

Tradición clásica y transgresión en *Áyax* de Reinaldo Montero.¹

ELINA MIRANDA CANCELA

Resumen

La tragedia ática toma como asunto los mitos, particularmente de los ciclos troyanos y tebanos, para hacer reflexionar sobre los problemas candentes tanto de la sociedad del momento como del ser humano en particular. Las distintas manifestaciones del poder político configuran la obra de Esquilo y, aunque siempre se ha insistido en que Sófocles desplaza el foco de atención hacia el individuo y la familia, obras como *Antígona* y el propio *Edipo* han tenido gran repercusión posterior en cuanto al replanteo del poder tiránico. Sin embargo, son contadas las obras modernas con base en el *Áyax* sofocleo y la crítica suele centrar el análisis de la tragedia en otros aspectos. Por ello resalta el hecho de que el dramaturgo cubano Reinaldo Montero que adquirió especial relevancia en 1996 al ganar el Premio Italo Calvino con su versión de *Medea*; quien en 2009 diera a conocer su propia *Antígona*, revisitara el mito troyano y la tragedia sofoclea para darnos a través de su *Áyax* -escrita en 2013 pero recién estrenada en 2016 con el nombre de *Áyax* y *Casandra*- para, a través de figuras consagradas por el mito y la tragedia ática, poner al descubierto un tema de extrema actualidad en cuanto a los entresijos y los manejos de que se valen

¹Con algunos cortes y cambios este texto se presentó con el título “Mito, tragedia, poder y actualidad en *Áyax* (2013) de Reinaldo Montero” en el V Congreso Internacional de Estudios Griegos “Poder, política y democracia: presencia e influencia del pensamiento político griego desde la antigüedad a nuestros días”, celebrado en Santiago de Chile, del 4 al 6 de octubre de 2016.

quienes ejercen el poder, aun dentro de la misma clase gobernante, sin obviar el papel que antiguamente tuviera la poesía y en la actualidad los medios de comunicación, al tiempo que muestra los nuevos caminos que asume la recepción o tradición clásica en la actualidad.

Palabras clave: Tragedia ática - Poder - Teatro cubano - Tradición clásica - Transgresión - Áyax - Reinaldo Montero

Classical tradition and transgression in Áyax by Reinaldo Montero.

Abstract

Attic tragedy deals with myths, particularly the ones in the Theban and Trojan Cycles, in order to make one reflect on highly topical subjects in Greek society at that time, and on troubles affecting man in general. Different expressions of political power are present in Aeschylus' oeuvre, and despite claims always made that Sophocles shifts attention to the individual and family, works like *Antigone* and even *Oedipus* have made a great impact on rethinking tyrannical power later. However, there are only a very few modern works being based on Sophocles' *Ajax*, and the critics usually study the tragedy, focusing on other aspects. That is why it is very significant that the Cuban playwright Reinaldo Montero -whose version of *Medea* made him famous in 1996, after winning the Italo Calvino Prize, and who wrote his own version of *Antigone* in 2009- revisited the Trojan myth and Sophocles' tragedy in order to write his *Ajax* in 2013 that was just premiered in 2016 by the name of *Ajax and Cassandra*. By means of figures established by that important event in Greek mythology, and by Attic tragedy, Montero brings to light a highly topical subject regarding secrets had and wiles used by power holders, by stressing the role played by poetry in the past and by mass media nowadays, and shows how today's culture has received classical antiquity.

Keywords: Attic Tragedy - Power - Cuban Theater - Classical Tradition - Transgression - Ajax - Reinaldo Montero

Tradición clásica y transgresión en *Áyax* de Reinaldo Montero.

ELINA MIRANDA CANCELA

El proceso de maduración y florecimiento del género trágico estuvo íntimamente imbricado con el proceso democrático experimentado en la Atenas del siglo V. En la tragedia de Esquilo no solo términos como *díkē*, *hýbris*, *areté* adquieren nuevo sentido, sino que el héroe mítico, cantado por la épica y en cuya actuación los nobles encontraban la validación de su posición y de sus ideales de comportamiento, es cuestionado en cuanto su autoafirmación lo aproxima al tirano para la mentalidad democrática sustentada en la igualdad de derechos y deberes conquistada por los ciudadanos, es decir, hombres libres atenienses. Por tanto, se advierte dualidad en el comportamiento del héroe trágico en la medida que en él coexisten tanto aspectos de *díke* como de *hýbris*. Sigue encarnando al ser humano por excelencia, pero su obrar ya no resulta satisfactorio y su acción ya no es siempre coronada por el éxito, sino puede fracasar. El dilema que subyace entre fuerzas sociales antagónicas o en lo contradictorio del propio héroe, centra el nuevo género que, a partir de los mitos como asunto principal, provoca la reflexión sobre los problemas candentes que penden sobre la ciudad y los espectadores.

Precisamente es Esquilo quien conforma el género sobre la base del dilema trágico existente entre fuerzas sociales opuestas y en búsqueda de una solución, de manera que, bajo las vestiduras míticas y las preocupaciones éticas, el tema del poder aflora en sus tragedias conservadas (guerra externa, lucha civil, el estado como garante de la justicia); inclusive el discutido *Prometeo*, en su atribución al gran trágico, expone un tema indudablemente caro a la cosmovisión esquilea, la relación entre el gobernante y los que de él dependen.

A su vez Sófocles, cuya tragedia se enfoca mucho más en la indagación del individuo y la alternancia a que se encuentra sujeto, nos ha dejado obras como *Antígona* y el propio *Edipo*, que han tenido gran repercusión posterior en relación con el replanteo del poder tiránico. No olvidemos, por una parte, que en el segundo *stásimon* de esta tragedia el coro proclama *hýbris phyteúei týrannon* “la desmesura engendra un tirano”(v. 872); en tanto, en la última mitad del siglo XX y aun en estos primeros lustros del XXI, son numerosísimas las versiones latinoamericanas de la rebelde *Antígona*, entre otras figuras míticas de gran relevancia.

Sin embargo, el *Áyax* sofocleo, la primera pieza conservada del gran trágico, no ha tenido igual resonancia. Ya en la literatura clásica casi siempre este héroe ocupaba un lugar secundario¹ y la tragedia de Sófocles no tuvo continuadores. En la modernidad han sido pocos los dramaturgos que se han sentido tentados a revisitar el mito² y la crítica del texto trágico se ha centrado mayormente en su estructura dípica, en la muerte de *Áyax* en escena, si este miente o en realidad no se desdice, entre otros aspectos; pero las relaciones de poder han quedado al margen.

Por ello no deja de causar cierta extrañeza que, en medio de tantas *Electras*, *Medeas* y *Antígonas*, para indagar sobre las manipulaciones y los mecanismos engañosos tan empleados por quienes pretenden en la

¹ Si en el canto IX de la *Ilíada* era, con su discurso lacónico, el más cercano a Aquiles mientras que Odiseo era prácticamente tachado de mentiroso por el Pelida, solo aparece episódicamente en la *Odisea*, mientras que, según las noticias conservadas sobre poemas del ciclo troyano, las armas de Aquiles le fueron conferidas a Odiseo y no *Áyax*. Píndaro, y más tarde Ovidio, lo mencionan, pero su presencia literaria no es frecuente.

² Entre estos resulta relevante su presencia en *Troilo y Crésida*, de William Shakespeare, donde se agudizan rasgos hasta conceptuarlo como mera fuerza bruta, ególatra sin luces y, por ende, fácil de manipular; mientras que a fines del siglo XX centra obras como *Áyax*, por ejemplo, de Heiner Müller y en Hispanoamérica *Áyax* Telamónio, del peruano Enrique Solari.

actualidad ejercer el poder en su propia conveniencia, recientemente³ Reinaldo Montero haya seleccionado como protagonista a este héroe que ya en la *Iliada* resultaba arcaico al igual que su alto escudo, comparable con una torre e identificado como micénico por las investigaciones arqueológicas.

Nacido en 1952 el dramaturgo cubano, también cultivador de la novela y el ensayo, es uno de los autores que a finales de la pasada centuria inicia un nuevo momento, en cuanto a recrear la tragedia ática y el mito en nuestra historia teatral, con su *Medea*, la cual ganó el premio “Italo Calvino” de 1996⁴.

Si bien existen versiones de tragedias áticas a través de los siglos, en la centuria del XX muchos dramaturgos sienten la necesidad de apelar a tal expediente para plasmar, a través del antecedente conocido, su interpretación acorde con las nuevas circunstancias en que vive, puesto que, al igual que sucedía con los antiguos trágicos, les interesa más buscar porqués que contar los hechos. Esta tendencia se hace patente en Latinoamérica particularmente a partir de la segunda mitad del siglo, con un número relevante de obras sustentadas en los dramas áticos y aun en mitos no tratados en las obras clásicas conservadas. A ello se suma nuevas maneras de asumir la llamada tradición o recepción de los clásicos.

Piedra de escándalo fue en Cuba el estreno de *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera, llevada a escena en 1948 pero escrita unos siete años antes, pues según el crítico Rine Leal su puesta supuso “nuestra modesta batalla del *Hernani*”⁵. En efecto, en ella resaltan elementos de fusión genérica y aquellos que hoy llamaríamos metateatrales, con la consiguiente alarma de los puristas de la época, mientras que el hecho de sustentarse, en buena medida, en la *Electra* de Sófocles decepcionaba a quienes suspiraban por un teatro nacional⁶. Sin embargo, su ejemplo de una manera u otra debe haber pesado en el ánimo de varios dramaturgos cubanos que en los años sesenta estrenan, o publican, piezas continuadoras en su acercamiento a los cánones trágicos, aunque con enfoques diversos. Esta práctica

³ La obra se estrenó por la Compañía del Cuartel del 11 al 26 de mayo de 2016 con el título de *Áyax y Casandra*, pero fue escrita en 2013 con el nombre de *Áyax*. En la actualidad se encuentra en proceso de edición texto utilizado en la representación teatral.

⁴ MONTERO, R. *Medea*, 1997.

⁵ LEAL, R. *En primera persona*, 1967: 203.

⁶ Cfr. de la autora “Clitemnestra prefiere la frutabomba” en *Calzar el coturno americano*, 2006: 53-68.

desaparece casi en el teatro cubano de las décadas del setenta y el ochenta; pero, a partir de los noventa y ya en la presente centuria, se multiplican las obras que se inscriben en esta estela; razón que nos lleva a hablar de un nuevo o segundo momento del cual precisamente la *Medea* de Montero es una de las iniciadoras⁷.

En ella ya se hace evidente como un subtema de interés el referido a las relaciones de poder, al sustituir el papel de Creonte por un personaje de nombre parlante, Mano Derecha y así poner en evidencia el desairado papel de quienes se pliegan a actuar como meros instrumentos de los poderosos en una obra en que Medea no mata a sus hijos y deviene comedia sobre todo por la opción de la protagonista de sumirse, ella y los suyos, en un destino anodino, compartido con tantos otros seres humanos, al margen de la tradición mítica cantada por los poetas; al tiempo que invita a reflexionar sobre asimilación y cambios, migraciones y alteridad.

Poco más de una década después, vuelve Montero de nuevo su mirada a la tragedia ática para escribir su versión de *Antígona*, presentada primero como lectura dramatizada en 2009 y estrenada en 2010⁸. En tiempos en que las antiguas certidumbres han desaparecido, los valores son cuestionados y los discursos por tanto tiempo aceptados se han lexicalizado, se impone la necesidad de redefinir límites entre lo privado y lo público sin soslayar su interrelación. Esta *Antígona*, por tanto, se enfrenta a los esquemas establecidos, los estereotipos y la doble moral, subvierte con sus cuestionamientos las definiciones asentadas y se aferra a la búsqueda de lo que estima su razón de ser, aun cuando los Creontes, que como nuevos Midas corrompen todo lo que tocan, sigan andando por el mundo.

Si bien el tirano de esta pieza responde, casi de manera caricaturesca, a la caracterización platónica (*Rep.* IX, 571 ss.) de no reparar en medios para obtener su objetivo, erotismo e irascibilidad, a la vez que demora el cumplimiento de la sentencia que pende sobre su sobrina, apresado entre el temor a la insubordinación y la seguridad de que cualquier flaqueza socavará su posición, no pasa de ser un subtema de la obra. Pero, al escoger la tragedia de *Áyax* para ofrecer su propia versión, las manipulaciones del poder acaparan la atención

⁷ Cfr. de la autora, "Mitos griegos en el teatro cubano contemporáneo", en QUIROGA, C. (ed.). 2014: 179-189.

⁸ MONTERO, R. *Antígona*, en *Ritos (mitos y otras actualidades)*, 2009, t. I: 63-120

del dramaturgo cubano, a la vez que el texto sofocleo parece perderse en su versión por la extraordinaria libertad con que lo utiliza. Así, por ejemplo, de los personajes de la tragedia solo reencontramos al héroe, su enemigo Odiseo y los Atridas, al tiempo que se suman otros provenientes de los poemas homéricos: Diomedes, Néstor y Casandra -esta última con la resonancia adquirida en otras obras tanto antiguas como modernas⁹-, y añade uno de raigambre histórica literaria, Arctino¹⁰, así como la personificación de un muy contemporáneo teléfono inteligente.

El propio inicio de la obra con el homérica que, desde el lugar de los hechos, reporta a los televidentes e internautas¹¹ la noticia de la matanza de un rebaño de reses, con conjeturas llenas de incertidumbre en torno a su ejecutor -escena inmediatamente seguida por otra en que los Atridas preparan el llamado Banquete de los Vencedores-, parece apuntar a una parodia burlesca de referentes clásicos a manera de divertimento, más o menos según usanza en los últimos tiempos en series, películas, tiras cómicas y aun en obras teatrales. Sin embargo, ambas funcionan como prólogo para presentar, a su vez, dos secuencias argumentales, no ya la suerte de Áyax y la de su cadáver como en Sófocles, sino lo sucedido en torno a la matanza del rebaño y al otorgamiento de las armas de Aquiles. Ambas líneas se mezclan a lo largo de la obra, mediante múltiples anapropsis, pero perfiladas en cada uno de los dos tiempos en que el autor divide su obra en posible evocación de la estructura dípica de la tragedia; al tiempo que la alternancia entre escenas de acción y aquellas en que algún personaje reflexiona en ocasión de posibles entrevistas, muestra que, si bien no hay en verdad un coro -alguna vez sustituido por un cúmulo de mensajes digitales-, el dramaturgo ha procurado un sucedáneo a la estructura externa de una tragedia ática, tal como puede apreciarse en el siguiente gráfico:

⁹ En particular debe tenerse en cuenta el peso de la Casandra de Krista Wolf en el hecho de la atracción que este personaje, siempre secundario en las tragedias áticas, ha ejercido sobre numerosos autores en los últimos decenios.

¹⁰ Se le atribuye a Arctino de Mileto la autoría de la *Etiópida* y la *Iliupersis*, ambos poemas del llamado ciclo troyano, continuadores de la *Iliada* en cuanto a la narración de los sucesos acaecidos después de las exequias de Héctor, punto final del poema homérico. Para algunos Arctino nació en la novena Olimpiada hacia 744/1 y se le tenía por discípulo de Homero.

¹¹ Estos últimos aparecen en la última versión del texto, la de 2016, posiblemente para subrayar la actualidad de la pieza no obstante el referente clásico.

Escenas ¹	Correspondencia con la estructura de una tragedia
1. Primer reportaje	Prólogo a la segunda secuencia de hechos
2. Los hermanos preparan un Banquete	Prólogo a la primera secuencia de hechos
3. Un señor mayor (entrevista...)	<i>Párodos</i>
4. Frente a la batería de fotografías	Episodio
5. Ilusiones perdidas (en espera de la entrevista...)	<i>Stásimon</i>
6. El Banquete	Episodio
7. La loca de la casa (a sabiendas de que no la entrevistarán)	<i>Stásimon</i>
8. Razones de la sinrazón	Episodio
9. Desilusiones cumplidas (después de la entrevista)	<i>Stásimon</i>
10. Una corazonada	Episodio
11. En la Llanura... (teléfono inteligente)	<i>Stásimon</i>
12. Los hermanos vigilan a un héroe	Episodio
13. Tentativa de mesa redonda (entrevista a Odiseo y Diomedes)	<i>Stásimon</i>
14. Una revelación	Episodio
15. Entrevista al Pastor de hombres	<i>Stásimon</i>
16. Muerte	Episodio
17. Último reportaje	<i>Stásimon</i>
18. Transfiguración	Éxodo

¹ Se han utilizado los nombres de las escenas que aparecen en la versión de 2016 de manera abreviada en ocasiones y en procura de subrayar cuando se trata de entrevistas, por lo cual se introdujo alguna aclaración cuando el título no es explícito. A partir de la escena 10 se desarrolla la segunda parte o tiempo: "Muerte o transfiguración", tal como marca el autor en el texto.

El interés, aunque enmascarado, de mantener la estructura propia de la tragedia ática, devela la intención del autor de mantener el diálogo con su soporte clásico. Tal propósito también se hace evidente en cuanto a la relación con otros aspectos del texto sofocleo, como en la importancia para ambas obras de la escena del suicidio del protagonista o el papel de Casandra, que en buena medida asume el de Tecmesa al tratar de

disuadir al héroe e igualmente el de Teucro en su intento de retener a Áyax durante el plazo fijado por Atenea. Hay rasgos de los personajes que indudablemente están presentes en la tragedia y hasta expresiones semejantes; pero sobre todo, es de raigambre sofoclea el rejuogo entre realidad y apariencia, tan propio de la cosmovisión del gran trágico.

En el marcado por Montero como primer tiempo, “Día de ira”, en evidente alusión a la unidad temporal de la acción así como al plazo divino, se presentan, como ya se ha mencionado, las dos tramas argumentales de la obra: la matanza del rebaño, tal como se encuentra en la apertura de la tragedia, pero sujeta a duda en cuanto a su responsable, y el otorgamiento de las armas que en Sófocles es mera referencia como desencadenante del obrar del héroe, pero aquí se incluye como parte esencial, puesto que la preparación y ejecución de tal acto subraya los turbios manejos de los Atridas, o más bien de Agamenón, quien usa a su hermano como instrumento para asegurar su poder soberano mientras ofrece una apariencia desinteresada.

En Sófocles se insinúa que Menelao manipuló los votos¹², pero en Montero, Agamenón, quien ha decidido que los héroes del tipo de Diomedes, Néstor y Áyax ya no le son útiles para sus planes, sino más bien un obstáculo y hasta un peligro, encarga al inepto de su hermano la propuesta de que se le adjudiquen las armas de Aquiles al astuto Odiseo, aliado sumamente conveniente como sostén de sus rejuogos politiqueros. Esta adjudicación, y no juicio, ha de tener lugar en medio de la celebración del llamado Banquete de los Vencedores, festejo de corte hollywoodense (alfombra roja, luces, entrada de famosos, fotos) en contraste con las penurias de los troyanos sobrevivientes. Solo los héroes tienen cabida y algunas de sus acompañantes, Helena y Casandra, pero no olvida Agamenón darle acceso también a Arctino como representante de la prensa, pues el poeta ha devenido reportero en la medida en que, al igual que los antiguos aedos con sus cantos, sirve para glorificar y difundir los valores de quienes propician su labor.

El resto del primer tiempo sirve para mostrarnos, a través de las entrevistas concertadas por Arctino y los sucesos del festejo, cuál es realmente la situación y, sobre todo, lo que piensan los héroes, una vez que la guerra ha terminado. Néstor proclama que, a pesar del cansancio,

¹² Teucro en su enfrentamiento con Menelao le espeta: “Tú le quitaste el premio; pues bien se descubrió que amañaste los votos”. Trad. De José Alemany en *Teatro Griego*, 1974: 388.

no queda más remedio que seguir con la máscara asumida de héroe y descarta que Áyax fuera el causante de la matanza; Diomedes, por su parte, sirve de *alter ego* y contrapunto preparatorio al testimonio del Telamónio: impulsado por el ideal heroico ha luchado fieramente y, a pesar de sus proezas, se siente ninguneado hasta por Arctino que lo cita y no acude, pero de todos modos declara que es preferible permanecer con los Atridas que en su contra. Casandra está en una situación aun peor: siempre preterida por ser mujer y por no ser creída como vidente, sufre la violencia de los vencedores y ha devenido objeto sexual de Agamenón, aunque confiesa que le gustaría estar con Áyax¹³ quien, aunque deferente, se muestra igualmente machista al recordarle que solo el silencio es lo apropiado para las mujeres.

Si Diomedes es una suerte de Áyax, pero que acepta el plegarse a los Atridas, Casandra comparte con el Telamónio el ser objeto de los manejos y la violencia ejercida por Agamenón. Pero tanto uno, el más fuerte, como otra, la más sabia, no se ajustan al papel asignado por el poderoso gobernante y por ende han de sufrir las consecuencias. Es esta la razón por la que Montero prefirió renombrar la pieza como *Áyax y Casandra* con vista a su estreno teatral en mayo de este año, aunque el peso de la princesa troyana en la obra no sea comparable al del hijo de Telamón.

Por otra parte, Odiseo dista mucho del personaje sofocleo y es el enemigo que no vacila en difundir la patraña urdida por los Atridas en beneficio de sus intereses mutuos. Con este trasfondo *Áyax dialoga con Néstor, quien apela a sus cualidades tradicionales, pero en el héroe prima una gran decepción al haber comprendido los verdaderos móviles de los Atridas en una guerra a la cual, como otros, había acudido en pos de sus ideales heroicos y demostrar su valía entre sus iguales, como Aquiles. Se siente un muerto en vida, incapaz, como el personaje sofocleo, de aceptar, más que las alternativas a que está sujeto el hombre, el participar en el proyecto político de quien los ha usado solo en su interés de incrementar el propio poder, como bien se dice por el rey de Micenas en ambas piezas¹⁴.*

¹³ Según el mito fue Áyax Oileo quien violentó a Casandra durante el saqueo de Troya. Quizás sea este episodio y la confusión propiciada por el mismo nombre de los dos héroes el nexo que subyace en la elección de Montero como posible pareja de Áyax Telamónio y Casandra, personaje esta última que, por otra parte, tan bien se avenía a sus fines dramáticos.

¹⁴ Agamenón en la obra de Montero (escena 12) se pregunta en conversación con su hermano: ¿Para quién voy a trabajar si no es para mí?. En Sófocles Agamenón enuncia: “todo hombre trabaja en provecho propio” (*op. cit. supra*, p.396). Como

En el segundo tiempo de la obra, “Muerte y transfiguración”, sucede como en las tragedias esquilas, en las cuales después de una larga preparación se precipita finalmente la acción. Áyax, devenido peligroso para los planes de Agamenón, es víctima de un complot urdido por este, en evocación quizás de *Troilo y Crésida*, la obra de Shakespeare en que también hay una conjura contra el Telamonio, aunque no por las mismas razones. En la pieza de Montero son los hermanos quienes matan al rebaño para desprestigiar al héroe que por su entereza, valentía y popularidad es un oponente en ciernes. Odiseo nunca ha dudado en culparlo de la matanza y Agamenón confirma su culpabilidad en una entrevista en que hace gala de toda su demagogia, como una proyección distorsionada de su discurso en la tragedia de Esquilo. La frase inicial evoca aquella con la cual José Martí abriera sus palabras el 26 de noviembre de 1891 en el Liceo Cubano de Tampa, pieza oratoria conocida con el nombre de “Con todos y para el bien de todos”: “Para Cuba que sufre, la primera palabra”¹⁵. El contraste entre la frase martiana, tan bien conocida por el auditorio y la apropiación del Agamenón de Montero, sobradamente caracterizado ya en la pieza, el “Para Troya la primera palabra” del Atrida, previene inmediatamente sobre la doblez de sus palabras y del divorcio entre su actuación pública y sus aviesas intenciones de enriquecimiento y poderío. Con expresiones altisonantes sobre un futuro luminoso, reconstruir lo destruido, protección y cariño para los vencidos, el “pastor de hombres” presenta su programa de gobierno, mientras Arctino, con sus intervenciones, devela el injerencismo, la entrega a grandes mercados, la privatización y la escasa protección social que pretende imponer. Al responder sobre Áyax achaca su suicidio al arrepentimiento, a la pena por su cobarde actuación y sobre todo recuerda que debió obedecer a “La Autoridad”. Niega que hubiera dejado un video y asegura que no quedó “ni un papelito con medio garabato” (escena 15).

En contraposición, el video grabado por Áyax antes de darse muerte, ya no con la funesta espada de Héctor, sino con un pistoletazo, recuerda su monólogo en la pieza sofoclea, solo que no es la deshonra o el que no pueda ajustarse al orden cambiante, sino el hastío y la indefensión, el sentimiento de muerte en vida tan ajeno a un héroe antiguo, pero

la obra de Montero está en proceso de publicación y la autora tuvo acceso a guiones inéditos se cita los textos solo por la escena en que aparecen.

¹⁵ MARTÍ, J. *Obras completas*, 1975, vol.4: 269. Agamenón la parafrasea en la escena 15 de la obra de Montero.

tan conocido por el hombre moderno, lo que subyace en su decisión. Arctino, que en esta segunda parte, ha comprendido que el deber del periodista es algo más que repetir noticias o plegarse a las versiones oficiales, termina, a través de su teléfono inteligente, por declarar la falsedad de estas y ofrecer la verdad sobre la muerte del rebaño, aunque sepa que ello le costará su puesto de reportero. Con la conciencia manifiesta de la utilidad de los héroes trágicos para enfrentar nuevas situaciones y apoyar la comprensión de la realidad presente, en la última escena Montero pone a los personajes en fila para entrar en un Infierno tipo Hades, pero en el cual a diferencia del presentado en su *Antígona* -sombras en espera de un nuevo autor-, cada uno puede elegir qué será en su próxima vida, aunque en definitiva sigan siendo los mismos. Así, con un buen toque de humor, Odiseo una vez más se vale de su astucia para burlar la cola y entrar el primero bajo una mirada de Áyax no exenta de complicidad.

Desde su *Medea*, para solo referirnos a sus piezas de asunto tomado de la tragedia ática, Montero ha subrayado la metateatralidad de sus personajes y su interés por el rejuego entre la creación poética y la realidad, entre la tradición y su transgresión. El Jasón de esta obra no solo conoce sino que hasta señala su preferido entre los “Jasones” perfilados en otras versiones¹⁶; Medea, a su vez, asegura que no rozaría ni con un pétalo a los personajes de “esa plácida comedia”¹⁷; en tanto el pedagogo-filósofo deviene autor y se muestra encantado de ofrecer la solución de la carroza solar que pervivirá en la tradición literaria, mientras Medea con sus hijos y sirvientes se encamina a Atenas. Ya nos hemos referido a cómo en *Antígona* los personajes de la tragedia clásica permanecen en una especie de limbo poético hasta que alguien decide de nuevo apelar a ellos para recrearlos una vez más. Pero en *Áyax* y *Cassandra* se discute en el banquete sobre poesía, con motivo de Arctino.

Hasta esa escena el homérica solo se había presentado como reportero, censurado de alguna manera cuando pronunciaba alguna palabra inconveniente para los intereses de un oculto poder -reparos que de mala gana aceptaba-, mas su invitación al banquete lo devolvía, al menos en una de sus funciones, al papel del aedo homérico, aquella en que con sus cantos -demiurgo al servicio de los nobles- contribuía a la propaganda de los valores y méritos de su patrocinadores. Pero en este banquete no canta poema alguno, sino deviene centro de juegos de

¹⁶ Cfr. MONTERO, *Medea*, 1997: 36.

¹⁷ *Ibid.*: 27.

palabras en los cuales se pone en entredicho su capacidad poética. En lugar de discípulo de Homero se le atribuye haber sido un competidor derrotado, a manera de juicio sobre el carácter de epígonos de los cultivadores de la llamada poesía cíclica, tan maltrecha en cuanto a los azares de su conservación, aunque no falte la desacralización de Homero, el poeta por excelencia, al que se describe como mujer y tuerta, lo cual inmediatamente la desvaloriza a los ojos de Agamenón, para quien ya el aedo era un subordinado, menos apreciado que la mujer como objeto de placer. No olvidemos su negativa a devolver a Criseida en la *Iliada* o el encaprichamiento por Casandra mostrado en esta pieza, no obstante el derecho del más fuerte y el orden patriarcal que preconiza. Por ello no vacila en proclamar la estimación que la poetisa Homero le merece en *términos mercantiles*, como es de esperar en quien tan solo piensa en cómo capitalizar las oportunidades abiertas por la victoria en la guerra: “Un poeta vale tres bueyes. Una mujer, cinco. Si es poetisa habría que restar uno. Cuatro bueyes vale una poetisa.”(...) “¿También tuerta? Menos mal que no es ciega. Se resta otro buey” (escena 6).

Sin embargo, a pesar de que el propio Actino ha abandonado la poesía para ganarse la vida como reportero, que asegura que preferiría ser augur antes que poeta, sin obviar los desprecios e incomprensiones de que es objeto, el siempre respetado Néstor, aunque en la escena sus palabras sean pasadas por alto por los demás asistentes, exhorta a Actino a perseverar en su labor poética: “...sigue utilizando asociaciones bruscas, imprevistas, saltimbanquis, oscuras, tan propia de esta edad nuestra. Sigue mezclando diferentes hablars. Para mí eres un símbolo. Creas lo que vale la pena, lo que todos aquí quisiéramos hacer” (escena 6). La polémica literaria en torno a la poesía cíclica, cuyos poemas se adscribían todos a Homero o se iban desgajando como propios de autores de los que casi solo se conocen los nombres, se torna asunto propicio para cuestionar el papel del creador no ya en la Antigüedad, sino en las actuales circunstancias, cuando, además, los desarrollos tecnológicos, que en la pieza dan fe los internautas como posibles interlocutores y el papel asumido por el teléfono inteligente acrecientan los retos para la labor poética y la existencias de los poetas, cuya necesaria presencia se reafirma en las palabras de Néstor.

Inmerso en el análisis de los manejos inherente al ejercicio de determinado tipo de poder que centra esta versión de la tragedia ática, la reafirmación del papel y necesidad de la creación literaria se

convierten en un subtema importante, más aún cuando es Arctino quien finalmente opta por la verdad a sabiendas de lo que ello le costará, mientras que en el epílogo *los personajes de raigambre clásica esperan su turno de regresar al mundo*, siendo ellos mismos pero a la vez transformados en obras contemporáneas.

Reinaldo Montero afirmaba casi a principios de este siglo, en 2003, que el mito es como una catedral ya construida que “hay que demolerla y reedificarla a un mismo tiempo. El destructor es edificador, o no lo es”¹⁸. En efecto, en su *Áyax*, sin dejar de usar grandes “bloques” de la tragedia que deconstruye, no tiene reparo en usar referentes de otros autores clásicos y aún modernos, al tiempo que se advierten numerosos aportes suyos en busca de una nueva edificación, como su afán desacralizador mediante la fusión con recursos propios de la comedia, la contaminación de repertorios culturales y el uso de un lenguaje a menudo coloquial y con expresiones a veces procaces usadas en calles y plazuelas habaneras. Junto con discursos de tono elevado como el de Néstor en la escena tercera o el de *Áyax* en la decimosexta, se halla la parodia y la burla, de manera que, a título de ejemplo, junto a los epítetos tradicionales -pastor de hombres, dios altitonante- coexisten otros como “la loca heroica” para calificar a Aquiles o “Quirón, el de cara de caballo”; mientras Odiseo refiere que su catábasis fue un ardid para ganar apoyo logístico y Casandra, para aclarar sus visiones, debe lavarse la cabeza en una palangana.

Si bien la obra con sus mezclas de elementos de diferentes épocas pretende, más que buscar atemporalidad, el actualizar los sucesos míticos con la fanfarria de los espectáculos y los recursos modernos, a su vez objeto de burlas, se mantiene dentro del mismo plazo que la tragedia. Igualmente se actúa con el espacio en que llanura troyana deviene no solo la de los sucesos, sino la de la verdad, la muerte y la mentira. Sin embargo, tanto por el lenguaje, la burla y la referencia a situaciones propias de nuestro entorno social, se evidencia su deseo de interactuar con el espectador cubano.

Si bien es cierto que desde los años cuarenta del pasado siglo en Cuba, frente al tono serio imperante en las versiones de tragedias tanto en Europa como en Norteamérica, Virgilio Piñera había usado en su *Electra Garrigó* como instrumento de apropiación la ruptura “de la seriedad entrecomillas”¹⁹, Montero da un paso mayor en cuanto a la

¹⁸ Buch, H. C., *Conversación de Reinaldo Montero...*, 2003: 75.

¹⁹ Piñera, V., *Piñera teatral*, 1960: 10.

libertad en la fusión de lo serio con lo burlesco, del lenguaje poético con el coloquial, y aun grosero, y en la libertad con que trata la pieza trágica, mezclando referentes culturales y literarios de las más diversas procedencias. Sin embargo, al igual que Piñera, no importa cuánto acentúe los elementos metateatrales y hasta grotescos, la pieza mantiene un estrecho vínculo con su sustento trágico.

Sin embargo, el hecho de que *Áyax* no sea el autor de la matanza permite al dramaturgo exponer no ya la contravención de la autoridad, sino cómo esta se vale de los recursos más sórdidos para afianzarse en el poder, maniobra sin recato, aplasta cualquier obstáculo, al tiempo que públicamente procura proyectar una imagen de honestidad y preocupación por el bien social. Tema de gran actualidad si tenemos presente los últimos acontecimientos políticos en diversos países, pero que también es fácil detectar en muchos personajillos, de cualquier instancia, detentadores de alguna dosis de poder. Si no cabe duda de lo candente del problema expuesto, la pregunta sigue siendo el porqué apelar a los clásicos.

Indudablemente, aparte del reto al que parecía referirse el dramaturgo en sus declaraciones, el uso del mito y del sustento trágico ofrece la posibilidad de generalizar una situación que evidentemente no es particular, al tiempo que procura, al igual que la antigua tragedia, develar el verdadero sentido que subyace bajo las acciones o los pretextos esgrimidos para validarlas. Saca al espectador de un entorno que, por conocido, lo obnubila. No se trata de saber qué sucede, sino por qué, al tiempo que la confrontación con la tragedia clásica, hace reparar en las propias circunstancias y en la lectura propuesta por la nueva versión.

El mito lleva en sí una polisemia de la que se valieron los antiguos trágicos y que aprovechan los nuevos dramaturgos para una relectura en función de su público y de los matices de una realidad compleja y deformada muchas veces por los mismos medios de información. Al potenciar alguno de los rasgos del mito, subrayar su vigencia mediante la contaminación y renovar su atracción al desacralizar la antigua trama, no solo el teatro sigue desempeñando una función semejante a la que tuviera en Atenas, sino los problemas presentados adquieren una nueva dimensión, de modo que se reafirma la vigencia de los clásicos y estos se enriquecen con relecturas reveladoras de matices no siempre apreciados.

Referencias bibliográficas

- BUCH, HANS CHRISTOPH. “Conversación de Reinaldo Montero y Hans Christoph Buch”, en MONTERO, REINALDO. *Fausto*, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2003.
- LEAL, RINE. *En primera persona*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, Cuba, 1967.
- MARTÍ, JOSÉ. *Obras completas*, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, Cuba, 1975.
- , *Calzar el coturno americano. Mito, tragedia griega y teatro cubano*, Ediciones Alarcos, La Habana, Cuba, 2006.
- , “Mitos griegos en el teatro cubano contemporáneo”, en QUIROGA, CRISTINA (ed.). *Actas del V Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado*, Buenos Aires: Leviatán, 2014, pp. 179-189.
- MONTERO, REINALDO “Antígona”, en *Ritos (mitos y otras actualidades)*, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2009.
- , *Medea*, Ediciones Unión, La Habana, Cuba, 1997.
- , *Áyax y Casandra*, en proceso de publicación por Ed. Alarcos, La Habana, Cuba.
- PIÑERA, VIRGILIO., “Piñera teatral”, en *Teatro Completo*, Ediciones R, La Habana, Cuba, 1960.
- SÓFOCLES, “Áyax”, trad. de José Alemany en *Teatro Griego*, EDAF, Madrid, España, 1974.