

TEBAS DESDE LA PENUMBRA

Yoandy Cabrera Ortega

(Instituto de Filología, C.S.I.C.)

Resumen: Análisis del estreno de *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat en Cuba, obra que estuvo cuarenta años sin poder ser vista en la escena cubana por las connotaciones políticas que esta despertó en 1968 cuando obtuvo el premio “José Antonio Ramos” de la UNEAC. Estudio comparativo de los procedimientos escénicos de la puesta llevada a cabo por Alberto Sarraín y las propuestas literarias y dramáticas de la versión cubana y del original esquilero. Relación entre mito y escenificación; leyenda, teatro griego y versión contemporánea.

Palabras clave: Tebas, Arrufat, versión, escena, Esquilero, Eurípides, teatro, anacronismo, cubano, mito, trasgresión

Abstract: Analysis of the premiere in Cuba of *Los siete contra Tebas*, a piece of Antón Arrufat that was forbidden and out of the Cuban scene during 40 years because of the political connotations that this work had in 1968 when it received the price “José Antonio Ramos” from the UNEAC. A comparative study of the scenic procedures of the performance directed by Alberto Sarraín and the literary and dramatic purposes of the Cuban version and the

aeschylan original. Relationship between myth and performance; legend, greek theater and contemporary version.

Key words: Thebes, Arrufat, version, scene, Aeschylus, Euripides, theater, anachronism, Cuban, myth, transgression

La dilación había dado un grado de encantamiento, misterio e inclusive alto sentido mítico a *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat, representada en Cuba cuarenta años después de otorgársele el premio de teatro “José Antonio Ramos” de la UNEAC en el ya legendario año 1968. Ha sido Alberto Sarraín el director que ha roto el velo, quien tuvo a su cargo el tan peligroso primer roce de este texto sobre la escena cubana.

En el programa de mano sorprende, en un pronto repaso, que dentro de las figuras intelectuales que opinan y crean una especie de mapa actualizado sobre la obra, no se encuentre el que fue, precisamente, gestor de la idea para que Arrufat hiciera una versión del texto de Esquilo para Teatro Estudio: se nota la ausencia de Armando Suárez del Villar, quien había declarado en una entrevista hecha por el suplemento *Entretelones* que “no he dejado de pensar en que tengo que hacer esa obra”.¹

Norge Espinosa prologó la edición de la Casa Editorial Alarcos en el año 2001, a la que hemos tenido mayor acceso las nuevas generaciones y que constituye un testimonio de la revisión y el cambio paulatino sobre la recepción y el análisis de la obra durante el tiempo transcurrido. Este ha sido uno de los pasos de la intelectualidad cubana para hacer justicia y echar luz sobre un tema

¹ Norge Espinosa. “Armando Suárez del Villar. Ser consecuente y no callarse nunca”. En: *Entretelones*, versión digital: <http://www.cubaescena.cult.cu/entretelones/index.php?num=7&sec=15>

que fue, por muchísimos años, algo prohibido en nuestros medios. La reivindicación, pues, de esta pieza ha tenido un proceso gradual y prolongado; llevarla a las tablas era un paso lógico, otro gesto sumado que pudo haber sido colofón de tan lento y oscuro proceso.

Después de la maldición que echa Edipo sobre sus hijos, quienes le niegan ayuda al quedar ciego y desterrado, Eteocles y Polinices pactan gobernar la ciudad de Tebas en años alternos. Eteocles no cumple el acuerdo y se mantiene gobernando. Polinices reúne un ejército extranjero y viene contra su ciudad a exigir su derecho al poder. Ambos tienen razón y culpa. Ambos, desde Esquilo, deben morir para llegar a la conciliación de los opuestos. De la pieza esquilea parte Arrufat para escribir su obra, para analizar desde la alegoría y las equivalencias el momento histórico que vivía la Isla.

El autor cubano continúa el procedimiento esquileo, al releer la tradición y las leyendas que para el propio autor de *La orestíada* eran antiguas, con el propósito de razonar y comprender las acciones humanas de sus contemporáneos, del tiempo en que vive. El mito se vuelve, de este modo, espejo de la realidad más inmediata, reflejo de las constantes en el proceso y el desarrollo de la Humanidad. Un asunto de poder, de enfrentamientos individuales pone en peligro la independencia y el bienestar de la ciudad. La defensa de la patria es elemento nuclear en la cosmovisión esquilea para actuar con justicia (*dike*) y garante del

orden en el gobierno democrático. Atentar contra ella se considera un acto de soberbia y de exceso (*hybris*). El cercano triunfo de la Revolución, los antagonismos que este suscita entre los cubanos que se van y los que se quedan, la democratización que se lleva a cabo en los distintos sectores de la Isla permiten crear ciertas analogías con la obra y los tiempos de Esquilo. De ellos se valió el dramaturgo para mover a la reflexión, aunque, a pesar del respeto que muestra en su obra, su proceder le trajera cuestionamientos, críticas, burlas, y unos catorce años trabajando en el sótano de una biblioteca de Marianao, por considerarse que su obra no estaba en consonancia con el momento histórico que se vivía en Cuba.

Es la de Sarraín una puesta donde la mayoría de los actores son jóvenes que apenas inician su carrera. La versión del director, a veces libérrima, con la que parece haber estado de acuerdo el autor de la pieza; en determinados momentos se erige en contra de algunos postulados del mismo Arrufat, y revela también cierto desconocimiento de elementos relacionados con el mito y la coherencia argumental, a pesar de la asesoría literaria con la que se contó y de las conferencias que recibieron sobre la estirpe de Lábdaco tanto los autores como todo el equipo de realización de tal empeño. Por lo que, frente a un elenco de escaso calibre actoral y ante descuidos del director que indudablemente a Arrufat no debieron habersele ido, parece más bien el suyo un ademán de desesperación e impaciencia por ver, de una vez, su obra

representada. Una obra, además, de un autor tan poco visto en cartelera. Abruma también la ausencia de Pancho García, quien hasta en la lectura general a la que asistí, tenía a su cargo el papel de Eteocles y era de los pocos que intentaba dar sentido a sus intervenciones.

El epígrafe de Alfonso Reyes que encabeza la versión de Arrufat² hace énfasis en lo descabellado que sería pensar que, porque se hable de una leyenda de la Grecia Antigua, no se cuenta con originalidad o con la capacidad de hablar de su tiempo. Había leído, además, en una entrevista incluida en el volumen *Cámara de amor*, que Arrufat consideraba que “lo cubano en mi teatro soy yo”³. Esta sentencia del dramaturgo y poeta, tan categórica y concisa, expulsa, de golpe, todos los anacronismos que aparecen en la versión y puesta en escena: los abanicos de guano, las claves, el sillón, las maracas, la música de reggaetón, los vestidos modernos: una Tebas traída por los pelos y de modo superficial a nuestros días, que pretende subrayar lo “cubano” de modo innecesario, a veces como dudando de la capacidad del espectador para leer desde sus cardinales y su hoy, una obra que sirvió a Esquilo en el siglo V

² Antó Arrufat. *Los siete contra Tebas*. Unión, La Habana, 1968, p. 25. La cita de Alfonso Reyes que encabeza el texto de Arrufat dice: “Cierta amigo, no ayuno de letras, me dijo cuando leyó la *Ifigenia*: «Muy bien, pero es lástima que el tema sea ajeno». «En primer lugar -le contesté-, lo mismo pudo decir a Esquilo, a Sófocles, a Goethe, a Racine, etc. Además, el tema, con mi interpretación, ya es mío. Y, en fin, llámele, a Ifigenia, Juana González, y ya estará satisfecho su engañoso anhelo de originalidad». Alfonso Reyes (En comentario a su obra *Ifigenia cruel*”.

³ _____. *Cámara de amor*. Letras cubanas, La Habana, 1994, p 377.

en Grecia y a Antón Arrufat en la década del sesenta en Cuba para hablarnos, desde la alegoría, de los problemas consustanciales a los hombres de tan disímiles tiempos. Pasadas cuatro décadas, uno se pregunta cuáles pueden ser los nuevos móviles para representar esta obra que en el momento de su creación y cuando su diálogo con la historia era más inmediato e intenso, no pudo ser vista sobre el escenario. Muy ligada a los acontecimientos de la Isla durante la década del sesenta y al fervor de los primeros años del proceso revolucionario iniciado en 1959, el texto exige mucha pericia del equipo de realización para que la concordancia con el presente no parezca epidérmica y desajustada. Ya había señalado Jesús J. Barquet en su estudio sobre las relaciones intertextuales y contextuales en *Los siete contra Tebas* que

(p)ara orientar (y garantizar) dentro del texto una lectura “cubana” de su pieza, es decir, para lograr ese movimiento de abstracción a concreción, o sea, de deshistorización a historización, no tuvo que recurrir Arrufat a fáciles anacronismos de vestuario, utilería y lenguaje, sino que, respetando el ambiente “griego” y utilizando un lenguaje exento de marcados cubanismos, transformó los hipotextos griegos hasta

llevarlos a revelar sus potenciales correspondencias semánticas con la circunstancia cubana.⁴

Sin embargo, en esas futilidades cae la puesta en escena, en facilismos de un cubaneo que contradice lo que recuerda el mismo Arrufat al ser entrevistado por Edmundo García en el programa radial *La noche se mueve*, días después del estreno de *Los siete...* en el teatro Mella. El dramaturgo recuerda lo que Lezama Lima opinaba sobre este texto:

a él le gustaba mucho esa obra y me dijo: “chico, tú has logrado hacer una obra cubana sin utilizar ninguna de las cubanizaciones; hiciste una obra que parece abstracta, que no alude a nada cubano, ni a la palma, ni a las maracas, y sin embargo has hecho una obra que uno la ve como cubana porque incide en este país.⁵

De estos razonamientos hizo caso omiso el estreno nacional de la obra. Se trató, al contrario, de introducir todos los elementos posibles para subrayar lo autóctono y lo tropical sin escatimar

⁴ Jesús J. Barquet. “Texto y Contexto en la Recepción y Génesis de *Los Siete Contra Tebas* de Antón Arrufat”, en: *Teatro y Revolución cubana – subversión y utopía en Los siete contra Tebas de Antón Arrufat*. Edwin Mellen Press. New York, 2002.

⁵ La entrevista puede consultarse transcrita en: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:OU7KXkN05TUJ:cuadernomayor.blogspot.com/2007/11/entrevista-antn->

posibilidades, desde el sillón hasta la penca de alguno de los personajes de *Aire frío*.

Si algo singulariza a la obra de Arrufat entre las piezas teatrales cubanas que parten de mitos o textos de la literatura grecolatina, es que constituye un homenaje respetuoso y solemne a la obra homónima de Esquilo, lo que contrasta con *Electra* Garrigó de Virgilio Piñera, *Medea* de Reinaldo Montero o *Ícaros* de Norge Espinosa, donde prima la mezcla de lo serio y lo cómico, obras que entroncan con la tradición cubana del choteo y de lo vernáculo. La versión de Arrufat trasgrede desde otros cardinales más sutiles, y lee de manera muy inteligente y de modo muy serio, la pervivencia de un mito que ilustra y permite razonar sobre las condiciones que vivía y que de algún modo vive aún nuestro país, con respecto a la escisión entre los cubanos que se encuentran en Estados Unidos y los que habitan la Isla.

La pieza de Arrufat, como el teatro de Esquilo y en general la tragedia griega, se sustenta en la palabra como elemento principal. En algunas acotaciones que hace Arrufat sobre los movimientos de los mensajeros como gallos que se enfrentan, o en la gestualidad que lleva a cabo uno de los mensajeros mientras el otro habla, se evidencia el propósito del autor por experimentar. Pero, como

arrufat.html+a+%C3%A9l+le+gustaba+mucho+esa+obra+y+me+dijo:+%E2%80%9Cchico,+t%C3%BA+has+logrado+hacer+una+obra&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=es&client=firefox-a

apunta Andrés Mir en su artículo de la revista *Esquife*⁶, es difícil tener seguridad de que estos recursos serían pertinentes si no se sostienen en la experiencia del texto sobre la escena. Por basarse primordialmente en el discurso, al cargar la representación de una sintaxis gestual que llega a ser excesiva, muchas veces el sentido de las palabras se pierde en la escenificación, los parlamentos van desligados de los movimientos que se han escogido para acompañarlos. Esa exuberancia y el divorcio entre verbo y mimo es uno de los elementos que evidencia una propensión a llenar el escenario, un horror vacui que caracteriza a la puesta y que no se justifica ni logra organicidad ni sentido en la misma. A eso súmese una pésima articulación por parte del actor que representaba a Eteocles y una mala proyección de voz que desvencija y ridiculiza uno de los textos líricos de mayor belleza dentro de la pieza, cuando el personaje dice “Corazón, corazón...”, recordando los hermosos versos de Arquíloco y también el modo en que dialogaban consigo mismos los héroes homéricos cuando se dirigían a su *thymós*, en momentos de duda y desolación durante la batalla.

Determinadas obras cubanas como *Las bacantes* de Flora Lauten y Raquel Carrió, *Ícaros* de Norge Espinosa, *María Antonia* de Eugenio Hernández y *Medea en el espejo* de José Triana demuestran de qué modos distintos se puede utilizar el coro proveniente del

⁶ Andrés Mir. “Los siete contra Tebas reloaded”. En *Esquife* nro. 58, octubre de 2007. (<http://www.esquife.cult.cu/revista/58/10.htm>)

teatro griego e integrarlo en el crescendo de la tensión dramática, incluso, algunos de estos autores lo hacen dialogar con la poesía, ritos y conjuros afrocubanos. La misma pieza de Arrufat es ejemplo de cómo resolver este asunto, y ahí habría un elemento para ver de qué modo, sin anularlo, se pueden utilizar dentro de la nueva versión las partes corales, tratando también, a la vez, de que haya movimiento y agilidad en los parlamentos, sin que se arrastre con las largas intervenciones esquileas que a veces se yuxtaponen como bloques discursivos entre un personaje y otro. Ya el dramaturgo había intercalado las locuciones del coro entre las mujeres del pueblo, sin ponerles nombres específicos. Pero Sarraín, no contento con este procedimiento, en la versión que él hace para la puesta que dirige, da nombre a estas mujeres, las llama Antígona, Ismene (las hermanas de Eteocles y Polinices), Irene y Casandra.

El artículo de la Dra. Elina Miranda⁷, una de las conferencistas invitadas en el trabajo de mesa anterior a la representación, comienza, precisamente, haciendo referencia al pasaje en la *Ilíada* en que se ubicaba la guerra contra Tebas dos generaciones antes de los acontecimientos de Ilión, entonces, ¿cómo llega Casandra aquí, a la Tebas continental europea si pertenece a Troya, ubicada en el Asia Menor y en otro tiempo? En todo caso debió aparecer Tiresias, el adivino de Tebas. Además, Casandra (sacerdotisa que se une a los

⁷ Elina Miranda Cancela. "El homenaje a Esquilo de Antón Arrufat", en: *Calzar el coturno americano*. Ediciones Alarcos, La Habana, 2006.

cubanismo superficial de la puesta con los caracoles, los ritos, los ritmos y bailes afrocubanos totalmente innecesarios y mal acomodados en la puesta) tiene a su cargo más de un parlamento que le corresponde al coro. Algunas de esas expresiones hacen referencia al terror de las mujeres tebanas, a la histeria que sufren hasta llegar a las alucinaciones y creer que ya ha sido tomada Tebas, que las están arrastrando y violando dentro de la ciudad en asalto. En otro personaje, eso podría pasar inadvertido, pero Casandra puede ver el futuro porque tiene el don de la adivinación, aunque los que la escuchan no la entiendan; por lo que esta profetisa refiere cosas que no tendrán lugar: Tebas no será tomada, al menos esta vez, y las doncellas no serán arrastradas por los cabellos; por tanto, erróneamente se le atribuyen a esta supuesta y anacrónica adivina las palabras de las doncellas aterrorizadas y enloquecidas que entorpecen a Eteocles y le impiden pensar al principio de la obra de Esquilo y de la versión de Arrufat. El coro utilizado se limita a abanicarse, a tocar claves y a cantar canciones infantiles que entran también en los elementos del folklor estereotipado que atraviesa toda la puesta.

El adivino que aparece en la versión de Arrufat pronuncia lo que en la obra de Esquilo es discurso indirecto del personaje Eteocles. Del mismo modo, el autor cubano, consecuente con su propósito de hacer vívido y representable lo que en el teatro antiguo era referido, también enfrentará a Eteocles y a Polinices, los cuales

dirán sus razones individuales, discutirán, en franca y sofística diatriba, a la manera en que Eurípides los presenta en *Las fenicias*. Esta especie de *contaminatio* entre la obra esquilea y la euripidea señalada por la Dra. Miranda en su estudio, es otra de las trasgresiones que introduce Arrufat desde la veneración y la medida que caracterizan su versión. Como refiere Jesús J. Barquet, dentro de las razones que erigen ambos contrincantes y a partir de los cambios de las causas de sus acciones que introduce Arrufat, está uno de los cambios sustanciales que dialogan con la realidad cubana de entonces. El autor teatral cubano varía los motivos que tienen los tebanos para enfrentarse a los extranjeros que los atacan. Hombres humildes, campesinos, constructores de escuelas serán los escogidos para enfrentarse a la soberbia de un Tideo o un Capaneo, lo que está en consonancia con los acontecimientos de la Isla en la década del sesenta; recuérdese como ejemplo, los versos de Fernández Retamar: “con las mismas manos que de acariciarte estoy construyendo una escuela...”

Agréguese a ello que los hermanos en su discusión defienden posiciones antagonistas, erigen opiniones contrarias respecto a la propiedad social y las riquezas individuales, lo cual es otra de esas sutiles e importantes variaciones en el texto de Arrufat, relativizan con sus argumentos los esquematismos, de modo que a través de la compasión y el terror de los que habla Aristóteles el espectador pueda entender ambas posiciones y juzgar con mayor precisión; con

resonancias sofisticadas a partir del texto de Eurípides, relativizando la verdad y las razones de los dos bandos, el dramaturgo cubano reajusta los criterios a la luz de los acontecimientos contemporáneos, de modo que, como en Esquilo, también haya razón y culpa en ambas posiciones, y que también lo más importante sea el bienestar del pueblo, en este caso un pueblo humilde y trabajador, en que el panadero y el constructor son combatientes, porque quieren defender y preservar la obra que han creado.

Por otra parte, la afro-agorera que es nombrada Casandra se utiliza como especie de hilo conductor durante toda la puesta, será ella quien lleve a cabo las invocaciones, quien abra las puertas para que entren los mensajeros o espías en un carro (especie de pequeño teatro ambulante) desde el que saldrán para decir qué guerrero ocupa cada una de las puertas tebanas. Además, la puerta por la que entran y salen los personajes qué representa, a dónde conduce, hacia dónde lleva, ¿es una de las siete? Nada de esto queda claro durante el uso del espacio en la representación.

Muchas veces, como ya se había apuntado antes de modo general, los parlamentos de los heraldos no se relacionan con los malabares y los movimientos que llevan a cabo, además de que se hace casi imposible para el espectador entender el texto y seguir los movimientos que son más bien un sabotaje contra los parlamentos y la idea de resistencia y peligro que se vive en la ciudad. Se pierde,

de este modo, el sentido de las palabras, la profundidad que está proponiendo la obra con respecto a quién tiene la razón, de qué lado está la justicia, quién ha actuado adecuadamente.

El destino de un texto es tan azaroso como el destino de un ser humano. La sombra es hoy el lugar en que *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat alcanza su dimensión mayor. El silencio y el teatro de la historia (esa imposible de volver a representar) le devuelven a los parlamentos la sustancia primigenia, el ardor que estos actores no supieron dar, la muda elocuencia de cuarenta años. Si el fin de una pieza teatral es verse representada, qué podemos decir de la que nos compete. Toda lectura es representación. Las acotaciones y categorías teatrales inducen en el texto una representación ideal, que parte de las propuestas del propio dramaturgo y que el receptor va filtrando desde su perspectiva individual. Desde esos lectores posibles, desde el curioso que se acercaba a una obra prohibida y sancionada, el texto fue alcanzando una consistencia y una materialización que aumentó con los años, una arquitectura dramática que adquirió consistencia con el paso del tiempo. Poder discutir esos temas de un modo menos esquemático era lo que proponía Arrufat desde el respeto con que están escritos sus versos. Que podamos hablar de nuestra realidad sin ser superficiales y con compromiso y comprensión en el presente se lo debemos, en cierta medida, a su labor y a la de muchos otros intelectuales cubanos. Por eso creo que es el de Sarraín un paso arriesgado y necesario, para

que entendamos de una vez que esa consistencia casi incorpórea, fantasmal, taciturna de lo prohibido se vuelve añejo, difícil de violentar. Y es que los mecanismos de trasgresión usados por el director resultan demasiado superfluos e inconsistentes, no le permiten lograr armonía y ajuste cabales. La historia de determinados textos es impredecible y puede volverse infinita y contradictoria. En las más sutiles infracciones está el lado más sinuoso y atractivo de la veneración. Tebas vuelve a la sombra y mira desde la penumbra, como acechando el momento en que, nuevamente, alcance otros cuerpos posibles.