

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 11, Núm. 17**

abril-septiembre 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

## Tematizaciones en *Áyax y Casandra*, de Reinaldo Montero

Dianne García Gámez\*

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

*e-mail:* diannegamez@gmail.com

**Recibido:** 30 de septiembre 2019

**Aceptado:** 19 de febrero de 2020

**Doi:** 10.25009/it.v11i17.2629

## Tematizaciones en *Áyax y Casandra*, de Reinaldo Montero

### *Resumen*

Esta investigación tiene como objetivo analizar el modo en que el dramaturgo cubano Reinaldo Montero dialoga con los temas clásicos en su obra *Áyax y Casandra*. Para ello, se examina, en primer lugar, cómo se configuraron los personajes en textos precedentes, lo cual permite conocer qué elementos retoma Montero y por qué lo hace, así como determinar sus innovaciones y en función de qué nuevo mensaje las coloca. Montero no sólo utiliza mitos y obras clásicas para reflexionar sobre problemas actuales, sino que también convierte su texto, al entrecruzar tantas huellas de fuentes diversas, en un extenso discurso sobre la pervivencia clásica.

*Palabras clave:* teatro clásico, mitos griegos, apropiación, dramaturgia, Cuba.

## The Themes in *Áyax y Casandra*, by Reinaldo Montero

### *Abstract*

This article aims to analyze how Cuban playwright Reinaldo Montero engages with classical themes in his play *Áyax y Casandra*. The characters' development from ancient Greek theatre is discussed, in order to understand what new dimensions are added by Montero, and what is the message *Áyax y Casandra* may bring today. Montero not only uses classical myths and plays to reflect on current issues but, in bringing together the traces from diverse sources, transforms his play in an extensive argument about the continuing relevance of classical myths.

*Keywords:* classic theater, Greek myths, appropriation, dramaturgy, Cuba.

---

## Tematizaciones en *Áyax y Casandra*, de Reinaldo Montero<sup>1</sup>

**E**n el teatro caribeño contemporáneo existe una acentuada tendencia a retomar mitos y textos clásicos para crear nuevas obras artísticas. Éstas, si bien parten de referentes antiguos, suelen estar enraizadas en nuestros contextos históricos y culturales, pues sus mensajes están abocados a reflexionar no sólo acerca de temas trascendentales, sino también sobre problemáticas propias del continente y de los tiempos actuales,<sup>2</sup> sobre todo aquellas que tienen que ver con temas políticos o sociales que afectan a la región.

---

<sup>1</sup> Este artículo es resultado de la investigación que desarrollé entre 2013 y 2016, con vistas a mi tesis de Licenciatura en Letras, bajo la tutoría de la doctora María Elina Miranda Cancela. Defendí este trabajo el 27 de junio de 2016 en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Con variaciones y de manera más breve con respecto al presente artículo, referí algunas de mis consideraciones sobre esta obra de Montero en el Coloquio Internacional Centenario Museo Arqueológico Juan Miguel Dihigo: originales, copias y versiones, celebrado en la Universidad de La Habana del 23 al 27 de septiembre de 2019, con la ponencia titulada “Transfiguraciones en *Áyax y Casandra*, de Reinaldo Montero”.

<sup>2</sup> Entre ellas cabe mencionar, por ejemplo, en el ámbito de las letras mexicanas, *Jano es una muchacha* (1952) y *Teseo* (1962), de Rodolfo Usigli; de Emilio Carballido, *Hipólito* (1957) y *Medusa* (1958); de Inclán Jesús Sotelo, *Malintzin* (Medea americana) (1957); de Salvador Novo, *Yocasta o casi* (1961); de José Fuentes Marel, *La joven Antígona se va a la guerra* (1968); de Olga Harmony, *La ley de Creón* (2001). En República Dominicana, tenemos noticia, entre otras, de la existencia de *Antígona-Humor* (1961) y de *Lisístrata odia la política* (1979-1981), de Franklin Domínguez, así como de un *Creonte*, de Marcio Veloz Maggiolo, y de la trilogía de Héctor Incháustegui Cabral, *Miedo en un puñado de polvo* (1964), conformada por “Prometeo”, “Filoctetes” e “Hipólito”. En el teatro puertorriqueño también hay obras que retoman temas clásicos. Así, de Luis Rafael Sánchez, *La pasión según Antígona Pérez* (1968); de Pedro Santaliz, *El*

En este sentido, en el caso particular del teatro cubano, es posible apreciar una fecunda línea de creación, inaugurada en la isla por Virgilio Piñera con su *Electra Garrigó* (1941) y secundada, años después, por obras como la de José Triana, *Medea en el espejo* (1960), y la de Antón Arrufat, *Los siete contra Tebas* (1968).<sup>3</sup> En los últimos años, son muchas las obras teatrales que se insertan en dicha línea de creación, al asumir referentes literarios y mitos clásicos grecolatinos. Joel Sáez, director del Estudio Teatral de Santa Clara, es uno de los autores más prolíficos dentro de la vertiente, con *Antígona* (1993), *Los Atridas* (2009) y *Cassandra* (2010). También destaca la figura de Yerandy Fleites, joven dramaturgo graduado del Instituto Superior de Arte (ISA), con *Jardín de héroes*, *Antígona* y *Un bello sino*, todas de 2007.

Reinaldo Montero es un novelista cubano, poeta y dramaturgo; sobresale por sus frecuentes apropiaciones de mitos clásicos en su teatro. De 1997 es su *Medea*, que le valiera el Premio Ítalo Calvino y el Premio de la Crítica,<sup>4</sup> mientras que *Antígona. Tragedia hoy*<sup>5</sup> es de 2007. Su más reciente obra vinculada a temas clásicos grecolatinos es *Áyax y Casandra*, escrita en 2013, pero estrenada<sup>6</sup> y publicada en 2016.

*Áyax y Casandra* será el objeto de análisis de este trabajo; sin embargo, conviene referirse brevemente a algunos de los juicios de Claudio Guillén en su texto *Entre lo uno y lo diverso*, donde marca pautas de utilidad para el estudio de obras como las de Reinaldo Montero y que, en efecto, se emplean en esta investigación. En su capítulo sobre la tematología, Guillén señala el carácter doble de los temas: activos, porque son los que configuran

---

*castillo interior de Medea Camuñas* (1984); de Roberto Perea, *La mueca de Pandora* (1986) y de Aravind Adyantaya, *Prometeo encadenado* (2006). De manera más amplia, e incluyendo algunos otros exponentes, esto ha sido consignado por Gustavo Herrera Díaz en "Mitología clásica en el teatro del Caribe. Presentación y renovación de un corpus". *Aletria* núm. 1, vol. 24, 2014, pp. 81-94.

<sup>3</sup> Estos son sólo algunos casos. La lista es mucho más extensa. Se podría agregar, por ejemplo, de José Triana, *Ceremonial de guerra* (1968-1972) y *Antígona: atrás quedó el polvo* (texto inédito); de Abelardo Estorino, *El tiempo de la plaga* (1969-1997) y *Medea sueña Corinto* (2008); de Raquel Carrió y Flora Lauten, *Bacantes* (2001); de José Milián, *Carnaval de Orfeo* (2005); de Norge Espinosa, *Ícaros* (2003); de Alberto Pedro, *Esperando a Odiseo* (2010), entre otras. Algunos de los acercamientos más valiosos a estas obras son los de la doctora Elina Miranda Cancela, la autora que más se ha dedicado a investigar en torno a este tema, en textos como *Calzar el coturno americano* y *Dioniso en las Antillas Mayores* (en vías de publicación por la Editorial Universitaria Félix Varela), así como algunas tesis de licenciatura realizadas por estudiantes de la Cátedra de Filología y Tradición Clásicas de la Universidad de La Habana.

<sup>4</sup> Publicada por primera vez por Ediciones Unión en 1997.

<sup>5</sup> Pieza publicada en el 2009 por la Editorial Letras Cubanas, en el libro *Ritos (mitos y otras actualidades)*, donde también se incluyó "Medea".

<sup>6</sup> La obra fue puesta en escena, por primera vez, en la Sala Raquel Revuelta de La Habana, Cuba, por la compañía del Cuartel, bajo la dirección de Sahily Moreda, en mayo de 2016.

los textos; pasivos, porque a su vez resultan objetos de modificación y modulación por parte del escritor, quien, a través de estos cambios, intenta transmitir nuevos mensajes.

La sagaz mirada del autor advierte que seleccionar un tema implica advertir sus potencialidades expresivas, mientras que tematizar es un acto de atención concreta, históricamente situada y condicionada, y en muchas ocasiones reanudada, desde las estructuras de una sociedad, por medio de sus cauces de comunicación y con destino a sus lectores u oyentes (Guillén 262).

En su caracterización de los temas, Claudio Guillén enuncia que, en éstos, a lo largo de la historia de la cultura, se revela una compenetración entre el cambio y la permanencia. Incluso, en un mismo período, dice, se pueden apreciar variaciones de sentido al interior de un mismo tema, pues en general éstos poseen la polisemia como uno de sus rasgos. Así, algunos pueden llegar a consentir las más variadas y hasta concomitantes tematizaciones. Estas modificaciones tienen que ver, muchas veces, no sólo con la riqueza y maleabilidad del tema, sino también con las diferencias entre los contextos en que se actualizan los temas.

A partir de la observación de temas de la más diversa índole, Guillén concluye que algunos son “largas duraciones”, en el sentido de que perduran transformándose durante mucho tiempo, con diversa aplicabilidad a lo largo de los siglos, mientras que otros son más efímeros y unos más se introducen en un momento histórico concreto con posibilidad de permanecer. Refiriéndose al primer grupo, señala, como una de las causas de esta perdurabilidad, el hecho de que estos temas se crucen con otros, dentro del entramado de la imaginación, por su afinidad con otros mitos y creencias (281).

En *Áyax y Casandra* nos hallamos, efectivamente, ante temas de “larga duración”, tal como los presenta Claudio Guillén, temas que, a partir de la antigüedad grecolatina, desde Homero, han sido utilizados por autores de diversas épocas para comunicar sus mensajes. Sin embargo, no deja de ser llamativa la elección de Montero. Indudablemente, algunos temas mitológicos griegos han sido privilegiados por sobre otros en la historia de la literatura. Por ende, suscita interés que Montero haya elegido el personaje de Áyax como centro de esta obra. Tanto en la Antigüedad como en época moderna, este héroe ha sido una figura secundaria en la literatura.

La *Iliada* presenta a Áyax como uno de los caudillos aqueos que combaten en Troya y fija cualidades distintivas (gran fuerza física y habilidad combativa, carencia de astucia y de elocuencia) que han de permanecer de manera más o menos invariable en la historia literaria. Desde este poema se introduce el contraste entre Telamonio y Odiseo, diestro en arduos y de hábil oratoria. Después, el salaminense aparece episódicamente en la *Odisea*, en la épica arcaica, en la poesía de Píndaro y en las *Metamorfosis* ovidianas. En estas obras se retoman e intensifican los rasgos delineados por la primera epopeya homérica, así como las abismales diferencias entre Odiseo y él.

A juzgar por lo que se conserva y por la *Crestomatía* de Proclo, es la *Etiópida* la que prefigura un conflicto entre el antemural de los aqueos y los Atridas, de quienes se dice que, iracundos, no quisieron rendir los debidos honores fúnebres al vástago de Telamón. Sólo en *Áyax*, de Sófocles, el personaje ocupa un rol protagónico. El autor trágico insiste en configurar al personaje como lo hiciera Homero, pero introduce nuevos semas en la caracterización del héroe. En correspondencia con el mundo de la *polis* ateniense en que vive, Sófocles tematiza el mito de acuerdo con los nuevos valores que imperan en la sociedad y con los mensajes que desea transmitir. Así, el jefe griego es presentado como incapaz de adaptarse a un mundo en que se empiezan a privilegiar otros atributos y en que, de acuerdo con las circunstancias de la ciudad griega, la alternancia cobra prioridad frente a la autoafirmación que prima en la épica. Igualmente, el mayor de los trágicos incorpora lo relativo a la necesidad de acatar la autoridad, lo cual significa una garantía para el correcto funcionamiento de la *polis*. Tal requerimiento de ceder bajo el arbitrio de los gobernantes es el que desdeña Áyax en la tragedia, particularidad que ha de servir como base a Montero. Sófocles, en una reflexión sobre el poder, es el primero<sup>7</sup> en describir directamente, en voz de los Atridas, cómo estos favorecen al ingenioso Odiseo, más útil en los nuevos tiempos, en detrimento de un irreverente como Áyax, quien, después de la matanza, significaba una amenaza para el mantenimiento del orden y las jerarquías.

En tiempos modernos, la figura de Áyax ha permanecido olvidada casi completamente, a no ser por los excepcionales casos de *Troilo y Crésida*, de Shakespeare, y, en el siglo xx, de *Áyax*, por ejemplo, de Heiner Müller, y de *Áyax Telamonio*, del peruano Enrique Solari (Miranda, "Tradición y transgresión" 192). Shakespeare, en su obra, parte de un relato medieval sobre Troilo y Crésida. Dado el desconocimiento que se tenía de la literatura griega, en la etapa en que Shakespeare se desarrolló como creador, no se sabe si el bardo había leído a Sófocles. Sin embargo, en dicha pieza shakesperiana se acentúan rasgos presentes en la tragedia (se desconoce si como resultado de una lectura del autor de Colono). Así, Áyax es presentado como irrespetuoso ante el poder, como una causa de preocupación para el soberano de Micenas. Shakespeare introduce sus propios cambios en el tema que le sirve de base, con la desacralización el mundo heroico y la hipérbole de algunos rasgos de los héroes.

El salaminense ya no es connotado solamente como un fuerte y valeroso guerrero desprovisto de suspicacia. Se le connota como fuerza bruta, como un necio al que todos manipulan para lograr sus deseos. Menelao ya no es sólo un líder subordinado a su más poderoso hermano, sino una nulidad que depende totalmente de éste. De modo que también se

---

<sup>7</sup> A juzgar por lo que se conserva. Quizás en la *Etiópida* ya estaba este motivo, dada la mención de la ira de los Atridas para con Áyax; sin embargo, no hay certezas en este sentido.

asemeja a Sófocles; el poeta inglés reflexiona acerca del poder: los insidiosos e indisciplinados son un peligro para el correcto funcionamiento de las instituciones. Se hace necesario someterlos. Lo novedoso en este autor se halla en la intriga que urden Agamenón y Odiseo para reducir a Áyax. Shakespeare tematiza lo clásico para meditar en torno a un tema universal como lo es el del poder, de manera similar a como han hecho muchos creadores de la contemporaneidad.

En la literatura grecolatina, Áyax es un personaje poco recurrido –la mayor parte de las veces episódico– en la historia de la literatura. Con constantes acercamientos a los textos y la cultura de la Antigüedad, el héroe es tenido en una gran indiferencia, en contraste con otros como los Atridas y Odiseo, retomados continuamente en obras contemporáneas. Probablemente Reinaldo Montero es el primero que, en nuestro siglo, tiene en cuenta al caudillo preterido. ¿Por qué devuelve la voz a un personaje como Áyax, marginado y olvidado por autores de todas las épocas?

En un ejercicio escritural autoconsciente, el cubano integra en su texto la estructura de posibilidades que los autores antes mencionados han tejido en su tratamiento de este tema, pero introduce sus propios cambios y diferencias para reflexionar sobre problemas actuales que ya existían, bajo otras formas, en los tiempos antiguos. El mito del líder de Salamina le resulta propicio para sus necesidades expresivas y para promover la reflexión en torno a conflictos de nuestros días. En la historia del vástago de Telamón, útil primero y después rechazado por el poder de los Atridas al mostrar oposición a ellos, se proyectan las imágenes de muchos individuos de nuestros días que también han sido víctimas desplazadas por quienes detentan el imperio económico y político.

En la contemporaneidad, los poderosos continúan luchando para mantener en sus manos la mayor jerarquía. A quienes defienden proyecciones políticas diferentes a las suyas, intentan por todos los medios desvirtuarlos ante la opinión pública y, así, eliminar la amenaza que éstos les representan. Bajo la piel del mito, Reinaldo Montero, con sus deudas a la cultura grecolatina, plantea mensajes actuales, al tiempo que señala la plena actualidad de los clásicos, los cuales meditan acerca de problemas que, aun después de tanto tiempo, siguen preocupando a la humanidad. El dramaturgo cubano atiende a referentes clásicos cuyos cánones estéticos, todavía hoy, de distintas maneras, desde la continuidad, la ruptura o lo lúdico, siguen siendo tenidos en cuenta por los creadores. Montero advierte, en el mito de Áyax, un “fértil pretexto en potencia” (Guillén 262), y lo tematiza.

Para instaurar la reflexión sobre la política y sus estrategias, Montero no duda en manipular los referentes según sus intenciones comunicativas. Modifica el mito de Áyax en varios sentidos, en un juego consciente y metarreflexivo con fuentes literarias, de modo que revela la compenetración entre cambio y permanencia que nos mencionaba Guillén con respecto al tratamiento de los temas en la historia de la cultura (267). Así pues, Montero mantiene los



rasgos esenciales que la literatura ha fijado para este héroe, pero también introduce variaciones, de acuerdo con sus necesidades comunicativas y con el contexto en que se produce. El personaje de la obra cubana no causa la muerte del ganado, ni conspira en contra de los gobernantes. Son éstos 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 los personajes constantemente reflexionan en torno a sus circunstancias de héroes consagrados por la literatura a través de los siglos, 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.

No es *Áyax* la única “alteridad” que Montero tiene en cuenta para su obra, que dio en llamar *Áyax y Casandra*. Junto a *Áyax* Telamonio aparece otro personaje, el de Casandra, que también conlleva toda una simbología de marginalidad e incomunicación. Es quizás esta tematización, en que sincretiza los mitos del salaminense y de la pitonisa, lo más significativo de esta pieza.

Hay, en esta confluencia de personajes, una contaminación de temas, una simbiosis intencional, metaliteraria y reflexiva. Montero funde deliberadamente las historias de los dos *Áyax*.<sup>8</sup> 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. Las reflexiones de Guillén en torno al entrecruzamiento de los temas (Guillén 281) encuentran en este texto un excelente ejemplo, con la peculiaridad de que aquí tal tematización no es casual ni espontánea, sino que obedece a la voluntad del creador. La fusión de Montero se apoya no sólo en la homonimia de los héroes para establecer su diálogo, sino también en los rasgos que ambos compartían. Casandra, en sus palabras, recuerda el esencial: los dos héroes, en otras obras, fueron castigados por sus actos de irreverencia hacia el plano divino. “Que un dios, cualquier dios, monte en cólera y suávana” (Montero, *Áyax y Casandra* 38). Tal fue lo que les ocurrió a los dos guerreros. Según Sófocles, en *Áyax*, Telamonio se atrajo la enemistad de Atenea por haber rechazado la idea de que necesitaba de los dioses para alcanzar la victoria, por haberse rehusado a recibir la ayuda que la propia diosa le brindara en un combate. El locrio se pierde a sí mismo al profanar la imagen de la misma deidad.

Sin embargo, la voluntad de sincretizar los mitos de ambos personajes parece obedecer igualmente a otros motivos. Montero, tal vez, al realizar la *contaminatio*, también tuvo en

---

<sup>8</sup> A partir de la *Iliupersis*, con quien se encuentra ligada la sacerdotisa es con *Áyax* Oileo, conocido también como *Áyax* el Menor. En tal obra de la épica arcaica no se dice nada de una violación por parte del héroe a la pitonisa. Quien introduce tal sema es el poeta alejandrino Licofrón de Calcis en su *Alejandra*.



cuenta las semejanzas entre Tecmesa, esposa de *Áyax* según las fuentes antiguas, y *Casandra* (Miranda, “Tradición clásica y transgresión” 196). La hija de Teleutante y la Priávida, arrancadas de sus patrias, de princesas devinieron en esclavas y compañeras de lecho de jefes aqueos. Mujeres desamparadas y sin una patria ni familia protectora, cifran sus únicas esperanzas en sus respectivos *Áyax*. Ambas comparten la calidad de víctimas del poder masculino, la “fragilidad de la condición femenina”. Montero nos muestra su manipulación de las fuentes literarias antiguas: a nivel de diálogos, incluso, es posible apreciar la deuda con el mayor de los trágicos. En la tragedia, ante la mención de los dioses por su mujer, *Áyax* responde: “¿No comprendes que yo no estoy ya obligado por gratitud a contentar en nada a los dioses?” (Sófocles 590).<sup>9</sup> La *Casandra*, en la versión de Montero, en la escena de la revelación, parece recriminarlo por esa respuesta: “Ése es otro defecto. No tienes fe, no crees” (Montero, *Áyax y Casandra* 58). Inmediatamente después de esta reconvención, *Áyax*, ante la insistencia de *Casandra* para persuadirlo, responde que, en las mujeres, el silencio es virtud. Estas palabras parecen tomadas del pasaje sofocleo en que Tecmesa rememora el proverbio con que su marido le había recomendado callar: “Mujer, el silencio es un adorno en las mujeres” (Sófocles 294). Así, pues, no parece casual el evidente paralelismo entre el sofocleo personaje de Tecmesa y la pitonisa. En la tragedia *Áyax*, la primera intentaba, sin éxito, persuadir a su marido, usando como argumentos el futuro de su hijo, de su patria y de ella misma, para que cediera en sus infortunados propósitos.

En la pieza cubana, *Casandra* trata de hacerlo desistir de un suicidio que ella presiente, también utilizando como elemento de convencimiento la vida futura. “Si te suicidas, le resuelves un problema a Agamenón. Tú eres admirado por griegos y troyanos. Muerto te quitarás tú mismo del medio. *Áyax*, eres lo único que sirve en este mundo. Necesito que vivas, la gente necesita que vivas. El futuro te necesita” (Montero, *Áyax y Casandra* 47). Tan ilusa resulta que llega a proponerle que no se dé muerte, que, si lo prefiere a pensar en el porvenir, continúe viviendo en un presente sin fin. *Áyax* no puede adaptarse a modos que no son los suyos.

Las similitudes entre *Áyax* Telamonio y *Casandra* son, indudablemente, el motivo más determinante para la tematización que efectúa el dramaturgo cubano. Montero los hace confluir en virtud de sus analogías. Los dos sufren la cólera de los dioses por sus actos de *hýbris* para con ellos –la una no cumple la promesa de entregarse a Apolo y el otro ofende a Atenea al denegar la ayuda que ésta le ofrece–. Ambos, por diversos motivos, son marginados y tratados de reducir por el poder omnímodo o tiránico que pretende Agamenón. De *Áyax*, en Sófocles, sabemos que no gozaba en vida de los favores de los Atridas, por ser un héroe peligroso para el poder, debido a su propensión a no acatar las leyes. También pesa,

<sup>9</sup> Todas las citas textuales de la tragedia sofoclea *Áyax* corresponden a la traducción de Assela Alamillo, publicada por la Editorial Gredos en 1981.

en el desplazamiento que ejercen sobre la figura del salaminense, el hecho de que sea un héroe cuya carencia de astucia lo hace menos útil que Odiseo. Cassandra también resulta reducida por Agamenón. Mediante un ejercicio de fuerza, la hace mudar su condición: de princesa troyana y sacerdotisa, a esclava y concubina, arrancada de su patria por un enemigo que causó la ruina de su ciudad y la muerte de parte de su familia.

Los dos son héroes de perfiles trágicos que han de pasar por el dolor para alcanzar un equilibrio tras haber incurrido en tales faltas. Ambos han sido distinguidos en textos precedentes por rasgos que los predisponen y sitúan en condiciones de incomunicación y marginalidad. Cassandra, 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, porque ella misma no puede traducir coherentemente las imágenes que le llegan a su mente. Rodeada de mucha gente, permanece en total soledad, ya que no le es posible comunicarse. A Áyax le sucede un fenómeno similar. En la *Iliada*, descolla por su fuerza y habilidad combativa, así como por carecer de dotes oratorias. No puede, como Odiseo o Néstor, lograr sus objetivos mediante un brillante discurso, pues no es capaz de urdirlo. En la *Odisea*, su propia naturaleza lo incomunica: no puede deponer su ira y no responde las comedidas palabras de Odiseo.

Tanto Cassandra como Telamonio están signados por rasgos que los marginan y les impiden insertarse con éxito en los distintos contextos en que han aparecido. Ambos encarnan arquetipos de vencidos, destinados siempre al fracaso: ella, mujer y adivina desatendida; él, incapaz de ardides ni de estratagemas, no puede sobrevivir en el sistema de relaciones que pretenden los Atridas.

Hacer converger a la Priámida y a Telamonio en esta pieza es hacerlos aún más desgraciados, recalcar la incomunicación y el aislamiento de ambos. Es célebre el caudillo desde la *Iliada* por su testarudez, por nunca dejar que nada mude su carácter obstinado. En Sófocles, es famoso el comentario que le hace a su esposa Tecmesa: “Me parece que discurre como una necia, si precisamente ahora esperas educar mi carácter” (595).

Cassandra, signada por una maldición que le impide persuadir, mucho menos podrá hacerlo con Áyax. Esta tematización tiene, así pues, la finalidad de representar, en el texto y en la escena, la infructuosa lucha de los individuos contra un poder que los aparta y los convierte en desvalidos: Áyax, como el hombre de principios, incorruptible, que no obedece a los gobernantes y que es, por tanto, una amenaza que hay que borrar; Cassandra, mujer sabia, prácticamente reducida por un Agamenón que también deviene signo del poder masculino, a una condición de objeto sexual, ridiculizada, desoída, silenciada. Algunos de estos rasgos, en ambos caracteres, fueron trazados desde los textos antiguos (los autores posteriores se han movido, operando sus variaciones, dentro de las normas que los antiguos esbozaron).

Montero está haciendo, en términos de Guillén, “una tematización históricamente situada” (Guillén 274). En el contexto latinoamericano, no han sido raros los *Áyax* ni las *Casandras* en los últimos años. Piénsese, por ejemplo, en los casos de líderes de izquierda como Lula da Silva<sup>10</sup> y Evo Morales,<sup>11</sup> quienes, por no responder a los intereses de las oligarquías nacionales, han sido víctimas de campañas de descrédito por los medios de difusión ligados a la derecha, campañas de descrédito como la que Montero, de una forma paródica burlesca, recrea en su texto.

Desgraciadamente, aún hoy existen muchas *Casandras* en nuestras tierras. El machismo y la violencia contra la mujer siguen siendo problemas latentes en nuestras sociedades. Incluso en Cuba, donde se ha hecho tanto por los derechos de las mujeres, los esquemas de pensamiento y el rol que culturalmente se les atribuye las siguen colocando en un segundo plano, impidiéndoles su plena realización. Este tema no es nuevo en la dramaturgia de Montero. Ya en *Medea* y en *Antígona. Tragedia hoy* lo podemos apreciar. En la primera, la heroína, según palabras de la doctora Elina Miranda, resulta “émula de Ulises, opta por el destino de mujer, decidida a tomar en sus manos su propia vida y la de los suyos, inmersa en una existencia cotidiana y anónima” (*Calzar el coturno* 181). Se venga por los desmanes sufridos de parte del esposo y del rey de Corinto, al darles muerte, y luego parte con sus hijos hacia el exilio. *Antígona*, por otra parte, mujer en un mundo de hombres, “se enfrenta a los esquemas establecidos, los estereotipos y la doble moral, subvierte con sus cuestionamientos las definiciones asentadas y se aferra a la búsqueda de lo que estima su razón de ser” (Miranda, “Tradición clásica y transgresión” 194). Así, dialogando con temas tan antiguos y modificándolos según sus necesidades expresivas, Montero nos muestra y nos hace meditar sobre problemas acuciantes de nuestros tiempos, que, no obstante, ya existían, bajo otras formas, en la Antigüedad.

El autor cubano explora las potencialidades interpretativas que subyacen en las fuentes literarias, en lo concerniente a *Áyax* y los otros que figuran en su pieza. En el *Áyax* cubano no existe un hipotexto único. Aunque se intenta jugar de manera generalizadora con las maneras en que la literatura ha fijado a algunos personajes y se aprecien deudas con la literatura moderna, en el caso de *Cassandra*, con su impronta de Christa Wolf, se abreva fundamentalmente en textos de la Antigüedad. En este sentido, en la caracterización de algunos personajes, como Odiseo, Diomedes y la pitonisa, se entrecruza la estela de variados referentes antiguos. Incluso, como sucede en *Diomedes*, se juega no sólo con la literatura, sino también con fragmentos de mitos no recogidos literariamente. Se mezclan deudas y

---

<sup>10</sup> Expresidente de Brasil, del 1 de enero de 2003 al 31 de diciembre de 2010.

<sup>11</sup> Expresidente de Bolivia, del 22 de enero de 2006 al 10 de noviembre de 2019.

alusiones a diversos textos, como la *Iliada*, la *Odisea*, la épica arcaica, el *Agamenón* de Esquilo, Sófocles y las *Metamorfosis* ovidianas.

Montero llega, incluso, a entrecruzar mitos ajenos el uno al otro, como en el mencionado caso de los de Áyax Telamónio y Casandra. Su manejo de lo clásico es, pues, muy libre. Se hace referencia –en más de una ocasión– a la filosofía griega, al cinismo, a Sócrates, a las implicaciones de los conceptos de Verdad y Saber, así como a la recurrente preocupación de los helenos por la sustancia primigenia. Hay escenas en que se debate sobre cuestiones del mundo literario antiguo, como cuando, en el banquete, se menciona la superioridad de Homero por sobre su seguidor Arctino.<sup>12</sup> Se trazan paralelos entre la situación del poeta en época del vate creador de la *Iliada*, con las circunstancias de los intelectuales, en especial los periodistas, en los tiempos presentes.

En la Antigüedad, los poetas épicos eran los que cantaban las proezas de los héroes y ensalzaban la figura de los nobles. Ahora, con los progresos tecnológicos y los medios de difusión masiva y la estandarización de la cultura, la prensa es la encargada de proyectarse como defensora de los poderosos y transmitir la noticia de la manera en que a éstos les sea propicio. La aristocracia de época homérica estaba interesada en justificar su posición dentro de la sociedad. Para ello, los poetas desempeñaban una labor crucial: eran los que propagaban la fama de los antiguos héroes, de quienes los *áristoi* se decían descendientes. Así, pues, eran sujetos muy valorados por la clase dominante, a la cual respondían. A semejándose a éstos, Arctino deja traslucir su filiación con el círculo de los más poderosos en el primer reportaje de la obra, cuando trasmite el rumor de la culpabilidad de Áyax.

Como indica Miranda, el poeta épico de la Antigüedad dista mucho de considerarse un creador, porque sólo repetía, con mayor o menor habilidad, la memoria del pasado (*Poesía griega* 51). Justificaba, con sus cantos de hazañas heroicas, la posición privilegiada de unos pocos. El periodista tampoco crea, difunde la noticia y le da el enfoque que sabe conveniente para el grupo social que lo subvenciona. Por ello, y porque ya son menos populares los poetas, Montero introduce el personaje del Arctino reportero, a quien, por el poder de la palabra y de los medios de difusión masiva, Agamenón invita a participar del banquete: le es más ventajoso tenerlo de su lado.

La figura de Arctino, marcada por una condición de poeta que deviene estigma, sufre de cierta marginalidad en el ámbito en que se mueve. Está, así, pues, un tanto aislado: incomprendido en su arte y mirado con cierto recelo por los que gobiernan. Se encuentra junto a los héroes, los supuestos vencedores, pero no es uno de ellos, sino sólo un sujeto que les es necesario para el mantenimiento de la jerarquía vigente. Se proyecta intencio-

---

<sup>12</sup> Autor del ciclo épico troyano, quien debió de haber vivido en el siglo VII, y al que se le atribuyen la *Etiópida* y la *Iliupersis*.

nalmente en el personaje del reportero para reflexionar en torno a un problema de actualidad, la imagen del Arctino de la *Etiópida*, homérica preterido porque consideramos que Homero lo superó, y también la imagen de los aedas que cantaban las hazañas de los nobles, sin formar parte de la clase de los *áristoi*. Tal paralelo entre el bardo antiguo y el actual (Miranda, “Tradición clásica y transgresión” 197) viene a señalar cómo aún se mantienen latentes los mismos conflictos, las mismas tensiones entre los individuos y el poder que intenta anularlos, como éste del “poeta marginado”, quien es temido por los poderosos, al tiempo que menospreciado. La imagen del poeta, el periodista, el intelectual, en los tiempos actuales se asemeja en mucho a la del Arctino primigenio. En tal sentido, se aprecia también en este aspecto una tematización de Montero, muy anclada en nuestra actualidad.

Partiendo de temas de la vida literaria griega –el de los aedas al servicio de los nobles, y de Arctino, epígono de Homero, cuya praxis poética ha sido tildada de mediocre–, el dramaturgo cubano opera una tematización del mismo signo de la que realiza con *Áyax y Casandra*. Mezcla, sincretiza y señala problemas neurálgicos de estos tiempos: el de los periodistas y los medios de difusión ligados a un sector u otro del poder, dependientes de éste y, por ende, voceros de sus intereses y no, como debería ser, de la verdad.

También por otras vías, Montero hibrida, en su obra, elementos de la cultura grecolatina con otros ya propios de la actualidad. Los sucesos tienen lugar en una locación espacio-temporal muy imprecisa. Los héroes griegos, luego de la guerra de Troya, se mueven entre las cámaras y los micrófonos; además, debaten sobre las ventajas y desventajas de internet. Junto a ellos aparece un personaje que es un teléfono inteligente, que, en sus intervenciones, constantemente hace reflexionar a Arctino acerca de su praxis como periodista. Esta contaminación de elementos pretéritos y contemporáneos, este colocar, uno junto a otro, dos universos culturales tan distantes en el tiempo, 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 relecturas y revalorizaciones de lo clásico.

Telamonio, en su discurso final, en que revela los motivos de su muerte, evidencia la impronta de su homónimo sofocleo; sin embargo, el *Áyax* cubano se suicida no con la espada que le regalara Héctor, sino con una pistola, mientras se graba con un teléfono. Montero tematiza el mito en nuestra época y, de este modo, quiere hacerlo explícito. Asimismo, la subversión a que el autor somete el pasaje de la tragedia en que el salaminense se despide de la vida, hace del nuevo y desamparado *Áyax*, con su desidia, soledad y angustia, como señala la doctora Miranda, un héroe cuyos conflictos son los del hombre moderno (“Tradición clásica y transgresión” 199).



Hace mucho que me siento como ese mendigo enfermo, como un hombre con veneno en las venas, como una isla, como viviendo en un mal sueño. Ni la lluvia acaba de caer, ni yo acabo de morir. Pensé que alguien podría ayudarme. Una idea tonta. No tengo a nadie al que decirle, márame. Pensé en irme por ahí, a los bosques, a ni sé, como quien se fabrica su isla desierta y va con ella, y que los días vengan uno tras otro tras otro, y pasar horas a la orilla de un río, por ejemplo, pensando en vano, mientras me crece la lástima por mí mismo. Es preferible una mordedura de serpiente. El tiempo no va de la oscuridad a la luz, va de la oscuridad a la oscuridad, y exige acabar de acabar. Para soportar vivir esta vida de mierda hace falta una gandinga que yo no tengo. Dirán que la furia me empujó a la muerte. Jamás me he sentido más tranquilo. Pido que mis cenizas las echen en el inodoro. Ahora mismo estoy teniendo una sensación nueva, que me gusta mucho. Siento que hay algo atrayente en esto de empapar mis manos con mi propia sangre (Montero, *Áyax y Casandra* 66).

Reinaldo Montero, partiendo de la cultura clásica, con la mezcla de repertorios culturales, demuestra cómo perviven aún los problemas que preocupaban a las personas en la Antigüedad, por lo que sus historias, mitologías y obras literarias tienen todavía mucho qué decir. Por ello, al final de la pieza cubana, vemos a los héroes a la espera de un siguiente resurgir, del próximo acercamiento literario que los vuelva a convertir en portadores de mensajes.

Como se ha visto, la fusión es uno de los rasgos que mejor identifica a la obra. En todo el juego con la cultura grecolatina, se mezclan la parodia de *ethos* burlesco y la de *ethos* respetuoso (Hutcheon 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 las obras de parodia respetuosa como *Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat, y se aproxima más a la vertiente desacralizadora y humorística inaugurada por Virgilio Piñera en *Electra Garrigó*.<sup>13</sup> Así, pues, en esta creación de Montero, por ejemplo, se degradan y satirizan las figuras de los héroes. A Menelao se le llama “piojo pegao” (Montero, *Áyax y*

---

<sup>13</sup> A pesar de los años que median entre *Áyax y Casandra* y estas obras, con todo lo que implicó ese lapso temporal para el devenir de las artes escénicas en Cuba, efectúo la comparación con estas obras teniendo en cuenta que inauguraron, en la isla, esta vertiente de las obras de tema clásico, y lo hicieron de modos diferentes (la de Piñera, desde lo desacralizador y burlesco, y la Arrufat, desde lo serio y respetuoso), modos entre los cuales se han debatido los dramaturgos que posteriormente han utilizado temas grecolatinos en sus obras.



*Cassandra* 40), por su supeditación y dependencia de Agamenón. A Aquiles, Diomedes lo recuerda como la “loca heroica” (72). Odiseo refiere que sus *catábasis* fueron ardidés para ganar apoyo logístico y financiamiento (71). La hermosa Helena es llamada “la que erecta” (31); el centauro Quirón es “el de cara de caballo” (*ibídem*), mientras que Briseida es “una esclava flaca como un perchero” (32). En lo relativo a *Cassandra*, puede apreciarse una simbiosis de *ethe*, sabia pitonisa desatendida y princesa sometida por el poder masculino, que a ratos habla dando 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, también es evidente la mezcla en el plano lingüístico. Aparecen discursos de tono poético y lenguaje elevado, como el de Néstor, luego del suceso lamentable (29), y el de *Áyax* antes de darse muerte (66), junto a otros episodios como los que protagonizan los dos hermanos, en que se emplean profusamente voces obscenas y coloquiales propias de Cuba. En ningún momento se ubica la pieza, explícitamente, en nuestro espacio geográfico. No obstante, la mezcla de registros mencionada, así como las alusiones a cuestiones de nuestro entorno social y cultural, son modos de marcar la cubanidad de esta apropiación de lo clásico, lo históricamente situado de las tematizaciones que se aprecian en la obra, usando la terminología de Claudio Guillén (274). Así, se observa, como muestra de ello, 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, en este sentido, las alusiones de *Cassandra* a las colas y la burocracia, entre otros.

Precisamente, a través del lenguaje y de referencias a nuestra realidad, contextualiza su nueva creación en Cuba, lo cual implica que le interesa plantear a su espectador inmediato conflictos de su entorno. Así pues, por ejemplo, medita sobre quienes quieren ejercer el poder sólo en su provecho, que para ello acuden a todo tipo de argucias en desmedro de quienes realmente actúan por ideas, por deber, con entereza personal y no por lucro. Todo ello, como un problema que se encuentra en todos los niveles de la vida, tanto aquí como en cualquier otro espacio geográfico. Las reflexiones de Montero en torno al inescrupuloso ejercicio del poder, mal de éste y de todos los tiempos, están también insertadas en un juego consciente con el hipotexto sofocleo. En *Áyax* de Sófocles, el héroe de Salamina sí comete el asesinato de los rebaños. En la pieza cubana, la principal subversión se halla en que este héroe es inocente de toda culpa. El Atrida Agamenón, secundado por su hermano, no encuentra óbices en difundir viles mentiras e inventa 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.

La caracterización de este Agamenón recuerda la visión platónica de los tiranos (Miranda, “Tradición y transgresión” 194). Se trata de un gobernante autoritario y transgresor de toda norma, desmedido en sus pasiones y apetitos instintivos, que permanece siempre temeroso de que su poder sea menoscabado. No es un hombre feliz ni realizado, pues vive prisionero de su propio ejercicio del poder, tal como reflexiona la Casandra monteriana en uno de sus intercambios con Áyax (Montero, *Áyax y Casandra* 59). Es un ser carente de libertad: no siempre puede hacer lo que desea y la ley que lo hace señor de todo también es, para él, fuente de muchos peligros. Ve amenazas por todas partes e intenta por ello atraerse, con el otorgamiento de las armas, el favor de Odiseo, un héroe al que considera más valioso, por su habilidad e inteligencia para perpetuarse en el poder.

En la escena “Banquete de los Vencedores”, Agamenón, con sus primeras palabras, da ciertas claves para entender la naturaleza de la opulenta cena y de su propio liderazgo. De manera que hace recordar al personaje esquileo, Montero, irónicamente, pone en boca del tirano las siguientes palabras: “No podemos convidarlos a todos porque el vino no alcanzaría ni a gotas, y aquí hay mucha sed” (*Áyax y Casandra* 31). Aunque el deseo del Atrida, como el de su homónimo trágico, es presentarse como buen gobernante, el dramaturgo cubano recalca el tipo de poder que en realidad ejerce su caudillo: olvidado de la miseria de minorías desvalidas y rodeado de todos los lujos y abundancias, siente aversión a gratificar al pueblo con bienes materiales: “No soporto la idea del mecenazgo, del seguro social, nada de viviendas gratuitas, nada de regalar nada” (35). Sostiene que, carentes de todo, los que se encuentran en la base de la pirámide social, sólo tendrán la alternativa de trabajar duro para sobrevivir y no dispondrán de tiempo para organizar protestas ni desórdenes políticos que atenten contra su dominio. Lleno de cinismo y demagogia, advierte que ellos, los grandes hombres, están llamados a educar a las masas para evitar cualquier oposición. Solo Néstor parece oponerse a estas ideas, con una observación en la que subyace una inconformidad: “Dócil quiere decir dejarse educar” (*ibídem*). Con el propio hecho de la celebración de un opulento convivio,<sup>14</sup> sólo para unos pocos, se esbozan las injustas diferencias entre los privilegiados vencedores y los vencidos, la mayoría desposeída, que no puede asistir ni aliviar su hambruna. En este Agamenón, cuyos rasgos de algún modo ya se insinuaban en Homero y en Sófocles, Montero ha realizado una tematización que apunta hacia muchos políticos de la actualidad que ejercen el poder de este modo, y más concretamente hacia las figuras de tantos dictadores que han oprimido el continente americano.<sup>15</sup> Este tema del poder ti-

---

<sup>14</sup> Esta escena del convite es una innovación de Montero en lo que al mito de Telamonio se refiere.

<sup>15</sup> Este tema recuerda el del dictador en la narrativa latinoamericana, donde hallamos novelas enteras dedicadas a delinear rasgos de este tipo de poder (*El recurso del método*, de Alejo Carpentier; *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias; *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, etcétera).

ránico ha preocupado bastante a Reinaldo Montero, en cuyo teatro hallamos piezas en que tal aspecto es de gran interés, como en *Liz* (2007) y en sus otras dos piezas de temas clásicos conocidas: *Medea* (1997) y *Antígona. Tragedia hoy* (2007). En *Medea*, el tema se aborda a través de un personaje llamado Mano Derecha, que sustituye al Creonte euripídeo (Miranda, *Calzar el coturno* 180) y que tiene mucho que ver con el Menelao de *Áyax y Casandra*, pues se trata, en ambos casos, de penosos individuos sin iniciativa propia, en todo plegados a un superior que dicta las órdenes. En *Antígona*, en cambio, vemos un tirano similar al Agamenón monteriano, pues responde también a la caracterización platónica, pero de un modo mucho más caricaturesco (Miranda, "Tradición clásica y transgresión" 194).

Montero tematiza mitos griegos y dialoga con los modos en que otros autores lo han hecho, para reflexionar sobre problemas actuales, de plena incidencia en todos los espacios geográficos, especialmente en nuestro continente, y que ya existían, de otras maneras, en los tiempos antiguos. Con ello, una vez más queda demostrado que las obras e improntas de la Antigüedad clásica no agotan sus mensajes. Aun hoy, después de tantos siglos, los mitos, las fuentes literarias y los héroes griegos pueden ayudarnos a pensar nuestro mundo.

Junto a los héroes de la tragedia *Áyax*, de Sófocles, se incorporan otros como Néstor y Diomedes que no figuran en la pieza antigua. Adquiere dimensión de personaje Arctino, quien fuera autor de poemas épicos. Odiseo no es el humanista del *Áyax* sofocleo, sino que se acerca más al añejo ideal homérico de hacer el mal siempre al enemigo. Es más parecido también en este sentido al héroe que configura Ovidio en *Metamorfosis* XIII, deseoso de menoscabar la figura de su rival. Desaparece la Tecmesa sofoclea, pero Casandra viene a suplir su lugar. Ya no figura Teucro, ni el coro de marineros de Salamina. Con todas estas transformaciones, tal vez conscientemente, Montero ha pretendido señalar que su diálogo no está enfocado a un único texto.

Montero configura el personaje de *Áyax* a través del contraste con los demás héroes. Así, el dramaturgo nos muestra un héroe diferente al resto. Néstor, por ejemplo, comprende lo que sucede y está en desacuerdo con las injusticias. Tiene su acto de dignidad en la entrevista que le hace Arctino, cuando declara que *Áyax* es víctima de una patraña y que nunca atentó contra las reses (30). Sin embargo, brindando una solución poco heroica en su interlocución con el salaminense, le recomienda hacerse el desapercibido ante las adversas circunstancias (41).

La contraposición con el resto de los héroes, además de perfilar mejor los rasgos de *Áyax*, y también los de aquellos, contribuye a dignificarlo. *Áyax*, en disconformidad con el Nelida y sus recomendaciones de indiferencia, prefiere la muerte que continuar viviendo en la ignominia. También en este sentido diverge de Diomedes que, de manera similar a Néstor, elige vivir aun en la deshonra. El domador de caballos ocupa una posición similar a la de *Áyax*, pues también es marginado y temido por los Atridas. Sin embargo, por simular, ante los otros, que está de acuerdo con el orden imperante, resulta menos digno que el salaminense e incluso

que el anciano Nelida, quien no esconde su descontento con ciertas cosas. En su soliloquio, el Tidida se nos muestra al desnudo: describe la tristeza y desilusión que lo embargan bajo el poder de los hermanos. Pese a ello, también comunica en ese pasaje su voluntad de permanecer esperando que los Atridas lo suelten para ser libre de continuar con su vida y hacer lo que desee. Y, mientras tanto, permanece sin buscarse enemistades con la autoridad, porque, como él mismo afirma, “mejor es estar con Agamenón que contra Agamenón” (32). *Áyax* es incapaz de imitarlo. No es capaz de vivir sometido ni bajo códigos que no son los suyos.

El carácter que más se separa por su naturaleza del líder de Salamina, su antítesis, es Odiseo. En ello, Montero observa la oposición tradicional entre los dos héroes, asentada por Homero y reiterada después por Sófocles, Ovidio y Shakespeare. En su conversación con el periodista, el diestro en ardid, no oculta que se enorgullece de ser como es, un héroe cuya excelencia reside en la astucia. Dando muestras de ser muy suspicaz, antes de mencionar una serie de informaciones sobre sí un tanto comprometedoras, le solicita a Arctino que apague sus cámaras. Así, refiere sus dos motivos de orgullo.

El primero no es una herida de combate, sino la famosa cicatriz que le infligiera un jabalí, descrita en la *Odisea* en el conocido pasaje de la anagnórisis de la nodriza. El otro, su arco, que dejara en Ítaca y que, en el contexto del código ético nobiliario homérico, se consideraba un arma menos heroica, pues no se empleaba en las batallas cuerpo a cuerpo. Odiseo no muestra óbices en declarar que él es un héroe diferente, que detesta la guerra y se halla más apegado a su hogar y su familia, a un colectivo humano que depende de él.<sup>16</sup> “Mi casa. Con estas manos construí mi casa para que creciera el hijo que le haría a mi mujer, y también para que fuera mi rincón. Y dejé rincón, mujer, hijo, por la guerra. Detesto la guerra” (Montero, *Áyax y Casandra* 43). En su diálogo con Arctino, revela cabal discernimiento del mundo caótico y cruel donde transcurren sus vidas. En éste, dice el itacense, todos luchan a muerte contra los demás para sobrevivir. “Dicen que soy hábil, que sé cómo darles la vuelta a las cosas” (44).<sup>17</sup> Con ello, el diestro en ardid revela la diferencia fundamental entre él y el de Salamina. Éste no es capaz de manejar situaciones difíciles y salir airoso: no sabe “darles la vuelta a las cosas”. Explica que

---

<sup>16</sup> Desde la *Odisea* se enfatiza esta parte más humana de Odiseo: piénsese en el pasaje en que elige seguir siendo humano y continuar el viaje a Ítaca antes que aceptar la propuesta de inmortalidad que le hiciera Circe y no ver más su patria (*Od.* x).

<sup>17</sup> En efecto, desde la *Iliada*, con el episodio de la Dolonía y el de su brillante discurso en la embajada de Aquiles, Odiseo da muestras de saber utilizar su inteligencia para salir airoso de cada trance. Tal particularidad se hace aún más evidente en la *Odisea*, donde desde los primeros versos se le denomina *polytropos*. No importa cuán adversos o disímiles entre sí sean los medios en que se halle: en todos, el líder puede salir victorioso sirviéndose no sólo de su habilidad en el combate, sino también, sobre todo, de su aguzado ingenio.

el poco tacto de Telamonio, al salir intempestivamente del banquete, le servirá a Agamenón para quitarlo de en medio. Se pliega al plan de los hermanos para destruir la imagen pública del salaminense y propala el mismo rumor de la culpabilidad de Áyax, aun cuando conoce muy bien que se trata de una infamia. Está aliado con el poder por su conveniencia personal.

El dramaturgo cubano intenta jugar con una variedad de fuentes grecolatinas, con una tradición literaria asentada ya en la Antigüedad que ha sido el cimiento de toda una tradición posterior, con la cual también dialoga. Para la configuración de sus personajes, Montero tiene en cuenta, en la medida de lo posible, la estela de realizaciones textuales en que éstos han aparecido. Se observan en Odiseo diálogos con las obras antiguas en que el héroe aparece. No se juega, pues, con un único referente, sino, en la medida de lo posible, tratándose de un personaje tan recurrido en la historia de la literatura, con la caracterización que, en líneas generales, ha recibido en textos precedentes, antiguos y modernos.

El comportamiento de itacense revela ciertas semejanzas con el antiquísimo ideal griego de hacer siempre el mal al enemigo. Por ello, poco se asemeja al comedido y humanista de Sófocles, que deplora injuriar a un enemigo en desgracia porque en éste ve la fragilidad de la condición humana y, por tanto, la suya propia. Más semejanzas hay en el Odiseo monteriano con el que nos presenta Ovidio en *Metamorfosis* XIII, que en todo momento intenta socavar la imagen de Áyax y mostrarse a sí mismo como superior. Por otra parte, se observan alusiones explícitas a motivos de distintas obras literarias antiguas. El propio héroe hace referencia a su herida infligida por jabalí, elemento de la conocida anagnórisis de la *Odisea*; menciona su arco, arma que durante la guerra de Troya permaneció en Ítaca y que sólo ocupó un lugar relevante en la segunda epopeya homérica. Aparecen referencias a pasajes de la *Ilíada*, como el de los juegos fúnebres en honor de Patroclo. Además, se dialoga implícitamente con la confusión existente en la épica arcaica, en la *Etiópida*, en lo relativo al rescate del cadáver de Aquiles.<sup>18</sup>

En la configuración de su Casandra, procede de un modo similar. No asume una imagen unívoca de la profetisa, que se debate en la historia de la literatura, incluso en la misma antigüedad, entre diferentes enfoques: ora es mujer sabia; ora, mujer loca (Carrodegas 49). El dramaturgo cubano, al dialogar con el mito de Casandra y en su tematización, aprovecha la polisemia de éste y mezcla las distintas y concomitantes miradas que han pesado sobre la heroína, cuyo mito es tan rico y maleable que ha permitido las tematizaciones opuestas antes mencionadas (Guillén 270). La primera imagen que de ella recibimos, en la escena séptima, nos da la impresión de que se trata de una persona carente de juicio. Como

---

<sup>18</sup> Desde la *Iliupersis*, la sacerdotisa se encuentra ligada con Áyax Oileo, conocido también como Áyax el Menor. En tal obra de la épica arcaica no se dice nada de una violación por parte del héroe a la pitonisa. Quien introduce tal sema es el poeta alejandrino Licofrón de Calcis en su *Alejandra*.



ya observamos, 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.

Es resultado de la peculiar tematización que el dramaturgo hace de ella. En su pluma no resurgen sólo la pitonisa solemne de Esquilo, sufrida princesa devenida esclava, ni la bacante desenfadada de Eurípides en *Hécuba*. Ambas versiones se fusionan con otras imágenes de la sacerdotisa, forjadas después por distintos autores. Montero no se está apropiando, pues, de la *Casandra* esquilea ni de la eurípidea, ni siquiera de la *Casandra* grecolatina. El escritor intenta hacer suyas, en la medida de lo posible, a las distintas caracterizaciones que de ella se han hecho. Están, por ejemplo, los vínculos evidentes, con la *Casandra* de Christa Wolf. La heroína de esta autora alemana<sup>19</sup> se halla inscrita en un discurso feminista que pone en jaque el poder patriarcal. Detesta a todos los hombres, connotados como anti-héroes, excepto en el caso de Eneas, el único que salva. La *Casandra* monteriana igualmente experimenta repulsión por los caudillos, excepto por *Áyax* que, sin embargo, como Eneas en Wolf, tampoco escapa a una caracterización negativa por parte de la mujer: “De todas estas bestias el único que me gusta es *Áyax*” (Montero, *Áyax y Casandra* 39). Para colmo de juego y de desacralización paródica, en este sentido, 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. “También me gusta Helena. No quiero decir que me dé tan fuerte como con *Áyax* y muera por revolcarme con ella, pero si se da... Al principio abominé a Helena con toda mi alma. Perra maléfica” (*ibidem*). Al tiempo que se parodia a Wolf, con su feminista *Casandra*, se subvierte el odio que en textos de la antigüedad demostrara la *Priámda* 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 con la indeterminación que pesa sobre esta figura en la historia de la literatura, lo cual ha sido potenciado por su naturaleza de adivina incomprendida y aislada. Esta *Casandra* monteriana, marcada además por el erotismo, no es una innovación y no solo dialoga, en el sentido señalado, con la novela de la alemana, sino también con su propia caracterización en

---

<sup>19</sup> Sobre esta autora y su novela *Casandra*, dice Hualde Pascual: “La autora se sirve de la vieja historia de la guerra de Troya para hablarnos de los problemas políticos y sociales de la Europa de su época, en el momento previo a la apertura de los países del Este. La propia conciencia que tiene Wolf de su utilización del mito la lleva a afirmar que su *Kassandra* no es una novela ‘histórica’ como tal, sino que surge de la realidad presente y tiene su punto de partida en el peligro de guerra permanente en que vive la Europa de bloques del momento en que se escribe la obra. No obstante, las posibles lecturas de la novela no acaban ahí, así como los temas sobre los que la escritora reflexiona: el poder, la condición de la mujer, la necesidad de héroes, el poder de la palabra” (116). Estos temas que Hualde Pascual afirma que son atendidos por Wolf en su obra son también preocupaciones del dramaturgo cubano en *Áyax y Casandra*.



textos antiguos. Piénsese, por ejemplo, en la manera en que se representa a la Priámda en las imágenes de la cerámica griega que reflejan su violento encuentro con Oileo. Si la costumbre era representar a las mujeres vestidas, Casandra es mostrada eróticamente: cubierta por un velo que solo recalca la desnudez de sus formas femeninas (Iriarte 145).

El personaje, en sus intervenciones, indica lúdicamente algunas de las reinterpretaciones que de ella se han hecho. Así, después de referir su inusual manera de comportarse, dice que la “han dado por loca” (Montero, *Áyax y Casandra* 46). Argumenta, además, que “como las vacas, no posee el don de la palabra justa y está algo traumatizada” (*ibídem*). Cuando está a punto de develar su revelación, comenta ante Áyax: “Quería estar más linda que Helena. Vanidad femenina. Soy muy femenina” (*ibídem*). A través de sus propias intervenciones se instaura un discurso metarreflexivo sobre los rasgos generales del personaje, ofrecidos por distintos textos en que ha aparecido. 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 por Montero en una obra que no sólo moviliza mitos y obras clásicas para reflexionar sobre temas de actualidad, sino que convierte su obra en un extenso metadiscurso sobre la recepción y la pervivencia de lo clásico, al entrecruzar en ella tantas huellas de textos diversos.

El juego de Montero con mitos y textos clásicos, así como con otras fuentes modernas que a su vez dialogaron con estos, se hace más evidente aún en “Transfiguración”; incluso la escena final, dedicada íntegramente a meditar en torno a la praxis que él mismo ha desplegado al tematizar antiguos temas, es prueba de que los personajes esperan a las puertas del Infierno, un cronotopo literario aquí desacralizado. Así lo describe Casandra:

Qué vulgaridad, hay hasta vacaciones. Pensé que el Infierno era un sitio con caminos subterráneos, diablos acosando, mucha niebla, enorme perro guardián, buitres que roen hígados, aguas que no se dejan beber, piedras para empujar eternamente, muertos chillando, todo terrorífico. Mira qué tranquilidad. Mira qué amplitud (70).

Los héroes esperan su turno, pues saben que nuevamente les espera la vida:

Diomedes. Éramos, pero pronto volveremos a ser.

Néstor. Si estás aquí es porque pronto regresarás a la vida.

Casandra. ¿Vamos todos para el mismo castigo? (69)

Cansados de revivir una y otra vez, con caracterizaciones más o menos iguales en cada ocasión, en esta reunión manifiestan su deseo de reencarnar como todo lo contrario a lo que hasta ese momento han sido. La parodia y el humor, como es costumbre en la obra,

vuelven a matizar lo que se representa. Menelao, desde la *Iliada* supeditado al poder del hermano, connotado por Shakespeare como una nulidad, e igualmente ahora por Montero, manifiesta que quiere ser “un pingú” (70). Néstor, el anciano sabio por naturaleza, expone que le apetecería ser “un idiota” (*ibídem*).

Al saber que Helena quiere convertirse en pulga (tan insignificante no ocasionaría ninguna guerra de Troya), Casandra, que ya nos había manifestado su atracción sexual por la hija de Tindáreo, declara que le gustaría volverse “un perro que fuera el paraíso de las pulgas” (*ibídem*), y así de paso ya no sería víctima del poder masculino, ni haría vaticinios desatendidos. Odiseo, el de los largos viajes, el de las aventuras marinas, manifiesta su voluntad de ser “un rincón” en la próxima vida (*ibídem*).

Sin embargo, quizás señalando que se trata de personajes cuyos rasgos ya han sido fijados por tantas obras y autores que en ellos han centrado su atención, se demuestra que no han cambiado ni podrán cambiar. Odiseo, que había llegado el último, entra primero y así engaña a todos. La reflexión de Montero, en este punto, va en el mismo sentido que la de Claudio Guillén cuando afirma: “La estructura temática perdura, sí, para ser cambiada. Pero para serlo una y otra y otra vez, es decir, a lo largo de una historia que no se resuelve totalmente en mudanza” (292).

A pesar de la variedad de fuentes que se aprecia en *Áyax y Casandra*, indudablemente la tragedia sofoclea es el texto del que más se nutre el autor para configurar su pieza. Piénsese, por ejemplo, en el momento en que inicia la obra; en la propia concepción del héroe 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 poeta trágico, como es el caso de la metáfora del gran buey dominado por un látigo. Montero también tiene en cuenta este hipotexto al tergiversar intencionalmente la versión del mito difundida por la tragedia, cuando presenta a un Áyax inocente de toda culpa, para reflexionar en torno a las sucias estrategias que emplean los poderosos con tal de mantener su dominio.

Existe, no obstante, una evidente tensión entre la observancia de los cánones de la tragedia ática y su transgresión, de acuerdo a modos más modernos de concebir la obra teatral. La estructura externa juega con el carácter díptico de *Áyax*. Igualmente, al no existir el coro, parecen haber sido dejadas atrás partes como el prólogo, la *párodos* o los *stásima*. A pesar de ello, existe una voluntad de diálogo con la tragedia ática, al imitar la alternancia, propia de ella, de pasajes reflexivos y de episodios de acción.

Una de estas escenas reflexivas llama poderosamente la atención, al tiempo que revela el deseo de Montero de señalar la plena actualidad de los clásicos. Se trata de una selección

de *tuits* que comentan los sucesos de la obra (37), de manera que recuerda las funciones del coro en la tragedia ática, si bien se apartan de la solemnidad de este por el tono burlesco que poseen. Al concebir su pieza de este modo, 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. Así, por ejemplo, existe además un parlamento de *Áyax*, a través del cual da muestras de haber descubierto que sus hazañas pasadas habían sido en vano y que el antiguo código de heroicidad por el cual se había regido no funcionaba realmente. Tal intervención recuerda en mucho la anagnórisis del héroe homónimo de Sófocles. El personaje monteriano, sometido ahora a un poder que trata de hacerlo a un lado y no reconoce sus méritos, le dice a Néstor:

A mí me importa un carajo que Agamenón, Menelao y su corte se metan las armas de Aquiles por el culo. Pero no olvido. Agamenón se llena la boca diciendo, Aquiles, oh Aquiles. ¿A quién quiere engañar? Y el sanaco de Menelao siguiéndole la corriente. Una cabeza que no da para media idea. Aquiles y yo le inventamos un sentido a esta guerra. Nos veíamos cumpliendo un mandato altísimo, creíamos. ¿Idealistas? No, comemierdas. Aquiles murió a tiempo. ¿Sabes qué hubiera hecho? Hubiera reventado, hubiera agarrado sus armas, esas armas que oh, y a arrasar con lo que se le pusiera delante (Montero, *Áyax y Casandra* 41).

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. Este *Áyax* cubano también ha sufrido la alternancia, de ahí que experimente una desilusión de signo trágico. De caudillo aclamado ha caído en su situación actual, apartado a un lado por los Atridas que se confabulan en su contra. Ha sufrido un gran desengaño al constatar que no es la heroicidad guerrera, el arrojo en la batalla y la habilidad combativa que tanto lo habían resaltado, lo que determina ser reconocido o no en el mundo en que se desenvuelve. Ha descubierto también que, al cambiar las situaciones, de la guerra a la paz, también cambian los valores que se privilegian. En la paz son más valoradas la capacidad de urdir estrategias y la suspicacia. *Áyax* percibe que en su contexto hay resortes ocultos, astucias y viles ardidés, que son los que en verdad resultan funcionales. A esas ruindades se opone el caudillo.

Si bien se observan rasgos y motivos que acercan la pieza de Montero a los textos clásicos, también se pueden apreciar otros que la alejan de éstas. Uno de esos elementos diferenciadores es la insistencia de Montero en la incertidumbre. Arctino no da nunca en sus reportajes seguridad sobre los hechos reales, sino que maneja diferentes versiones sobre éstos y difunde vagos rumores. Incluso al final, cuando el teléfono inteligente 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 sucesos –dos líneas de acción paralelas que se desenvuelven en saltos de tiempo y lugar–, se crean dudas sobre lo que ha ocurrido. Paulatinamente, los distintos personajes intervienen y van dando distintos criterios, a veces encontrados, sobre lo acaecido. Esta manera de presentar los sucesos, contraponiendo las versiones oficiales y los criterios de los otros, 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 intenten favorecer.

El lector va construyéndose, poco a poco, su propia explicación de la trama. Sólo a partir de la escena 12 se puede conocer con seguridad que se trata de una infamia perpetrada en contra de Áyax. El fin último de todo ello es hacernos reflexionar sobre este fenómeno. Reinaldo Montero, en *Áyax y Casandra*, como muchos otros autores que tematizan mitos grecolatinos, partiendo de sentidos subyacentes en textos antiguos, promueve reflexiones sobre temas candentes de nuestra contemporaneidad y de todos los tiempos. La obra constituye un ejercicio escritural autoconsciente y metarreflexivo, por la manera en que está estructurada 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 trascienden a través de los siglos por la universalidad de sus significados.

## Fuentes consultadas

- Carrodegua Martínez, Lucelia. *Otredad en Casandra de Joel Sáez*. Tesis de licenciatura en Letras, Universidad de La Habana, 2013.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Herrera Díaz, Gustavo. “Mitos clásicos en el teatro del caribe. Presentación y renovación de un corpus”. *Aletria*, núm. 1 - vol. 24, 2014, pp. 81-94.
- Hualde Pascual, Pilar. “Evolución de un personaje mítico: Casandra, de los textos clásicos a la novela histórica contemporánea”. *Epos*, núm. 18, 2002, pp. 105-124.
- Hutcheon, Linda. “La política de la parodia posmoderna”. *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín, 1993, pp. 187-203.
- Iriarte, Ana. “Velos y desvelos: el tejido y otras ‘artes diminutas’ como fuentes históricas”. *El protagonismo de las mujeres en los museos*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2012, pp. 140-153.

Miranda Cancela, Elina. "Tradición clásica y transgresión en *Áyax* de Reinaldo Montero".  
*Limes*, núm. 29, 2018, pp. 189-204.

Miranda Cancela, Elina. *Poesía griega épica, lírica y dramática*. La Habana: Editorial Universitaria Félix Varela, 2017.

Miranda Cancela, Elina. *Calzar el coturno americano*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2006.

Montero, Reinaldo. *Áyax y Casandra*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2016.

Montero, Reinaldo. *Ritos (mitos y otras actualidades)*. La Habana: Letras Cubanas, 2009.

Montero, Reinaldo. *Medea*. La Habana: Ediciones Unión, 1997.

Sófocles: *Tragedias*. Traducido por Assela Alamillo, Madrid: Editorial Gredos, 1981.