

ARTÍCULO ORIGINAL

Desamor y violencia fraterna: Los siete contra Tebas, de Antón Arrufat

Heartbreak and Fraternal Violence: Seven against Thebes. A play by Antón Arrufat

Alina Gutiérrez

Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba.

RESUMEN

Los siete contra Tebas, de Antón Arrufat, es una versión de la tragedia homónima de Esquilo en que se resuelve el antiguo tópico de la fraternidad antagonica como restablecimiento del orden puesto en riesgo por la injusticia. La desacralización del conflicto y la nueva alternativa para la situación trágica desplazan el drama al plano humano y el comportamiento verbal del protagonista, en consonancia, realiza una estrategia discursiva de inclusión y solidaridad. En el enfrentamiento con el hermano esa estrategia se plasma en la constatividad que intenta oponer a la performatividad de su acusador, hasta que tiene que renunciar a las verdades que ha esgrimido para responsabilizarse del arbitrio con que ha decidido. Así aflora el vicio de carácter que lo hace tan falible como aquel, e igualmente culpable.

PALABRAS CLAVE: estrategia discursiva, performatividad, teatro cubano, tragedia griega.

ABSTRACT

Seven against Thebes by Antón Arrufat is a version of Aeschylus play in which the ancient topic on fraternal antagonism is solved by the reestablishment of order endangered by injustice. The demystification of the conflict and the alternative for the tragic situation lead the drama towards the human side, and the verbal behavior of the main character in turn develops a discourse strategy of inclusion and solidarity. Facing his brother and antagonist, that strategy is shown through opposing the performativity of the accuser, until he has to deny the supported general truth to take responsibility for his arbitrary decision. This makes his vicious character to emerge as vulnerable and guilty as his brother is.

KEYWORDS: discourse strategy, performativity, Cuban theatre, Greek tragedy.

No creo que haya calificativo mejor que el de horrisono para ese «drama rebosante de Ares» (Chuaqui, 1996) que es *Los siete contra Tebas*. En el texto de Esquilo, la furia de los elementos¹ y las fieras salvajes² –lo peor del mundo natural– son imágenes de la quiebra del orden cósmico, como también lo son las obras humanas: resonantes armaduras, lanzas, triples penachos de crinadas cabelleras, escudos de semiosis ominosa, sonos de clarín, nubes de polvo, «agudo hierro al fuego forjado» (Esquilo, 1978, p. 64). La relación con la divinidad es la que ceba el terror: el Coro convoca a todos sus dioses tutelares porque en la hora de la conflagración campean Ares, Erinia y Ate, mientras los invasores se encomiendan a las imágenes de monstruos infernales como Tifón y la Esfinge.

Aunque el lugar común de la fraternidad en oposición, creadora de caos, que sustenta el horrísono mundo de *Los siete*... recorre la historia del drama occidental, parece haber tenido sus primeras formulaciones en la literatura cubana en la narrativa decimonónica de filiación romántica. Novelas como *Dos mujeres*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1843) y *Leonela*, de Nicolás Heredia (1893), lo desarrollaron como variante del tema de lo femenino, apropiado para la discusión de puntos de vista desiguales. El tópico se reintegró a la tradición teatral, en la que se puede realizar a plenitud como conflicto que atañe al equilibrio de un mundo, en el siglo XX. Está presente, por ejemplo, en la dramaturgia de Virgilio Piñera, en la que no se manifiesta como antagonismo, sino como complementariedad: estos son los casos de Electra y Orestes en *Electra Garrigó* (1941) y de Oscar y Enrique en *Aire frío* (1959). Pero desde *La recurva* (1941), de José Antonio Ramos, hasta *Manteca* (1993), de Alberto Pedro, la invención de la fraternidad incompatible estructuró obras en las que, invariablemente, dos hermanos se oponen en razón de posiciones cívicas enfrentadas, bajo las cuales palpitan las insuficiencias de sus caracteres por el desajuste del mundo que los ha hecho tales cuales son, pues no hay fáciles versiones de Abeles y Caínes para la compleja realidad republicana de la Isla, por momentos también horrísona. El antagonismo tiene una perspectiva más sofóclea que esquilea, por cuanto no alcanza solución: no puede salvar la armonía de la sociedad, aunque de ella provenga, ni resolver los compromisos personales de los antagonistas. Así el apocalíptico Juan –miembro de la Guardia Rural– y el reflexivo Eulogio –revolucionario antimachadista– de *La recurva* son arrebatados al infinito por los vientos de un huracán tan terrible como el fragor de las armas; y los tristes Pucho y Celestino de *Manteca*, atrapados en el destino común de su país durante la última década del siglo XX, se enfrentan, ridícula pero trágicamente, para terminar en una desesperanza tal vez más aterradora que la guerra y el huracán, porque no deja opción de lucha ni vislumbre de redención. En ambas piezas, un elemento femenino intenta mediar inútilmente, apelando a la solidaridad de la sangre: la madre y la esposa en *La recurva*, la hermana en *Manteca*.

Pero a medio camino entre esas recreaciones de un lugar común siempre nuevo a pesar de repetido, apareció en 1968 la versión más conforme a la poética de Esquilo que ha conocido la dramaturgia cubana: *Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat, en la que el tópico sí se resuelve como restablecimiento del orden puesto en riesgo por la injusticia, en un momento de la historia de Cuba en que se hacían visibles, y hasta beligerantes, posturas políticas en oposición que en ocasiones afectaban, literalmente, a familias enteras. La versión de Arrufat, premiada en el concurso José Antonio Ramos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), fue desacreditada en el mismo acto de premiación por el voto negativo de una parte del jurado, que quiso escuchar en ella resonancias que consideró inconvenientes; pero las bases del concurso exigían publicarla. Así, más allá de su obligada edición del mismo 1968, no tuvo otra hasta 2001. Fue puesta en escena, por primera y única vez, en 2007.³

Tras la alharaca condenatoria en las reseñas de prensa que siguieron a aquella primera edición, el texto se convirtió en una rareza bibliográfica y, marcado como estaba en Cuba por la interdicción, su crítica se fue al extranjero.⁴ En el año 2001 apareció, por fin en una revista cubana, el primer análisis filológico de *Los siete*..., que estableció el tratamiento de las fuentes y su contaminación, la estructura, y la reelaboración y resemantización de los tópicos trágicos: «El homenaje a Esquilo de Antón Arrufat», de Elina Miranda. Seguidamente, y en el mismo año, la Editorial Tablas-Alarcos de La Habana llevó a cabo la edición del texto, después de que el

autor recibiera el Premio Nacional de Literatura. Entre los que han continuado el camino que inició Miranda, Abel González Melo estudia en «La ciudad sitiada» el lenguaje, el estilo, el contrapunto de acción y palabra, la polifonía (González Melo y Fundora, 2007). Estos y otros trabajos han restituido *Los siete*... al lugar que merece en la dramaturgia cubana contemporánea, de modo que aquí me limitaré a analizar las principales estrategias discursivas que emplea el protagonista con apoyo en sus ayudantes, por una parte, y, por otra, las que emplea el antagonista que lo contradice y completa.

Pero antes conviene recordar brevemente algunas cuestiones básicas. En una entrevista concedida en 2002 el autor explicó las razones de su preferencia por Esquilo y cómo había dispuesto su adaptación:

Me impresionaron su aliento épico, el tema de la justicia y el derecho, su encanto arcaico, la estructura rudimentaria, como de una maquinaria de madera pintada en colores primarios, y el temor, sobre todo el temor, que la recorre como una llama. Temor a la muerte que la guerra precipita, temor de perder los bienes de la vida y el deseo, sumamente arraigado, de preservar estos bienes.

Conservé la estructura del original agregando tan solo tres escenas. La más importante se desarrolla entre Etéocles y Polinice. Las dos restantes consisten en la entrada de los seis soldados tebanos que combatirán contra los invasores, y en la que se describe la muerte de los dos hermanos, uno a manos del otro. Suprimí varios personajes: el Mensajero, el Pregonero, Antígona, Ismene. Finalicé la obra con la entrada de los dos cadáveres, tras la victoria de los tebanos. [...] Si suprimí varios personajes, al del Espía añadí un segundo Espía. Hice hablar a los soldados, mudos en el original. Modernicé algunos nombres y omití la mención de templos, dioses y lugares de Grecia. (González Melo y Fundora, 2007, pp. 84-85)

Esos cambios estructurales, que Miranda había apuntado, son concordantes con las modificaciones en la concepción del mundo que propone la versión cubana. En cuanto a la relación entre el plano divino y el humano, Arrufat explica en la misma entrevista: «los aspectos y sentimientos religiosos, los desplazé hacia el Coro, exclusivamente», porque, dice, «Preferí redactar un texto donde elementos atávicos, irracionales, fobias y pánicos ancestrales –religiosidad del Coro, sentimiento de fidelidad familiar en Etéocles– entrasen en conflicto con preceptos y principios del nuevo orden creado en la ciudad» (González Melo y Fundora, 2007, p. 85). Efectivamente, la relación con el plano divino ocupa aquí no más que cuarenta y ocho versos, de muy diferente calidad significativa, en las voces del Coro, los Espías, el Adivino, Etéocles y Polinice.⁵

Igualmente se renuncia al marco hostil de una naturaleza agorera; más allá de vientos inciertos, en esta Tebas las nubes de polvo, el tremor de la tierra, el relámpago nocturno y los reflejos de fuego –aunque tomados casi literalmente de Esquilo– son modelados como consecuencias de la violencia que el obrar humano ejerce sobre el orden natural y ocupan mucho menos espacio que en la fuente, ni hay más monstruos que una anónima «ave de rapiña carnícora» (González Melo y Fundora, 2007, p. 33) grabada en un escudo. En cambio, la ciudad renovada por el buen gobierno de Etéocles se beneficia de la armonía cósmica a través del tópico del renacer primaveral, varias veces invocado; así, para los soldados a los que Arrufat otorgó voz, cuando se haga justicia, «Nuevas flores/ tendremos/ al volver./ Y los que no regresen/ dispondrán/ en silencio/ la nueva primavera» (González Melo y Fundora, 2007, p. 20); y, en la convicción del coro:

CORO. Renacerá la primavera después de esta noche./ La tierra es inquebrantable y perenne./ Sus frutos tendremos mañana.

PRIMERO. Pronto vendrá la primavera/ la lluvia, moviendo de ternura/ la tierra,/ estrenará hojas nuevas/ sobre la sangre./ El sacrificio consumado abre las puertas. (González Melo y Fundora, 2007, pp. 33 y 59)

Es este, a diferencia del esquileo, un mundo en progreso, formulado en futuro, en que se realiza lo mejor de las obras humanas, consagradas a los oficios de una paz⁶ que se compendia en la evaluación que hace el protagonista de la situación trágica: «¿Y acaso el odio de mi hermano Polinice mancha/ las puertas, ciega, pudre el agua, un velo pone al sol radiante?» (González Melo y Fundora, 2007, pp. 28-29). El fragor de las armas queda para los invasores, aunque disminuido: se reducen las etopeyas de los siete campeones atacantes, así como las écfrasis de sus escudos, mientras que la investidura de los defensores, significativamente a cargo de las mujeres, es kinésica, sin despliegue de «palabras imponentes como toros, arrogantes y empenachadas» (Chuaqui, 1996, p. 244). La amenaza bélica sigue siendo de temer, pero la situación trágica, constituida en polos, deja en sordina el de lo horrísono.

Este tratamiento desacralizador del conflicto –y con él la alternativa positiva para la situación trágica– desplaza el texto enteramente hacia el plano humano, que tiene que redimensionarse, ahora sin asidero en el plano divino, a través de la discursividad. La humanización de la acción y de su significación social, que afecta a todos los participantes del polo «positivo» –el tebano– tiene su forma acabada en la reordenación de los rasgos heroicos del protagonista, que pueden observarse en su comportamiento verbal. Sin olvidar que «Quien manda pide obediencia» (Chuaqui, 1996, p. 43), Etéocles comienza por renunciar, desde el prólogo, a la imagen de esforzado timonel de la nave del Estado, arquetipo de la organización social en la Tebas esquilea:

ETÉOCLES. Ciudadanos de Cadmo: es necesario que en la ocasión hable quien vela por la república en la popa de la nave, timón en mano y sin rendir los ojos al sueño.⁷ (Esquilo, 1978, p. 37)

ETÉOCLES. Ciudadanos, es menester que ahora/ hable quien vela por la patria/ sin rendir sus ojos al blando sueño,/ sin escuchar las voces enemigas/ ni entregarse al recuerdo de su propia sangre. (González Melo y Fundora, 2007, p. 9)

En adelante, Etéocles irá mostrando en todas sus intervenciones cómo interpreta su liderazgo, que resume en un apotegma de semantismo más extenso que su individualidad: «No es el momento de dudar, de *ocuparse*/ de *uno* mismo»⁸ (González Melo y Fundora, 2007, p. 16). Establecidos, gracias al pronombre indeterminado, los nuevos límites de una misión social que rebasa su persona, la relación del gobernante con los ciudadanos adquiere marcas de atenuación del poder, de solidaridad y de cortesía, en el tránsito desde ese «uno» a un «nosotros» que no procede de las fuentes:

ETÉOCLES. [...] Hora es esta de que *vosotros todos*, el que aún no ha llegado a la flor de la mocedad y el que hace tiempo que salió de ella y el que sustenta un cuerpo lleno de vigorosa lozanía, *cada cual* [...] defienda la ciudad y las aras de

los dioses patrios, para que jamás sean privados de sus honores [...]. (Esquilo, 1978, p. 37)

ETÉOCLES. Para *nosotros*/ florece esta batalla y traza/ *nuestro rostro* en la historia. (González Melo y Fundora, 2007, p. 10)

Esta estrategia de inclusión discursiva por referenciación y posicionamiento pronominales se había expresado, en primer lugar, en la inclusión de las mujeres del coro, desairadas en Esquilo:

ETÉOCLES. Si me otorgases una corta merced que yo te demandara...

CORO. Dila cuanto antes y así la sabré pronto.

ETÉOCLES. ¡Que calles, infeliz, y no atemorices a nuestros amigos!

CORO. Me callo. Sufriré con los demás por lo que está decretado. (Esquilo, 1978, p. 44)

ETÉOCLES. Les pido que no teman.

EL CORO. No temeremos.

ETÉOCLES. Les pido que se unan a *nosotros*.

EL CORO. *Nuestra suerte* será la suerte de *todos*. (González Melo y Fundora, 2007, p. 17)

El *ethos* de este héroe de nuevo tipo se completa en su comunión con el Coro, para el porvenir promisorio en que tal vez no pueda estar:

ETÉOCLES. *Para mí nada pido. Si muero, recuérdanme/ como soy ahora, sitiado por mi hermano/ y nuestros enemigos. Que este momento/ en sus memorias mi imagen configure,/ grillando como el instante puro de mi vida./ Si vuelvo, si mi escudo y mi brazo/ me otorgan el regreso a estos lugares/ que ya empiezo a añorar, gobernaré/ sereno, con cuidado y justicia mayor.* (González Melo y Fundora, 2007, p. 18)

Ese timbre positivo en el carácter del héroe, de muchas formas modelado –buen gobierno, equidad, probidad, magnanimidad, altruismo o como quiera que se manifieste– se asienta en el amor, virtud de la inclusión por excelencia que es irrelevante en las fuentes, porque es virtud moderna. Y virtud constructiva; de ahí que Eteócles proteja el presente para salvar el futuro, y formule en futuro su visión del mundo: «Que empiece el día/ en que *seremos* obra de nuestras manos» (González Melo y Fundora, 2007, p. 10). Considerado en lo que tiene de virtuoso, este héroe impoluto, que renuncia a toda consideración personal de su papel en el mundo, con aptitudes para el martirologio, casi de una sola pieza, parecería más épico que trágico, y hubiera convertido esta versión de *Los siete*... –como ha dicho el autor en un arranque de modestia– de «tragedia auténtica en algo parecido a un melodrama» (en González Melo y Fundora, 2007, p 86), si no hubiera una fisura en su carácter, porque en la misma perfección hay mancha.

La falla está en el exceso de su «amorosa» proyección social, que contrasta con su excluyente disposición para lo personal y privado. En Esquilo la referencia a Polinice no aparece hasta el segundo episodio, en la voz del Mensajero; en Arrufat, el protagonista mismo adelanta desde el prólogo una modelación de su hermano, ya no uno entre «los aqueos», «los siete caudillos», «los sitiadores» de Esquilo, sino el cabecilla de la invasión que pone en riesgo el equilibrio y obliga a un enfrentamiento que será esta vez entre «él» y «nosotros», en un ámbito mucho más amplio que el decretado por el demonio familiar:

ETÉOCLES. Escúchenme. *Mi propio hermano Polinice,*/ huyendo de *nuestra tierra,*
olvidando/ los días compartidos, la hermandad/ de la infancia, el hogar paterno,/
nuestra lengua y nuestra causa,/ ha armado un ejército de extranjeros/ y se acerca
a sitiar nuestra ciudad. (González Melo y Fundora, 2007, p. 9)

Por su natural amoroso Eteócles no reniega de su relación pasada, pero hace desde el mismo prólogo una elección de compromiso en la que su «yo» trascendido en la comunidad excluye –por más razón que tenga– a su hermano y cogobernante:

ETÉOCLES. He aquí el escudo de mi padre,/ el casco de mi abuelo, la espada/ que
mi hermano Polinice abandonó/ para que no le recordara su traición./ *Esgrimo estas
armas, las empuño.*/ Con ellas retomo el aliento/ de toda mi familia, su antiguo/
vigor, y *juro* defender esta ciudad/ y su causa./ Que empiece el día/ en que seremos
obra de nuestras manos. (González Melo y Fundora, 2007, p. 10)

El tópico de la traición puede explicar la aplicación de una justicia excluyente, pero no justificar una malquerencia que contradice la virtud del héroe, pues el amor es virtud creadora de orden, de valor universal. Etéocles, en último análisis, ha despojado a su hermano de su derecho, por mal que lo haya ejercido, para atribuírselo por entero, en un exceso de confianza en su propia virtud que engendra injusticia y desamor. Consumido por la ambición, como en Esquilo y en Eurípides – solo que ahora es la suya ambición épica– olvida su condición humana, que sin embargo lo traiciona en un momento de flaqueza que no padece en las fuentes:

ETÉOCLES. (*Creyendo que es su hermano, se estremece sobresaltado*). ¿Quién es? No temas. Di su nombre.

ESPÍA I. Capaneo.

ETÉOCLES. ¡Ah! Creí que era él. (González Melo y Fundora, 2007, p. 28)

Pero su integridad se repone después de «escuchar» un silencio elocuente de cepa esquila, y de tomar una decisión sofóclea, digna de su padre:

ETÉOCLES. ¿Qué ocurre? ¿Por qué callan?

[...]

LOS ESPÍAS. Iremos en busca de noticias.

ETÉOCLES. ¡Un momento! Alguien falta.

ESPÍA II. ¿Es necesario que lo digamos?

ESPÍA I. ¿Debemos también nombrarlo y describirlo?

ETÉOCLES. Así es.

[...]

ETÉOCLES. ¿Me tienen lástima?

LOS ESPÍAS. No. Pero tememos al destino.

ETÉOCLES. ¿Quieres ahorrarme un sufrimiento?

ESPÍA II. No. Eres igual a los demás.

ETÉOCLES. Así es. Así debe ser. ¡Dilo entonces!

ESPÍA I. ¡En la séptima puerta está tu hermano! (González Melo y Fundora, 2007, p. 34)

A partir de la escena correspondiente de *Las fenicias* de Eurípides, el agón del cuarto episodio (Miranda, en González Melo y Fundora, 2007, p. 114) devuelve a Etéocles a la condición trágica a través de la discusión de su vocación épica. El

enfrentamiento deja oír, por fin, a un Polinice a quien hemos conocido solo por la versión de su hermano, pues los Espías no han podido hacer más que modelarlo por las apariencias, como un carácter irresponsable⁹ y colérico.¹⁰ Pero solo el posicionamiento a viva voz de los antagonistas puede completar lo que la referenciación dice a medias. En esta su única entrada en escena, Polinice opta por devolver el enfrentamiento al ámbito privado, verbalizándolo en la perspectiva que la filosofía del lenguaje corriente denomina «performativa», la cual confiere al discurso el poder de *hacer* mediante el *decir*; esto es, de obrar modificaciones y hasta cambios drásticos en el orden del mundo, o al menos de convocarlos, a través de la agentividad del sujeto enunciador. Propio de la agentividad performativa es que el hablante se adjudique la responsabilidad de sus enunciados, formulándolos en primera persona, como lo hace Polinice:

POLINICE. Te ofrezco una tregua, Etéocles./ Vengo a hablar contigo. (González Melo y Fundora, 2007, p. 35)

[...]
No te perdonaré.
[...]

No volveré al destierro, Etéocles./ O entro en la ciudad victorioso/ o muero luchando a sus puertas. (González Melo y Fundora, 2007, pp. 40-42)

Desde esa configuración del mundo anclada en su persona Polinice otorga posiciones a las demás entidades sociales, en un gesto de extrema confianza en sí similar al de Etéocles, aunque de menor alcance solo en cuanto su «yo» toma posición en el centro y constituye a personas, grupos e instituciones en periferia suya, ignorando las bondades de la estrategia de inclusión que con tanta eficacia ha puesto en práctica su hermano:

POLINICE. [...] he ahí un ejército/ que me sigue, que me llama su jefe/ y mis órdenes cumple./ [...] Nadie, solo un loco, se sentiría/ seguro ante un ejército como el mío.

[...]
¡Ellos me ayudarán a restaurar mi derecho!
[...]

Si algún mal te sobreviene, ciudad,/ no me acuses, sino a este./ Suya es la culpa. (González Melo y Fundora, 2007, pp. 36-43)

Con la misma perspectiva performativa, y en concordancia con las normas agonales, el antagonista evalúa en actos de habla asertivos la actuación social del otro:

POLINICE. Sé que debes fingir/ delante de estas mujeres. En eso eres/ un buen gobernante. Usas la máscara/ que los demás esperan y en el momento preciso.

[...]

Tus alardes no me asombran, Etéocles./ Aparentas estar seguro. Eres el héroe/ que al pueblo salva gesticulando con firmeza. (González Melo y Fundora, 2007, p. 36)

Y aspira a modificar su conducta mediante el poder conminatorio de actos de habla directivos:

POLINICE. Despierta, Etéocles. Empieza tu fin.

[...]

Entrégame la ciudad y te salvaré/ de la humillación de la derrota.

[...]

Te ofrezco una salida. Abandona/ el gobierno y parte en silencio./ Yo explicaré al pueblo tus razones. (González Melo y Fundora, 2007, pp. 37-38)

Opuesta a la performativa es la perspectiva constativa, desde la cual los mensajes se enuncian en calidad de informaciones referenciales, verificables en el mundo real, sin que ni la voluntad ni el criterio del hablante parezcan tomar parte en su existencia o modificación. Esta es la perspectiva que estratégicamente intenta sostener Etéocles, expresándola en su ya señalado tránsito del «yo» trágico al «nosotros» épico:

ETÉOCLES. Para desdicha de Tebas hemos oído/ el estruendo de tu ejército. Oímos,/ estas mujeres y yo, la descripción de tus armas/ bien forjadas y la leyenda arrogante/ de tu escudo.

[...]

Eres el mismo de siempre. Por eso/ te acompañan esos hombres y alzas/ esos escudos. Te conocemos, Polinice./ Te conocemos tanto que hemos empezado a olvidarte.

[...]

Ahora sé lo que quieres. Estas mujeres y yo lo sabemos. (González Melo y Fundora, 2007, pp. 36-37)

La primera persona incluyente alterna en la voz de Etéocles con argumentos semánticos¹¹ indeterminados, plurales y colectivos, en los que la individualidad del enunciador, empequeñecida, se integra al grupo que representa:

ETÉOCLES. ¡Basta, Polinice! Nada puedes ofrecer/ a Tebas que a Tebas interese. Hemos/ escuchado la descripción de tu ejército. (González Melo y Fundora, 2007, p. 38)

ETÉOCLES. Pero el pueblo está en las murallas./ Pero el pueblo está dispuesto a tirar contra tu ejército./ Nadie te espera. Estás solo, Polinice./ No hay tebanos contigo. (González Melo y Fundora, 2007, p. 42)

Es la perspectiva constativa la que confiere con frecuencia a los parlamentos de Etéocles un tono sentencioso, toda vez que los enuncia en calidad de verdades generales de baja predicación y sujeto poco agente:

ETÉOCLES. Ellas también son la ciudad.

[...]

Esta noche acaban al fin todas las distinciones. (González Melo y Fundora, 2007, p. 37)

ETÉOCLES. Está vacía nuestra casa, y no alcanzó/ sin embargo para todos.

[...]

Para ser justos es necesario ser injustos un momento. (González Melo y Fundora, 2007, pp. 40-41)

Pero el dinamismo propio del intercambio agonal y la performatividad de la palabra del oponente no permiten al protagonista mantener esa estrategia de desagentivación de su singularidad inmersa en la indeterminación del grupo. González Melo apunta los tres tópicos de la argumentación de Eteócles en la entrevista con su hermano: la traición a la patria que ha consumado Polinice, la voluntad de no rendición de los tebanos y la rectificación de los errores del gobierno del ahora traidor (González Melo y Fundora, 2007, p. 147); pero debe observarse que estos son contrargumentos a la performatividad de Polinice, que ha sido el primero en acusar. En sus réplicas, Etéocles queda obligado a renunciar a la indeterminación y el plural para hacerse singularmente responsable del arbitrio con que tomó sus decisiones, puesto que no hay lugar para el *fatum* en este mundo sin dioses:

ETÉOCLES. Rectifiqué los errores de tu gobierno,/ repartí el pan, me acerqué a los pobres./ Sí, es cierto, he saqueado nuestra casa./ [...] Sí, es cierto, he profanado un juramento./ Pero no me importa. Acepto esa impureza,/ pero no la injusticia.

[...]

Así ha tenido que ser, Polinice./ Detesto todo afán de absoluto. Yo obro/ en el mundo, entre los hombres./ Si es necesario, sabré mancharme las manos.

[...]

Les recordé las promesas sin cumplir,/ la desilusión de los últimos meses./ Eres incapaz de gobernar con justicia (González Melo y Fundora, 2007, pp. 40-42)

Y en esa singularidad sacada a la superficie por la intimación del oponente aflora por fin el vicio que en la tesis de Polinice explica la injusticia de que ha sido víctima: la soberbia, vicio de la exclusión; pecado capital que se opone a la virtud de amor y desmiente la calidad épica de un protagonista ya no heroico, sino tan plenamente trágico como el otro, por obra de la *hybris* que comparten:

POLINICE. Para ti la justicia se llama Etéocles./ Etéocles la patria y el bien./ Me opongo a esa justicia, lucho/ contra esa patria que me despoja y me olvida./ La noche en que te negaste, lleno de soberbia,/ a compartir el poder conmigo, destruyendo/ nuestro acuerdo, lo está contaminando todo. [...]

¡Eres un hombre obstinado y soberbio!/ Ves tu persona en todas partes. Eres la ciudad./ Tu cabeza es Tebas y Tebas es tu cabeza./ ¡Venga, pues, el fuego, venga el acero!/ Ninguno de los dos renunciará a lo suyo/ ni lo compartirá con el otro. (González Melo y Fundora, 2007, pp. 41-42)

Con esto se hace imposible la solución épica que Etéocles deseaba y la situación conserva, íntegra, la impronta de lo trágico. Cada afecto y convicción pueden volverse en su contrario: la sobreabundancia de amor y el afán justiciero de Etéocles engendran sus contrarios, odio e injusticia, por obra del vicio que lo incapacita para lograr la armonía, a pesar del esmero con que ha modelado su proyección hacia la comunidad:

ETÉOCLES. [...] Todo ha ido demasiado lejos. Ha ido donde / Quise que fuera. No rehuiré que la muerte / me encuentre: mi mano busca la suya.

EL CORO. Te estrechas a ti mismo, Etéocles. Tu mano/ en el aire encuentra tu otra mano./ ¡Serás víctima de la soberbia! La soberbia reina en un cuarto oscuro,/ con un espejo donde se contempla para siempre./ Aparta ese espejo. Recuerda/ que hay otros hombres en el mundo. (González Melo y Fundora, 2007, p. 44)

Etéocles se salva en su condición trágica, sin embargo, cuando se reconoce como sujeto singular imperfecto, y acepta que su hermano es espejo de sí mismo:

ETÉOCLES. Sé ahora, mujeres, que no es mi hermano/ lo que importa. No avanzo contra él/ [...] sino contra mí mismo:/ contra esa parte de Etéocles que se llama Polinice. (González Melo y Fundora, 2007, p. 45)

Y logra acercarse por fin a la dimensión épica cuando, en su despedida, comprende que es dimensión severa, que incluye la contradicción y rebasa a los individuos, prescindibles por heroicos que sean:

ETÉOCLES. La defensa de la ciudad nos une/ en un bien más grande y común./ No cuidaré mi vida./ Mi vida se realiza esta noche./ Polinice nos despierta con una luz atroz:/ implantar la justicia es un hecho áspero/ y triste, acarrea crueldad y violencia./ Pero es necesario. Esta es la última/ claridad que alcanzo en esta noche última. (González Melo y Fundora, 2007, p. 46)

Iluminado por esa verdad que antes no había conocido, Etéocles podrá soñar su heroísmo en la sobrevida, porque el *epos* se reserva para la ciudad, que se salva a sí misma:

EL CORO. Con ustedes amanece, tebanos./ Estamos tristes y alegres al vernos/ otra vez. Pero no nos avergonzaremos/ mañana de abrazarnos y comer el cordero.

POLIONTE. (*Se acerca al cuerpo de Etéocles*). No te perturbaremos con lamentos y lágrimas./ Adiós, Etéocles. No podemos censurarte:/ tu obra está en nosotros. Sabremos continuar/ esa justicia que no se arrepiente ni claudica./ Por ti reinará un orden nuevo, mientras tú sueñas./ Por eso podremos mañana comer el cordero. (González Melo y Fundora, 2007, p. 59)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHUAQUI, CARMEN (1996): *El texto escénico de Las ranas de Aristófanes*, Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, n.º 43, Instituto de Investigaciones Filológicas, México D. F.

ESQUILO (1978): *Esquilo. Tragedias*, introducción de Elina Miranda, traducción de Fernando S. Brieva Salvatierra, Editorial Arte y Literatura, La Habana.

GONZÁLEZ MELO, ABEL y ERNESTO FUNDORA (eds.) (2007): *Los siete contra Tebas. Antón Arrufat*, Ediciones Alarcos, La Habana.

MIRANDA, ELINA (2001): «El homenaje a Esquilo de Antón Arrufat», *Unión*, n.º 42, La Habana, enero-marzo, pp. 7-15.

RECIBIDO: 14/1/2016

ACEPTADO: 28/4/2016

Alina Gutiérrez. Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba.
Correo electrónico: alina@fayl.uh.cu

NOTAS ACLARATORIAS

1. Vientos impetuosos, fragor de la tierra, densa niebla, fuego abrasador, relámpagos y rayos, soles del mediodía, negras tormentas, hielo de muerte, olas arrasadoras y apretada nieve (Esquilo, 1978, pp. 37-69). Esta traducción parece ser la misma que empleó Arrufat como fuente.
2. Leones de tumultuosa respiración, serpientes que acechan a inocentes palomas, perros, lobos y hambrientas aves de rapiña.
3. Cfr. «Acta del Jurado de Teatro»; «Voto particular de los jurados Revuelta y Larco»; «Historia del encuentro, el tropiezo y la construcción de una puesta en escena para *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat», de Alberto Sarraín; y «Ficha de estreno» (González Melo y Fundora, 2007).
4. Del último tercio del siglo XX merecen mención «La dirección del conjuro en *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat», de Emilio Béjel, publicado en Veracruz en 1979 (*La Palabra y el Hombre*, revista de la Universidad Veracruzana, nueva época, n.º 30, abril-junio de 1979, pp. 38-47) y «Antón Arrufat: las otras zonas de la realidad», de Leonardo Padura, publicado en Puebla veinte años después (*Crítica*, revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla, nueva época, n.º 75, abril-mayo de 1999, pp. 47-71). Ambos son referidos por Miranda (2001, pp. 7-15); y también en González Melo y Fundora (2007, pp. 89-115), que se refiere como fuente de este trabajo.
5. Veintidós versos a cargo del Coro, siempre de súplica; doce en las voces de los Espías, que interpretan el don de Anfiarao, expresan su temor al destino y narran la voz de Polinice maldiciente; siete del Adivino, que interpreta augurios; cinco en voz de Etéocles, para criticar la relación del Coro con el plano divino y proponer –

aunque respetando su piedad– una nueva, de calidad diferente; y dos de Polinice, en apelación a la misma divinidad que su hermano pone en tela de juicio.

6. La construcción de escuelas, las labores del campo, la fiesta de la cosecha amenizada por los sones de la flauta y la cítara, el proyectado banquete en celebración de la victoria.
7. Véase también: «¿Acaso huyendo de la popa a la proa es como el piloto encontrará camino de salvación cuando fluctúe entre las ondas la combatida nave?» (Esquilo, 1978, p. 42).
8. En adelante, todos los énfasis en las citas de los textos dramáticos son míos.
9. «Lo vimos agitar/ los dados, lo vimos iniciar el juego» (González Melo y Fundora, 2007, p. 11).
10. «No hay imprecación que tu hermano pronuncie,/ no hay maldición, amenaza o desdicha/ que no te toque y te nombre» (González Melo y Fundora, 2007, p. 34).
11. Con independencia de que en el nivel sintáctico ocupen posiciones de sujeto o de objeto.