

Transfiguraciones en *Áyax* y *Casandra* *Transfigurations in *Áyax* y *Casandra**

Dianne García Gámez¹** <https://orcid.org/0000-0001-7543-0679>

¹ Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana.

* Esta ponencia es resultado de la investigación que desarrollé, bajo la tutoría de la Dra. Elina Miranda Cancela, con vistas a mi tesis de diploma «La asunción de lo clásico en *Áyax*, de Reinaldo Montero», defendida en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, el 27 de junio de 2016.

** Autor para la correspondencia: diannegamez@gmail.com; dianne@fayl.uh

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo analizar el modo en que el dramaturgo cubano Reinaldo Montero dialoga con la tradición clásica en *Áyax* y *Casandra*. Para ello, he examinado en primer lugar cómo se configuraron los personajes en textos precedentes. Esto me ha permitido conocer qué elementos retoma Montero y por qué lo hace, así como determinar cuáles son sus innovaciones y en función de qué nuevo mensaje las coloca. Así, he llegado a la conclusión de que Montero no solo utiliza mitos y obras de tradición clásica para reflexionar sobre temas actuales, sino que también convierte su texto, al entrecruzar tantas huellas de fuentes insertadas en la tradición, en un extenso discurso sobre la pervivencia clásica.

Palabras clave: apropiación, mezcla, mitos, teatro, tradición clásica.

ABSTRACT

*The objective of this research is to analyze how Cuban author Reinaldo Montero dialogues with the classical tradition in *Áyax* y *Casandra*. For this, I have examined in first place,*

how the characters were built in previous texts. This has allowed me to know what Montero retakes and why he does it, as well as determine which are his innovations and depending on what new message places them. So, I have come to the conclusion that Montero not only uses myths and works of classical tradition to reflect on current themes, but also converts his text, by crisscrossing so many traces of sources inserted in the tradition, in an extensive speech on classical survival.

Keywords: *appropriation, mixture, myths, theater, classical tradition.*

Recibido: 1-2-2021

Aceptado: 1-7-2021

En la dramaturgia cubana actual, Reinaldo Montero es uno de los autores que sobresale por sus apropiaciones de mitos clásicos. De 1997 es su *Medea*, que le valiera el Premio Ítalo Calvino y el Premio de la Crítica. Mientras, su *Antígona. Tragedia hoy* data de 2007. Su más reciente obra conocida, vinculada a la tradición clásica, es *Áyax y Casandra*, estrenada y publicada en 2016.

En esta última, lo primero que suscita interés se halla en la elección de *Áyax* como centro de la obra. Tanto en la antigüedad como en época moderna, este héroe ha sido una figura secundaria dentro de la tradición.¹ Montero es el primero que, en nuestro siglo, tiene en cuenta al caudillo. ¿Por qué devuelve la voz a un personaje como *Áyax*, olvidado por autores de todas las épocas?

En un ejercicio escritural autoconsciente, el cubano integra en su texto la impronta de la tradición clásica varia, ya enraizada en la antigüedad, para reflexionar sobre problemas de nuestros tiempos que ya existían, bajo otras formas, en los antiguos. El mito de Telamónio le resulta propicio para promover la reflexión en torno a conflictos de nuestros días. En la historia del salaminense, útil primero y después rechazado por los Atridas, se proyectan las imágenes de muchos individuos que también han sido desplazados por quienes detentan el imperio económico y político. Bajo la piel del mito, Montero, con sus deudas a la cultura grecolatina, señala la plena actualidad de los textos clásicos, los cuales meditan acerca de

problemas que, aún después de tanto tiempo, siguen preocupando a la humanidad. Atiende el dramaturgo a referentes clásicos cuyos cánones estéticos, de distintas maneras, desde la continuidad, la ruptura o lo lúdico, siguen siendo tenidos en cuenta. Para instaurar su reflexión sobre el poder, no duda en manipular los referentes según sus intenciones comunicativas.

El mito de *Áyax* es modificado en varios sentidos, en un juego metarreflexivo con fuentes literarias. En la obra cubana, no causa la muerte del ganado, ni conspira en contra de los gobernantes. Son estos los que cometen el crimen para inculpar a un líder peligroso e inconforme. Entonces, en boca de los poderosos de Montero, la versión sofoclea de los hechos se convierte en la explicación que dan para guardar sus apariencias de buenos gobernantes. Quizás por tratarse de una obra en que constantemente los personajes cavilan en torno a sus circunstancias de héroes consagrados por la tradición, y por el marcado interés en meditar acerca de mecanismos políticos, no es errado afirmar que Montero ha considerado pertinente darle vida nuevamente a *Áyax*, representante en cierto modo de una alteridad: líder repudiado por el poder y personaje literario pasado por alto.

Y no es *Áyax* la única «alteridad» que Montero tiene en cuenta para su obra, titulada *Áyax y Casandra*. Junto a *Áyax* Telamonio aparece, pues, otro personaje, el de Casandra, que también conlleva una simbología de marginalidad e incomunicación.

Hay en esta confluencia de personajes una simbiosis intencional y metarreflexiva. Montero funde deliberadamente los mitos de los dos *Áyax*. Juega con y simula los equívocos que en ocasiones puede crear la recepción, por el público medio, de una cultura tan lejana en el tiempo como la grecolatina. Se apoya no solo en la homonimia de los héroes para establecer su diálogo, sino también en los rasgos que ambos compartían. En la tradición, estos fueron castigados por sus actos de irreverencia hacia el plano divino.

Sin embargo, la voluntad de sincretizar los mitos de ambos personajes parece obedecer igualmente a otros motivos. Montero tal vez, al realizar la contaminación, también tuvo en cuenta las semejanzas entre Tecmesa, esposa de *Áyax* según las fuentes antiguas, y Casandra. Ambas, arrancadas de sus tierras, de princesas devinieron esclavas y compañeras de lecho de jefes aqueos. Mujeres desamparadas y sin una patria ni familia protectora, víctimas del poder masculino, la Tecmesa sofoclea y la Casandra monteriana cifran sus esperanzas en sus respectivos *Áyax*.

Las similitudes existentes entre Áyax Telamonio y Casandra son determinantes para la fusión que efectúa el dramaturgo. Ambos son reducidos por el poder omnímodo que pretende Agamenón. Sufren la cólera divina por sus actos de *hýbris* –la una no cumple la promesa de entregarse a Apolo y el otro ofende a Atenea al rechazar la ayuda que esta le ofrece–. Poseen perfiles trágicos, pues han de pasar por el dolor para alcanzar un equilibrio tras haber incurrido en graves faltas. Han sido connotados con rasgos que los predisponen y sitúan en condiciones de incomunicación y marginalidad. Casandra, en Esquilo, en Licofrón, así como en otros autores modernos, es la dotada con el poder de la adivinación y a la vez maldita con la falta de persuasión. Sus palabras resultan incomprensibles para su auditorio, ella misma no puede traducir coherentemente las imágenes que llegan a su mente. Rodeada de personas, permanece en total soledad ya que no le es posible comunicarse. A Áyax le sucede algo similar. En la *Ilíada*, se destaca por su fuerza y habilidad combativa, así como por carecer de dotes oratorias. En la *Odisea*, es su naturaleza la que lo incomunica: no puede deponer su ira y no responde las comedidas palabras de Odiseo.

Tanto Casandra como Telamonio están signados por rasgos que les impiden insertarse con éxito en los contextos en que han aparecido a lo largo de la tradición clásica. Encarnan arquetipos de vencidos, destinados siempre al fracaso: ella mujer y adivina desatendida; él, incapaz de ardidés ni de estratagemas, no puede sobrevivir en el nuevo sistema de relaciones. Hacerlos converger es volverlos aún más desgraciados, recalcar la incomunicación y el aislamiento de ambos. Casandra, signada por una maldición que le impide persuadir, mucho menos podrá hacerlo con Áyax, célebre desde la *Ilíada* por su testarudez.

El autor cubano explora las potencialidades que subyacen en las fuentes literarias, en lo tocante a este héroe y a los otros que hace figurar en su pieza. En el *Áyax* cubano no existe un hipotexto único. Aunque se intenta jugar de manera generalizadora con los modos en que la tradición clásica ha fijado a algunos personajes y se aprecien deudas con la literatura moderna en el caso de Casandra, con su impronta de Christa Wolf, se atiende fundamentalmente a textos de la antigüedad. En este sentido, en la caracterización de algunos personajes, como Odiseo, Diomedes y la pitonisa, se dialoga con variados referentes antiguos. Incluso, cual sucede en Diomedes, se juega no solo con la literatura,

sino también con fragmentos de mitos no recogidos literariamente. Se mezclan alusiones a diversos textos, como la *Iliada*, la *Odisea*, la épica arcaica, el *Agamenón* de Esquilo, Sófocles, las *Metamorfosis* ovidianas. Montero llega incluso a entrecruzar mitos ajenos el uno al otro, como en el mencionado caso de los de Áyax Telamonio y Casandra. Su manejo de lo clásico es muy libre. Se hace referencia a la filosofía griega, al cinismo, a Sócrates, a las implicaciones de los conceptos de Verdad y Saber, así como a la preocupación de los helenos por la sustancia primigenia. Hay escenas en que se debate sobre cuestiones del mundo literario antiguo, como cuando se menciona la superioridad de Homero por sobre su seguidor Arctino. Se trazan paralelos entre la situación del poeta en época del creador de la *Iliada*, con las circunstancias de los intelectuales, en especial los periodistas, en los tiempos presentes.

Montero hibrida en su obra elementos culturales grecolatinos con otros ya propios de la actualidad. Los sucesos tienen lugar en una locación espacio-temporal imprecisa. Los héroes griegos, luego de la guerra de Troya, se mueven entre cámaras y micrófonos y debaten sobre las ventajas y desventajas de Internet. Junto a ellos, aparece un teléfono inteligente personaje. Esta contaminación de elementos pretéritos y contemporáneos quizás está en función de señalar las deudas de nuestra realidad con el mundo de la antigüedad grecolatina, así como la validez de tratar de entender nuestro contexto a partir de revalorizaciones de lo clásico. Telamonio, en su discurso final, en que revela los motivos de su muerte, evidencia la impronta de su homónimo sofocleo, pero el Áyax cubano se suicida no con la espada de Héctor, sino con una pistola, mientras se graba con un teléfono. Además de esta subversión, Montero hace del nuevo y desamparado Áyax, con su desidia, soledad y angustia, un héroe cuyos conflictos son los del hombre moderno (Miranda Cancela, 2018, p. 199).

Como se ha visto, la fusión es uno de los rasgos que mejor identifica a la obra. Se mezclan la parodia de *ethos* burlesco y la de *ethos* respetuoso (Hutcheon, 1999, p. 200). Al modificar el mito y colocar a Áyax como víctima de los Atridas, al hacer que Agamenón refiera falsamente el argumento del Áyax de Sófocles como la realidad de los hechos, la parodia está matizada por la seriedad. Sin embargo, prima el tono jocoso y el humor, de modo que en este sentido y también por su metateatralidad, la pieza se aleja de obras de parodia respetuosa como *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat, y se aproxima más a la

vertiente desacralizadora y humorística inaugurada por Piñera en *Electra Garrigó*. En esta creación de Montero, por ejemplo, se satirizan las figuras de los héroes. A Menelao lo llaman «piojo pegao». A Aquiles, Diomedes lo recuerda como la «loca heroica». En Casandra puede apreciarse una simbiosis de *ethe*: sabia pitonisa desatendida y princesa sometida por el poder masculino, que a ratos da muestras de risibles trastornos y que además se enjuaga el cabello en una palangana y siente atracción sexual por Helena.

Como es costumbre en la obra monteriana, en el plano lingüístico es también evidente la mezcla. Aparecen discursos de tono poético y elevado como el de Néstor, luego del suceso lamentable (Montero 2016, p. 29), junto a otros episodios como los que protagonizan los Atridas, en que se emplean voces obscenas y coloquiales propias de Cuba (Miranda Cancela, 2018, p. 202). En ningún momento se ubica la pieza, explícitamente, en nuestro espacio geográfico. No obstante, la mezcla de registros y las alusiones a cuestiones de nuestra cultura son modos de marcar la cubanidad de esta apropiación de lo clásico. Así, se aprecia la subversión del mito de Áyax, que en Sófocles diera muerte a ovejas, y que en Montero comete el crimen de matar vacas (en diálogo con la realidad cubana, donde la ley prohíbe el sacrificio de bóvidos). Igualmente, son ilustrativas las referencias de Casandra a las colas y la burocracia, entre otros. Precisamente, a través del lenguaje y de alusiones a la realidad cubana, contextualiza su creación en la Isla, lo cual implica que le interesa plantear a su espectador inmediato conflictos de su entorno. Así, por ejemplo, medita acerca del inescrupuloso ejercicio del poder, mal de este y de todos los tiempos. Tales reflexiones están insertadas en un juego consciente con la tradición. En *Áyax* de Sófocles, el salaminense comete el asesinato de los rebaños. En la pieza cubana, la principal subversión se halla en que es inocente de toda culpa. Agamenón, secundado por su hermano, no encuentra óbices en inventar la patraña de la hecatombe de las reses para quitar de su camino la amenaza de un caudillo irreverente y demasiado querido por las masas. Refiere como una verdad los hechos que sí ocurren en la tragedia sofoclea y no en la pieza cubana, para dañar la imagen pública de un hombre al cual teme.

Para la configuración de personajes, Montero tiene en cuenta, en la medida de lo posible, la estela de realizaciones textuales en que estos han aparecido. Así, no asume una imagen unívoca de Casandra, que se debate en la tradición entre diferentes enfoques: ora es mujer sabia; ora, mujer loca (Carrodegua, 2013, p. 49). El dramaturgo mezcla las distintas y

concomitantes miradas que han pesado sobre la heroína. La primera imagen que de ella recibimos, nos da la impresión de que se trata de una persona carente de juicio. En cambio, en su último encuentro con Áyax da muestras de una gran lucidez. La Casandra de Montero no encarna una sola de las tradicionales maneras de ser del personaje: ni es una desequilibrada, ni es del todo inteligente. En su pluma no resurgen solo la pitonisa solemne de Esquilo, sufrida princesa devenida esclava; ni la bacante desenfrenada de Eurípides en *Hécuba*. Ambas versiones se fusionan con otras imágenes de la sacerdotisa, forjadas después por la tradición. Montero no se está apropiando, pues, de la Casandra esquilea ni de la eurípídea, ni siquiera de la grecolatina. El escritor intenta hacer suya a la de la tradición, a las distintas caracterizaciones que de ella se han hecho. Están, por ejemplo, los vínculos evidentes con la Casandra de Christa Wolf, la cual, inscrita en un discurso feminista que pone en jaque el poder patriarcal, detesta a todos los hombres connotados, excepto Eneas, como antihéroes. La Casandra monteriana igualmente experimenta repulsión por los caudillos, menos por Áyax quien, sin embargo, como Eneas en Wolf, tampoco escapa a una caracterización negativa por parte de la fémina. Para colmo de juego y de desacralización paródica de la Casandra de Wolf, la de Montero, que también detesta a los hombres y está, de modo similar, opuesta al poder masculino, siente atracción sexual por Helena. Así pues, al tiempo que se parodia a Wolf, con su feminista Casandra se subvierte el odio que en textos de la antigüedad demostrara la Priámida hacia Helena, causante de la desgracia de Ilión. No obstante, el juego va mucho más allá. Montero, en su ambivalente concepción de la heroína, incoherente por momentos y llena de ingenio después, dialoga lúdicamente con la indeterminación que pesa sobre esta figura en la tradición, lo cual ha sido potenciado por su naturaleza de adivina incomprendida. Locura y desenfreno. Confuso hablar e incapacidad para comunicarse. Simbología de lo femenino, de su sometimiento y resistencia frente al poder patriarcal. Todo ello ha sido incorporado en un texto que moviliza diversas fuentes no solo para reflexionar sobre temas de actualidad, sino para construir al mismo tiempo un extenso discurso sobre la pervivencia de lo clásico.

A pesar de esto, la tragedia sofoclea es el texto con el que más se relaciona el autor al configurar su pieza. Piénsese, por ejemplo, en el momento en que inicia la obra; en la propia concepción de Áyax, incapaz de aceptar los cambios, la alternancia; en la ironía trágica que se vislumbra por momentos en Néstor y Casandra. El conflicto de Áyax con el

poder, así como las inquietudes de los Atridas con respecto al salaminense y su amenaza a la jerarquía, ya subyacían en Sófocles. A nivel de parlamentos, también es posible apreciar cómo se reutilizan algunos enunciados de la autoría del tragediógrafo, como es el caso de la metáfora del gran buey dominado por un látigo. Asimismo, Montero tiene en cuenta este hipotexto al tergiversar intencionalmente la versión del mito difundida por la tragedia, para reflexionar en torno a las sucias estrategias que emplean los poderosos con tal de mantener su dominio.

Existe, sin embargo, una tensión entre la observancia de los cánones de la tragedia ática y su transgresión, de acuerdo con modos más modernos de concebir la obra teatral. La estructura externa revela diálogos con el carácter díptico de *Áyax*. Igualmente, al no existir el coro, parecen haber sido dejados atrás partes como el prólogo, la *párodos* o los *stásima*. A pesar de ello, existe una voluntad de manifestar para con la tragedia ática, al imitar su alternancia de pasajes reflexivos y de episodios de acción (Miranda Cancela 2018, p. 195). Así, Montero lleva a cabo un ejercicio metateatral que señala que es posible hacer un teatro plenamente moderno aun cuando se es deudor de la impronta de la tragedia.

Con su *Áyax*, Montero recuerda el tópico sofocleo de la inutilidad de las ilusiones de los hombres, sujetos según el mayor de los trágicos a terribles e inevitables cambios de fortuna. El héroe cubano también ha sufrido la alternancia, de ahí que experimente una desilusión de signo trágico. De caudillo aclamado, pasa a ser apartado a un lado por los Atridas, que se confabulan en su contra. Se ha desengañado al constatar que no es la heroicidad guerrera lo que determina ser reconocido o no en el mundo en que se desenvuelve. Ha descubierto que, al cambiar las situaciones, de la guerra a la paz, también cambian los valores que se privilegian. Percibe mal de su grado que en su contexto hay resortes ocultos, viles ardidés, que son los que resultan funcionales.

Si bien se observan rasgos que acercan la pieza de Montero a lo clásico, también se pueden apreciar otros que la alejan. Uno de esos elementos diferenciadores es la insistencia de Montero en la incertidumbre. Arctino no da en sus reportajes seguridad sobre los hechos, sino que maneja diferentes versiones sobre estos y difunde vagos rumores. Incluso al final, cuando el teléfono lo ha hecho replantearse su proceder como periodista, lo que hace es divulgar otra mirada sobre los acontecimientos, sin ofrecer argumentos que la corroboren. Con el modo en que se dan a conocer los hechos, en dos líneas de acción paralelas que se

desenvuelven a saltos de tiempo y lugar, se crea dudas sobre lo ocurrido. Los sucesos se presentan contraponiendo las versiones oficiales y los criterios de los otros, lo cual tiene la funcionalidad de poner en escena la relativización a que son sometidas las noticias, en dependencia del sector de poder a quienes los medios de difusión favorezcan. El fin de todo ello es hacernos pensar sobre este fenómeno.

Áyax y Casandra, partiendo de significados subyacentes en textos antiguos, promueve reflexiones sobre temas candentes de nuestra contemporaneidad y de todos los tiempos. Se trata de un texto metarreflexivo, por la manera en que está estructurado y también por el modo en que se vincula con la antigüedad. La cavilación última de Montero no va sobre el poder o sobre los artistas, ni sobre la tirante relación entre ambos grupos, sino sobre lo válido de recurrir, para pensar nuestra actualidad, a un pasado cultural cuyas obras han trascendido por la universalidad de sus significados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Carrodegua Martínez, Lucelia. (2013). *Otredad en Casandra de Joel Sáez* (Tesis de diploma). Universidad de La Habana.
- Hutcheon, Linda. (1993, julio). La política de la parodia posmoderna (pp. 187-203). *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín, pp. 187-203.
- Miranda Cancela, Elina. (2018). Tradición clásica y transgresión en *Áyax* de Reinaldo Montero. *Limes*, 29, 189-204.
- Montero, Reinaldo. (2016). *Áyax y Casandra*. La Habana: Ediciones Alarcos.

Notas aclaratorias

¹ En la antigüedad, figura en la *Ilíada*, en la *Odisea*, en la épica arcaica, en la poesía de Píndaro y en las *Metamorfosis* ovidianas, pero solo ocupa un lugar protagónico en *Áyax* de Sófocles. En época moderna, solo tengo noticias de su aparición en *Troilo y Crésida*, de Shakespeare, y en *Áyax, por ejemplo*, de Heiner Müller. Además de esta pieza de Montero, solo poseo referencias de una obra, en Latinoamérica, sobre este héroe: *Áyax Telamónio*, del peruano Enrique Solari Swayne (Miranda Cancela, 2018, p. 192).

Conflictos de intereses

La autora declara que no existen conflictos de intereses.