

Lenguaje e intertextualidad en la Medea y la Antígona de Reinaldo Montero

—• Por Marivel Hernández •—



La reescritura de los clásicos de la literatura y el teatro greco-latino ha sido un punto de partida para no pocos dramaturgos latinoamericanos, entre ellos el cubano Reinaldo Montero, quien, siguiendo la tradición de Virgilio Piñera, José Triana, Abelardo Estorino, Antón Arrufat, entre otros autores nacionales, ha ofrecido a los espectadores sus actualizaciones de dos piezas paradigmáticas del teatro griego a través de las obras *Medea. Tragedia a la manera ática*, basada en la obra de Eurípides —Premio Ítalo Calvino (1996) y Premio de la Crítica Literaria (1997)— y *Antígona. Tragedia Hoy* (2006), a partir de la obra homónima de Sófocles, las cuales asumen como principales coordenadas temáticas la condición ética del individuo, el poder, la familia, el exilio y la insularidad.

El mito de Medea y las numerosas obras teatrales derivadas de él han ofrecido diversos ángulos de esta complejísima mujer. Su conflicto existencial, el abandono del hombre amado, su condición de expatriada, su singularidad al ser una mujer de muchas habilidades, el acto de dar muerte a sus hijos, son factores que han hecho de este personaje un arquetipo en la cultura occidental, dentro de la literatura, la psicología y el arte en general. En las versiones teatrales que se han realizado en Cuba se puede advertir el interés de los dramaturgos por readecuar su línea argumental a momentos significativos de la historia nacional, para así incidir y contemporizar con la realidad del país.¹ Eso es lo que en esencia ha pretendido Reinaldo Montero, de quien no sin razón se ha dicho que «es el artesano más consecuente del mito clásico en su tiempo».²

La *Medea* de Eurípides ha sido una de las más sugestivas para reubicarla en el contexto cubano de la última década del siglo xx por las pasiones humanas que muestra y porque la protagonista, al ser una mujer sumamente ingeniosa y enérgica, establece cierta conexión con las cubanas, quienes en las reiteradas crisis económicas por las cuales ha transitado el país han tenido que enfrentarse a condiciones precarias haciendo uso de sus habilidades en aras del desenvol-

vimiento y unidad familiar, entre otras problemáticas. Por eso presuntamente Montero decidió hacer esta versión de *Medea* en la crisis de los 90. Asimismo, porque la heroína a su condición de mujer agregaba la de ser una exiliada, aspecto este de gran impacto en el espectador cubano debido a la persistente emigración del territorio nacional suscitada en esos años.

El antecedente más directo de la obra de Montero es *Medea en el espejo*, de José Triana —parodia escrita y representada en los años 60—, la cual establece a partir del título y del modelo actancial un paralelismo con la tragedia de Eurípides, aunque exhibe personajes y lenguaje cubanos dentro de una ambientación popular, enmarcada en un marginal solar habanero. Las acciones y motivaciones psicológicas de los personajes encuentran una correspondencia con los arquetipos de la tragedia ática, si bien se llaman María (Medea), Julián (Jasón) y Esperancita (Creúsa), nombres comunes en Cuba, de estirpe popular. El único nombre con cierto carácter simbólico es el del personaje Perico Piedra Fina, quien se equipara con el rey Creón. Uno de los méritos de la actualización realizada por Triana del teatro clásico, como bien ha señalado Ernesto Fundora, fue que sirvió «de contexto ideal para conectar el mito con las alternativas centro /periferia y la reflexión sobre la otredad desde la marginalidad».³

Reinaldo Montero en su *Medea* cubaniza el mito griego de una manera sutil. La cubanía se advierte, sobre todo, a partir de la recreación del lenguaje popular cubano, así como a través de referentes del imaginario colectivo vinculados a conceptos tales como la libertad, el exilio, la eticidad, entre otras regularidades semánticas, que remitían a la última década del siglo xx, signada en la isla, como se señaló, por el fenómeno de la emigración, «circunstancia social [y política] que entroncaba con el mito de Medea y lo acoplaba a la inmediatez de nuestro contexto»⁴

El argumento de la parodia realizada por Montero superficialmente es similar a la pieza original de Eurípides, la cual expone las tribulaciones de la apa-

sionada y rebelde Medea, quien debido al rechazo y abandono de su esposo Jasón, concibe el asesinato de sus hijos para hacer sufrir al ingrato. Pero el final de la obra del dramaturgo cubano es bien diferente porque Medea le miente al infiel respecto a la supuesta muerte de sus hijos y no realiza el infanticidio que ha estigmatizado su imagen a lo largo de la historia y, amén de lograr enloquecer a Jasón, prepara su fuga junto al Pedagogo para despedirse alegremente de Corinto y «desayunar» en Atenas.

Al no consumarse el infanticidio,⁵ en la versión de Montero la imagen de Medea se purifica y pierde su condición trágica, aunque mantiene lo esencial de su caracterización psicológica: pasión, rebeldía, audacia e ingenio, cualidades que la han hecho trascender como ser legendario. Al respecto se ha expresado:

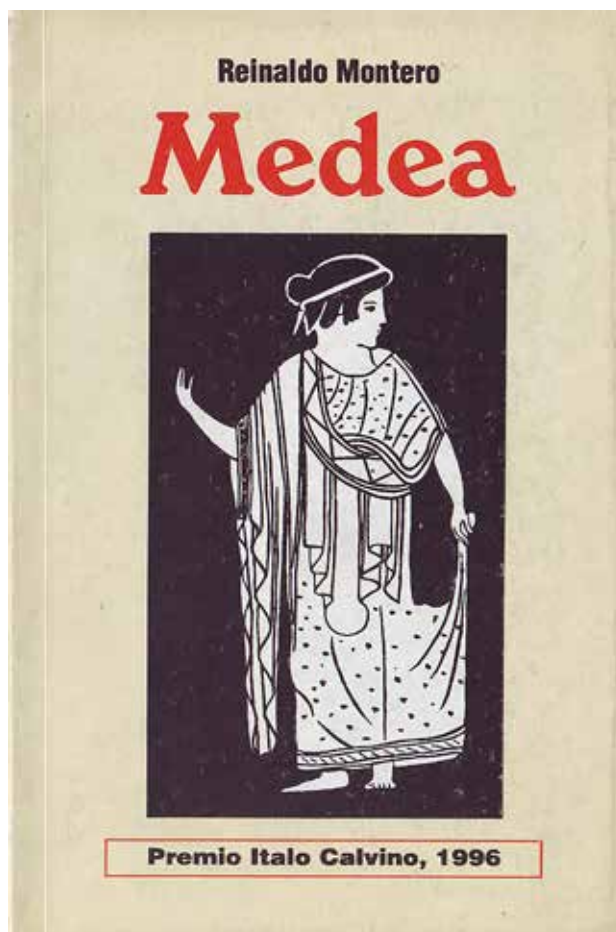
Reinaldo Montero para su *Medea*, cifra los puntos de mira en la cuestión del exilio y, amparado en su concepto de reescritura como restitución, no convierte a Medea en la asesina de sus hijos, situándola así —a los ojos de la sensibilidad contemporánea— en una línea de deseo que opera con los cánones del melodrama, aunque a nivel estructural trate de seguir el patrón fijado por la tragedia ática.⁶

La combinación de lo trágico y lo humorístico, así como su final feliz hacen que se validen, como se ha señalado, recursos propios del melodrama y no de la tragedia. A ello contribuye, además, la conformación de un lenguaje caracterizado por una asimetría entre las expectativas del espectador ante los modelos que sugieren los personajes de origen clásico y los registros populares empleados en sus respectivos discursos, por momentos vulgares o escatológicos. Abundan los ejemplos en esa dirección mediante actos de habla, expresiones, e incluso palabras aisladas que dan cuenta de esa estrategia discursiva de combinar lo culto y lo procaz. Expresiones como las que le dice Medea a Jasón, «eres lo más hijo de puta que ha parido madre. Quieres ayudarme. Blandengue. Y ayudar a mis hijos. Pendejo. También te sigo gustando. So maricón. Me estaré cagando en ti y en la madre que te parió hasta que se me caiga la lengua».⁷

Traspolando esta historia al contexto cubano donde lo erótico-sexual aparece en un plano sobredimensionado en el imaginario popular, el autor aprovecha esta particularidad para saturar la pieza con enunciados alusivos a la sexualidad y así fortalecer la posible comunión con los lectores o espectadores. Por ejemplo, en la parte titulada El Amor, en el intercambio verbal los personajes emplean un lenguaje que pretende estar en consonancia con la cotidianidad de las

relaciones eróticas en la Cuba de hoy y develar contenidos en ese sentido.

En otro contexto, a los virtuales espectadores les sería inconcebible oír expresarse de esa manera a la princesa de Cólquida. Las palabras y frases obscenas están expuestas en función de estremecer la convención de que el teatro es «alta cultura» y al mismo tiempo ofrecer una valoración sobre las relaciones de pareja en nuestro ámbito. En un plano más profundo la utilización de ese lenguaje apunta a un resquebrajamiento del pensamiento y de ciertos valores morales. Los enunciados de la heroína denotan ira, rencor, impotencia ante la traición de Jasón a la vez que dejan traslucir su pasión por el hombre, quien a sus ojos posee todos los atributos sexuales deseables para cualquier mujer. Por ello justifica de alguna manera su proceder cuando trata de explicarse las razones de su abandono, y presupone que la culpa no la tiene ni Creón ni su hija: «...No tengo nada contra Creón, él no buscó marido para su hija, solo está complaciendo los deseos de esa niña. Tampoco tengo nada contra ella, conozco bien a mi marido, a mi ex marido, su olor a macho hace abrir las piernas a putas y a señoritas...» (p. 22)



El espacio geográfico y el mar en concreto —como bien han analizado los estudiosos de la cultura clásica— determinan, en gran medida, las proyecciones y el léxico empleado por los personajes de la literatura y el teatro griegos.⁸ Esa noción subsiste en la obra de Reinaldo Montero porque para los cubanos también vivir en una isla y la cercanía del mar ha condicionado en gran medida sus formas de pensar, hablar y actuar. De tal manera el personaje de la sirvienta en un momento de la obra expresa: «Nací en una Isla, aunque me planten en medio del más ancho continente, seguiré viviendo en esa isla» (p. 15), intervención que crea de inmediato una conexión sensible con el espectador cubano. De igual modo sucede cuando en el Segundo Tiempo, subtítulo Una República Platónica, El Pedagogo de forma sentenciosa opina sobre la insularidad: «La isla son los puertos; Sí, la isla son los puertos. Los puertos, el límite de las esperanzas, el ansia de una cosa distinta, el más maleable y feraz reducto de la insularidad. Los puertos revelan la necesidad de asimilación y cambio». (p. 46)

En el sistema de personajes no solo son oponentes Jasón y Medea sino también la protagonista y el Pedagogo. Si este último trata de implantarse dentro del país que lo acoge (Corinto) como un miembro más de ellos —«hablo hasta con su acento», dice en un momento de la pieza (p. 17)— para Medea ese país ha sido el causante de su mayor desgracia, de la ruptura familiar, de la pérdida del hombre que amaba, en fin, de su soledad, y de su descrédito individual y social. No obstante al final de la obra El Pedagogo resulta el personaje-ayudante de la protagonista, quien contribuye y estimula su huida a Atenas (gracias a la hospitalidad brindada por Egeo), donde ambos esperan alcanzar una vida mejor.

La Sirvienta, personaje que se identifica con la nodriza de la obra de Eurípides, y El Pedagogo también resultan oponentes por sus diferentes posiciones éticas y maneras de ver la vida. La actitud de El Pedagogo, no exenta de cinismo, es pragmática, sin grandes utopías, amoral, mientras la Sirvienta tiene un sentido de pertenencia, de fidelidad a Medea y sus hijos, de patriotismo. Precisamente a través de ellos el dramaturgo reflexiona teatralmente respecto a la insularidad, esa que «castiga con sus límites cerrados, con la imposibilidad de traspasar el horizonte que retrocede en la misma medida en que se avanza, con una naturaleza que no puede vencerse más que con acto de evasión, de trasgresión de los límites, y que tiene que ver mucho con ese universo cerrado y sin salida que nuestro teatro muestra con gran frecuencia».⁹

La metaficción y la metateatralidad son recursos utilizados con frecuencia en esta obra de Montero, como, por ejemplo, cuando Jasón en un diálogo con Medea habla de la construcción de su mito:

La fama me la dieron los hombres. Soy el fundador de un mito. Conozco todas las apologías sobre mi expedición. La del propio Orfeo, que no me gusta nada. La de Valerio Flacco es triste, enfermiza, se demora en tu padre sufriendo. La de Apolonio de Rodas me agrada. Muy bien el pasaje donde venzo a los hombres nacidos de dientes de dragón, y al dragón mismo que guardaba el vellocino. Qué derroche de imagerías. Cosas de poeta. Muy bello aquello de que me muestras una luz salvadora... (p. 28)

Asimismo, al final de la obra, cuando Jasón se vuelve loco y Medea no cumple con lo esperado: irse en una carroza de fuego con los restos de sus hijos hacia el cielo, El Pedagogo, —refiriéndose a cómo la filosofía y el arte en general han tratado la biografía y el mito de Medea— irónicamente dice: “Así lo contarán Eurípides y Heródoto, Ovidio lo dará por sentado en su *Metamorfosis*, no habrá ni sombra de duda en Séneca, Corneille, Castelvetro, Anouilh, Robinson Jeffers. Será conmovedor en la ópera de Cherubini” (p. 61).

En el acápite titulado El Poder se establece un contrapunteo entre Medea y Jasón acerca de las ventajas y desventajas del exilio, lo cual también tiene como referente la pieza de Eurípides cuando en un momento de la misma Jasón le ofrece razones a Medea para que vea con buenos ojos su estancia en la meca del imperio: «... vives en la Grecia y no en país bárbaro, y has conocido en ella lo que valen el derecho y las leyes, no la arbitrariedad y la violencia; (...) y si habitases en los últimos confines del mundo, nadie hablaría de ti»;¹⁰ de igual forma en la obra de Montero también Jasón, con intenciones parecidas, para aplacar su odio y rencor por haberla condenado al exilio le dice:

Medea, eres una mujer inteligente. Sabes que ayudándome, ganaste más que yo. Te traje a una nación culta y rica. No te abandoné en ese lugar miserable, gobernado a caprichos y violencia, porque *aquello es un lugar, no un país*. Gracias a mí, ahora conoces lo que valen el derecho y las leyes. Mira, no me caso para gozar con otra hembra, ni para hacer más hijos, me bastan y sobran los tuyos. Me caso para escapar de la miseria... (p. 30)

Pero la protagonista le expone con crudeza las «razones» que tiene para odiar el país que la acogió «... Sí, soy señora, sin señor, una señora que sufre el desprecio del hombre que la trajo a este país de mierda, una señora sin hermanos, sin parientes...» (p. 20), lo que la lleva a expresar en otro momento “¿Por qué extravié mi patria?” (p. 23).



Reinaldo Montero.

El Poder está revestido con un valor semántico negativo, se muestra como algo demagógico, hipócrita, opresor para el ser humano. Directamente Medea realiza la siguiente definición de poder:

El poder habla con abstracciones, como abarcando mucho aunque no diga nada, o repite lo mismo sobre la misma cosa, como diciendo más aunque diga menos. Es muy fácil. Aprisiona con el lenguaje, asfixia con la falsa elocuencia, ciega con la ilusión de la realidad que te sea más conveniente. No te preocupes por la falta de belleza, oprime la razón, mejor extírpala, convierte a los siervos en más siervos... (pp. 52-53)

Esta pieza, con su intertextualidad y sentido paródico, resulta una propuesta efectiva de readecuación del mito de Medea a la realidad sociopolítica cubana, sin obviar otras problemáticas de gran impacto en el contexto cubano, tales como las relaciones de género, de poder y familiares.

Otra pieza de la autoría de Reinaldo Montero que remeda un clásico griego es *Antígona (Tragedia de hoy, según su subtítulo)*. Argumentalmente sigue los pasos de la tragedia de Sófocles, si bien las reescrituras de los franceses Jean Anouilh y Jean

Cocteau pueden haber sido premisas más cercanas a sus propósitos debido a sus connotaciones políticas. En el panorama teatral cubano su antecedente más inmediato se encuentra en la *Antígona* (1993) de Joel Sáez. Asimismo, Yerandy Fleites Pérez, dio a conocer su *Antígona* en 2007, el mismo año que Montero publicó su obra. Hay que tener en cuenta que el reciclaje de los mitos clásicos en las piezas latinoamericanas y cubanas ha pretendido una adecuación acompañada a la realidad política y social de la región, sin perder de vista las particularidades históricas de nuestros países, con un expreso sentido reflexivo en cuanto al poder y los sujetos sociales que lo conforman.

La *Antígona* de Sófocles, obra modélica de la cual ha partido la mayoría de las versiones, enfrenta dos nociones del deber: el familiar y el civil representado por las leyes del Estado, pero Antígona las desobedece al entender que las leyes humanas no pueden prevalecer sobre las divinas. De ahí que resuelva darle sepultura a su hermano Polineces, considerado un traidor a la patria, y desacate a Creón, el rey de Tebas, quien prohíbe que se le dé sepultura y que reciba los homenajes rituales correspondientes. Antígona se rebela ante el decreto de Creón, quien además es el padre de su prometido, y a escondidas

le da sepultura a su hermano, lo cual le acarrea numerosos conflictos para finalmente conducirla a la muerte. El adivino Tiresias acusa a Creonte de imprudente y le vaticina que por su arrogancia, y por no respetar las leyes divinas, pagará con la muerte de alguien de su sangre, como en efecto sucede: su hijo Hemón —personaje que no aparece en la obra de Montero—, se suicida al encontrar a Antígona muerta, y su esposa Eurídice, al conocer la muerte del hijo también se suicida.

La pieza de Montero, conforme a la original del teatro clásico griego, nos habla del poder, de la soberbia, el fratricidio, de la dicotomía entre vida pública y vida privada, pero argumento y personajes son expuestos de forma paródica y aleatoria para contextualizarlos en el ámbito nuestro mediante el empleo del habla cubana y ciertas interpretaciones que apuntan a un sentir político e ideológico actualizado. Como se puede apreciar en la mayoría de sus piezas teatrales, aquí también aparecen combinados diferentes niveles del lenguaje: el altisonante propio de la tragedia; el cotidiano; el populachero, (muchas veces escatológico) y el folklórico. Por ejemplo, la heroína utiliza enunciados tales como «me basto y me sobro» (p. 76);¹¹ «tenía un corazón en el pecho y un sexo en...» (p. 72); «La peonía no sabrá si se queda con el ojo prieto o con el ojo colorao, pero yo sí sé. Y el perro tendrá cuatro patas, pero coge un solo camino. Lo hice, lo volvería a hacer» (p. 92)¹² o cuando Tiresias expresa: «El frío todo sazona, arruga al muerto y a la pata fría del muerto» (p. 77); «Ah, qué humor tan raro el de los dioses. Me cago en los dioses cabrones y en las vírgenes putas» (p. 78): «Yo que he sido hombre y mujer, yo que tengo tetas arrugadas, yo que soy ciego y veo, les aseguro que *esto va a ponerse malo, remalo, requete-malo*» (p. 74).

La manera de encarar el mito no solo le permite al autor reflexionar y cuestionarse las diferentes formas de su utilización sino conectar el pasado y el presente para lograr una fructífera función comunicativa con los lectores o espectadores actuales. *Antígona* también es reinventada a partir de las relaciones incestuosas que el dramaturgo concibe entre la protagonista y su hermano Polineces, las cuales son expuestas con una gran carga erótica. Asimismo, de alguna manera, esta obra contemporiza con la angustia ante la crisis que experimenta la familia en los tiempos actuales. En ese sentido resultan elocuentes las palabras de Antígona cuando en la parte titulada «El hecho consumado» expresa: «Tampoco sé si lo sabes, la amistad, la familia, el amor van por caminos inseguros» (p. 84).

Sobre las acciones de la heroína y lo que representa en nuestro contexto ha expresado Elina Miranda:

En época en que se impone la necesidad de redefinir límites entre lo privado y lo público sin soslayar su interrelación, la *Antígona* de Montero reclama una libertad de amar que no se detiene ni en el tabú del incesto, de actuar sin dobleces tanto en una esfera como en la otra. En una especie de Tebas, marcada por la presencia del mar, la heroína se enfrenta a los esquemas establecidos, subvierte con sus cuestionamientos las definiciones asentadas —más allá de las relaciones de poder— y, a diferencia de su hermana, no acepta estereotipos ni doble moral, pero tampoco quiere ser usada por otros.

Tanto los enunciados de los personajes como los subtextos de esta parodia «a la cubana» incitan a reflexionar sobre tópicos trascendentes de la existencia humana: el poder, el amor filial, la traición (tanto política como personal), la rebeldía, la muerte, entre otros. El poder tiránico, revestido de demagogia, representado por Creón, es uno de los motivos temáticos que se privilegia en esta versión, como cuando el personaje expresa: «El timón de La Nave del Estado está en mis manos porque la gente sabe que digo la verdad, que vivo en la verdad, y que obro por el bien de todos. Creen en mí». Asimismo, la traición a la patria, la demagogia política, la manipulación del pueblo por los gobernantes son expuestos de forma hilarante, burlesca y paródica, sobre todo, a partir de la contienda verbal que se establece entre Tiresias y Creón, donde se pueden advertir todas esas controversiales ideas.

Es de señalarse que el poder ha sido un tema recurrente no solo en la dramaturgia de Montero sino en numerosas obras de la contemporaneidad. En su forma abstracta y concreta, el poder se revela en el quehacer teatral actual generalmente como metáfora de la coerción a la libertad y dignidad individual, de los más esenciales derechos humanos, como algo capaz de erosionar la fe en el mejoramiento propio y colectivo, lo cual lleva a los receptores a un nivel substancial de reflexión, a la vez que moviliza sus sentidos indagatorios acerca del panorama político y social de su momento histórico. Así en esta parodia, Tiresias, el personaje más agudo, analítico y crítico de los acontecimientos, en diálogo con Creón, le critica, no sin cierto sarcasmo, su actitud como máximo exponente del poder:

Construiste una pirámide perfecta. Es tu creación personal. Demuestra que tu poder participa de lo eterno. Las pirámides no se caen. En la ancha base de tu pirámide están esos que no saben, que no son personas, que son La Gente e ignoran La Voluntad General. Entre tú y los ignorantes percibo un movimiento, sí, individuos moviéndose, algunos muy inquietos, que se agrupan o no, y cómo

oscilan, algún que otro hasta se agita. En lo mas alto de la pirámide, justo debajo de ti, está la élite de tus leales, élite que ensanchas o achicas según entiendas. La pirámide tiene la cúspide y la ancha base rígidas, pero qué lástima, se mueve por dentro. Al cansancio de edificar la pirámide, se suma lo que cansa atender su bamboleo. (p. 81)

A Creón entonces no solo se le enfrenta Antígona sino Tiresias, sobre todo en el plano de las ideas, como se puede apreciar en sus intervenciones, quien, en tanto personaje, mantiene en lo esencial las características atribuidas a él tanto por la mitología como por la historiografía. Para la escena posmoderna su figura resulta muy atractiva porque permite a los creadores desarrollar infinidad de conceptos e ideas encontradas debido a su ambigüedad y condición andrógina, por ser el arquetipo del travestismo, por su papel de mediador entre hombres y dioses, mujeres y hombres, así como por comunicarse con los vivos y los muertos. Su fuerza radica en la veracidad de sus profecías, las cuales resultan incómodas al Poder. Él es quien sintetiza en un enunciado lo que representa Creón para su pueblo: «Creón no es un arado pero jummm, se la pasa confundiendo moral con soberbia. Eso sí que es cosa pública».

Como recurso postmoderno, entre otros, aparece el empleo del metalenguaje. Esto lo vemos cuando el personaje de Tiresias trata de explicar, con un sentido irónico, su particular interpretación de la etimología del nombre de la protagonista: «... Escuchen cómo suena. Antígona. Antígona la agonista, la agónica, la anti. Antígona es eso mismo, un polín de línea, un puente roto, una maleta sin asa, una paja en el ojo para el que tenga ojos... Antígona, antagónica por naturaleza, no me hará el menor caso, me parece...» (p. 74)

En la última escena, titulada La Muerte, concebida con elementos intertextuales, paródicos y metateatrales, el autor hace coincidir a Eurídice, Antígona, y Tiresias, en el «más allá». En ese mundo de ultratumba Antígona sigue buscando a su hermano Polineces, Eurídice no sin cierta nostalgia interroga a Tiresias sobre Creón, quien una vez más, con su proverbial agudeza, critica duramente su perpetuidad en el poder al comunicarle a la esposa: «Creón El Eterno. Sigue pudriendo lo que toca. Aunque de un tiempo a esta parte toca poco, pero todavía toca. Dondequiera que pone la mano, al final, o desde el principio, algo sale mal, o muy mal. ¿No se han dado cuenta?» (p. 119). Tiresias metateatralmente, poco antes de cerrarse la obra le dice a los personajes y al público: «Creo que el autor nos dejará aquí, ahora mismo olvidados».



«Ájax y Casandra» es una obra de Reinaldo Montero, dirigida por Sahily Moreda.
Foto de Rafael Olivera Hernández, tomada de la página web de la UNEAC.

La actualización de las obras clásicas, como demuestra Reinaldo Montero a través de las piezas aquí analizadas, se hace imperativa para posibilitar el impacto esperado en los receptores de hoy porque, como atinadamente se ha señalado, «gracias a las posibilidades polisémicas del mito, este se enriquece con el uso que de él hace el autor en cuestión, mientras se renueva la tradición y asegura su pervivencia».¹³ De esa manera el autor reflexiona acerca de disímiles motivos temáticos que atañen a sus conciudadanos tales como la nostalgia, la tradición, el desarraigo, el poder, la insularidad, así como otras problemáticas inherentes a la sociedad cubana de estos tiempos. En ellas hace gala del empleo de profusos referentes universales, los cuales vincula con elementos de la práctica cultural cubana, como por ejemplo el empleo de la música popular tradicional y el lenguaje coloquial.

Sin dudas las reescrituras del teatro clásico griego realizadas en el contexto latinoamericano, en general, y cubano, en particular, han estado encaminadas a hacer partícipes a los espectadores de especulaciones políticas y sociales vigentes en la contemporaneidad. Según investigaciones recientes, la obra *Medea* de Eurípides se ha tomado como referente, principalmente para indagar en problemáticas de género, identidad y raza, mientras las versiones de *Antígona* por lo general han centrado el interés en el poder y las relaciones familiares, amén de otras mociones colaterales. Esas investigaciones también han arrojado luz sobre otras maneras de asumir la herencia clásica en los últimos lustros dentro del quehacer teatral. En esa dirección se aprecia una tendencia a la reeducción de las obras dramáticas griegas a partir de temáticas poco exploradas, entre las cuales pueden citarse la homosexualidad (*Edipo Gay*, por ejemplo) o los efectos de las nuevas tecnologías en las relaciones actuales.¹⁴ Todo lo cual resulta demostrativo de las múltiples lecturas que en la actualidad pueden suscitar los personajes y tramas de las piezas teatrales de la antigüedad griega.

Notas:

1 Como ejemplo podemos citar la obra de Abelardo Estorino *Medea sueña a Corinto*.

2 González Melo, Abel. Palabras leídas en la presentación de *Fausto*, pieza de Montero, en septiembre de 2003 y publicadas bajo el título «Seguro engaña» en *Tablas*, tercera época. Vol. LXXIV, La Habana, ene-mar, 2004.

3 Fundora, Ernesto «Maneras de ser Medea» en *Actualidad de los clásicos. III Congreso de Filología y Tradiciones Clásicas «Vicentina Antuña» in memoriam*. La Habana, Editorial UH, 2010, pp. 373-379.

4 Según también ha advertido Ernesto Fundora en la obra citada.

5 Aunque sí realiza el asesinato de Creón y su hija de manera parecida a como se hace en la obra de Eurípides.

6 Fundora, Ernesto. Ob. Cit, p. 378.

7 Montero, Reinaldo «Medea» en *Ritos (mitos y otras actualidades)*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2009, pp. 27-28. Los enunciados subrayados son propios del habla popular y marginal de la Cuba actual. Debe advertirse que en lo adelante las citas o fragmentos extraídos de las obras serán de esta edición, por lo cual en ese caso solo se pondrá la paginación.

8 Al respecto el especialista en teatro clásico, Antonio Tovar, ha expresado: «El pueblo griego, en su extrema dependencia del mar, con sus tempestades violentas, con su calma maravillosa, poderosa fuerza elemental del universo, incorpora a su poesía incesantes imágenes marítimas». (En su prólogo a *Antígona*, de Sófocles, Madrid, Instituto Antonio de Nebrija 1972, p. 24).

9 Leal, Rine «Ausencia no quiere decir olvido». En *Tablas*, tercera época, vol. LVIII. La Habana, enero de 2001, pp. 6-12.

10 Eurípides *Medea*. Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros. Madrid, 1870, p. 97

11 Esta expresión es muy común en la población cubana, sobre todo en la femenina, y los estratos sociales de menor educación y cultura.

12 Estos enunciados recuerdan los proverbios y las frases sentenciosas de la cultura popular tradicional de origen africano.

13 Miranda, Elina «Mitos griegos en Julián del Casal». En *La tradición belénica en Cuba*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2003, p. 96.

14 Estas ideas han sido extraídas del trabajo «Mitos clásicos en el teatro del Caribe. Esbozo y sistematización de un corpus» de Gustavo Herrera Díaz. Consultado en Internet. April 2014 with 38 Reads DOI: 10.17851/2317-2096.24.181.94.

