

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, nunca ha salido de palacio, se ha criado junto a su madre creándose entre ellos una mutua dependencia emocional, y es precisamente esta mala educación la que ha hecho de Orestes un personaje débil e inmaduro. Por todo esto 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. Es entonces cuando Electra comprende que puede confiar en su hermano y que está en condiciones de llevar a cabo el asesinato, y para contrastar este hecho 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.

El coro tradicional clásico también aparece en la pieza de Piñera, 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 observador crítico, sin intervenir directamente en la acción, como en las tragedias griegas. Sin embargo, como corresponde al pueblo, al cual representa, 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 la fuerza 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 se enfrentará al sistema cultural y social en el que la familia es el origen y el centro de la vida. Y lo hace de forma radical. Para ello necesita acabar con su propia familia de origen, y preparará cuidadosamente su plan, de tal forma que todo encaje como ella tiene previsto. La muerte de Agamenón, ordenada por Clitemnestra, a manos de Egisto; la de 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 Clitemnestra y Egisto ni siquiera han pensado en el asesinato de Agamenón. Serán las intrigas de Electra las que propiciarán este asesinato. Frente a esto la protagonista clásica sólo espera el momento de la venganza.

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.

Esta es la razón por la cual la institución familiar cubana es el centro de las críticas de su autor. Para esto el autor necesita que padres, hijos y amante de la mujer convivan en la misma casa. 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, además de poner apellido a los personajes, introduce la frutabomba, la *Guantanamera*, el color negro de los actores mimos, la indumentaria de los personajes, incluso la magia y los ritos de la Santería, aunque sea como crítica a las supersticiones del pueblo cubano. Asimismo el lenguaje intenta conservar el tono de los clásicos, aunque rompiendo de vez en cuando la solemnidad del discurso, desdramatizando, como corresponde al carácter cubano. Pero lo que realmente actualiza esta pieza en un lugar y un tiempo concreto, como es la Cuba anterior a la Revolución, es el planteamiento simbólico de la realidad y la conversión de una tragedia griega en una parodia de tipo familiar que termina en un suceso de crónica negra, como es la muerte de unos padres a manos de sus hijos.

Realmente el choque entre padres e hijos no hace sino reflejar las discrepancias que había entre los dos grupos que coexistían en ese momento en Cuba: los que luchaban por la Revolución y los que insistían en mantener una sociedad burguesa, patriarcal y anquilosada. Son las voces de la Revolución que se está gestando. 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.

⁴⁵⁶ V. Piñera, *Electra Garrigó*, p. 185.

⁴⁵⁷ R. Leal, “Piñera todo teatral”, p. 4.

En definitiva, la utilización que hace Piñera de la pieza clásica es sólo una excusa perfecta 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 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 los sectores más desfavorecidos de la Cuba anterior a la Revolución.

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 se conservan los personajes principales de la obra clásica, aunque con notables modificaciones, pues añade dos que serán claves para la acción, los dos Santeros, y elimina al Mensajero por innecesario, habida cuenta de que en la obra clásica éste describe con todo detalle a Medea la muerte de Creonte y su hija, mientras que en la obra cubana María, la protagonista, se entera de las muertes desde su cuarto. De esta forma se elimina un personaje que no haría sino retrasar la intriga.

Los personajes añadidos son el Doctor Mandinga y Madame Pitonisa, santeros de profesión, a los cuales usa como instrumento para que María pueda encontrarse a sí misma. Éstos, a través de la magia asociada a los cultos afrocubanos, lograrán que María entre en trance y reconozca, después de ver pasar toda su vida anterior, que ha llevado hasta ese momento 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 Nodriz 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, que 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 representado por personajes que el autor extrae del mundo popular cubano, en concreto, la “Mujer de Antonio” —un personaje femenino tomado de un son cubano muy famoso—, el muchacho de los periódicos, el barbero y el bongosero. Se trata, pues, de una mujer y tres hombres. Posiblemente, con el uso de un coro mixto el autor esté poniendo 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 ambas piezas muestra notables paralelismos. Pues, mientras Eurípides usa el *Deus ex machina* para desenredar la trama y restablecer el orden, Triana, al final de su pieza, hace gritar a una María enajenada después de matar a sus hijos: “Soy Dios”, convirtiéndose así en una diosa de la venganza.

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, tanto los protagonistas como los tipos salidos del mundo popular cubano, que se insertaban conformando el coro.

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 ofrece un claro paralelismo con la situación política de la isla en ese momento, y no sólo eso sino que funciona como un revulsivo, 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.

