
amenazo, amenaza despojar
a Tebas de sus tierras
y esclavizar a sus hombres
a mis ansias de posesión.
La tierra delante de mí,
mía al fin, hasta donde
mi vista poderosa abarca. [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 891)

El Espía I y el Espía II se reparte la información con respecto al tercer adalid enemigo descrito: Capaneo. El Espía I informa de cómo se jacta cruelmente de sus capacidades mortíferas:

“[...] Mira en mi escudo sin mancharnos por esa culpa.
Mira en mi escudo un hombre armado con una tea
llameante. Está desnudo y es implacable.
Lee lo que dice en letras de oro:
yo incendiaré Tebas.” (Arrufat, *Los siete*, p. 893)

Al igual que su trasunto esquileo:

Mensajero.- [...] Su jactancia lo induce a tener pensamientos que superen la humana medida, y contra las torres, está profiriendo amenazas terribles que ojalá no llegue a cumplir. (Esquilo, *Los siete*, vv. 425-427)

El Espía II sigue con la descripción de sus pensamientos y sentimientos:

Nada le ata a la tierra: ni familia, ni amigos.

Está enfermo de suspicacia. Desconfía.

Desconfía de todo. Ama tan sólo la pureza. (Arrufat, *Los siete*, p. 893)

Este texto nos da un nuevo dato sobre este personaje que no encontramos en su trasunto clásico, que sólo es descrito como fiero y arrogante. Es, por supuesto, invención de Arrufat la característica de extrema desconfianza.

Como dicen C. Álvarez y R. Iglesias, es totalmente original la figura de Capaneo, cuya razón para destruir Tebas es su idea de que la ciudad está maldita a causa del odio fraterno, no porque respalde la acción de Polinice⁴³⁹.

Posiblemente, al caracterizar a este adalid, Arrufat advierte de los diferentes motivos que llevan a los hombres a las guerras. Concretamente, en este adalid pone el autor un componente enfermizo: es un iluminado, y son muy peligrosos este tipo de personajes en las revoluciones. Por otra parte, su descripción antes de decir su nombre produce una gran conmoción en Etéocles al confundirlo con su hermano. Y así de impaciente se muestra:

[...] ¿Quién es? No temas. Di su nombre. (Arrufat, *Los siete*, p. 893)

Es de notar la absoluta fidelidad con que Arrufat traduce prácticamente el texto referido a la descripción de su escudo:

“[...] Mira en mi escudo un hombre armado con una tea

llameante. Está desnudo y es implacable.

Lee lo que dice en letras de oro:

Yo incendiaré Tebas.” (Arrufat, *Los siete*, p. 893)

He aquí el texto clásico correspondiente:

⁴³⁹ C. Álvarez Morán & R. Iglesias Montiel, *loc. cit.*, p. 267.

[...] Por blasón tiene un hombre sin armas portador de fuego. Arde una antorcha entre sus manos a modo de arma y dice letras de oro: “prenderé fuego a la ciudad”. [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 432-436)

El cuarto adalid enemigo es Ecleo, descrito por los dos Espías de la siguiente forma:

[...] Las venas de su cuello se dilatan
y su cara furiosa se contrae.
Ondea al viento su cabellera
libre, sin casco, espesa, agresiva.
Fustiga a las yeguas de su carro,
las llama, las increpa, haciéndolas
girar exacerbadas bajo el yugo.
Las riendas silban con áspero ruido,
resuellan las bestias impacientes. (Arrufat, *Los siete*, p. 895)

Como podemos observar, este texto procede en esencia del clásico de Esquilo, concretamente, del guerrero Eteoclo, que es descrito así:

Mensajero.- [...] Para el tercero, Eteoclo, una tercera suerte saltó del casco de bello bronce al ser volcado. Lanzar sus tropas contra la puerta que tiene el nombre de Puerta Nueva. Y hacer volver a sus yeguas, ya relinchantes en sus arreos, que están ansiosas de haber caído ya contra la puerta. Las muserolas silban un bárbaro ruido llenas del aire de los resoplidos. [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 459-465)

Pero donde encontramos una copia casi literal del texto clásico es en la descripción que hacen los Espías del escudo de este jefe de escuadrón:

(Comparten el texto y la expresión física.)
“Nadie me arrojará de esta torre”,
sube un soldado con firmeza
por una escala apoyada al muro de Tebas. [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 894)

Así describe Esquilo el escudo de Eteoclo a través del personaje del Mensajero:

Mensajero.- [...] Está adornado su escudo de forma no humilde: un hombre armado con todas sus armas sube los peldaños de una escala arrimada a una torre de los enemigos con intención de destruirla. También grita éste, en letras que forman palabras, que de las torres ni Ares siquiera podrá derribarle. [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 465-468)

La única diferencia consiste en que lo que grita el adalid clásico, “Que de las torres ni Ares siquiera podrá derribarle” (Esquilo, *Los siete*, v. 468), aparece como lema en el escudo del adalid enemigo de Arrufat, “Nadie me arrojará de esta torre” (Arrufat, *Los siete*, p. 894).

El quinto adalid, Anfiarao, es descrito así por los Espías:

Espía II.

Ni amenaza ni se jacta.

Espía I

Su mirada es sabia y melancólica. (Arrufat, *Los siete*, pp. 895-896).

Pero al lado de estas cualidades también describen los espías su anhelo de muerte:

Espía I

No pelea por nada ni por nadie.

Nada espera. Sólo la embriaguez de la lucha.

Adivino de su propio fin, ha dicho

que abonará este suelo con sus despojos.

Espía II.

No puede evitarlo: vive entregándose a la muerte.

Espía I.

La busca, la propicia, anhela el rumor de su paso. (Arrufat, *Los siete*, p. 896)

El carácter de este personaje es creación exclusiva de Arrufat, es un hombre que quiere suicidarse, y para lograrlo busca también la muerte de los otros. El motivo del suicidio no es justificable ni a los ojos de Eteocles ni al del espectador. Su referente clásico refleja otros valores, que expresa sobre todo cuando se dirige a su hermano. Por supuesto, este discurso es narrado por el Mensajero:

[...] Y luego, dirigiéndose a tu hermano, al fuerte Anfiarao, [...] dice estas palabras con su boca: “¡Vaya gesta! ¡Grata a los dioses! ¡Hermosa de escuchar narrarla a la posteridad! ¡Destruir la ciudad de tus padres y a los dioses de tu propia raza! ¡Atacarlos con tropas extrañas! ¿Puede haber jamás algo que justifique cegar la fuente materna? Cuando tu tierra patria llegue a ser conquistada por la lanza merced a tus intrigas, ¿cómo podrá ser nunca tu aliada? Y yo, adivino enterrado bajo tierra enemiga, abonaré esta tierra! ¡Luchemos! ¡Espero lograr una muerte gloriosa! [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 575-589)

Como vemos, Anfiarao al ser adivino, es conocedor de su suerte, sabe que ellos fracasarán y él morirá en combate. Sin embargo toma parte en la expedición por fidelidad a su palabra, obligado por el voto que hizo a su mujer. Es un hombre justo que se equivoca de compañía y por tanto se encuentra inmerso en una causa que sabe injusta, como afirma Elina Miranda: “Es el único de los atacantes sobre el que recae una valoración positiva, en Arrufat no se libra de la censura en tanto no se considera justo a quien se suicida mediante la muerte de los demás.”⁴⁴⁰

Pero conservan algo en común: tanto el personaje contemporáneo como su trasunto clásico conocen de antemano su muerte, saben que van a morir, sólo que el clásico no desea la muerte, y el personaje contemporáneo que nos ocupa sí. Y tanto uno como otro resultan peligrosos para las huestes de la ciudad sitiada. Con respecto a la descripción del escudo de este adalid, dice el Espía II:

En su escudo, bien forjado, no reluce
emblema, ni señal, ni leyenda.

⁴⁴⁰ E. Miranda Cancela, “El homenaje a Esquilo...”, p. 11.

Avanza con su escudo vacío. (Arrufat, *Los siete*, p. 896)

Es claro trasunto de la descripción que del escudo hace el mensajero de la pieza de Esquilo, que tampoco lleva inscrito nada:

[...] Pero no existe blasón en su escudo, pues no quiere parecer el mejor, sino serlo, obteniendo el fruto mediante su espíritu del surco profundo de donde brotan las decisiones nobles. [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 591-594)

El sexto adalid es Partenopeo. M^a Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias⁴⁴¹, explican cómo la larga tirada dialógica entre el Espía II y el Coro (897-899) lo retratan como el más belicoso y cruel y como quien más deseos tiene de arrasar la ciudad y como la causa de la esclavitud a la que se verán sometidos los tebanos:

Espía II
(Golpea con la lanza en su escudo.)
¡Yo, Partenopeo, juro arrasar la ciudad!

De este adalid dice Etéocles que es un asesino:

¡Que ese asesino no entre, Háctor! (Arrufat, *Los siete*, p. 899)

Se trata de una clara referencia de su trasunto clásico; de él afirma el Mensajero:

[...] Jura por la lanza que empuña, en la que confía hasta el extremo de venerarla más que a ningún dios y por encima de sus propios ojos, que con toda seguridad ha de asolar la ciudad de los cadmeos, aunque no quiera Zeus. [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 530-533)

⁴⁴¹ M. C. Álvarez & M. Iglesias Montiel, *loc. cit.*, p. 266.

Con respecto al escudo el Espía I lo describe así:

Ancho y dorado escudo defiende
 todo su cuerpo. En el centro,
 con clavos esplendente, lleva
 un ave de rapiña carnícera,
 con las garras abiertas. (Arrufat, *Los siete*, p. 899)

Hay una fuerte similitud en la descripción del escudo entre Arrufat y su referente clásico, la pieza de Esquilo, como vemos por las siguientes palabras del Mensajero:

[...] Un insulto para la ciudad hay en su escudo forjado en bronce —redonda defensa para su cuerpo— que estaba blandiendo: carnícera esfinge sujeta con clavos, brillante figura en relieve que entre sus garras lleva un guerrero, un hombre cadmeo, de modo que sobre este hombre puedan caer lanzados muchísimos dardos. (Esquilo, *Los siete*, vv. 540-544)

También corresponde a los Espías transmitir el anuncio de la salvación de la ciudad:

Espía I.
 Tebanas, buen ánimo:
 Se cumplieron los votos:
 ¡La ciudad está salvada! (Arrufat, *Los siete*, p. 922)

Aquí vemos la influencia de Eurípides, cuando el Mensajero informa a Yocasta:

Yocasta.- ¿Qué, pues? ¿Cómo está el recinto de las siete torres?
 Mensajero.- Se mantiene incólume y no ha sido tomada la ciudad. (*Fenicias*, vv. 1078-1079)

Luego describen la muerte cruel y sangrienta de los dos hermanos uno a manos del otro:

Espía I
 Y se embistieron en veloz carrera,
 despidiendo relámpagos al trabar la pelea,
 llenos sus labios de espuma. (Arrufat, *Los siete*, p. 925)

Esto es claro trasunto de la información que el Mensajero da sobre la suerte de sus hijos a la afligida Yocasta, aunque el autor contemporáneo sitúa en pasado la batalla y muerte de los hijos de Edipo, para sintetizar y limpiar su trama y no verse envuelto en la extensa y densa obra de Eurípides:

[...] Se irguieron resplandecientes y sin demudar su color furiosos por empuñar la lanza el uno contra el otro. Los que los escoltaban de sus amigos, de uno y otro bando, les animaban con sus frases [...] Así que, si tienes algún recurso, o sabes sabias palabras o fórmulas de encantamiento, ve, detén a tus hijos de la espantosa contienda. Porque el peligro es grande. Y espantoso premio del combate serán para ti las lágrimas, si te ves privada en este día de tus dos hijos. (*Fenicias*, vv. 1247-1263)

Estas muertes son narradas, evidentemente por los Espías, con todo género de detalles. Etéocles hiere mortalmente a su hermano:

Espía I
 Y de pronto Polinice cae en tierra,
 chorreando sangre: la espada de Etéocles
 está en su vientre clavada hasta las costillas.

Espía II
 Con mi propia espada me matas.
 Ella y tu mano me cierran el mundo.

Espía I

Etéocles se aproxima. Jadea. Arrastra
la pierna. Se inclina sobre su hermano
para quitarle las armas.

Espía II
Pero con la mano trémula, tocada
por la muerte, empuña Polinice
su espada y la clava
en el hígado de su hermano. (Arrufat, *Los siete*, p. 926)

Ecós más que evidentes de esta descripción la encontramos en la información que sobre el final de los hermanos da el Mensajero a Corifeo en la obra *Fenicias*:

[...] El caso es que, cediendo de su constante empuje, lleva hacia atrás su pierna izquierda observando con cautela los huecos del vientre, y adelantando la pierna derecha a la altura del ombligo le hundi6 su espada y la hinc6 entre sus v6rtebras. Entonces se dobla por la mitad, abatido, Polinices y cae entre borbotones de sangre. Eteocles, pensando que ya ten6 el poder y hab6a vencido en la batalla, arrojando al suelo su espada, iba a despojarle, sin prestar atenci6n a su persona, sino s6lo al bot6n. Esto precisamente le perdi6. Porque, aunque respiraba a6n apenas, conservaba su hierro en la mortal ca6da, y con gran esfuerzo, logr6 sin embargo hincar la espada en el h6gado de Eteocles el ya derribado Polinices. [...] (*Fenicias*, vv. 1409-1422)

La lucha fratricida lleva a la muerte de los dos hermanos que Arrufat da por finalizada con las 6ltimas palabras de Etéocles en boca de uno de los esp6as:

Esp6a II
—¿Qu6 eres ahora, Etéocles?
Ya no te reconozco.
No puedo odiarte ni amarte.
¿D6nde est6s? Cierra mis ojos.

Espía I

Y ambos los ojos se cerraron. (Arrufat, *Los siete*, p. 927)

Esta visión poética es obra de Arrufat, quien pone sobre el tapete la inutilidad de estas muertes, y la polaridad amor-odio en la que se mueven los dos hermanos. Por otra parte, cuentan cómo los valientes adalides, hombres de paz, han vuelto sanos y salvos después de salvar la ciudad:

Espía I

Pronto entrarán, mujeres.

La victoria los devuelve.

Pronunciemos sus nombres. (Arrufat, *Los siete*, p. 922)

Texto que con diferencia puede ser trasunto de la noticia del final de la contienda y la victoria de los tebanos sobre los argivos de la pieza de Esquilo, aunque en éste no se hace mención a la vuelta de los adalides y al reconocimiento de estos como salvadores de la patria:

Mensajero.- ¡Ánimo, jóvenes recién criadas por vuestras madres! Ya esta ciudad ha escapado del yugo de la esclavitud. Han caído a tierra las jactancias de esos poderosos guerreros. [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 792-794)

Aunque este texto también puede ser una síntesis de su trasunto eurípideo, el autor contemporáneo no se centra en la descripción de los detalles de las distintas batallas de los adalides, solamente celebra su triunfo, y la alegría de la vuelta de estos hombres de paz a la vida de la ciudad; la única batalla que le interesa es la de los dos hermanos. Eurípides, sin embargo, no escatima detalles para describir cada una de las batallas en las que los adalides tebanos han salido triunfantes y sanos y salvos⁴⁴².

⁴⁴² Dada la extensión de este texto no lo incluyo en este trabajo, pero me remito a la fuente, Eurípides, *op. cit.*, vv. 1090-1190.

Una de las peculiaridades de los Espías es que la primera vez que aparece en escena el Espía I lo hace representando con el cuerpo la acción que se supone que realiza:

(Sale de entre la gente de un salto y expresa con su cuerpo el hecho de soltar gallos) (Arrufat, *Los siete*, p. 872)

Seguidamente uno de los espías informa mientras el otro imita con gestos corporales la acción que describe:

Espía I y II

(Mientras uno habla el otro permanece en silencio, realizando físicamente las imágenes de la narración) (Arrufat, *Los siete*, p. 873)

Pero no sólo imitan acciones físicas sino también sonidos:

Espía II

(Arrebata una lanza, la levanta con los brazos abiertos. Circula. Aúlla.) (Arrufat, *Los siete*, p. 879)

Y en las intervenciones de estos personajes complementarios hay cambios de rol en la acción de imitar y decir el texto:

(Ahora el otro espía es el que habla) (Arrufat, *Los siete*, 891)

3.3.1. Conclusiones

Los Espías forman un dúo, a veces uno habla mientras el otro imita gestualmente la información que su compañero da, otras veces los dos hablan simultáneamente:

El mimo proviene de la más remota antigüedad. Homero calificó el arte del mimo de irrefutable. Quintiliano dice que este arte nació en los tiempos heroicos.

Plutarco lo asocia a las danzas de Apolo. Casiodoro lo identifica con la musa Polimnia. En tiempos de Esquilo hubo un mimo muy celebre llamado Telestes que se especializó en imitar, mimando hasta el último matiz, *Los siete contra Tebas*⁴⁴³.

Es de toda lógica pensar que Arrufat ha usado esta información de forma bastante fidedigna y la ha aplicado a su texto remodelándola y adaptándola a su tiempo; hay una fidelidad no sólo en cuanto a elementos como el texto y la trama, sino a la forma de hacer del original clásico, que como dice Elina Miranda: “no podemos olvidar que Esquilo no sólo era escritor, sino, como los demás autores del siglo V, también cumplía con las funciones de director escénico y actor; así pues, entendía su arte en función de la puesta en escena y no como mero texto”⁴⁴⁴.

De hecho, con respecto a estos personajes, hay muchas acotaciones en las que se refuerza la plasticidad tanto sonora como visual; evidentemente Arrufat escribe una pieza cuyo interés máximo estriba en la representación, y es ahí donde ésta puede desarrollarse en toda su extensión, ya que las acotaciones mímicas y sonoras no tienen su total desarrollo en el texto, como sí lo tiene el texto en sí; con sólo leerlo podemos gozar de la belleza y el fondo social y político, pero solamente en la interacción de sonido, texto y movimiento, amén de las restantes acciones de la puesta en escena como la iluminación, la música, los sonidos, la escenografía, etc., y me refiero al concepto de acción tal y como que define E. Barba:

Un determinado espectáculo teatral es acción (concerniendo por tanto a la dramaturgia) tanto por lo que los actores hacen o dicen, como por los sonidos, ruidos, luces, y transformaciones del espacio. Son acciones a un nivel superior de organización, los episodios de un acontecimiento o las distintas caras de una situación, los arcos de tiempo entre dos acentos del espectáculo, entre dos transformaciones del espacio... Acciones son todas las relaciones, todas las interacciones entre los personajes y los personajes y las luces, los sonidos, el espacio⁴⁴⁵.

⁴⁴³ R. Salvat, *loc. cit.*, p. 103.

⁴⁴⁴ E. Miranda Cancela, “El homenaje a Esquilo...”, p. 10.

⁴⁴⁵ E. Barba & N. Savarese, *El arte secreto del actor: Diccionario de Antropología teatral*, Pórtico de la Ciudad de México, México, 1990, p. 76.

Estos personajes tienen su referente inmediato en el Mensajero de Esquilo y en el Explorador. La función que estos dos personajes por separado cumplen en la obra clásica la condensa Arrufat en estos dos Espías que bien podrían ser uno solo pues no hay rasgos específicos que los distingan. La duplicidad es un juego para reforzar la plasticidad de la pieza.

Tienen una función muy clara en la obra que subvierte las demás, pues la función de consejeros es nimia. Son fundamentalmente informadores fidedignos y muy importantes, pues se encargan de describir a los personajes referidos, para lo cual Arrufat se nutre de la información que le da Esquilo sobre los atacantes; pero la suerte concreta del atacante y defensor una vez resuelta la batalla la saca Arrufat del texto de Eurípides.

A nivel de personaje se quedan en rol, no tienen nombre propio ni desarrollan ninguna característica de personalidad especial, sino que desempeñan una función crucial para el desarrollo de la trama, serían: Los eficientes espías.

3.4. Los adalides de Tebas

Arrufat pone estos personajes en pie para su obra, verdadera innovación puesto que en ninguna de las piezas clásicas aparecen como tales. Eurípides sencillamente los encuentra innecesarios y así se muestra de rotundo Eteocles en *Fenicias* a la hora de nombrarlos:

[...] Decir el nombre de cada uno sería larga demora, cuando los enemigos se encuentran al pie de los mismos muros. [...] (*Fenicias*, vv. 751-752)

En la obra de Esquilo del mismo nombre, *Los siete contra Tebas*, tampoco aparecen como personajes, aunque aparecen como personajes referidos, de los cuales extrae Arrufat algunos datos. Respeta algunos nombres y otros los varía ligeramente y recoge alguna característica de índole moral de estos defensores de la patria.

Es de notar no solamente que los defensores de la ciudad de Tebas no son soldados profesionales, sino que ejercen oficios de paz, campesino, constructor de escuelas y maestro, uno toca la cítara, otro la flauta; son en

definitiva los que construyen día a día la ciudad. También el autor se ocupa bien de reflejar los valores morales y éticos por los que son conocidos, incluso, como dicen Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, esas virtudes son las que determinan la idoneidad del defensor de cara a su adversario⁴⁴⁶.

El hecho de poner en pie personajes que se van a combatir a la batalla, humaniza aspectos de la guerra, nos dice que tienen familia, que tienen un trabajo, y sobre todo les atribuye valores éticos que son en definitiva la fuerza que parece que al final va a llevarlos a la victoria.

3.4.1. Polionte

Es uno de los seis adalides dispuestos por Etéocles para defender una de las puertas de la ciudad.

Lamenta dejar su oficio propio de la época de paz, pero ante las circunstancias acepta de buen grado y como única salida la guerra:

[...] Todos los hombres abandonaron
sus oficios de paz. Nadie
dormirá en su casa esta noche.
Ante el peligro de dejarnos
de ver, de perder el sabor
del pan, la mañana, el deseo
de los cuerpos, son ahora
la lanza y el escudo nuestros
más perfectos instrumentos. [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 884)

Se encarga de enfrentarse a Capaneo (descrito por uno de los Espías como un hombre que no teme a la muerte, ya que no ama nada, sólo la pureza), pues así lo decide Etéocles, cuando le preguntan los Espías, y él seguro del éxito se va:

Los Espías.

⁴⁴⁶ M. C. Álvarez & M. Iglesias Montiel, *loc. cit.*, p. 267.

¿Pero quién lo detendrá sin flaquear?

Etéocles.

¡Polionte!

(Polionte se adelanta. Etéocles retoma su tono de réplica burlona).

¿Recuerdas su emblema? ¡Viste

a ese hombre desnudo con las

ropas de su dueño! Su propia carne vencida

aplastará su antorcha. Parte sin miedo.

(Apaga la antorcha con el pie.)

Polionte.

(Al salir.)

Mujer, ve preparando el cordero. (Arrufat, *Los siete*, p. 894)

Las características de este adalid en cierto modo las saca Arrufat de la descripción que hace el Eteocles de Esquilo de Polifontes. El autor contemporáneo pone un nombre similar al de su trasunto, Polionte, y también recoge con fidelidad absoluta el nombre del adalid que será su oponente en la batalla, Capaneo:

Eteocles.- [...] Capaneo amenaza dispuesto a actuar; desprecia a los dioses y mueve los labios con vana alegría. A pesar de ser un mortal, hacia el cielo lanza palabras altivas engreídas contra el propio Zeus. [...] Aunque sea lenguaraz en demasía, ya ha sido designado contre él un hombre de ardiente coraje, el fuerte Polifontes, guarnición de completa garantía por la benevolencia de la protectora Ártemis y con la ayuda de otras deidades. [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 440-450)

3.4.2. Hiperbio

En la paz, su profesión era la de constructor de escuelas y posiblemente maestro. Una de las mujeres del Coro se encarga de dar esta información cuando pregunta al mismo Hiperbio:

[...] Hijo de Enopo, hemos visto tu
 escuela. Es hermosa y sencilla.
 ¿Qué tiempo te llevó edificarla? (Arrufat, *Los siete*, p. 885)

Consciente de que la construcción de su escuela llevará mucho más tiempo que la destrucción, que puede ocurrir en una sola noche, no desatiende su obligación de defender la ciudad, y ante las palabras de ánimo de Megareo, él también confía en salir victorioso de esta batalla:

Megareo.
 [...] Hiperbio. Tendremos una buena
 batalla. Mañana abriremos tu escuela
 otra vez.
 Hiperbio.
 Así será.
 En ella no aprenderán
 nuestros hijos
 los fúnebres himnos
 de los vencidos. (Arrufat, *Los siete*, p. 885)

Y al mismo tiempo y al contrario que sus mujeres, vive como una realidad el éxito en la contienda:

Hiperbio.
 Es Melanipo que vuelve victorioso
 a su tierra de Tebas. (Arrufat, *Los siete*, p. 888)

Se ocupará de enfrentarse a Hipomedonte de Micenas, descrito como un gigante sediento de poder; así lo determina el gobernante de Tebas:

Etéocles.
 ¡Escojo a Hiperbio, para oponerlo a este ambicioso! (Arrufat, *Los siete*, p. 892)

Las mujeres terminan la descripción de este personaje afirmando que es la mejor decisión puesto que Hiperbio es un hombre sereno:

El Coro.
 Conoces a los hombres. Nadie
 como Hiperbio, firme y reposado,
 para vencer la codicia.
 Con razón lo designas. (Arrufat, *Los siete*, p. 892)

Este personaje es claro trasunto del personaje del mismo nombre de la tragedia de Esquilo, que se encargará de enfrentarse a Hipomedonte, tal y como Arrufat se encarga de recoger en su obra. Eteocles lo describe así:

[...] Y además, Hiperbio, el valeroso hijo de Énope, ha sido elegido como guerrero contra ese hombre, y quiere informarse de su destino en la necesidad que depara la suerte. Ni en su aspecto, ni en su corazón, ni en la disposición de sus armas merece reproche. Con razón, Hermes los ha juntado, pues nuestro hombre es enemigo del hombre al que va a enfrentarse, y ambos llevarán en sus escudos dioses que son entre sí enemigos: el uno lleva el Tifón, que exhala fuego; mientras que en el escudo de Hiperbio estará Zeus firme y dispuesto a lanzar con su mano un dardo encendido; y nadie ha visto jamás a Zeus vencido. (Esquilo, *Los siete*, vv. 504-515)

3.4.3. Megareo

Su oficio es el de campesino. Explica a las mujeres cómo el fruto de sus desvelos, esperado durante mucho tiempo, en una noche puede perderse, sin embargo se prepara para la batalla. Al igual que Polionte acepta la fatalidad de las circunstancias.

[...]Mientras ajustas mis armas, oye:
 el naranjo acepta su humilde oscuridad
 muchos días, trabaja bajo tierra,
 espera el fruto,
 e irrumpe triunfante una mañana

en un triunfo amarillo.
 Sin inquietud, esperó el tiempo.
 Y puede en un instante perderse
 sin embargo, apagar
 su fulgor y morir. [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 885)

Junto a su trabajo en el campo, también toca la flauta, como afirma Melanipo, uno de los adalides:

[...] Lástenes llevará su cítara y Megareo la flauta. (Arrufat, *Los siete*, p. 887)

Asimismo, será el encargado de enfrentarse al soberbio Ecleo, quien grita su emblema: “Nadie me arrojará de esta torre” (Arrufat, *Los siete*, p. 895), según ya ha previsto el propio Etéocles:

¡Ya envié a Megareo! Adornará su casa
 con el soldado, y la escala, y la torre.
 Sus manos no ostentan pomposos alardes,
 pero no retrocederá ante el clamor de unas yeguas.
 Su lanza irá al pecho de Ecleo (Hace la acción.)
 Y las yeguas se dispersarán. (Arrufat, *Los siete*, p. 895)

Las características de este personaje, que conserva incluso el nombre en la tragedia contemporánea, las extrae Arrufat de la pieza de Esquilo; el Mensajero informa del enemigo que se encargará de la puerta tercera, Eteoclo, nombre similar al de Ecleo, su trasunto en la pieza clásica, y Eteocles se encarga de describir al adalid tebano, que se enfrentará a este temible soldado:

[...] Sí, ya está enviado. Tiene arrogancia sólo en las manos. Es Megareo, semilla de Creonte, de la stirpe de los hombres sembrados. No se va a retirar de la puerta lleno de miedo por el ruido salvaje de los relinchos de unos caballos, sino que muerto abonará a su tierra lo que le debe por su crianza, o apoderándose de ambos guerreros

y de la ciudad representada sobre su escudo, adornará con sus despojos la casa paterna. [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 473-479)

3.4.4. Lástenes

Es el más joven de los adalides. Su entusiasmo ante el peligro así lo delata:

[...] Mujer, aquí, ajusta la coraza. Hacen bien en cantar. Oye: cerca de la muerte estoy más vivo que antes. ¿no te asombras? Bulle la sangre en mi frente, hasta el vértigo casi. (Arrufat, *Los siete*, p. 886)

También dice Polionte refiriéndose a su extrema juventud:

Polionte.
No podrá darte como yo un rizo de la barba. [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 886)
Lástenes.
Toma, mujer. No te aflijas, regresaré. (Arrufat, *Los siete*, p. 886)

El joven Lástenes tiene una faceta artística, pues toca la cítara, como afirma el adalid Melanipo:

Lástenes llevará su cítara y Megareo la flauta. (Arrufat, *Los siete*, p. 886) (Arrufat, *Los siete*, p. 887)

Asimismo, será el encargado de enfrentarse a Anfiarao, un hombre que sabe que morirá y busca este fatídico encuentro. Etéocles justifica así su elección:

No admiro a ese hombre. Me es extraño.
Se ocupa demasiado de sí mismo. No es justo

suicidarse mediante la muerte de los demás.

Él se busca en su propio fin,

y tiene que atravesar cuerpos ajenos,

dejarlos inertes, para encontrarse.

Es un espejo demasiado costoso.

Le pondremos delante el escudo reluciente

de Lástenes: Podrá mirarse mientras agoniza. (Sale Lástenes.) (Arrufat, *Los siete*, p. 896)

Lástenes es trasunto del personaje del mismo nombre de la tragedia de Esquilo, por supuesto joven, como dice de él el mismo Eteocles, si bien es cierto que Arrufat quiere poner de manifiesto la extrema juventud de Lástenes, al caracterizarlo como imberbe:

Eteocles.- [...] Sin embargo, le opondremos un hombre, la fuerza de Lástenes, portero enemigo de los extranjeros, que viejo de mente, está echando músculos de juventud plena, con rápida vista, y no se demora en agarrar con su lanza el punto que deja indefenso el escudo del enemigo. [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 620-625)

Y también se enfrentará a Anfiarao, al igual que en la pieza de Esquilo:

Mensajero.- Puedo informarte de un sexto guerrero, muy prudente y el más valeroso adivino, el fuerte Anfiarao. [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 568-569)

3.4.5. Melanipo

El autor no informa del oficio que en tiempo de paz tenía este adalid, y el rasgo caracterológico principal que encarna es el de la amistad.

Y abraza a su amigo Hiperbio,

de sangre generosa, que combatió

sin temor a la muerte. (Se abrazan.) (Arrufat, *Los siete*, p. 888)

Asimismo, será el oponente de Tideo siguiendo las órdenes de Eteocles y así de valiente se muestra ante este terrible enemigo:

Los penachos no muerden ni los adornos sonoros.

Los emblemas arrogantes no causan heridas. (Arrufat, *Los siete*, p. 890)

Ante el deseo de las mujeres de que no sienta miedo frente al adversario y se mantenga firme, él contesta:

El Coro

Valeroso hijo de Tebas, que tu lanza no tiemble.

Melanipo.

No temblará. (Arrufat, *Los siete*, p. 890)

Vemos cómo en su trasunto clásico, la obra de Esquilo, Eteocles describe así a Melanipo, pues él ha decidido que sea quien se enfrente a Tideo: hecho que recoge Arrufat en su versión. Es de destacar su valentía y su desprecio por la fanfarronería:

Eteocles.- [...] Yo pondré frente a Tideo, para que sea defensor de esa puerta, al valeroso hijo de Ástaco, muy noble, que honra el altar del Honor y aborrece, en cambio, las palabras llenas de jactancia, pues no comete acciones vergonzosas, ni le gusta ser un cobarde. La raíz de su estirpe brotó de los hombres sembrados a quienes Ares perdonó la vida. Es Melanipo, totalmente indígena en este país. [...] (Esquilo, *Los siete*, vv. 408-414)

3.4.6. Háctor

Su rasgo de personalidad más destacado es la humildad. Háctor es un hombre sencillo que no quiere que el éxito y la heroicidad le hagan perder la cabeza, y de esta forma se habla a sí mismo:

Corazón, mi corazón, si te confunde el laberinto

de las armas, los alaridos, el golpe de los dardos,
 levántate y resiste. Ofrece al adversario un pecho
 firme. No te alegre el éxito demasiado si vences.
 Regresa simple. Uno no vale más por ese instante
 en que decide, un poco aturdido, morir por los otros. (Arrufat, *Los siete*, pp. 899-
 890)

Como defensor, será el encargado de frenar a Partenopeo, que ha jurado arrasar la ciudad:

Etéocles.
 ¡Que ese asesino no entre, Háctor!
 Escucha la descripción de su escudo
 y aniquila a esa alimaña. El aire
 será más transparente con su silencio: así le habla Etéocles. (Arrufat, *Los siete*, p.
 899)

Este personaje es claro trasunto del personaje de la tragedia de Esquilo, llamado Áctor, quien es elegido por Eteocles para enfrentarse a Partenopeo, relación que conserva el autor contemporáneo. Esquilo, por boca de Eteocles, describe así a Áctor:

Hay también contra éste, contra el árcade a que te refieres, un guerrero no jactancioso, pero cuyo brazo está ansioso de entrar en acción. Áctor, hermano del que antes te nombré. No permitirá que una lengua carente de obras cruce la puerta y produzca innumerables males, ni que penetre en el interior de la muralla, de fuera a dentro, portando en su escudo enemigo la imagen de esa odiosísima bestia. (Esquilo, *Los siete*, vv. 555- 560)

3.4.7. Conclusiones

Todos los adalides son hombres de paz con fuertes valores morales que se ven forzados a una lucha impuesta, pero también son valientes, y ante la adversidad responden asumiendo cada uno la defensa de su puerta y

haciéndose cargo de un grupo de hombres que conformarían el ejército de Tebas. Como afirma Elina Miranda con respecto a su referente esquileo,

[...] se resalta la resolución de estos al enfrentamiento, aún antes de ser designados, pero sobre todo la principal diferencia radica en que ya no se trata solamente de hombres valientes y llenos de prudencia y moderación que los griegos abarcaban en el concepto de *sophrosyne*, sino que son hombres que ejercen los oficios de paz⁴⁴⁷. [...]

Polionte tiene un carácter bien definido: es un hombre bueno que tiene un oficio de paz y acepta que la batalla es la única salida en estos momentos, a pesar de lo cual hace gala de un optimismo inusual teniendo en cuenta el poderoso enemigo al cual habrá de enfrentarse. Sería Polionte, el ciudadano valeroso.

Con respecto a Hiperbio, Arrufat elimina el emblema de su escudo, pues es un hombre de paz, pero sin embargo se inspira en las características del dios Zeus, que se encuentra como emblema del escudo del Hiperbio esquileo, para caracterizar a este personaje, pues dice de él que es “firme”, lo mismo que el dios Zeus. También Eteocles dice de él que es valeroso, característica que se refleja en el optimismo que el personaje contemporáneo tiene cuando se imagina volviendo victorioso. Como personaje llega a la categoría de carácter, es Hiperbio, el maestro sereno.

Megareo es un hombre vinculado a la tierra, Arrufat reserva para este personaje el oficio de campesino, así mismo hace hincapié en su sencillez exenta de arrogancia y valentía, características ya encontradas en su trasunto griego. Teniendo en cuenta todo esto, Megareo llega a la categoría de carácter, pues en él no hay contradicciones: Megareo, el sencillo campesino.

Lástenes, esencialmente es joven y como tal, se excita ante la inminente aventura, la guerra. Para minimizar el efecto de la juventud el autor dice de él que también es sabio, y, además, coloca en él la virtud de la sensibilidad haciéndole artista. Llega al nivel de carácter, sería Lástenes, el músico joven.

Melanipo define un carácter, y aunque hay en él depositadas varias virtudes, la amistad, la generosidad y la valentía, me inclino por resaltar la

⁴⁴⁷ E. Miranda, “El homenaje a Esquilo...”, pp. 10-11.

generosidad, pues ella implica las restantes, así que el nivel de personaje llega a carácter y sería, Melanipo, el generoso ciudadano.

Y por último, Háctor, que a nivel de personaje lleva a carácter, pues en él se observan unos valores positivos, sobre todo, se cuida de no dejarse llevar por sus propios instintos individualistas con el fin de ser útil a la comunidad. Podemos situarlo a nivel de personaje en carácter, sería Háctor, el solidario ciudadano.

3.5. El Coro

Está compuesto por cinco mujeres, ciudadanas de Tebas, que, temerosas de la guerra que les viene impuesta, expresan el sentimiento del pueblo llano e inocente. A veces se expresan individualmente y otras de forma coral.

Si tuviéramos que señalar un rasgo que las defina como colectivo es el temor que sienten ante la inminente guerra. Su propio terror les lleva a imaginarse la contienda antes de que ocurra. Una de ellas vive este ataque como real, pues identifica como una señal cierta el polvo en el que se ve envuelta, polvo también irreal:

I

Veo a los guerreros enemigos lanzarse
hacia nosotros en fiera acometida.
Lo adivino en este polvo que se eleva,
nos envuelve, que nos mancha la cara,
mudo, pero mensajero infalible. (Arrufat, *Los siete*, p. 875)

A veces expresan su miedo a través de sensaciones psicofísicas. Una de las mujeres dice así:

II

Me arde la piel. Me suda la frente. (Arrufat, *Los siete*, p. 875)

Se van contagiando unas a otras el miedo, y éste va subiendo en intensidad hasta ver con nitidez su propia muerte a manos del ejército enemigo:

V

Veo sus armas lucientes salir
de entre el polvo, avanzar buscando
nuestros pechos. Aquí, aquí. (Arrufat, *Los siete*, p. 875)

Por supuesto, también imaginan la muerte de sus hombres en la contienda:

I

Esas espadas buscan el corazón
de nuestros hombres, de nuestros esposos.
Rajan sus carnes. Los labios de sus heridas
expulsan el ánimo vital temblando,
y cierran sus ojos, y olvidan sus nombres. (Arrufat, *Los siete*, p. 876)

Sigue *in crescendo* su terror hasta la alucinación en la que viven intensamente la tragedia final:

II

¡Horror! Veo desde las almenas
una llanura de muertos amados.
Sus partes deshechas en la tierra,
mudos y ciegos,
aplastados por caballos y escudos. [...] (Arrufat, *Los siete*, p. 876)

Y como colofón a esta terrible suerte, la muerte del propio Etéocles:

I

El carro de Etéocles llama
a la séptima puerta: está vacío.
Su caballo tiene las riendas sueltas,

los arreos manchados de sangre.

Da un relincho y se pierde solitario

por esa llanura de cadáveres. (Arrufat, *Los siete*, p. 877)

A fuerza de dejarse llevar por el miedo, se imaginan y viven como real una posible derrota final que provocara la muerte de todos aquellos hombres que podían haberlas ayudado. En una situación así, su desamparo sería absoluto, al no quedar nadie para socorrerlas:

IV

Ay, amigas, ¿quién nos salvará?

¿Quién acudirá a nuestra súplica? (Arrufat, *Los siete*, p. 877)

Este terror es claro trasunto de aquel que sufre el Coro esquileo, pues ya en su primera intervención se muestra así de explícito, y sintiendo vivamente la alucinación que les provoca el terror:

Coro.- Grito los grandes dolores que el miedo me causa. Avanza la hueste enemiga, pues ya ha abandonado su campamento. Corriendo en vanguardia viene en oleadas esa innumerable hueste de jinetes. Me lo asegura sin voz, pero mensajero claro y verdadero, el polvo que veo subir hasta el cielo. Ocupó el fragor de las armas las llanuras de mi país, que acercan a mi oído el grito de guerra. Vuela, ruge, cual un invencible torrente que cae retumbando por una montaña [...] ¿Quién nos salvará? ¿Quién nos dará ayuda de entre los dioses o de las diosas? [...] (Arrufat, *Los siete*, vv. 78-94)

Como podemos observar, el discurso es similar, en esencia es el mismo, sólo que la forma ha ganado en ligereza y frescura. En los dos casos, y en contraste, el miedo de las mujeres potencia la actitud de prudencia y seguridad que trasmite Eteocles, sobre todo al principio. Este sentimiento fue interpretado por los comisarios de la cultura cubana, como “un sentimiento que rebajaba la estatura moral del pueblo cubano”⁴⁴⁸.

⁴⁴⁸ J. J. Barquet, *loc. cit.*, p. 4.

A pesar de su terror, las mujeres del Coro creen firmemente en los dioses. Así, ante la exigencia de Etéocles de que confíen en él y le obedezcan, una de ellas replica que siente más confianza en los dioses que en él:

V

Es mayor el poder de los dioses.

Pueden levantar al desvalido

de entre sus males, desvanecer de pronto

la niebla del dolor de sus ojos. (Arrufat, *Los siete*, p. 878)

Y cumplen tradiciones religiosas como la flagelación:

III

(Golpeándose con el ramo de olivo.)

Ay, vientos inciertos, ay. La muerte

me amenaza. Quiere oler mi carne.

Dioses, acojan mis votos... (Arrufat, *Los siete*, p. 879)

Invocan desesperadas a los dioses, para que las salven del desastre final, haciendo caso omiso de los razonamientos de Etéocles:

II

¡Dioses de Tebas, no entreguen la ciudad!

Etéocles.

Teme en silencio. Lucha por ella.

III

¡Líbrame de la esclavitud!

Etéocles

¡Tú misma te esclavizas, y a todos!

IV

¡Dioses, ampárenme de mis enemigos! (Arrufat, *Los siete*, p. 880)

También la creencia del Coro en los dioses es trasunto de la absoluta confianza que el pueblo griego tenía en ellos, como bien manifiesta el Coro esquilero:

Estrofa 1ª

Dioses protectores de la ciudad, venid, venid todos, ved este batallón de doncellas que vienen en súplica de que las libréis de la esclavitud [...] ¡Ea, oh Zeus, padre sin quien nada se cumple, evita como sea que caiga prisionera del enemigo! [...] Y tú, hija de Zeus, potencia que amas la lucha, sé la salvadora de nuestra ciudad, ¡Oh Palas!

¡Y tú, Señor, que en el mar reinas con tus caballos y el utensilio de ensartar peces, Posidón, concédenos la liberación, la liberación de nuestros terrores!

¡Y tú, Ares —!ay, ay!—, guarda a la ciudad que recibió su nombre de Cadmo y claramente vela por ella!

¡Y tú, Cipris, primera de nuestra raza, protégenos, pues de tu sangre hemos nacido! Y con las preces que a dioses se elevan nos acercamos a ti, invocándote a gritos.

¡Y tú, Señor Lobuno, sé realmente lobuno para el ejército enemigo acudiendo al grito de mis gemidos!

¡Y tú, doncella de Leto, apresta bien tu arco! (*Los siete contra Tebas*, vv. 109-150)

Aunque es de notar la síntesis que el autor contemporáneo hace, puesto que no cita a cada uno de dioses griegos, sino que lo concentra en un simple “Dioses de Tebas” (Arrufat, *Los siete*, p. 880).

En esta línea de sintonía con la divinidad, convencidas por el noble Etéocles, cantan un himno a los dioses:

I y II

(Cantando.)

Dios de la guerra,

brazo potente,

concede a los tebanos

tu rebotante ardor.

Sostén a la ciudad

y sobre el cuerpo
 extiende
 tu escudo protector. (Arrufat, *Los siete*, p. 882-883)

Por supuesto, observamos cómo el referente de este texto es también la pieza de Esquilo, aunque en este caso las mujeres del Coro no participan del entusiasmo que les insufla el autor contemporáneo:

Antístrofa 1ª.- [...] Ante esto, ¡oh dioses protectores de nuestra ciudad, ojalá inspiréis en los que están fuera de las torres la ofuscación, destructora de hombres, y arrojen al suelo con ella sus armas, en tanto otorgáis la gloria del triunfo a los ciudadanos!

¡Sed los salvadores de nuestra ciudad y permaneced en vuestras sedes propicios a las súplicas que expreso en agudos gemidos! (Esquilo, *Los siete*, vv. 313-320)

Exaltadas llegan incluso a manifestar su deseo de lanzarse a la lucha:

I, II, y IV
 Mi pecho palpita,
 mi sangre se quema.
 ¡Oh cuánto diera
 por pelear también! (Arrufat, *Los siete*, p. 883)

Este texto es original de Arrufat, posiblemente para poner de manifiesto cómo toda la comunidad participa en su propia salvación y el compromiso que absolutamente todos los habitantes de la ciudad adquieren con ella. Incluso la alegría y entusiasmo de la entrega por una causa justa en la que todos son uno.

Una de las funciones más claras del Coro es su papel como consejero, previendo a Etéocles contra la soberbia:

Te estrechas a ti mismo, Etéocles. Tu mano
 en el aire tu otra mano encuentra.
 ¡Serás como él víctima de la soberbia!

La soberbia reina en un cuarto oscuro,
 con un espejo donde se contempla para siempre.
 Aparta ese espejo. Recuerda
 que hay otros hombres en el mundo. (Arrufat, *Los siete*, p. 912)

También el Coro de la tragedia de Esquilo exhorta a Etéocles a no dejarse llevar por la ira y, por supuesto, a no tomar en consideración la maldición de Edipo, ni temer la desaprobación del pueblo, si no se bate en la séptima puerta con su hermano, lo comprobamos en los siguientes textos:

Estrofa 1ª

¡Te muerde un deseo en exceso salvaje y te empuja a llevar a cabo la muerte de un hombre que es el fruto amargo de una sangre que no es lícito derramar! (Esquilo, *Los siete*, vv. 693-694)

Estrofa 2ª

Pero no te apresures. Tú no serás llamado cobarde, si conservas indemne tu vida. (Esquilo, *Los siete*, vv. 698-699)

La diferencia estriba en que el Coro contemporáneo no hace referencia a la maldición de Edipo, conoce a Etéocles y sabe que es su propia voluntad la que lo lleva a decidir sus actuaciones, movido por la soberbia, y le toca su interior más profundo, mientras que la actuación del Eteocles esquileo está movida por su característica más plausible, la valentía, y siente como un acto de cobardía no recoger el guante que le arroja su hermano.

Pero también el Coro le aconseja sin acusarle, mostrando compasión por él:

Oh Etéocles, que tan querido me eres, nos toca
 asistir a una despedida que no podemos comprender.
 Has sostenido la ciudad, organizado la defensa
 alentando a nuestros guerreros y a nosotros,
 sin ocuparte de ti ni de tus vínculos de sangre,

señalando lo justo, lo que debe hacerse, y su tiempo.
 Los tebanos están en las murallas y te esperan.
 Pero no esperan que te enfrentes a tu hermano.
 ¿Por qué buscar a Polinice, por qué mezcla tu sangre
 a su sangre, manchando la ciudad y tu misión? (Arrufat, *Los siete*, pp. 913-914)

Compasión que encontramos en las palabras que usa el Coro esquileo para exhortar al rey de tan temible decisión y que, como afirma A. Lesky con respecto al texto clásico: “Las doncellas, a cuyos gritos de terror ha impuesto silencio el soberano en la primera parte del drama con palabras de viva represión, se oponen ahora con acento maternal a la actitud apasionada del rey”⁴⁴⁹:

Hijo de Edipo, el más amado de los varones, no te iguales en ira al que anda gritando perversidades. Ya es suficiente que los hombres cadmeos lleguen a las manos con los argivos, pues es sangre que puede expiarse. Pero la muerte de dos hermanos que entre ellos se matan así, con sus propias manos..., no existe vejez de esta mancha. (Esquilo, *Los siete*, vv. 678-683)

De hecho, en la pieza clásica de Esquilo cuatro veces le pide el Coro a Eteocles que renuncie, pero su odio es mucho. En palabras de J. Vicente Bañuls Oller,

A lo largo de la tragedia, el temor por la ciudad, que estaba en primer plano, ha ido cediendo terreno a la maldición que pesa sobre la estirpe de Layo. Cuando en los versos 672-676 Eteocles declara que él mismo va a enfrentarse a Polinices, se opera en el coro un cambio: hasta ese momento su preocupación han sido las consecuencias para la ciudad del ataque que sufre. Ahora el coro toma consciencia plena de a qué se está enfrentando realmente la ciudad. Y el coro consciente ya de que se enfrenta a la maldición, [...], va a intentar a partir de ese momento persuadir a Eteocles de que desista de su empeño fratricida. Pero una vez más verá frustrado su intento de intervenir en los acontecimientos, aunque sea de forma indirecta, por lo que tendrá

⁴⁴⁹ A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 88.

que aceptar la situación, [...] Y es que el coro pretende algo que en realidad es imposible, que el héroe trágico no actúe como un héroe trágico⁴⁵⁰.

En su rechazo a la guerra, las mujeres se cuestionan por qué se encuentran en un conflicto que no sienten como propio. Tres de ellas se rebelan ante la misión que se encomendaba al pueblo tebano, la lucha armada:

III, IV y V.

¿Qué crimen cometimos? ¿Qué libertad perderemos? (Arrufat, *Los siete*, p. 883)

El Coro se apena y al tiempo reprocha el comportamiento de estos dos seres que pusieron en peligro la ciudad de Tebas, por sus intereses personales: Etéocles, movido por valores espirituales, y Polinice, por valores exclusivamente materiales:

El Coro

¿No hubiera sido mejor detenerse y pensar?

¿No hubiera sido mejor volver victorioso

y gobernar sereno, con cuidado y justicia mayor?

¿Debo acaso lamentar la suerte de Polinice?

¿Recordar los males del destierro?

Oh tercios, tercios, tercios.

Rompo en funerario canto por ustedes.

Nadie podrá reprocharnos la ternura

ante el que muere por error.

Después, Polinice, cumpliremos nuestro deber.

Ya no eres nuestro enemigo: eres un hombre muerto. (Arrufat, *Los siete*, p. 928)

Este claro y merecido reproche lo recoge Arrufat de su trasunto clásico esquileo, pues así de duro se manifiesta el Coro con el empecinamiento de dos hermanos por matarse:

⁴⁵⁰ J. V. Bañuls Oller, “La imposible disuasión del héroe trágico”, pp. 543-544.

Estrofa 1ª.

— ¡Ay, ay, insensatos, desobedientes a quienes os querían, que de desgracias nunca os cansasteis! ¡Para vuestra desdicha habéis conquistado mediante un combate la casa paterna!

— ¡Desdichados, sí, quienes hallaron mísera muerte para sumir en ruina su casa!
(Esquilo, *Los siete*, vv. 875-880)

Pero, sobre todo, el Coro contemporáneo reprocha a Polinice que todos sus esfuerzos hayan ido en pro de destruir su propia ciudad, y esto es imperdonable. Cuando éste se encuentra cadáver ante el Coro, le expresan su sentir decepcionado ante su insensible comportamiento y afirman que su nombre será relegado al olvido:

Primero

No te persuadieron mis voces
ni quebrantaron mis tribulaciones.

Segundo

Nadie te ha vestido, Polinice,
ni lavado tu cuerpo.

Primero

¡Cómo iba a estar de tu parte
la patria entregada por obra tuya
a la ambición extranjera! Nadie
cantará tu horrible proeza. (Arrufat, *Los siete*, p. 929)

Este texto es original del autor, puesto que este Coro no castiga tan duramente a Polinice como lo hace el consejo del pueblo a través del Heraldito al Polinices esquileo, sino que se permite tener conmisericordia con él y que, como dice el adalid Polionte: “Tendremos para él la piedad que no supo tener para Tebas” (Arrufat, *Los siete*, p. 931). Momentos antes, el Coro ha

manifestado su olvido con este episodio tan triste y lamentable de su historia, para poder comenzar sin resquemores una nueva vida:

Primero
 Pronto vendrá la primavera.
 La lluvia, moviendo de ternura
 la tierra,
 estrenarán hojas nuevas
 sobre la sangre.
 El sacrificio consumado,
 abre las puertas. (Arrufat, *Los siete*, p. 930)

La magnánima posición del Coro y los adalides para con el traidor Polinices puede ser una transposición de la intervención de Antígona en *Fenicias*, que se empeña en enterrar a su hermano en su tierra de origen, Tebas, manifestando así el amor que en el fondo se profesaban:

Antígona- Glorioso es, en verdad, que dos seres queridos reposen uno junto al otro. (*Fenicias*, v. 1659)

Y

Al menos déjame tú dar el baño fúnebre al cadáver. (*Fenicias*, v. 1667)

De otro lado, el Coro en la obra contemporánea ayuda a sus hombres a colocarse las armas, función ésta ausente en las obras clásicas, al tiempo que canta tal como lo hace el Coro griego tradicional:

Entran los seis adalides. Se realiza el ceremonial de la investidura de las armas, que como en el de Etócles, puede prescindir de la presencia física de las armas. Al entrar los adalides, las mujeres cantan otra vez la primera estrofa marcial. Las mujeres realizarán el ceremonial de la investidura a lo largo de toda esta escena. (Arrufat, *Los siete*, p. 884)

Asimismo, el Coro desempeña una función estética, visual y sonora importantísima: la coreografía y los movimientos expresivos, tales como la imitación de animales. De los movimientos que imitan animales, nada más comenzar la pieza, tenemos un evidente ejemplo en lo que dice la acotación siguiente:

(Se mueve y canta como los gallos con intensidad expectante, en forma abrupta y basta.) (Arrufat, *Los siete*, p. 872)

De la coreografía tenemos un ejemplo evidente, cuando las mujeres expresan con movimientos convulsos el desasosiego de su temor, para finalmente rodear a Etéocles y aferrarse a sus manos:

(Las mujeres, desgarradas las ropas, jadeantes, de rodillas, tiradas en el suelo, terminan rodeándolo. Sus manos se aferran a las suyas. Etéocles abre los brazos a lo largo del cuerpo.) (Arrufat, *Los siete*, p. 880)

Esta función del Coro estaba ya presente en su correspondiente esquileo, pues éste corre de un lado para otro buscando las estatuas de los dioses:

[...] (El coro se dirige a las estatuas o a cada una de ellas en particular, con arreglo al texto, dando carreras de un lado a otro) (Esquilo, *Los siete*, v. 108)

Está claro que Arrufat hace una personalización de esta característica del coro clásico y añade a su vez el trabajo mímico, que Esquilo no refleja en su texto, pero que sin embargo, sabemos, era muy importante en la puesta en escena de sus obras de las cuales también se ocupaba.

3.5.1. Conclusiones

El Coro es un personaje colectivo, cuya función en la pieza consiste fundamentalmente en que el espectador no pierda la perspectiva racional, para así reflexionar sobre el verdadero problema que se plantea en la obra. Y aquí obtiene su inspiración de los coros de Esquilo, quien a través de su relación

con el o la protagonista desvela el sentido último y auténtico del conflicto, como confirma Elina Miranda, para quien Esquilo busca a través del diálogo con el deuteragonista y el coro el sentido último de las acciones que se han acometido⁴⁵¹.

Pero no sólo valora, enjuicia, aconseja, sino que también mantiene una relación personal, privada y emocional con el resto de personajes de la pieza, hecho que culmina en la magnanimidad con la que trata a los perdedores. Y es en este punto en el que Arrufat toma a Eurípides como referente, pues “más que expresar ideas de contenido filosófico, los coros exponen sus sentimientos, su punto de vista sobre la realidad cotidiana”⁴⁵².

La abierta generosidad del Coro para con el vencido, o sea, el perdón para Polinice, quien podrá ser sepultado en suelo tebano, es el optimismo con que Arrufat plantea la nueva sociedad cubana, pues, como dice J. J. Barquet, “Arrufat propone, al final de su pieza, la consecución de una utopía social y política que en algunos aspectos (erradicación física de los líderes extremistas, conciliación entre exiliados y no exiliados) resultaba atrevidamente diferente a la circunstancia cubana”⁴⁵³.

En cuanto a las acciones mimetizadas y al juego coreográfico, el Coro cumple una importante función, pues el autor coloca en este personaje colectivo la mayoría de las acciones que dimensionan el futuro espectáculo, donde el movimiento y el sonido, amén del texto, colaboran en ritualizar momentos como la exaltación del triunfo, el miedo del principio, en definitiva, en crear las atmósferas propicias en cada situación. Salvando las diferencias, también retoma esta función que ya tenía el coro de Esquilo, aunque actualizado, no sólo a nivel político y social sino también estético.

Como personaje llegaría a nivel de carácter. El Coro, las inocentes ciudadanas.

⁴⁵¹ E. Miranda Cancela, “El homenaje a Esquilo...”, p. 10.

⁴⁵² J. A. López Férrez, “Introducción”, en Eurípides, *Tragedias I*, p. 54.

⁴⁵³ J. J. Barquet, *loc. cit.*, p. 1.

CONCLUSIONES FINALES DEL ANÁLISIS DE LAS OBRAS ESTUDIADAS

Aunque en el estudio de cada una de las obras escogidas se han establecido ya conclusiones parciales, tanto del análisis comparativo de las tramas como de los personajes que intervienen en la obra cubana y en la clásica que le sirve de modelo, creemos fundamental, de cara a la claridad y a poner de relieve lo que de más original aportamos en nuestro trabajo, reunir en estas conclusiones finales los aspectos más relevantes que hemos ido destacando en los epígrafes precedentes.

La primera de las obras estudiadas es *Electra Garrigó*, escrita, como ya se ha dicho, en 1948 por Virgilio Piñera. Su personaje principal, Electra, es también el centro de la tragedia de Sófocles, quien estaba preocupado fundamentalmente por el individuo. Y es precisamente este enfoque el que escoge Piñera para escribir su obra, inquieto por los males sociales y políticos que van en contra del desarrollo pleno del ser humano.

La trama de *Electra Garrigó* tiene como trasunto la *Electra* sofoclea, aunque el autor usa las variantes que considera que le ayudarán a expresar de una forma concreta el tema que le preocupa. De hecho Piñera elimina personajes y pone en juego otros, como es el caso de Agamenón, personaje importante en la trama, que le servirá para poner en evidencia la malsana relación despótica que mantiene éste con su hija y que es fruto de una cultura machista propia del pueblo cubano. Pues, como el mismo Piñera dice a través de Pedagogo: “esta noble ciudad tiene dos piojos enormes en su cabeza, el matriarcado de sus mujeres y el machismo de los hombres”⁴⁵⁴.

Electra, que vive en sus propias carnes la tiranía de Agamenón, no tiene idealizado a su padre como su antecesora clásica, sino que desencantada por el comportamiento de éste respecto al concubinato de su mujer y por negarle la autonomía suficiente para el desarrollo pleno de su vida, se le volverá en contra y preparará el terreno para su muerte, como un hecho necesario y bueno para la comunidad, “una mera cuestión sanitaria”⁴⁵⁵, como, según Clitemnestra, llama la propia Electra a este asesinato. De hecho, la muerte de

⁴⁵⁴ V. Piñera, *Electra Garrigó*, p. 170.

⁴⁵⁵ V. Piñera, *Electra Garrigó*, p. 171.

Agamenón es casi un acto más de rebeldía que de venganza, en contra del ser que más fuertemente se opone a su libertad.

Orestes, quien, contrariamente al Orestes sofocleo, no ha salido nunca de palacio, quizás para mostrarnos la dependencia emocional que tiene el hijo respecto a su madre, aparece como inmaduro y débil, por lo que podría ser el trasunto del personaje clásico de Crisótemis, mujer miedosa y apática, sin ideales ni valores éticos arraigados, en contraste con el decidido y consciente Orestes clásico.

Tampoco se erige en líder del plan del asesinato de su madre, como su antecesor sofocleo, que organizó el plan para asesinar a Clitemnestra con la ayuda de su hermana, Pedagogo, Pílates y dos ayudantes, aunque sí en su ejecutor a instancias de la propia Electra, quien es el verdadero cerebro del crimen.

Para llegar a este punto, en el cual Orestes se convierte en cómplice de su hermana, éste deberá sufrir un cambio. A través de una larga reflexión consigue tomar conciencia de su propia persona y sus circunstancias. Electra quiere identificarlo como digno hermano suyo, o sea, capaz de llevar a cabo el asesinato, y para ello lo somete a una prueba en la que Orestes debe contestar una pregunta simulando el pasaje de Edipo y la Esfinge. Piñera usa así otro mito clásico para desentrañar los pensamientos de su hermano.

Egisto Don, cuyo referente directo es el Egisto sofocleo, muestra todas las miserias de éste; sin embargo, el rasgo de temeridad que se vislumbra en su referente clásico no aparece en su versión moderna, puesto que huye cuando las circunstancias se vuelven adversas. Piñera se permite exponer hasta las últimas consecuencias las debilidades de su personaje Egisto Don, dejando hasta en buen lugar a su antecesor.

En la versión de Piñera no aparecen los personajes de Pílates y Crisótemis, porque ya no son necesarios para la acción. En efecto, como Egisto Don no muere sino que huye, ya no se precisan dos personajes para reducirlo. En el caso de Crisótemis, algunos rasgos de la dócil hermana de Electra los podemos encontrar en el inmaduro Orestes.

Como novedad, sin embargo, aparecen los mimos, unos sirvientes negros que bien pueden sustituir a los mensajeros que acompañan a Orestes. Unos personajes fácilmente reconocibles por el pueblo, que también es de raza negra, con lo que éste puede hacer su propia autocrítica. No tenemos un trasunto claro de los mimos en la obra de Sófocles, excepto si pensamos que

sustituyen a los dos criados que ayudan a Píldes y Orestes a entrar en palacio, uno de los cuales porta la urna con las supuestas cenizas de Orestes.

El autor usa los mimos para protagonizar una escena de tipo onírico, que aparece como un paréntesis dentro de la representación, puesto que no se representan de la misma forma que las escenas reales para desarrollar un trabajo del inconsciente, el de los esposos. De ahí podemos decir que Piñera usa el surrealismo, estilo que revolucionó el teatro del siglo XX, para poner en evidencia la verdadera faz de los esposos, dependientes de su descendencia y a la que consideran prolongación de su persona.

Se trata de cuatro actrices y cuatro actores negros que son los sirvientes respectivos de Clitemnestra y Agamenón, pero que van cambiando de personaje y función dependiendo del momento. Estos personajes no tienen voz, sólo movimiento. Uno de ellos hará de Agamenón y otro de Clitemnestra, fenómeno muy actual, que en el ámbito teatral se llama *sincretismo*, y que se da cuando dos intérpretes representan una faceta particular del personaje o un personaje.

El uso de estos personajes, los mimos, nos remite a la Antigüedad, pues para el hombre primitivo era su forma de estar en el mundo. En su origen el hombre se expresa cantando, bailando y hablando al mismo tiempo, pero a medida que pasan los años tiende a especializar su expresión. De esta especialización saldrá el mimo, el arte de expresar con el cuerpo, movimiento que tuvo su apogeo en el siglo XX y que sigue vigente aún, profundizando en su poderosa capacidad para comunicar.

Con la incursión de estos personajes el autor aúna tradición y modernidad en su presente: la representación dentro de la representación, fruto de una modernidad común a la generalidad del teatro occidental del momento. El hecho de que los actores que los representan sean negros, actualiza el momento presente de la realidad cubana (los sirvientes negros formaban el cuerpo de casa del burgués de la primera mitad del siglo XX), y el que sean mimos, que usen el movimiento expresivo corporal y la coreografía, indica la importancia que da el autor a los elementos puramente teatrales.

Tampoco nos priva Piñera del tradicional coro clásico, aunque está representado por un grupo de músicos cantantes que se expresa en décimas de la *Guantanamera*, tal como lo hacía Joseíto Fernández por los años 30, en un conocido programa de radio, para enmarcar las dramatizaciones de crímenes

pasionales, y que por supuesto en cierto modo reivindica el más ancestral coro griego que cantaba.

Adopta de la función del coro griego la valoración clara del conflicto, aunque no mantiene un contacto directo con Electra Garrigó ni con ninguno de los personajes, sino que permanece a modo de comentarista representando al pueblo, sin intervenir directamente en la acción, como en las tragedias griegas. Sin embargo, se alza como conciencia colectiva exigiendo justicia, función que está absolutamente presente en su trasunto clásico.

Por su parte, Pedagogo es sin duda el personaje que se ha actualizado de la forma más original. Descrito por el autor como un hombre vestido de centauro, con frac, cola de caballo y cascos, otra vez recurre Piñera al mundo clásico para caracterizar a este personaje como un ser sabio, puesto que los centauros eran seres mitológicos con torsos y cabeza humanos y la parte trasera y extremidades de caballo, que se distinguían por su sabiduría y conocimientos. Por supuesto, hace gala de un extenso conocimiento de la cultura clásica, con sus continuas referencias a este mundo con el que educará a Electra; realmente es el motor intelectual que despierta la mente de Electra para que pueda actuar en consecuencia. Se convierte en un personaje clave de la tragedia moderna, distando mucho del Pedagogo sofocleo, que se queda en un personaje secundario que cumple una función muy básica.

En Clitemnestra Pla el autor resalta los rasgos de la tradicional madre criolla, ese extremo comportamiento de gallina clueca que quiere tener a sus polluelos bajo control, y a su manera reivindica sus derechos como mujer cuando observa comportamientos machistas en su marido. Sin embargo, no llega a desarrollar esta idea a favor de todas las mujeres, sino que la usa como arma arrojadiza contra su marido. Pero la conexión más clara entre las dos Clitemnestras es la maldad, el odio que profesa a su hija, a su marido, y el descaro de su comportamiento, cuando no se preocupa ni siquiera de ocultar ni avergonzarse de sus actos impíos.

Electra Garrigó desafiará el orden establecido, al igual que su antecesora, pero mientras ésta espera el momento de la venganza, aquélla no esperará nada, irá colocando las piezas como en un puzzle, de tal forma que todo encaje como ella tiene previsto: la muerte de Agamenón ordenada por Clitemnestra a manos de Orestes, al que Electra convence habilidosamente aprovechando su punto débil, su deseo de marcharse. Por tanto, al principio de la obra ni siquiera Clitemnestra Pla y su amante han tomado la decisión de asesinarlo.

La sabia modificación introducida por Piñera respecto a su referente clásico, la tragedia de Sófocles, en base a la relación que mantienen los padres entre sí y la tiranía que ejercen sobre sus vástagos, transforma esencialmente el tema principal de la obra. En tanto que en la obra de Sófocles el núcleo de la trama se articula en torno a la venganza de una hija que idolatra a su padre muerto, en la *Electra Garrigó* el tema es el de la lucha de una mujer por el derecho a elegir su propia vida, mujer que de ningún modo idealiza a su padre, sino que, con una madurez impropia de su edad, conoce bien los defectos de los miembros de su familia. En definitiva, lucha contra la tradición incoherente y antinatural, la sociedad hipócrita, el clasismo, la tiranía de los poderosos, todo ello a través de su propia tragedia familiar, que no hace sino reflejar el desprecio por la dignidad del ser humano.

Por esta razón, es la institución familiar cubana el centro de la tragedia de Piñera. Para que esto suceda conviven familiarmente Agamenón, Orestes, Clitemnestra, Electra y Egisto. Se trata de un universo vivencial donde la institución sirve para sostener el individualismo imperante en la época. Y es que aquí cada cual piensa en sí mismo, sin tener en cuenta al otro.

La liberación que supone la ejecución del doble asesinato no soluciona el conflicto interno de Electra Garrigó. Electra queda sola. Es el suyo un castigo no impuesto por los dioses puesto que no existen o no se manifiestan. Queda patente su propia soledad, la cual constituye su condena, pues no tiene a nadie con quien contar.

Piñera, al actualizar el mito, pone también un apellido a la Electra clásica, como lo anticipa en el título, *Electra Garrigó*, y así la ubica en un ámbito concreto. Pero no sólo pone apellidos a Electra sino a todos los personajes que comparten con ella la trama actualizada, pues es la forma que él ha elegido de traer a su presente el mito griego.

Electra, sin dejar de ser hija de Clitemnestra y Agamenón, se convierte en portavoz de esa parte del pueblo cubano que lucha por la dignidad de los ciudadanos, víctimas de la tradición y la hipocresía propia del tiempo que les ha tocado vivir. Son los gritos de una revolución que se está gestando. Su interés por llevar adelante su propio conflicto, que es también el de su pueblo para poder despertarlo de su letargo, le hace buscar fórmulas que la identifiquen claramente; asimismo, la solemnidad del discurso de su referente, Sófocles, se rompe en pro de una desmitificación de lo trágico. De esta forma se acerca al carácter cubano, muy poco dado a dramatizar, acostumbrado a reírse de todo y a vivir cada momento con intensidad.

Para el nivel de actualización que lo acerca al mundo cubano, Piñera, aparte de poner apellido a los personajes, introduce la frutabomba, la *Guantanamera*, el color negro de los actores mimos, la indumentaria de los personajes, incluso el uso de la magia y los ritos de la Santería, aunque sea como una crítica a la superstición del pueblo cubano y a la creencia según la cual los dioses pueden cambiar el curso de sus vidas. Pero la auténtica cubanización de la trama la hace a través de un planteamiento simbólico de la realidad, y la reducción que hace el autor de la tragedia griega hasta un conflicto familiar que termina en un suceso sangriento de crónica negra: el parricidio.

Este enfrentamiento entre padres e hijos no hace sino reflejar el enfrentamiento entre los dos grupos que constituían la sociedad cubana: los que luchaban por acabar con la anquilosada cultura burguesa y los que se resistían al cambio. Estamos en las antípodas de la Revolución. Quizás sea por ello por lo que a Piñera no le interesan las implicaciones morales del doble asesinato de unos padres a manos de sus hijos, o instigados por ellos. Cuando muere Clitemnestra, al igual que cuando murió Agamenón, Electra se reafirma sin ningún arrepentimiento o resquemor: “Una acción sanitaria, una mera acción sanitaria”⁴⁵⁶. Es algo que debe suceder y no hay otra opción, acabar con el pasado.

Pero toda revolución tiene un coste, en este caso vemos cómo se refleja esto en la protagonista. Como sugiere el crítico Rine Leal⁴⁵⁷, Piñera entiende este asesinato como la única forma de liberación real en la época que viven, una inteligente forma de afirmar la necesidad de un cambio radical en el que es preciso destruir el pasado, para lo cual hay que desmitificar la estructura familiar como reflejo caduco y sentimental de una falsa realidad social.

En definitiva, Grecia es sólo una máscara, un pretexto para denunciar la decadencia de la mala educación sentimental recibida e instaurada en la sociedad cubana desde hacía muchos años.

La segunda obra elegida para nuestro estudio es *Medea en el espejo* de José Triana, quien pertenece a la generación de dramaturgos cubanos que estrenaron la recién llegada Revolución, llenos de entusiasmo con el cambio cultural que este acontecimiento podía propiciar. Fundamentalmente, su obra

⁴⁵⁶ V. Piñera, *Electra Garrigó*, p. 185.

⁴⁵⁷ R. Leal, “Piñera todo teatral”, p. 4.

rescata la realidad del pueblo cubano y su expresión escénica, o sea, “el teatro bufo”, y, usando como referente el mito griego de Medea, saca a relucir los problemas existenciales de las capas más desfavorecidas de la isla.

De esta forma el autor logra una obra contemporánea y cubana al mismo tiempo, basada en la tragedia original, la *Medea* de Eurípides. En ella los personajes principales son equivalentes, aunque el autor añade dos personajes clave para la consecución de su obra, los dos Santeros, y elimina el personaje del Mensajero por innecesario. En la pieza clásica el Mensajero describe con todo detalle a Medea la muerte de Creonte y su hija, mientras que en la obra contemporánea no es necesaria esta detallada descripción, puesto que la señorita Amparo desde el cuarto de Esperancita anuncia la muerte de ésta, y Perico Piedra Fina se está muriendo en el patio del solar, a la vista del coro, hasta que desaparece para morir en su habitación, hechos todos ellos de los que María se entera desde su cuarto. De esta forma se elimina un personaje que no haría sino retrasar la intriga de la obra, obteniéndose un resultado más teatral.

Los personajes añadidos son el doctor Mandinga y Madame Pitonisa (santeros de profesión), a los cuales usa como un instrumento para que María pueda encontrarse a sí misma. Tanto el doctor Mandinga como Madame Pitonisa, a través de los procedimientos mágicos de las religiones afrocubanas, propiciarán que María entre en trance y vea pasar toda su vida hasta reconocer que hasta ahora ha llevado una vida equivocada. Estos personajes los saca el autor de la cultura popular cubana y no son necesarios en la tragedia griega, puesto que Medea se reconoce rápidamente en una autoanagnórisis, de modo que no se engaña a sí misma.

El personaje de Erundina, madre adoptiva de María, tiene su equivalente en el personaje de la Nodriza de Eurípides, aunque con matices. Erundina pondrá toda su energía en hacerle ver a su hija lo equivocado de su existencia al lado de un chulo que la maltrata y la humilla, mientras que la nodriza clásica sufre por el dolor de su señora pero, conociendo el carácter de Medea, teme su reacción.

Pedagogo es el trasunto del personaje de la Señorita, pues tanto uno como otra se encargan de la educación de los niños, pero el autor se recrea en una mujer cuya característica más importante es el gusto por el chisme, y a la que usa para dar información crucial a nuestra María. Esta característica no es propia del Pedagogo clásico, quien se limita a narrar los acontecimientos y a

expresar su conformidad o disconformidad con las decisiones que toman los protagonistas.

Perico Piedra Fina es el referente contemporáneo de Creonte. Adopta de este personaje fundamentalmente el poder tiránico que ejerce sobre sus súbditos, en especial sobre la indefensa María; el resto de sus características procede de la ridiculización a la que el autor le somete para poner en entredicho los poderes que gobernaban la sociedad pequeño-burguesa antes de la Revolución. De hecho, en él se dibujan los defectos de la sociedad del momento: la hipocresía, la tiranía, la autocomplacencia, el machismo, la vulgaridad y la frustración. Es necesario, por tanto, que los dirigentes posean unos valores ético-morales y una vasta cultura y educación.

Julián es blanco como griego es Jasón, de forma que por su origen y nacimiento los dos están insertos en la sociedad en la que viven; son hombres, lo que supone una ventaja en una sociedad machista, pero los dos viven alejados de las prebendas que dan el dinero y el poder. Triana extrae del personaje trágico la ambición y, por ende, la traición que lo convertirá en un perjuro, aunque desdeña la hipocresía del Jasón euripídeo, que intenta justificar lo injustificable. Sencillamente, desaparece sin dejar rastro y cuando aparece lo hace para buscar la hipoteca que pesa sobre María, y con ello dejarla sin vivienda.

Así, el autor convierte a Julián en un personaje indeseable, en el cual encarna uno de los grandes males de la isla, la chulería, el vano envanecimiento y la traición. En fin, lo despoja de toda la grandiosidad que pueda tener el personaje trágico y lo convierte en un chulo de barrio, como hay miles en la isla.

La obra de Triana tiene un coro al igual que su trasunto, la *Medea* de Eurípides. Pero mientras en el autor griego el coro no interviene en el conflicto, en Triana recupera la importancia que tenía en Esquilo y Sófocles como personaje activo, puesto que ayuda a hacer circular los rumores y a dar información vital a la protagonista para que actúe y avance la intriga. En la obra del cubano el coro informa a María de que Perico no la dejará que siga viviendo en el solar, hecho que determinará la venganza de María. Pero lo cierto es que, al igual que el coro de Eurípides, no puede evitar la desgracia final, el infanticidio.

Este coro está compuesto por personajes tipo: el muchacho de los periódicos, el barbero, el bongosero y la mujer de Antonio. Se trata, pues, de

una mujer y tres hombres. Posiblemente el uso de un coro mixto pone el acento en la necesidad de que hombres y mujeres se impliquen en la reivindicación de un cambio total en las relaciones de género. Por su parte, su trasunto, el coro clásico, sólo está formado por mujeres corintias.

El centro de la obra de Triana es María, como lo es Medea en la pieza de Eurípides; es la protagonista absoluta y todo gira en torno a ella. Tanto María como Medea sufren la hostilidad de la sociedad del momento, y, al igual que en la obra de que es trasunto esta pieza, María envenena al dictador tirano, Perico Piedra Fina, a su hija Esperancita y a sus propios hijos.

María no puede separar los hijos que tuvo con Julián del propio Julián, por ello los matará, de forma que al matar a sus hijos, está matando toda su vida anterior, lastrada por su relación de dependencia respecto a Julián, para renacer como la mujer que realmente es, fuerte, independiente y autónoma, a pesar del alto precio que tendrá que pagar por ello. Es lo mismo que le sucede a su trasunto clásico, que al dar muerte a partes de su vida, morirá como madre, esposa y mujer, para volver a sus orígenes de diosa solar.

También la resolución final del conflicto de la obra clásica tiene un fuerte paralelismo con la obra cubana. Eurípides usa el *Deus ex machina* para desenredar la trama y resolver el conflicto; Triana introduce también este recurso de la tragedia clásica para el desenlace de su obra, que surge sorprendente e inesperado, cuando María, enajenada después de matar a sus hijos, se erige en una diosa de la venganza gritando: “Soy Dios”.

Como vemos, la trama contemporánea se configura de forma similar a la clásica. Sin embargo, nos encontramos con una Medea contemporánea más compleja, pues subyacen en la protagonista deseos e inquietudes diferentes de la Medea clásica, de forma que aún conservando una trama muy similar, el autor logra cambiar el tema de la pieza, aportando una visión actual y muy original, que hace que esta pieza sea un homenaje a Eurípides y a la vigencia de su obra. En la obra clásica el deseo fundamental de la protagonista es la venganza; en la contemporánea, su propia identidad.

El autor ha decidido reflejar ciertos aspectos del modelo griego, pero no hasta el extremo de copiarlos sino de recrear la trama, cuya principal disimilitud con la obra clásica es que la anagnórisis de Medea ocurre en la primera parte de la pieza, mientras que en la obra contemporánea ocurre al final, encontrándonos con una protagonista llena de dudas, sin conocimiento

de la tragedia por la que está pasando y, lo que es peor, negando incluso toda evidencia de que la traición exista.

Se mantiene en la actitud en que las sociedades patriarcales han dejado a la mujer. Su historia pasada se va desvelando poco a poco y con muchas dificultades, pues la tradición ha hecho mucha mella en ella. Nada en un principio hace presagiar que esta mujer dependiente y maltratada —como todas las mujeres de su entorno—, con todo lo que ello conlleva de falta de autoestima e incapacidad para tomar decisiones, lleve a cabo una acción tan terrible como la muerte de sus propios hijos. Muy diferente de la Medea clásica, de la que el espectador sabe todo a través del prólogo de Nodriz, quien, conociendo a su señora, hace una premonición bastante exacta del final.

El revés que sufre la Medea clásica la lleva en poco tiempo del amor al odio. De esta forma el autor clásico centra la obra en la venganza de la protagonista, en tanto que el autor contemporáneo lo hace en la búsqueda de la auténtica María. Las dos cometen los mismos asesinatos, pero ninguna de las dos mostrará arrepentimiento alguno por sus actos. El autor en cierto modo justifica la venganza de Medea, pues para ella no habrá un castigo ejemplar, sino que los dioses sólo aparecen para ayudarla. Este aspecto también lo recoge Triana, quien pone a un ser infinitamente menos poderoso, pero al que legitima prácticamente su terrible acción en pro de la dignidad del ser humano y para quien tampoco plantea un castigo divino ni humano.

El lugar de la acción es un solar habanero, y todos los personajes que la conforman salen de las variantes raciales de la isla: blancos, mulatos, negros y asiáticos (conocidos como “chinos”). Los tres últimos corresponden a los estratos más bajos de la sociedad, un submundo que refleja la vida cubana antes de la Revolución. De estos grupos, los blancos son la clase dominante y los negros, asiáticos y mulatos sus víctimas. Pero estos últimos no adoptan la lucha social como opción para defender sus derechos como seres humanos, sino que, de acuerdo con sus creencias religiosas, usarán la venganza, no la venganza real, como en esta ocasión hace María, sino a través de la magia de las religiones afrocubanas, tal como plantean los santeros para deshacerse del traidor.

La acción se sitúa en el plano religioso afrocubano, ya que sin este elemento sería imposible que la trama se moviera en el plano mágico en que lo hace, al margen de un realismo que el autor no usa. Tanto es así que sería impensable que Perico Piedra Fina, político corrupto y hombre introducido en la sociedad burguesa, continuara viviendo en el solar, o que María tuviera

económicamente posibilidades de costearse una institutriz. Así como que el político burgués se fijara en un chulo, traficante y fichado por la policía para yerno; o que María trate a la mujer que la crió de una forma distante y fría, como a una sirvienta.

El plano religioso afrocubano justifica las manifestaciones rituales necesarias para la acción, compuesta de música, danza, canto y poesía, cuya combinación ayuda a dar teatralidad a la obra.

Así pues, Triana crea un universo dramático en el que mezcla elementos del mito clásico con el teatro vernáculo, “los bufos”, cuya característica intrínseca es la marginación en la que se movían sus personajes, insertando tipos salidos del mundo popular cubano, como un vendedor de periódicos y billetes, un bongosero, un barbero y la “Mujer de Antonio”, personaje tomado de un son cubano muy conocido, todos los cuales conforman el coro, como ya se ha dicho.

El lenguaje lo extrae Triana también de los bufos, que decidieron hablar en su idioma para diferenciarse del teatro español, reduciendo sus posibilidades de ganar dimensión teatral.

Toda esta mezcla que el autor teje construyendo una dramaturgia rica y compleja, junto al esfuerzo de la protagonista por encontrarse a sí misma, en las antípodas de la Revolución del 59, convierten a esta obra en una de las piezas más originales de cuantas versiones de Medea se hayan escrito en Latinoamérica.

En la tercera obra, *Los siete contra Tebas*, Arrufat ha elegido como base dos tragedias griegas que tratan el mismo hecho aunque con criterios muy diferentes. Al mezclar dos piezas en una, realiza una transformación esencial que da como resultado una obra verdaderamente original. Asimismo, también el autor hace una síntesis del texto clásico, de forma que con pocas y ajustadas palabras da toda la información allí donde el clásico usa largos parlamentos. Sin embargo, sus versos siguen manteniendo la solemnidad de los clásicos.

Nada más comenzar su lectura observamos cómo la trama es bastante fiel a la pieza homónima de Esquilo, aunque no aparece ningún elemento de origen divino ni que tenga que ver con el destino, dejando toda la responsabilidad en manos de los seres humanos que protagonizan la acción. Eteocles intenta convencer al coro de mujeres tebanas de la necesidad de que se impliquen en el proceso de lucha contra los atacantes y dispone que los hombres se colocarán frente a las puertas de Tebas para defenderla.

A partir de este momento Arrufat introduce un cambio importante, la incorporación como personajes de los seis adalides defensores de la ciudad. Ésta quizás sea la característica más innovadora, cuando en la obra de Esquilo sólo aparecen referidos por Eteocles y ni siquiera son nombrados en la pieza de Eurípides, *Fenicias*.

De hecho la trama continúa con la aparición de los seis caudillos y la ceremonia de la investidura de armas por las mujeres del coro, mientras dialogan y dejan ver las relaciones de parentesco y amistad que existen entre los adalides mismos y las mujeres.

Seguidamente, vuelve Arrufat al referente esquileo, pues los Espías, trasunto del Explorador y el Mensajero de la tragedia de Esquilo, traen información de los adalides que se encargarán de atacar cada una de las puertas de la ciudad. El séptimo es Polinices, hecho que lamenta Eteocles pero que no tratará de evitar.

Luego aparece Polinices pidiendo una tregua, y es en este punto donde comienza un diálogo en el que se encuentran cara a cara los dos hermanos y se reprochan mutuamente su conducta, hecho que remite al famoso agón protagonizado por los hermanos en *Fenicias*. Las características fundamentales de los dos personajes proceden de los personajes de Esquilo, no de los de Eurípides, puesto que Eteocles es el buen gobernante y defensor de los derechos de los ciudadanos, y Polinices, el ser ambicioso que no renunciará al poder aún a costa de invadir su propia patria.

La presencia de Polinices en la pieza cubana es fundamental, pues el diálogo que protagoniza con su hermano nos hace ver las auténticas razones de la contienda: no es la ambición extranjera sino la de los dos hermanos tocados por el ansia de poder y la soberbia. El final del encuentro supone el emplazamiento para un duelo a muerte y la guerra para la ciudad, claro trasunto del agón que protagonizan los hermanos en la obra clásica, aunque el autor contemporáneo los deja solos, mientras que en el texto clásico actúa de mediadora su madre Yocasta.

El coro intenta hacer desistir a Eteocles de este empecinamiento y le acusa de soberbia, tal como hace el corifeo en la obra de Esquilo. Cuando el coro queda solo, sufre y se pregunta el porqué de esta guerra que ellas no eligieron, reflexión que es original del autor contemporáneo, cuyo objetivo es resaltar la posición del pueblo inocente y desvalido que sufre los embates y consecuencias de la guerra debido al egoísmo y soberbia de los hermanos.

Mientras se desarrolla la batalla, danzan una especie de ritual para traer el triunfo a los suyos. Entretanto aparecen los Espías que cuentan el triunfo de los tebanos y narran con todo detalle la lucha cuerpo a cuerpo, que termina con la muerte de los hermanos, claro trasunto de la pieza de Eurípides.

Entran los cadáveres de éstos, y es entonces cuando el coro decide enterrar a Eteocles con honores, tal como lo plasmó Esquilo en su obra, cuando el Consejo del Pueblo de la ciudad de Cadmo tomó esa misma decisión respecto al cadáver del Eteocles clásico. Con respecto a Polinices, el pueblo tebano, haciendo uso de su jurisprudencia, es indulgente para con su cadáver, concretamente, uno de los adalides decide que es conveniente enterrarlo en la ciudad, conmiseración que no tuvo el Consejo del Pueblo para el Polinices de la pieza de Esquilo, pues, como ya sabemos, se manifiesta imperturbable al negarle el enterramiento en la ciudad y las honras fúnebres.

Arrufat, para contar su propia versión de *Los siete contra Tebas* con respecto al texto esquileo, elimina algunos personajes por encontrarlos innecesarios, como son Ismene, Antígona y el Herald, cuya función se la transfiere al coro y a uno de los adalides que Arrufat inventa como personaje, Polionte, cuando se ocupan de decir qué hacer con los cadáveres.

Incorpora dos Espías que, como hemos visto, hacen las funciones del Mensajero y Explorador esquileo, con la propuesta teatral de que uno de ellos habla mientras el otro se ocupa de hacer la mímica correspondiente.

Conserva el coro de mujeres tebanas siguiendo los patrones clásicos, y tiene una partitura de movimiento y sonido, donde se incluyen gritos, onomatopeyas, etc, una forma de acercarse a los movimientos convulsos del coro clásico de Esquilo.

Álvarez Morán e Iglesias Montiel, con respecto a la función coreográfica del coro, afirman:

Esto que a primera vista puede parecer una muestra de modernidad en aras de la puesta en escena, y por ende, una originalidad con relación a Esquilo, es más bien una coincidencia, casi una prueba de fidelidad estricta, pues el dramaturgo ático, además de basar su fuerza en la palabra [...] se ocupaba igualmente de la puesta en escena, daba una importancia primordial a la coreografía, llegando a ejercer él mismo las funciones de coreógrafo, y se esmeraba en que la expresión corporal transmitiera acción y sentimientos de la obra, tal y como recordara G. Murray, sabemos por Ateneo que el bailarín Telestes, que encabezaba el coro, hacía que los espectadores

contemplasen con toda claridad los sucesos de *Los siete contra Tebas*, gracias a su habilidad en la danza⁴⁵⁸.

Y de hecho estas autoras no se equivocan, pero justo es decir también que es una forma contemporánea, ya que el nuevo teatro ha vuelto sus ojos a la Antigüedad, tratando de reconocerse en el pasado y volviendo al origen del teatro y a su función más primaria, la comunicación gestual o *kinestesia*, como dice Barba:

La naturaleza dinámica de las experiencias kinestéticas es la clave de la sorprendente correspondencia entre lo que el bailarín crea sobre la base de su sentido muscular y las imágenes vistas por el público. La cualidad dinámica es el elemento común que unifica los dos distintos medios expresivos; cuando el bailarín levanta el brazo experimenta en primer lugar la tensión del levantamiento: una tensión parece es comunicada visualmente al espectador a través de la imagen de los movimientos del bailarín⁴⁵⁹.

Arrufat ha tenido en cuenta que la acción es el elemento fundamental del teatro, mientras que el coro propio de las tragedias griegas, con su función distanciadora, contribuía a aclarar el sentido de la trama, pero retardaba la acción en sí. El autor cubano, con gran acierto, logra una estructura de la trama que va *in crescendo*, hasta llegar al clímax con la muerte de los dos hermanos, y el final que deja en manos del coro, los adalides y los espías, que son en definitiva los ciudadanos de Tebas y participan activamente de la acción.

El autor, asumiendo un nivel de actualización acorde con su tiempo, ha aligerado los parlamentos excesivamente largos y grandilocuentes del autor clásico, de modo que sin apenas modificarlo, lo actualiza sutilmente ganando en ligereza y eficacia comunicativa, siendo imposible deslindar lo nuevo de lo viejo. Buen conocedor de la poesía contemporánea, decidió escribir su obra homónima, *Los siete contra Tebas*, en verso. De esta forma también se acercaba al efecto poético de la tragedia, asumiendo también partes dialogadas y partes cantadas del coro al igual que el propio Esquilo.

⁴⁵⁸ M. C. Álvarez Morán & R. M. Iglesias Montiel, *loc. cit.*, en p. 261.

⁴⁵⁹ E. Barba & N. Savarese, *El arte secreto del actor*, pp. 116-117.

Como hemos contrastado, el autor cubano, para conseguir el nivel de actualización que requería su obra, llevándola a su mundo personal, o sea, la Cuba de después de la Revolución, no necesitó recurrir a soluciones fáciles como cambios de vestuario, utilería, referencias al mundo actual, cambio de nombres y variaciones en el lenguaje. Sutilmente transformó el engranaje de la obra griega en una pieza actual e interesante para el público al cual iba dirigida.

Como afirma Jesús J. Barquet⁴⁶⁰, el nivel de historización de *Los siete contra Tebas* ha sido fácil, si tenemos en cuenta que las características de la realidad política cubana desde los años 60 han fomentado la aparición en la isla de un público cómplice, muy capaz de captar cualquier discurso o situación en el que de una forma u otra se reconoce.

Pero no sólo el público cómplice era agudo al recibir alusiones, también la obra levantó suspicacias en los comisarios de la cultura oficial, puesto que la censura penalizó duramente la pieza después de ser premiada en Cuba y, por supuesto, al autor.

De hecho, la obra es una metáfora subversiva del proceso político cubano del momento, pues propone una nueva sociedad que nace con la muerte de los dos hermanos, líderes extremistas, la conciliación de los exiliados políticos y los que se quedaron con el régimen de Castro, hechos diferentes a la realidad cubana que se vivía y que hacía mella en el pueblo que sufría la dictadura y el destierro.

⁴⁶⁰ J. J. Barquet, *loc. cit.*, p. 3.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, YOLANDA, *Apuntes en torno al teatro colonial en Cuba (1790-1833)*, Impresora Universitaria André Voisin, La Habana, 1966.
- ALBERTO, ELISEO, “Los años grises”, *Revista Encuentro* (verano, 1996), <<http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/1-verano-de-1996/los-anos-grises-2045>> [14-03-2009].
- ALBORCH, CARMEN, *Malas*, Aguilar, Madrid, 2002.
- ÁLVAREZ MORÁN, M^a CONSUELO & ROSA M^a IGLESIAS MONTIEL, “Fidelidad y libertad mitográficas en *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat”, en, M^a Consuelo Álvarez Morán & Rosa M^a Iglesias Montiel (eds.) *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*, Actas del Congreso Internacional de Los Clásicos. La Tradición Greco-latina ante el siglo XXI (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998), Murcia, 1999, pp. 261-270.
- ANÓNIMO, “Sobre el Cabildo Teatral de Santiago”, 30 Aniversario, Consejo Provincial de las Artes Escénicas, Departamento de Promoción de las Artes Escénicas, Santiago de Cuba, 1991.
- ARAGONÉS ESCOBAR, BEATRIZ, *Breve historia del arte*, “El surrealismo”, <http://www.spanisharts.com/history/del_impres_s.XX/arte_sXX/vanguardia1/surrealismo.html> [25-05-2009].
- ARROM, JOSÉ JUAN, *Historia de la literatura dramática cubana*, Yale University Press, New Haven (EE.UU.), 1944.
- ARRUFAT, ANTÓN, “En el teatro cubano actual” (Mesa Redonda), *Casa de las Américas*, n° 22-23, (1964).
- ARRUFAT, ANTÓN, *Los siete contra Tebas*, en C. Espinosa Domínguez, *Antología Teatro Cubano Contemporáneo*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1992, pp. 869- 931.
- ARRUFAT, ANTÓN, “A Antón Arrufat le sigue latiendo el corazón”, *Cultura y Sociedad*, extracto de la entrevista realizada por Leonardo Padura con la colaboración de John M. Kirk para el libro *Conversaciones en La Habana*, de próxima aparición, <<http://cubalamano.net/sitio/client/article.php?id=3979>> [18-6-2007].
- ARTAUD, ANTONIN, *El teatro y su doble*, Editorial Hermes, México, 1987.

- BAÑULS OLLER, JOSÉ VICENTE, “La imposible disuasión del héroe trágico”, en M^a Consuelo Álvarez Morán & Rosa M^a Iglesias Montiel (eds.) *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*, Actas del Congreso Internacional de Los Clásicos. La Tradición Greco-latina ante el siglo XXI (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998), Murcia, 1999, pp. 543-551.
- BAÑULS OLLER, JOSÉ VICENTE, “La mitología clásica en Julián del Casal”, en J. Vicente Bañuls Oller, Juan Sánchez Méndez & Julia Sanmartín Sáez (eds.), *Literatura Iberoamericana y Tradición clásica*, Universidad Autónoma de Barcelona, Universitat de Valencia, 1999, pp. 39-44.
- BAÑULS OLLER, JOSÉ VICENTE, CRESPO ALCALÁ, PEDRO & CARMEN MORENILLA TALENS, *Electra de Sófocles y las primeras recreaciones hispanas*, Levante, Bari, 2006.
- BARBA, EUGENIO & NICOLA SAVARESE, *Anatomía del actor*, Editorial Universidad Veracruzana, México, 1988.
- BARBA, EUGENIO & NICOLA SAVARESE, *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología teatral*, Pórtico de la Ciudad de México, México, 1990.
- BARQUET, JESÚS J., “Texto y contexto en la recepción y génesis de los Siete contra Tebas”, *Corner*, 5 (Otoño 2001-primavera 2002), 1-11, <<http://www.cornermag.org/corner05/pag01.htm>> [16-06-07].
- BELLINI, GIUSEPPE, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Castalia, Madrid, 1997³.
- BLANCO, GABRIEL, “A favor del monólogo”, *Tablas*, 3 (1989), 28-31.
- BOUDET, ROSA ILEANA, “Teatro de la comunidad, ¿otra utopía compartida?”, *Tablas*, 1-2 (1994), 2-7.
- CABRERA, LYDIA, *El monte*, Editorial SI-MAR S.A., La Habana, 1996.
- CAMPUZANO, LUISA, “Traducir América: los códigos clásicos de Alejo Carpentier”, en L. Campuzano, *Narciso y Eco: Tradición clásica y literatura latinoamericana*, Ed. La Bohemia, Buenos Aires, 2006, pp. 129-148.
- CAMPUZANO, LUISA, “Medea en el Metro de Nueva York”, en José Vicente Bañuls, Francesco de Martino y Carmen Morenilla (eds.), *El teatro grecolatino y su recepción en la tradición universal*, 2 vols., Levante, Bari, 2007, pp. 405-417.
- CANO, JOEL, “¡Que viva quien venza! La niña querida: acto de creación”, *Tablas*, 2 (1993), 12-18.

- CANO, OSVALDO, “Colón y Matías: el reto de la aventura”, *Tablas*, 4 (1987), 53-59.
- CARBÓN SIERRA, AMAURY B., “José de la Lux y Caballero y la tradición clásica en Cuba”, *Faventia*, 20/1 (1998), 105-109.
- CARBÓN SIERRA, AMAURY B., “José Martí y su apropiación de los clásicos grecolatinos” en J. Vicente Bañuls Oller, Juan Sánchez Méndez & Julia Sanmartín Sáez (eds.), *Literatura Iberoamericana y Tradición clásica*, Universidad Autónoma de Barcelona, Universitat de Valencia, 1999, pp. 115-119.
- CARBÓN SIERRA, AMAURY B., “Panorama de las gramáticas latinas en Cuba”, *Faventia*, 27/2 (2005), 133-140.
- CÁRDENAS, RAUL DE, “Reflexiones de Raúl de Cárdenas” en Armando González Pérez, *Presencia negra: Teatro cubano de la diáspora*, Editorial Betania, Madrid, 1999, pp.141-142.
- CARPENTIER, ALEJO, “El teatro bufo cubano”, *Lunes de Revolución*, 87 (dic. 19, 1960).
- CARRIÓ, RAQUEL, “Máscaras y rituales”, *Tablas*, 3 (1992), 25-33.
- CARRIÓ, RAQUEL, “Una brillante entrada en la modernidad” en C. Espinosa Domínguez, *Antología Teatro Cubano Contemporáneo*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1992, pp. 131-137.
- CARRIÓ, RAQUEL, “Teatro y modernidad: 30 años después”, *La Jiribilla*, <<http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2001/>> [25-1-2009].
- CASTELLANOS, ISABEL, “Lengua y sociedad en el teatro bufo cubano del siglo XIX”, *Turia*, 13 (1990), 34-47.
- CERVERA, VICENTE, “Electra Garrigó de Virgilio Piñera. Años y leguas de un mito teatral”, *Cuadernos hispanoamericanos*, vol. 545 (1995), 149-156.
- CHÁVEZ, ARMANDO, “Mirada y palabra de Antón Arrufat”, *Opus Habana*, Vol. III, nº 1, 1999, <http://www.opushabana.com/noticias.php?id_grer=437> [13-4-2009].
- CID PÉREZ, JOSÉ, “El teatro en la Cuba republicana”, en *Teatro Cubano contemporáneo*, selección y notas de Dolores Martí de Cid, Aguilar, Madrid, 1959, pp.13-39.
- CORREA, ARMANDO, “Carlos Felipe: el encuentro con la imagen”, *Tablas*, 1 (1984), 13-23.

- CORREA, ARMANDO, “El teatro cubano de los 80: creación versus oficialidad”, *Latin American Theatre Review*, (1992) <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewPDFInterstitial/922/897>> [5-1-2009].
- CURÍ QUEVEDO, RADHIS, “Destierros y exilios interiores: El rumor de los clásicos en la poesía cubana”, en J. Vicente Bañuls Oller, Juan Sánchez Méndez & Julia Sanmartín Sáez (eds.), *Literatura Iberoamericana y Tradición clásica*, Universidad Autónoma de Barcelona, Universitat de Valencia, 1999, pp. 147-153.
- DE LA HOZ, PEDRO, “Eppure si mueve: de la gesticulación al gesto”, *Tablas*, 2 (1989), 44-47.
- DÍAZ, ENRIQUE, “Presencia de la Revolución en *Las Pericas* de Nicolas Dorr”, *Revista Cabildo*, 4 (agosto, 1992), 32-33.
- DICCIONARIO DE LA LITERATURA CUBANA, <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01159629211030412970035/index.htm>>.
- DOMÍNGUEZ, GABRIELA, RAMÍREZ, LILIANA & FRIDA ROJAS, “La noche de los asesinos de José Triana”, <<http://www.filos.unam.mx/LICENCIATURA/Teatro/Aplausos/asesinos.html>> [18-03-2009].
- DORNBACH, MARÍA, *Orishas en Soperas*, Centro de Estudios Históricos de América Latina, Universidad “Atila József”, Szeged, Hungría, 1993.
- ESCARPANTER, JOSÉ ANTONIO, “Introducción”, en José Triana, *Medea en el espejo, La noche de los asesinos, Palabras comunes*, Editorial Verbum, Madrid, 1991, pp. 9-12.
- ESPINOSA DOMÍNGUEZ, CARLOS, “Glosario de voces infrecuentes” en C. Espinosa Domínguez, *Antología Teatro Cubano Contemporáneo*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1992, pp. 1495-1507.
- ESPINOSA DOMÍNGUEZ, CARLOS, “Una dramaturgia escindida” en C. Espinosa Domínguez, *Antología Teatro Cubano Contemporáneo*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1992, pp. 11-77.
- ESPINOSA MENDOZA, NORGUE, “Teatro de la Luna. Abriendo paso a la divinidad”, *Tablas*, 1 (1998), 68-71.
- ESPINOSA MENDOZA, NORGUE, “Las máscaras de la grisura: Teatro, silencio y política cultural en la Cuba de los 70”, *Criterios*, <<http://www.criterios.es/pdf/10espinosamascarasgrisura.pdf>> [4-4-2009].
- ESQUILO, *Los siete contra Tebas*, en Esquilo, *Tragedias*, Traducción y notas de B. Perea, Introducción General de F. Rodríguez Adrados, Revisión de B.

- Cabellos, Editorial Gredos, 1982, RBA Coleccionables S. A. Barcelona, 2006, pp. 53-100.
- ESTÉVEZ, ABILIO, “El golpe de dados de Arrufat”, en C. Espinosa Domínguez, *Antología Teatro Cubano Contemporáneo*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1992, pp. 861-867.
- ESTORINO, ABELARDO, “Weekend en Bahía. Dos mundos incompatibles”, *Tablas*, 2 (1987), 33-38.
- EURÍPIDES, *Fenicias*, en *Tragedias II*, Traducción y notas de J. L. Calvo, C. García Gual y L. A. de Cuenca, Revisión de A. Bernabé, Editorial Gredos, 1982, RBA Coleccionables S. A. Barcelona, 2006, pp. 269-357.
- EURÍPIDES, *Medea*, en *Tragedias I*, Traducción y notas de A. Medina, J. A. López Férez y J. L. Calvo, Introducción general de C. García Gual, Revisión de L. A. de Cuenca, C. García Gual y A. Bernabé, Editorial Gredos, 1982, RBA Coleccionables S. A. Barcelona, 2006, pp. 114-165.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, GONZALO, *Historia general y natural de las Indias*, ed. J. Pérez de Tudela Bueno, 5 vols, Atlas, Madrid, 1959.
- FERRERO HERNÁNDEZ, CÁNDIDA, “Reminiscencias clásicas en la *Consagración de la Primavera* de Alejo Carpentier”, en J. Vicente Bañuls Oller, Juan Sánchez Méndez & Julia Sanmartín Sáez (eds.), *Literatura Iberoamericana y Tradición clásica*, Universidad Autónoma de Barcelona, Universitat de Valencia, 1999, pp. 173-177.
- FLEITES, ALEX, “Apuntes sobre Aquiles, Montero y la Tortuga”, *Tablas*, 3 (1988), 34-36.
- FLORES MARTÍNEZ, DIANIK, “José Triana: pasado vs. presente”, *La Jiribilla*, <http://www.lajiribilla.cu/2001/n21_septiembre/628_21.html> 1-20, [9-4-2007].
- FULLEDA LEÓN, GERARDO, “Sobre el Olimpo Santiaguero”, *Tablas*, 3 (1989), 55-58.
- GÁLVEZ ACERO, MARINA, *El teatro hispanoamericano*, Taurus, Madrid, 1988.
- GARCÍA LORENZO, LUCIANO (coord.), *El personaje dramático*, Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español (20 al 23 de septiembre de 1983, Almagro), Taurus, Madrid, 1985, pp. 37-50.
- GARCÍA, TERESA, “Del conjunto Dramático de Oriente al Cabildo Teatral de Santiago”, *Revista Cabildo*, 4 (agosto 1992), (Revista escrita a máquina,

- donada por el director Pascual Díaz, codirector del Cabildo Teatral de Santiago) pp. 1-11.
- GIL MONTOYA, RIGOBERTO, “Electra Garrigó: teatro de la modernidad”, *Ciencias Humanas*, nº 30, <<http://www.utp.edu.co>>, 1-9 [4-8-2006].
- GÓMEZ TRIANA, JAIME, “Algunas opiniones aparecidas en la prensa sobre los espectáculos de esta compañía”, *La Gaceta de Cuba*, 2 (abril 2000), <http://www.cniae.cult.cu/CiervoEncantado_opiniones_prensa.htm> [3-3-2009].
- GÓMEZ TRIANA, JAIME, “El ciervo encantado: teatro e identidad”, *El ciervo encantado*, <<http://www.teatrociervo.com/art-jr-17-09-08.asp>> [3-3-2009].
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO & PUPO-WALKER, ENRIQUE, *The Cambridge History of Latin American Literature*, 3 vols., Cambridge University Press, 1996.
- GONZÁLEZ FREIRE, NATIVIDAD, *Teatro cubano (1927-1961)*, Ministerio de Relaciones Exteriores, La Habana, 1961.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, WALDO, “Clitemnestra en las escaleras del tiempo”, *Tablas*, 3 (1994), 93-96.
- GONZÁLEZ MELO, ABEL, “Presentaciones de Ediciones Alarcos en la FIL”, *La Jiribilla*, <http://www.lajiribilla.cu/2002/n82_noviembre/1956_82.html> [17-6-2007].
- GONZÁLEZ MELO, ABEL, “Del teatro de Arrufat”, <<http://www.lajiribilla.co.cu/2003/n125-09/proscenio.html>> [13-4-2009].
- GONZÁLEZ-PÉREZ, ARMANDO, “Introducción”, en Armando González-Pérez, *Presencia negra: Teatro cubano de la diáspora*, Editorial Betania, Madrid, 1999, pp. 9-34.
- GOÑI, JAVIER, “El escritor cubano Antón Arrufat publica en España su primer libro”, *El país*, Madrid, 8-7-97, <<http://www.cubanet.org/CNews/y97/jl97/08/htm>> [31-3-2009].
- GREIMAS, ALGIRDAS, *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1976.
- GREIMAS, ALGIRDAS & COURTÉS, J., *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1982.
- HERNÁNDEZ-LORENZO, MAITE & OMAR VALIÑO, “Yo soy el otro y escribo teatro. Una conversación con A. Estorino”, en *La Gaceta de Cuba*, nº 6, 1997.

- HORMIGÓN, JUAN ANTONIO, “Debate de la primera jornada (primera parte)”, en L. García Lorenzo (coord.), *El personaje dramático*, Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español (20 al 23 de septiembre de 1983, Almagro), Taurus, Madrid, 1985, pp. 37-50.
- HUERTAS VÁZQUEZ, EDUARDO, *El teatro de los bufos madrileños*, Instituto de Estudios Madrileños del CSIC, Madrid, 1993.
- LASSO DE LA VEGA, JOSÉ S., “Introducción General”, en Sófocles, *Tragedias*, Introducción de José S. Lasso de la Vega, Traducción y notas de Assela Alamillo Gredos, Madrid, 1981, pp. 6-112.
- LAZO, RAIMUNDO, *Historia de la literatura cubana*, UNAM, México, 1974².
- LEAL, RINE, *En primera persona*, Instituto del Libro, La Habana, 1967.
- LEAL, RINE, *La selva oscura*, tomo I (*Historia del teatro cubano desde sus orígenes hasta 1868*), Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1975.
- LEAL, RINE, *Teatro bufo, siglo XIX: Antología*, Ed. Artes y Literatura, La Habana, 1975.
- LEAL, RINE, *Breve historia del teatro cubano contemporáneo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980.
- LEAL, RINE, *La selva oscura: de los bufos a la neocolonia (Historia del teatro cubano de 1868 a 1902)*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1982.
- LEAL, RINE, “Piñera en el recuerdo”, *Tablas*, 33 (1991), 57-61.
- LEAL, RINE, “Piñera todo teatral”, *La Jiribilla* <www.lajiribilla.cu/2002/n66_agosto/1574_66.html>, 1-36.
- LESKY, ALBIN, *La tragedia griega*, Editorial Labor, Barcelona, 1966.
- LESKY, ALBIN, *Historia de la literatura griega*, vers. esp. José M^a Díaz Regañón y Beatriz Romero, Gredos, Madrid, 1968.
- LIDA, ROSA MARÍA, *Introducción al teatro de Sófocles*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1971.
- LÓPEZ FÉREZ, JUAN ANTONIO, “Introducción”, en Eurípides, *Tragedias I*, Traducción y notas de A. Medina, J. A. López Férez y J. L. Calvo, Introducción general de C. García Gual, Revisión de L. A. de Cuenca, C. García Gual y A. Bernabé, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 7-79.
- LÓPEZ FÉREZ, JUAN ANTONIO, “Introducción a *Medea*”, en Eurípides, *Tragedias I*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 161-166.
- MARTÍ, JOSÉ, *Discursos de Hardman Hall*, en *Obras Completas*, Ed. Nacional de Cuba, La Habana, 1963.

- MARTIATU TERRY, INÉS MARÍA, “Notas anticipadas a mi socio Manolo”, *Tablas*, 3 (1988), 24-28.
- MARTIATU TERRY, INÉS MARÍA, “El Caribe. Teatro sagrado, teatro de dioses”, *El Público*, 92 (Octubre 1992), 96-115.
- MARTIATU TERRY, INÉS MARÍA, “Tradición y oralidad en Chago de Guisa”, *Revolución y Cultura*, 2-3 (1999), 82-84.
- MARTIATU TERRY, INÉS MARÍA, “Bufo, raza y nación”, *Hemispheric Institute Emisférica*, en <http://www.hemisphericinstitute.org/eng/publications/emisferica/5.2/52_images/pdf/martiatu_terry_print.pdf> [18-02-2009].
- MARTÍNEZ TABARES, VIVIAN, “Mirar atrás desde el XXI”, *La Jiribilla* <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/jiribilla/D/2001/n21_septiembre/629_21.html> [1-3-2009].
- MATAIX, REMEDIOS, “Muerte de Narciso y nacimiento de una poética: Lezama y la tradición clásica”, en J. Vicente Bañuls Oller, Juan Sánchez Méndez & Julia Sanmartín Sáez (eds.), *Literatura Iberoamericana y Tradición clásica*, Universidad Autónoma de Barcelona, Universitat de Valencia, 1999, pp. 287-291.
- MATAS, JULIO, “Vuelta a Electra Garrigó de Virgilio Piñera”, *Latin American Theatre Review*, (1989) <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/782/757>> [29-05-09].
- MATTALÍA, SONIA, “Topos clásicos en la literatura hispanoamericana...con Circes, Ariadnas y Penélopes”, en J. Vicente Bañuls Oller, Juan Sánchez Méndez & Julia Sanmartín Sáez (eds.), *Literatura Iberoamericana y Tradición clásica*, Universidad Autónoma de Barcelona, Universitat de Valencia, 1999, pp. 293-309.
- MIRALLES, CARLOS, “Estudios sobre el Humanismo Clásico. La nostalgia de los orígenes y sus modelos míticos. Sobre *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier”, *Cuadernos de la Fundación Pastor*, 22 (1977), 77-98.
- MIRANDA CANCELA, ELINA, “Prometeo en Julián del Casal”, *Erytheia: Revista de Estudios Bizantinos y Neogriegos*, 3 (1983), 15-28.
- MIRANDA CANCELA, ELINA, “Electra en Piñera”, *Revista de Literatura Cubana*, n° 14 (1990), 40- 53.
- MIRANDA CANCELA, ELINA, “Réquiem por Yarini ¿Una tragedia griega cubana?”, *Classica*, 7-8 (1995), 317-328.

- MIRANDA CANCELA, ELINA, “Mito y tragedia en la formación del teatro contemporáneo”, J. Vicente Bañuls Oller, Juan Sánchez Méndez & Julia Sanmartín Sáez (eds.), *Literatura Iberoamericana y Tradición Clásica*, Universidad Autónoma de Barcelona, Universitat de Valencia, 1999, pp. 301-309.
- MIRANDA CANCELA, ELINA, “Un espejo para Medea en el teatro cubano”, en K. Anderser, J. V. Bañuls y F. de Martino (eds), *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: II El teatre, Eina política*, Levante Editori, Bari, 1999, pp. 207-225.
- MIRANDA CANCELA, ELINA, “El homenaje a Esquilo de Antón Arrufat”, *Revista Unión*, 42 (2001), 7-15.
- MIRANDA CANCELA, ELINA, “Laura Mestre, helenista y traductora de Homero”, *Cuadernos de Filología clásica (Estudios griegos e indoeuropeo)*, 11 (2001), 299-312.
- MIRANDA CANCELA, ELINA, “Los mitos clásicos en el teatro contemporáneo del Caribe hispánico insular”, en B. Zimmermann (ed.), *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur*, Stuttgart-Weimar, ed. J. B. Metzler, 2001, pp. 285-312.
- MIRANDA CANCELA, ELINA, “Cuba y la tradición clásica. Enfoques y perspectivas”, *Kleos*, 7 (2002), 305-318.
- MIRANDA CANCELA, ELINA, “Medea y su palinodia cubana en el teatro de Reinaldo Montero”, en Aurora López & Andrés Pociña, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Universidad de Granada, 2002, pp. 1107-1124.
- MIRANDA CANCELA, ELINA, “Medea: otredad y subversión en el teatro latinoamericano”, en Francesco de Martino & Carmen Morenilla (eds.), en *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: V, El perfil de les ombres*, Levante, Bari, 2002, pp. 317-332.
- MIRANDA CANCELA, ELINA, “Mito y mujeres en el teatro cubano actual” en Silvia Favaretto, *Narrative Feminili Cubane Tra Mito e Realtà*, Università CA’ Foscari, Venecia, 2003, pp. 53-65.
- MIRANDA CANCELA, ELINA, *La tradición helénica en Cuba*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2003.
- MIRANDA, JULIO E., *Nueva literatura cubana*, Taurus, Madrid, 1971.

- MONTES HUIDOBRO, MATÍAS, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Ed. Universal, Miami, 1973.
- MONTES HUIDOBRO, MATÍAS, “Lenguaje y literatura en el teatro cubano”, en H. López Morales & M. Vaquero (eds.) *Actas del congreso Internacional sobre el español en América*, Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, San Juan, Puerto Rico, 1987, pp. 1031-1041.
- MORENILLA TALENS, CARMEN, “La tragedia en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier”, en José Vicente Bañuls Oller, Juan Sánchez Méndez & Julia Sanmartín Sáez (eds.), *Literatura Iberoamericana y Tradición Clásica*, Universidad Autónoma de Barcelona, Universitat de Valencia, 1999 pp. 311-315.
- MORENILLA TALENS, CARMEN, “Cuatro perfiles nuevos de Medea”, en Francesco de Martino y Carmen Morenilla (eds.), *El perfil de les ombres*, Levante, Bari, 2002 pp. 342- 367.
- MORILLA PALACIOS, ANA, “Mercedes Matamoros y Safo de Lesbos”, *Foro de Educación*, 9 (2007), 279-296.
- MUGUERCIA, MAGALI, *Teatro: en busca de una expresión socialista*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1960.
- MUGUERCIA, MAGALI, *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1988.
- ORTIZ, FERNANDO, *Los negros brujos (Apuntes para el estudio de etnología criminal)*, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 1995.
- OZIEBLO RAJKOWSKA, BÁRBARA, “Traumas de identidad y pluralidad en *Coser y cantar* de Dolores Prida, dramaturga cubano-norteamericana”, en J. C. González Boixo et al. (coord.), *Actas del Congreso Internacional Literatura de las Américas 1898-1998*, Universidad de León, 2000, vol. I, pp. 143-152.
- PAVIS, PATRICE, *Diccionario del teatro*, trad. esp., Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1984.
- PÉREZ LEÓN, ROBERTO, “Un espectáculo y sus creadores”, *Tablas*, 3 (1992), 17-20.
- PIÑERA VIRGILIO, *Teatro Completo*, Ediciones R., La Habana, 1960.
- PIÑERA, VIRGILIO, *Electra Garrigó*, en C. Espinosa Domínguez, *Antología Teatro Cubano Contemporáneo*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1992, pp. 139-186.

- QUIJADA, MILAGROS, “Medea de Eurípides: lecturas de un drama de venganza”, en Aurora López & Andrés Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Universidad de Granada, 2002, pp. 255-276.
- RAFAEL, LUIS, “El nacimiento del teatro cubano”, *Cubarte*, <<http://www.cubarte.cult.cu/index.php?mref=showentrevista&id=305&idhead=34>> [4-2-2009].
- RAMOS FERNÁNDEZ, CAROLINA, “Electra Garrigó: El compromiso en el teatro contemporáneo”, en A. Pérez Jiménez, C. Alcalde Martín & R. Caballero Sánchez (eds.), *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta*. Actas del congreso internacional con motivo del XXV centenario del nacimiento de Sófocles, (celebrado en Málaga, 29-31 de Mayo de 2003) Ediciones Clásicas, 2004, pp. 471-477.
- RASTIER, FRANÇOIS, *Sémantique interprétative*, PUF, París, 1987.
- RASTIER, FRANÇOIS, *Realismo semántico y realismo estético*, Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo, Universitat de València, 1995.
- REMOS, JUAN J., *Proceso histórico de las letras cubanas*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1958.
- REYES, ALFONSO, *Obras completas*, tomo I, *Cuestiones estéticas, Capítulos de literatura mexicana, Varia*, FCE, México, 1996 reimpr. (= 1955).
- RIBERO, BARBARA E., “La boda: una conversación a tres voces” *Tablas*, 3-4 (1994), 27-33.
- RODRÍGUEZ ALEMÁN, MARIO, “Tres clásicos cubanos”, *Tablas*, 2 (1987), 19-27.
- SALVAT, RICARD, “El mimo”, *Máscara*, 13-14, (Abril/Julio, 1993), 102-104.
- SIRGADO, MIGUEL ÁNGEL, “Electra: El mito en movimiento”, *Tablas*, 3 (1987), 25-28.
- SIRGADO, MIGUEL ÁNGEL, “Ballet Teatro de La Habana: Posmodernidad en la Cuba de los 80”, en <<http://www.cubaencuentro.com/revista/content/download/31423/263546/version/3/file/37mas151.pdf>> [27-02-2009].
- SÓFOCLES, *Electra*, en *Tragedias*, Introducción de José S. Lasso de la Vega, Traducción y notas de Assela Alamillo, Editorial Gredos, Madrid, 1981, pp. 369-432.
- STEINEM, GLORIA, *Revolución desde dentro*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- STEINER, GEORGE, *Antígonas: La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Gedisa, Barcelona, 2009².

- SUÁREZ DURÁN, ESTHER, “Las múltiples fulguraciones del caleidoscopio”, *Tablas*, 1 (1998), 61-66.
- SUÁREZ DURÁN, ESTHER, “El ciervo encantado en la selva oscura del teatro cubano”, *Cuba, una identidad in movimiento*, <<http://www.archivocubano.org/ciervo.html>> [25-1-2009].
- TEURBE TOLÓN, EDWIN & GONZÁLEZ, JORGE ANTONIO, *Historia del teatro en La Habana*, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1961.
- TRIANA, JOSÉ, *Medea en el espejo*, en José Triana, *Medea en el espejo La noche de los asesinos*, *Palabras comunes*, Editorial Verbum, Madrid, 1991, pp. 14-62.
- UBERSFELD, ANNE, *Lire le théâtre*, Éditions Sociales, París, 1977.
- VALENZUELA, TERESA, “Embajadora del helenismo”, en <http://www.cmbfradio.cu/cmbf/educacion/educacion_0024.htm> [18-03-2009].
- VALIÑO, OMAR & PEDRO MORALES, “Perfiles de un Nuevo rostro del en el teatro Cubano”, *Tablas*, 3-4 (1994), 2-10.
- VALIÑO, OMAR, “Trazados en el agua. Para una geografía ideológica del teatro cubano de los 80-90”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 31 (2002), 83-115.
- VALLE-INCLÁN, RAMÓN DEL, *Luces de Bohemia*, ed., introd. y notas de A. Zamora Vicente, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.
- VARA DONADO, JOSÉ, “Electra, Introducción”, en Sófocles, *Tragedias completas*, Edición y traducción de José Vara Donado, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 239-244.
- VÁZQUEZ, LILIAM, “Un espacio para tres personajes solitarios”, *Tablas*, 3, (1989), 38-42.
- VITIER, CINTIO, “Eros en los infiernos”, *Crítica sucesiva*, 1965, pp. 411- 421. (Revista comprada en un mercadillo de la Habana).
- VIZCAÍNO, MARÍA ARGELINA, “Aspectos de la guantanamera”, <http://www.josemarti.org/jose_marti/guantanamera/mariaargeliaguan/guantanameraparte1-1.htm>, 1-4 [12-5-2008].
- WATSON, IAN, “Eugenio Barba: la conexión latinoamericana”, VV. AA., *Reflexiones sobre el teatro latinoamericano del siglo XX*, Editorial Galerna/Lemcke Verlag, París, 1989, pp. 61-70.
- WEINGAST, SUSANA, “La noche de los asesinos”, <<http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2008/2008prim/teatro/Lanochedelosasesinos-050808.asp>> [18-03-2009].

