

# MITOS CLÁSICOS EN EL TEATRO DEL CARIBE

## Presentación y renovación de un corpus

### CLASSIC MYTHS IN THE CARIBBEAN THEATER. PRESENTATION AND RENEWAL OF A CORPUS

Gustavo Herrera Díaz\*  
Universidad de La Habana

#### RESUMEN

En la última década del siglo XX y a principios del siglo XXI, con la realización de algunos congresos y estudios académicos, se ha comenzado a valorar la presencia de los mitos clásicos en el teatro iberoamericano. Ello ha posibilitado el rescate y análisis de un creciente e importante corpus de obras que continuamente se actualiza con nuevas puestas en escena y enfoques. Una línea de investigación valiosa al respecto ha sido la de intentar sistematizar, desde múltiples métodos y teorías, todo el repertorio encontrado. Los estudios de Costa Palamides y Elina Miranda, por mencionar algunos de los más conocidos, son valiosos aportes a este propósito. En este marco se inserta el presente trabajo que, partiendo de estudios anteriores y del rastreo de nuevas producciones dramáticas, aspira contribuir a la actualización y renovación del corpus caribeño existente, así como revelar nuevas tendencias. Nos enfocamos especialmente en las obras de las Antillas hispanas, puestas en relación con las producidas en otras áreas del Caribe.

#### PALABRAS CLAVE

Mitos clásicos, teatro del Caribe, corpus

En las últimas décadas se han producido algunos estudios generales sobre la pervivencia de los mitos clásicos en el teatro latinoamericano. Un texto iniciático al respecto es "Mito Griego y teatro latinoamericano del siglo XX", del venezolano Costa Palamides, publicado en 1989, en la revista *Primer Acto*.<sup>1</sup> Según Juan David González Betancourt, en el listado que presenta Palamides se nota una variedad de temas y puntos de vista, que podrían dar las bases para la construcción de una importante línea

---

\*gustavo@fayl.uh.cu

<sup>1</sup> Palamides enumera alrededor de 27 creaciones, fechadas desde comienzo del siglo XX hasta la década del ochenta y producidas a lo largo de todo el continente.

investigativa y estética acerca de las reconfiguraciones de la tradición dramática griega que se han gestado en Latinoamérica.<sup>2</sup> Este trabajo, además de demostrar que los mitos y cánones trágicos han sido uno de los asuntos más frecuentados por la dramaturgia latinoamericana, ha de considerarse importante en la medida que constituyó una contraparte de otras investigaciones afines de tradición clásica que excluían nuestras producciones de sus resultados. Recuérdese el libro de George Steiner sobre las Antígonas de 1984, o los ensayos sobre Medea en el mito, la literatura, la filosofía y el arte, publicado por la Universidad de Princeton en 1997, por mencionar algunos de los ejemplos más citados.<sup>3</sup> No obstante esta tendencia (que por suerte ha ido quedando atrás, gracias sobre todo a las indagaciones de nuestros propios académicos), hasta la fecha se han producido diversos congresos e investigaciones sobre mito y teatro, que no solo han profundizado en el estudio de las obras ya conocidas, sino que han incorporado nuevas creaciones.<sup>4</sup>

Partiendo de tales estudios y de nuestras propias búsquedas comenzamos un rastreo de aquellas obras escritas, desde la segunda mitad del siglo XX hasta la fecha, en el área del Caribe insular y continental. Como resultado, si sumamos a las 23 Medeas y Antígonas reunidas, aquellas obras que recrean otros mitos, verificadas en bibliografía, asequibles en Internet, o estudiadas en investigaciones académicas como versiones inéditas, podemos presentar un corpus caribeño de 61 textos. (Cf. Tabla 1)

---

<sup>2</sup> Cf. Juan David González Betancourt. "Antígona y el teatro latinoamericano", *Calle 14*, p. 76.

<sup>3</sup> Cf. Elina Miranda Cancela. «Mitos y cánones trágicos en el teatro actual del Caribe Insular hispánico», p. 34-35.

<sup>4</sup> Baste mencionar entre algunos de los resultados más recientes el libro de Rómulo Pianacci: *Antígona, una tragedia latinoamericana*; el volumen editado por Juan Antonio López Férez: *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, publicado en el año 2009, donde se incluye una veintena de textos enfocados solo en el teatro; o el congreso internacional de Clastea sobre la pervivencia de mitos clásicos en el teatro iberoamericano, celebrado en Mar del Plata en el año 2011. Han sido muy útiles para el estudio del mito en las Antillas hispánicas los siguientes trabajos de la Dra. Elina Miranda: «Mitos y cánones trágicos en el teatro actual del Caribe Insular hispánico», publicado en el año 2010, que constituye el primer estudio general sobre el tema a nivel caribeño; o el libro *Calzar el coturno americano*, que se centra en el mito y la tragedia griega dentro del teatro cubano, por no mencionar los variados artículos suyos que han estudiado la presencia de Medea o Antígona en las Antillas.

Tabla 1. Corpus de obras teatrales caribeñas de tema clásico.

<p><b>Cuba</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Piñera, Virgilio: <i>Electra Garrigó</i>, 1941.</li> <li>2. Triana, José: <i>Medea en el espejo</i>, 1960.</li> <li>3. Arrufat, Antón: <i>Los siete contra Tebas</i>, 1968.</li> <li>4. Estorino, Abelardo: <i>El tiempo de la plaga</i>, 1969-1997.</li> <li>5. Milián, José: <i>El carnaval de Orfeo</i>, 2005.</li> <li>6. Sáez, Joel: <i>Antígona</i>, 1993.</li> <li>7. Montero, Reinaldo: <i>Medea</i>, 1997.</li> <li>8. Carrió, Raquel y Lauten, Flora: <i>Bacantes</i>, 2001.</li> <li>9. Espinosa, Norge: <i>Ícaros</i>, 2003.</li> <li>10. Fundora, Carlos: <i>Edipo Gay</i>, 2006.</li> <li>11. Fleites Pérez, Yerandy: <i>Antígona</i>, 2007.</li> <li>12. Fleites Pérez, Yerandy: <i>Jardín de héroes</i>, 2007.</li> <li>13. Fleites Pérez, Yerandy: <i>Un bello sino</i>, 2007.</li> <li>14. Montero, Reinaldo: <i>Antígona. Tragedia hoy</i>, 2007.</li> <li>15. Rodríguez de la Cruz, Maikel: <i>Medea reloaded</i>, 2007.</li> <li>16. Estorino, Abelardo: <i>Medea sueña Corinto</i>, 2008.</li> <li>17. Sáez, Joel: <i>Los Atridas</i>, 2009.</li> <li>18. Torriente, Alberto Pedro: <i>Esperando a Odiseo</i>, 2010.</li> <li>19. Sáez, Joel: <i>Casandra</i>, 2010. Sáez, Joel: <i>Los Atridas</i>, 2009.</li> <li>20. Torriente, Alberto Pedro: <i>Esperando a Odiseo</i>, 2010.</li> <li>21. Sáez, Joel, <i>Casandra</i>, 2010.</li> </ol>	<p><b>México</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Usigli, Rodolfo: <i>Jano es una muchacha</i>, 1952.</li> <li>2. Carballido, Emilio: <i>Hipólito</i>, 1957.</li> <li>3. Carballido, Emilio: <i>Medusa</i>, 1958.</li> <li>4. Salvador Novo: <i>Yocasta o casi</i>, 1961.</li> <li>5. Sotelo, Inclán Jesús: <i>Malintzin</i> (Medea americana), 1957.</li> <li>6. Carballido, Emilio: <i>Teseo</i>, 1962.</li> <li>7. Fuentes Marel, José: <i>La joven Antígona se va a la guerra</i>, 1968.</li> <li>8. Arriola Haro, Ignacio Igor: <i>Pandora y el ruiseñor</i>.</li> <li>9. Arriola Haro, Ignacio Igor: <i>Electra</i>.</li> <li>10. Arriola Haro, Ignacio Igor: <i>Medea</i>.</li> <li>11. Andrade Jardi, Ricardo: <i>Los motivos de Antígona</i>, 2000 (inédita).</li> <li>12. Harmony, Olga: <i>La ley de Creón</i>, 2001.</li> <li>13. Rascón Banda, Víctor Hugo: <i>Máscara vs Cabellera</i>, 1985.</li> </ol>
<p><b>República Dominicana</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Domínguez, Franklin: <i>Antígona-Humor</i>, 1961.</li> <li>2. Veloz Maggiolo, Marcio: <i>Creonte</i>, 1963.</li> <li>3. Incháustegui Cabral, Héctor: <i>Prometeo</i>, 1964.</li> <li>4. Incháustegui Cabral, Héctor: <i>Filoctetes</i>, 1964.</li> <li>5. Incháustegui Cabral, Héctor: <i>Hipólito</i>, 1964.</li> <li>6. Mieses Burgos, Franklyn: <i>Medea</i>, 1965.</li> <li>7. Domínguez, Franklin. <i>Lisístrata odia la política</i>, 1979-1981.</li> <li>8. Acevedo, Carlos: <i>Sísifo</i>, 1981.</li> <li>9. Cartagena Potalatín, Aida: <i>Odio Total Euménides</i></li> <li>10. García, Iván: <i>Andrómaca</i></li> </ol>	<p><b>Puerto Rico</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Sánchez, Luis Rafael: <i>La pasión según Antígona Pérez</i>, 1968.</li> <li>2. Marichal, Teresa: <i>Casandra</i>, 1981.</li> <li>3. Marichal, Teresa: <i>Penélope</i>.</li> <li>4. Marichal, Teresa: <i>Medea</i>.</li> <li>5. Santaliz, Pedro: <i>El castillo interior de Medea Camuñas</i>, 1984.</li> <li>6. Ramos-Perea, Roberto: <i>La mueca de Pandora</i>, 1986.</li> <li>7. Aravind Adyantaya: <i>Prometeo encadenado</i>, 2006.</li> <li>8. José Manuel Torres Santiago: <i>El último rosario de Medea</i>, 2006-2007.</li> </ol>
<p><b>Colombia</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Romero Rey, Sandro: <i>Fatum</i> (Libreto, inédito), 1987.</li> <li>2. Romero Rey, Sandro. <i>Gineceo</i> (Libreto, inédito), 1988.</li> <li>3. Ariza, Patricia: <i>Antígona</i>, 2006.</li> <li>4. Satizábal, Carlos Eduardo: <i>Antígona y actriz</i> (inédita) 2008.</li> </ol>	<p><b>Venezuela</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Rengifo, César: <i>La fiesta de los moribundos</i>, 1966.</li> <li>2. Nuñez, José Gabriel: <i>Antígona</i>, 1978.</li> <li>3. Carlos Omobono: <i>Edipo Gay</i>, 1999</li> </ol>
<p><b>Nicaragua</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Steiner, Rolando: <i>Antígona en el infierno</i>, 1958.</li> <li>2. Steiner, Rolando: <i>La pasión de Helena</i>, 1963.</li> </ol>	

Por cantidad tenemos 19 obras cubanas, 13 mexicanas, 10 dominicanas, 8 puertorriqueñas, 4 colombianas, 3 venezolanas y 2 nicaragüenses. Acotamos no obstante tener noticias de otras 13 producciones, entre puestas en escenas y fragmentos, que no hemos podido consultar.<sup>5</sup> Todo hace un total, como propuesta tentativa, de 74 obras teatrales, distribuidas en siete países. En el resto de la geografía caribeña no hemos podido, al menos hasta ahora, localizar prácticamente ninguna obra teatral de tema clásico. Este resultado, advertimos, es solo un esbozo de una búsqueda que está apenas comenzando y que cuenta con la dificultad del acceso a los textos y a las diversas representaciones, por la falta de medios para acceder a ellas, así como por su poca difusión y circulación.

Con solo hacer una rápida lectura de este repertorio, podemos decir que uno de sus rasgos fundamentales es el de la variedad de mitos y modalidades de apropiación, lo cual hace un poco difícil establecer una sistematización que integre todas las obras encontradas. A esa variedad se suman otras dificultades como las diferencias en el tratamiento de un mismo tema, los grados de transformación que se hacen de los distintos referentes, la adecuación o no que de los mitos realiza cada autor en relación al contexto sociocultural donde escribe y a su poética propia, por mencionar algunas de las más frecuentes. Todo ello hace que el análisis de este corpus sea sumamente complejo y multifacético.

A pesar de esto, no han faltado estudios de los mitos en el Caribe que hayan intentado ofrecer teorías, líneas generales de trabajo y métodos de análisis con el fin de clarificar esta variedad. Una de las propuestas posibles a considerar para el examen integrador de nuestro teatro serían las apoyadas en la nomenclatura intertextual y paródica, que se concentrarían en las formas y los modos de relación entre las obras y sus modelos. Recomendamos al respecto el texto ya citado de Miranda Cancela “Mitos y cánones trágicos en el teatro actual del Caribe Insular hispánico” donde, partiendo de la clasificación dada por H. C. Rutledge en 1989, se proponen 10 posibles categorías de relación no temáticas con el mito para el estudio de la escena caribeña. Igualmente otra posibilidad de ordenamiento serían las distintas modalidades de usos o *ethos* que Linda Hutcheon propone cuando explica su concepto de parodia, las cuales incluirían por supuesto el común empleo peyorativo, negativo o mordaz, el neutro o lúdico, pero también, el respetuoso o reverente. Por razones de tiempo y por no contar con toda la información requerida para ello, hemos desestimado un análisis de las obras encontradas a partir de las 10 categorías de relación con el mito propuestas por Miranda Cancela, o de su respectivo *ethos*. Por tanto, nos enfocaremos solo esta vez, como presentación del corpus reunido, en mostrar por un lado algunas agrupaciones temáticas, posibles de

---

<sup>5</sup> Entre ellas están de Cuba: *Ceremonial de guerra*, 1972, de José Triana; *Alceste* de Gleyvis Coro; *Retrato de Ifigenia Triste*, de Erandy Fleites; *Fedra*, de Agnieszka Díaz; *Deyanira de mi corazón*, de Pepe Santos; *Medea, exilio del tiempo* (monólogo del grupo El ciervo encantado) y *Medea de barro*, del Grupo de Camagüey. De Venezuela podemos mencionar *Hembras, mitos y café*, de Jerico Montilla (2007) y *Las bodas de Miao* (versión infantil del juicio de Paris), 2007. Entre las obras que incorporan el mito griego de modo implícito están de Cuba *Requiem por Yarini* (1961), de Carlos Felipe; *María Antonia*, escrita en 1964 y estrenada en 1967, de Eugenio Hernández Espinosa; *La aprendiz de bruja* (publicada en 1983), de Alejo Carpentier, y de Puerto Rico: *Llanto de luna*, de Roberto Ramos-Perea.

sistematizar y por otro en dar a conocer algunas obras, cuyas connotaciones semánticas de apropiación mítica resultan en mi opinión diferentes a las variantes más canonizadas.

La tendencia que mejor uso ha hecho del criterio temático ha sido la búsqueda recurrente de algunos mitos o personajes que se repiten, como ocurre con las Antígonas y Medeas caribeñas. No sería desacertado entonces que una posible sistematización de nuestro corpus caribeño partiese de esta tendencia de agrupación temática, en la que podríamos colocar, de un lado, las obras que reescriben los mismos tipos de mitos y, de otro, aquellas que aún son singulares. En este sentido además de las Medeas y Antígonas, hemos podido localizar otras coincidencias, que aun cuando no sean tan abundantes como las primeras, sí merecerían un estudio pormenorizado. De este modo podríamos esbozar como primera propuesta tentativa de corpus un primer grupo con 9 tipos de obras que abordan el mismo tipo de héroe o heroína si sumamos a las 7 colocadas en la tabla 1 las de Medea y Antígona, tendríamos un total de 38 textos, a los que se les opondrían aquellas producciones que eligen otros referentes míticos, casi una veintena. (Cf. Tabla 2)

Tabla 2. Obras que tratan los mismos personajes (no incluimos las Medeas y las Antígonas).

Heroínas	Héroes
– 3 <b>Electras</b> : <i>Electra Garrigo</i> , de Virgilio Piñera, <i>Jardín de héroes</i> de Yerandy Fleites y <i>Electra</i> del mexicano Ignacio Igor Arriola	– 2 <b>Prometeos</b> : <i>Prometeo</i> , la primera obra de la trilogía <i>Miedo en un puñado de polvo</i> , del dominicano Héctor Icháustegui Cabral y <i>Prometeo encadenado</i> , del puertorriqueño Aravind Adyantaya
– 2 <b>Pandoras</b> : <i>Pandora y el ruiseñor</i> , Arriola Haro y <i>La mueca de Pandora</i> , de Roberto Ramos Perea	– 2 <b>Hipólitos</b> : el del mexicano Emilio Carballido y el de la tercera tragedia de la trilogía mencionada de Incháustegui Cabral
– 2 <b>Casandras</b> : una del cubano Joel Sánchez y otra de la puertorriqueña Teresa Marechal	– 2 <b>Creontes</b> (esta variante puede ser discutible, porque en estas obras también tiene una gran importancia Antígona y el mismo fenómeno inverso se produciría en las obras que aluden en su título a esta heroína), <i>Creonte</i> , del dominicano Marcio Velos Maggiolo y la <i>ley de Creón</i> de la mexicana Olga Harmony
	– 3 <b>Edipos</b> : <i>El tiempo de la plaga</i> de Abelardo Estorino y dos <i>Edipo gay</i> , uno del venezolano Carlos Omobono y otro del cubano Carlos Fundora

Sin embargo en la tabla presentada nos hemos ceñido a un criterio muy estrecho, que solo se apoya en las coincidencias de héroes o heroínas. Si nos planteásemos la organización del corpus a partir de categorías temáticas más generales muchas de las restantes obras perderían su singularidad, y quedaría realmente la condición de rareza para muy pocos ejemplos. Una posible división estaría en separar las obras por ciclos épicos. Así, por ejemplo, obras que se nos habían quedado sueltas como los *Los siete contra Tebas*, del cubano Antón Arrufat, y *Yocasta o casi* (1961), del mexicano Salvador Novo, podrían ahora considerarse como reescrituras del Ciclo Tebano junto con las Antígonas, los Edipos y Creontes mencionados. Así mismo al Ciclo Troyano pertenecerían textos sueltos como *La pasión de Helena*, del nicaragüense Rolando Steiner, *el Filoctetes*

de Incháustegui Cabral, y *la Andrómaca*, de Ivan García; o subtemas como los relativos a Odiseo y Agamenón. Al primero sumariamos la *Penélope*, de la boricua Teresa Marechal; *Circe o el amor* (1962), del dominicano Emilio Belaval, y *Esperando a Odiseo*, del cubano Alberto Pedro. El segundo subtema contendría, además de todas las Electras y Casandras ya mencionadas, las puestas *Odio Total Euménides*, de Aida Cartagena Potalatín, y *Los Atridas*, del cubano Joel Saez. El resto de los textos correspondería en su mayoría a edades heroicas anteriores. Así tendríamos al ciclo de los Argonautas, integrado por nuestras 10 Medeas y *Carnaval de Orfeo*, del cubano José Milián; los Mitos de Teseo y Creta que incorporarían al *Teseo*, del mexicano Emilio Carballido, los dos Hipólitos ya mencionados e *Ícaros*, de Norge Espinosa; y el ciclo prometeico con las Pandoras y los Prometeos. Quedarían junto a dos obras basadas en Aristófanes: *Lisístrata odia la política*, del dominicano Franklin Domínguez, y *Gineceo*, del colombiano Sandro Romero Rey, una pequeña muestra, singular por su rareza, compuesta de los siguientes ejemplos: *Sísifo*, del dominicano Carlos Acevedo, *Medusa* (1958), del mexicano Emilio Carballido, y *Jano es una muchacha*, de Rodolfo Usigli. (Cf. Tabla 3)

Tabla 3. Organización temática más amplia del corpus.

<b>Ciclo Troyano</b>	<i>La pasión de Helena</i> del nicaragüense Rolando Steiner, <i>Filoctetes</i> de Incháustegui Cabral y <i>la Andrómaca</i> de Ivan García. <b>Subtema odiseico:</b> <i>Penélope</i> de la boricua Teresa Marechal; <i>Circe o el amor</i> (1962), del dominicano Emilio Belaval, y <i>Esperando a Odiseo</i> del cubano Alberto Pedro; <b>Subtema de la Casa de Atreo:</b> todas las Electras y Casandras ya mencionadas, <i>Odio Total Euménides</i> de Aida Cartagena Potalatín y <i>Los Atridas</i> del cubano Joel Saez.
<b>Ciclo tebano</b>	<i>Los siete contra Tebas</i> , del cubano Antón Arrufat, <i>Yocasta o casi</i> (1961), del mexicano Salvador Novo, los Edipos, Antígonas y Creontes mencionados.
<b>Ciclo de los Argonautas</b>	Las Medeas, <i>Carnaval de Orfeo</i> del cubano José Milián.
<b>Mitos vinculados a Teseo y Creta</b>	<i>Teseo</i> del mexicano Emilio Carballido, los dos Hipólitos ya mencionados e <i>Ícaros</i> de Norge Espinosa.
<b>Mitos prometeicos</b>	Las Pandoras y los Prometeos mencionados.
<b>Casos singulares</b>	<i>Lisístrata odia la política</i> , del dominicano Franklin Domínguez; <i>Gineceo</i> , del colombiano Sandro Romero Rey; <i>Sísifo</i> , del dominicano Carlos Acevedo; <i>Medusa</i> (1958), del mexicano Emilio Carballido y <i>Jano es una muchacha</i> , de Rodolfo Usigli.

## PROBLEMÁTICA GAY, TECNOLOGÍA Y SINCRETISMO. ALGUNAS VARIANTES OTRAS A CONSIDERAR

Aparte de esbozar una distribución temática del corpus, como la anterior, considero de suma importancia para un mejor conocimiento de este, que nos aproximemos sucintamente a algunas de las principales problemáticas aludidas en nuestro teatro, y ver en qué medida esta situación se ha ido enriqueciendo con nuevas connotaciones. Una directriz esencial al respecto ha sido la de reconocer una adecuación paulatina del mito a la realidad del continente, con una alta disposición al cuestionamiento político y social de nuestras circunstancias históricas, muchas veces difíciles de ser apuntadas de manera abierta. De ahí que si hacemos una revisión de la bibliografía crítica podemos percibir que muchos artículos incorporan en sus análisis de las obras teatrales el

compromiso político y la problemática social como algunas de las variantes diferenciadoras a tener en cuenta.<sup>6</sup> Además de las connotaciones políticas y sociales en el plano temático existen otras interpretaciones tanto generales como específicas. Por ejemplo en los estudios de Medea se consideran cuestiones como la “alteridad” en sus más diversas connotaciones, donde las problemáticas de género, identidad y de raza son premisas esenciales. A la par, en los estudios de Antígona, al problema del tirano y la dinámica de las relaciones de poder se incorporan también otros subtemas importantes como el de los nexos familiares.

Ahora bien, aunque en el corpus caribeño hallamos muchos textos que, escritos en el siglo XXI, dan continuidad a las temáticas del siglo XX, también hay otras producciones que, sin dejar de apuntar las condiciones sociales o políticas de sus respectivos contextos, comienzan a desviarse de esta intención, para reflejar otros conflictos menos locales, como la problemática homosexual o las consecuencias de la interacción con lo tecnológico. Además de estas tendencias hemos ubicado un tipo de obra múltiple en la que se yuxtaponen distintos mitos, héroes o heroínas trágicas que discurren sobre un determinado tópico, generalmente trascendente.<sup>7</sup> Por razones de tiempo y por lo limitada que es aún nuestra información solo presentaremos algunas de estas obras caribeñas que se apartan de la línea general. Referiremos sobre todo las escritas en países del Caribe menos estudiados como Venezuela y Colombia, en correlación con las creadas en las Antillas hispánicas.

Si hacemos un rastreo del mito de Edipo en el teatro del Caribe, veremos que a excepción de la obra del cubano Abelardo Estorino, *El tiempo de la plaga*, este personaje prácticamente no es abordado de modo directo por ningún dramaturgo, y cuando se le alude es de forma secundaria a través de las correlaciones con otros caracteres como Creonte y Antígona. Según el profesor Manuel Fernández Galiano existen cuatro interpretaciones del personaje de Edipo en la literatura contemporánea: 1) la del hombre adámico, forjador de sí mismo y de su hado; 2) la del hombre frente a la Esfinge de la vida y la ciencia; 3) la del dictador cesarista y ofuscado por la convicción de su propia inhabilidad; y 4) la del personaje freudiano.<sup>8</sup> Si bien la posibilidad del tirano es la empleada por Estorino en su obra, en el año de 1999 se publica una nueva adaptación

---

<sup>6</sup> Al mencionar el estudio de Palamides se consideraban tres etapas: una más reverencial, donde según González Betancourt se impedía el sincretismo entre el mito y la situación latinoamericana; una que se conformaba por piezas tipo manifiesto político o dramas históricos, y una tercera de corte más posmoderno. También cuando Rómulo E. Pianacci concluye su estudio de las *Antígonas* americanas establece, en medio de la variedad existente, con el elemento político y social como rasgo. (Cf. Rómulo E. Pianacci: *Antígona: una tragedia latinoamericana*, p. 175-176) Hace poco tiempo tuvimos noticias de una tesis doctoral presentada en la Universidad de Puerto Rico en el año 2011, titulada “Las reescrituras de las tragedias griegas en el teatro dominicano del siglo XX”, donde se clasificaban la obras en dependencia de su compromiso político” (Cf. Doris Melo Mendoza: “Las reescrituras de las tragedias griegas en el teatro dominicano del siglo XX”, en <http://udini.proquest.com/view/las-reescrituras-de-las-tragedias-pqid:2381110481/>, acceso: 25 nov. 2012).

<sup>7</sup> La cual parece salirse de las 10 variantes mencionadas de relación con el mito propuestas por Elina Miranda en su estudio del teatro del Caribe.

<sup>8</sup> Fernández Galiano: “Edipo por tierras de España”, p. 150.

de Edipo que se conecta con la variante del personaje freudiano, aunque lo hace de manera totalmente inversa. Se trata de la obra *Edipo Gay* de Carlos Omobono.

La obra de Omobono se centra en la vida de un pareja de homosexuales, Edoardo y Edipo, que deciden tener un hijo juntos, para lo cual contratan a una prostituta llamada Helena, que deberá desaparecer una vez nacido el niño. Sin embargo, este plan no se puede llevar a cabo pues Edipo, manipulado por su madre Elvira, a quien se somete incondicionalmente, sacrificando incluso su felicidad, deja a Edoardo, se casa con Helena y se marcha a Estados Unidos. Edoardo solo pone como condición quedarse con el niño. Pasados muchos años, cuando Edipo arrepentido reaparece para recuperar tanto a su hijo como a Edoardo, este le miente diciéndole que el niño murió y que el muchacho con el que vive, de nombre Edy y homosexual también, es solo un buen amigo. Unos días después Edipo comienza a sentir atracción por Edy, y creyendo tener una segunda oportunidad para enderezar su vida, seduce al muchacho, su propio hijo, sin saberlo. La obra se cierra con la entrada de Edoardo a escena; al descubrir lo que ocurre, la música sube de volumen, hay sorpresa en Edy y una profunda amargura con inmenso dolor en Edipo. Mientras, se abren las paredes del fondo y aparece la madre como una gran esfinge hasta que se oscurece la escena.

En esta versión, a diferencia de Estorino, el mito de Edipo se despolitiza notablemente y se restringe su conflicto a la problemática gay del contexto venezolano de los ochenta.<sup>9</sup> El protagonista, todo lo contrario del héroe sofocleo, es más bien un anti-Edipo, incapaz, la mayor parte del argumento, de luchar contra su destino, que en esta versión sería aceptar su condición de gay y ser feliz con ella. Solo al final el personaje comienza a reaccionar y al hacerlo, ignorando lo que realmente ocurre, termina acostándose con su propio hijo.

Además del uso paratextual del título y de los comentarios directos que hace el personaje del *Edipo Rey* de Sófocles, son muy interesantes las reescrituras de determinados motivos del modelo. Para ello Omobono aprovecha al personaje de Edoardo que junto con Elvira, *alter ego* de la Yocasta sofoclea, parece sintetizar varios de los agentes del mito griego. Desde el inicio se asemeja mucho a Tiresias, en cuanto al conocimiento de la “verdad”, que en esta obra sería el saber vivir plenamente con su condición de homosexual. Ya en la segunda parte, parece convertirse Edoardo en el paralelo del orden divino sofocleo, al decirle a Edipo que es demasiado tarde para que este intente cambiar su destino. Edipo solo le pide que no preconice, que él no es un oráculo, aunque acepta su condición y se reconoce como un prisionero del destino, incapaz de cambiarlo por más que lo intente. Cuando le dice a Edoardo que su decisión de abandonarlo en el pasado fue un error sincero, este le responde: “Los seres humanos, y no intento catequizar con lo que voy a decirte, tenemos tres modos distintos de ser. Como creemos ser, como nos ven nuestros semejantes y en definitiva como en realidad somos...”.<sup>10</sup> De este modo el famoso acertijo de la Esfinge sobre el hombre, es llevado al complejo problema de la

---

<sup>9</sup> Aunque el referente social está presente, no es el centro de atención de esta obra, donde el mito es empleado para recrear un conflicto individual que podría producirse no solo en Latinoamérica sino en otros espacios.

<sup>10</sup> Carlos Omobono: “Edipo gay”, p. 123.

identidad y sus distintas facetas. La desdicha de este Edipo venezolano se manifiesta al decidir erróneamente en el pasado darle prioridad al “ser para los demás”, colectividad encarnada en los prejuicios de su madre.

Esta propuesta de reescritura edípica resulta insólita en el contexto del teatro del Caribe y en el contexto del teatro venezolano de tema clásico nos parece doblemente novedosa, pues el resto de las obras colombianas de las que tenemos noticias se inclinan al uso político y social del mito. Estas son *La fiesta de los moribundos*, de César Rengifo, de 1966, y *Antígona*, de José Gabriel Nuñez, de 1978.

En el año 2006 Ediciones Alarcos publicó una colección de tres obras paródicas titulada *Comedias sin lente*, del escritor cubano Carlos Fundora. Y precisamente la tercera de estas obras se tituló coincidentemente *Edipo Gay*, con lo cual no solo encontramos que la línea iniciada por Omobono de asumir la variante freudiana del mito edípico tenía continuidad, sino que se asumía también la misma clase de inversión del motivo de amor materno por el amor paterno. Nos parece, no obstante la coincidencia del nombre, que Fundora no conoció la obra de Omobono, pues al inicio de la comedia le agradece a un amigo, William Calero, la sugerencia del título. Además en esta obra el tratamiento es puramente burlesco, y la intencionalidad fundamental, más allá de la problemática *gay* es hacer reír al espectador.

La obra se divide en dos partes, una primera muy breve en la cual Edipo va a consultar al oráculo y que termina en un intento de suicidio histérico del personaje para evitar su destino; y una segunda en la cual este es invitado a un programa de televisión dirigido por la Esfinge. Edipo tras declarar que al llegar a Tebas se enamoró de una muchacha misteriosa, conoce a sus suegros, que invitados por la Esfinge, resultan ser Yocasta y Layo. Ambos lógicamente se oponen a esta unión. Después de muchos enredos e interrupciones, Yocasta, presionada por la audiencia de este tipo de programas, confiesa que, para evitar la unión, enviaron a la hermana de Edipo a un convento, y que ella misma la sustituyó con maquillaje. Luego, cuando Edipo histérico por la desgracia saca un cuchillo para matar a sus padres, Yocasta desfalleciente le dice que no mate al inocente de Layo, quien se castró cuando supo de la profecía y que su verdadero padre era el personaje que hacía de Coro. Justo antes de morir, le dice que el oráculo también se equivocó con ella, quien no tuvo el valor de acostarse con su propio hijo y tuvo que buscarse un reemplazo. Cuando Edipo desesperado indaga con quien se acostaba entonces, Layo, mudo hasta ahora, le responde muy afeminado: “¡Por supuesto Edipo! Esa Afrodita sensual que te enloquecía en la cama, esa hembra fogosa, esa... ¡Ay, Edipo! ¡Mírame! ¡No me reconoces? ¡Era yo cariño! ¡Era yo!”.<sup>11</sup>

Esta puesta en escena, a diferencia del *Edipo Gay*, de Omobono, se cierra de modo carnavalesco con el personaje de Freud saliendo frustrado de la audiencia del programa, y con Edipo abrazando a su padre mientras interpreta un tema musical sobre su destino *gay*. Fundora de este modo ha reconstruido una versión del mito totalmente posmoderna, cargada de humor negro, música de cabaret, situaciones de enredo, y sobre todo de los códigos de la televisión comercial. Aunque hay alusiones al contexto cubano, como el

---

<sup>11</sup> Carlos Fundora: “Edipo gay”, p. 100.

precio alto de la carne para poder hacer el sacrificio al oráculo o el problema de la emigración de los artistas a la capital del país, el propósito de la obra es producir la risa y para ello la transformación del mito se reduce al mero efecto burlesco, con una caricaturización de sus elementos trágicos. Un rasgo a tener en cuenta es que la parodización se apoya muchas veces en la relación del héroe con la tecnología. En la primera escena el contacto con el oráculo se da a través de una conexión vía *módem* que no parece recibir respuesta desde el otro lado y cuando lo hace es con una llamada cruzada. La propia reducción de este conflicto familiar a un *show televisivo* no solo la podemos considerar a los efectos de buscar la comicidad, sino también como una crítica a las tendencias vulgarizadoras y frívolas de este tipo de programas de entretenimiento.

Otra obra que también incorpora desde un enfoque distinto esta interacción del sujeto moderno con la tecnología y sus efectos es *Prometeo encadenado*, de Aravind Adyantaya, quien ofrece una singular versión virtual-textual del texto de Esquilo. El actor se halla solo en el tablado, de perfil al espectador, frente a una laptop, cuya pantalla es reproducida a una escala mayor en el fondo de la escena. A medida que presenta y comenta críticamente la obra de Prometeo, el actor simultáneamente escribe otras palabras e ideas, que se irán intercalando continuamente con la versión antigua, en una especie de discurso fragmentado, donde se mezclan elementos del mito original con otros aspectos de la realidad puertorriqueña. Se trata pues de reescribir un mito antiguo de forma directa e inmediata ante el espectador, mediante el uso de la virtualidad. Como bien sostiene su director y autor, se pretende explorar un teatro de la reescritura, “una modalidad de poética teatral en la que el acto de escribir mediado por tecnología se escenifica en vivo”.<sup>12</sup> Se presenta así a un titán caribeño que “no está atado a la piedra, sino a las trampas de la tecnología y de la palabra, a los fantasmas de su contexto, a las tensiones español-inglés, progreso-subdesarrollo, premodernidad-postmodernidad. Y también a los iconos del teatro clásico, a sus mitos y a sus héroes, atados a la vez a sus culpas trágicas”.<sup>13</sup>

Finalmente me gustaría referir una tercera línea de tratamiento del mito que he encontrado inicialmente en dos obras inéditas del teatro colombiano *Fatum* y *Gineceo*, escritas por Sandro Romero Rey, en los años de 1987 y 1988 respectivamente. He de advertir que la búsqueda de mitos clásicos en el teatro colombiano contemporáneo no ha arrojado hasta ahora muchos resultados. Sabemos sobre todo de adaptaciones esporádicas de obras clásicas: Heidi y Rolf Abderhalden, fundadores de Mapa Teatro, en Bogotá, tradujeron y estrenaron en diciembre de 1991 la *Medea Material*, de Heiner Müller, y en 1994 realizaron el montaje de *Oresteia ex machina*, puesta inspirada en la trilogía *La Orestiada*, de Esquilo; El grupo de teatro Matacandelas representó hace unos años en Cuba una adaptación de la *Medea* de Séneca. Además de estas noticias localizamos muy pocas reelaboraciones de mitos clásicos en el teatro colombiano, solo dos realmente, insertadas por lo demás en la variante frecuente de denuncia política y social: una *Antígona*, de Patricia Ariza, representada por el grupo de teatro La Candelaria

---

<sup>12</sup> “La letra del Escriba”, disponible en: <<http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-1.2.html>>, acceso: 23 nov. 2012.

<sup>13</sup> Ídem.

en Santa Fe de Bogotá entre el 3 y el 10 de noviembre de 2006 y *Antígona y actriz*, de Carlos Eduardo Satizábal (inédita) de 2008, según Rómulo Pianacci.

En medio de estas dos tendencias del teatro colombiano: la adaptación de obras extranjeras y las reescrituras de Antígonas, se escriben *Fatum* y *Gineceo* con un marcado carácter experimental, pues en lugar de tomarse un mito específico o una tragedia, se hace una especie de apropiación compuesta, sincrética, donde se concentran distintos mitos, héroes o heroínas trágicas que reflexionan sobre un determinado tópico, generalmente trascendente y apolítico. En *Fatum* según palabras de Romero Rey, “A partir de exploraciones en torno a distintos textos de Esquilo, Sófocles y Eurípides, construimos un texto en el que tres figuras inertes, en un espacio negro, con una tela roja y tres báculos, regresaban de la muerte... ‘recordando’ los distintos fragmentos, como si fuesen los habitantes de un lugar sin tiempo, en el que debían persistir en la memoria perdida”.<sup>14</sup> Estos tres actores interpretan alternativamente diversas figuras míticas como Dionisos, Tiresias, Jasón o Prometeo que reflexionan sobre la condición de la mortalidad. Algo parecido hace un año después con el montaje de *Gineceo*, donde refunde tres comedias de Aristófanes: *Lisístrata*, *las Tesmoforias* y *La asamblea de mujeres*. La cantidad de actores que participó en esta puesta, un total de nueve, llegó a interpretar según palabras del propio Romero una veintena de personajes. Esta propensión de reunir distintos elementos del mito, la historia y la literatura griega se reitera en otros países del área del Caribe. Durante el año 2007 fue presentada por el Grupo Teartes en el Teatro Luis Peraza de Venezuela la obra *Hembras, mitos y café*, de la directora Jericó Montilla, donde el procedimiento se repite: son reunidas en escena la mayoría de las heroínas griegas – Ariadna, Electra, Hécuba, Antígona, Helena, Yocasta, Medea, Fedra y Clitemnestra, que, convertidas en prostitutas, bailan, cantan, monologan y se apoyan mutuamente en su destino trágico, signados por amores no correspondidos o erróneos.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Para terminar, podemos esbozar algunas conclusiones preliminares sobre el corpus encontrado y los modos de organizarlo y estudiarlo. Por un lado el rastreo de las 61 obras localizadas ha demostrado la variedad y significación que ha tenido el empleo del mito en el teatro caribeño. Por otro, la dimensión de este corpus, las diferencias espacio-temporales de las obras, los modos de tratamiento mítico, las intenciones autorales, el poco acceso y difusión de las piezas, entre otros aspectos, han limitado las investigaciones sistémicas por parte de la comunidad académica latinoamericana, que suele acercarse a la tradición clásica en el teatro mediante el análisis de piezas particulares o grupos de estas conectadas por un mismo contenido mítico, como el vinculado a Antígona o a Medea, por mencionar las líneas de mayores resultados. No obstante, hemos podido apreciar que, aunque limitada, ha existido una tradición crítica que ha esbozado posibles modos de acercamiento y sistematización de las obras caribeñas que reescriben los mitos

---

<sup>14</sup> Sandro Romero Rey: “Dramaturgia en la academia”, p. 107.

clásicos. Estudios pioneros como el de Costa Palamides, continuados por académicos como Piannacci o Elina Miranda, entre otros, son testimonios de esta importante línea de investigación.

En este sentido hemos descubierto dos criterios fundamentales para la clasificación. Uno apoyado en la nomenclatura intertextual y paródica que se enfoca en las formas y los modos de relación entre las obras y sus modelos. Recordemos cómo Miranda Cancela propone en este sentido una revisión de teóricos como H. C. Rutledge o Linda Hutcheon, donde se reformulan criterios como reconstrucción, recreación, versión, así como tipos de tratamiento paródico (negativo, neutro, reverente y mixto) a fin poder establecer una mayor flexibilidad e inclusión de las obras latinoamericanas. Y el otro, que se sostiene en criterios de coincidencia temática, donde se emprende la búsqueda de algunos mitos o personajes recurrentes. Así tenemos los estudios de las Medeas y Antígonas latinoamericanas. Las dos últimas tablas propuestas al inicio del trabajo corresponden a intentos de agrupación temáticas cada vez más inclusivos, que culminan con la propuesta de distribución por ciclos míticos, con la interesante singularidad de unas pocas piezas que, por su contenido, se apartan de la generalidad.

Asimismo, considerando que la mayoría de estos estudios establece como elemento diferenciador de nuestro teatro, con relación al europeo, una adecuación paulatina del mito a la realidad del continente y sus circunstancias históricas, donde la variante más importante de reescritura es el compromiso político y la problemática social (clasificación de Palamides, conclusión de Pianacci, tesis de Doris Melo), hemos pretendido demostrar cómo sobre todo en el siglo XXI han emergido otras formas de apropiación del mito clásico en función de problemáticas más universales, como la transexualidad o el tema de la tecnología y la ataduras virtuales. A estas se podrían sumar otras más, también *sui generis*, que por razones de tiempo no hemos podido analizar.<sup>15</sup> Se puede afirmar en este sentido que, si bien las connotaciones de carácter político o social han caracterizado la generalidad de nuestras reescrituras míticas, sobre todo las producidas en el siglo pasado, estas no se ajustan como criterios diferenciadores a las nuevas variantes mencionadas, que requieren otras perspectivas de interpretación. Más que pretender fijar una clasificación del corpus reunido, he intentado, con el análisis de estas obras, la mayoría de las cuales se han escrito en el siglo XXI, aludir a nuevas alternativas de apropiación mítica, que complementen las ya canonizadas y abran el camino a futuras sistematizaciones.



---

<sup>15</sup> Piénsese en la problemática adolescente y del aborto en la *Medea* del cubano Yerandy Fleites; o en la importancia que adquiere la cotidianidad, la desmemoria y el cine en la *Medeareloaded* del también cubano Maikel Rodríguez.

## ABSTRACT

Last decade of 20th century and the beginning of 21th, due to some congresses and academic researches, it has started to value the presence of Classic myths in Latin American theater. This has made possible the rescue and analysis of an important and growing corpus of works that continuously updates with new productions and approaches. A valuable research's subject in this regard has been to systematize all founded repertoire from multiple methods and theories. Some of the most well-known studies –such as Costa Palamides' and Elina Miranda's– are valuable contributions to this intention. The present research, which is inserted in this framework, aspires to update and renovate current Caribbean corpus, as well as to reveal new tendencies, by considering previous studies and tracking new dramatic productions. It's specially focused on works of the Hispanic Antilles, in relation with the productions of other Caribbean areas.

## KEYWORDS

Classic myths, Caribbean theater, corpus

## REFERENCIAS

- FERNÁNDEZ GALIANO, Manuel: *Edipo por tierras de España*. GENTILI, B. & FUNDORA, Carlos: *Edipo Gay. Comedias sin lente*, La Habana, Ediciones Alarcos, 2006, p. 75-101.
- GONZÁLEZ BETANCOURT, Juan David. *Antígona y el teatro latinoamericano*, *Calle 14*, Colombia, vol. 4, n. 4, enero-junio de 2010, p. 72-85.
- HUTCHEON, Linda. *Ironía, sátira, parodia. De la ironía a lo grotesco*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, p. 173-193.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio: *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2009, 2 vols.
- MENDOZA, Doris Melo. *Las reescrituras de las tragedias griegas en el teatro dominicano del siglo XX*. Disponible en: <<http://udini.proquest.com/view/las-reescrituras-de-las-tragedias-pqid:2381110481/>>. Acceso: 25 nov. 2012.
- MIRANDA CANCELA, Elina. *Mitos y cánones trágicos en el teatro actual del Caribe Insular hispánico*. En: BOCCHETTI, Carla (Ed.): *La influencia clásica en América Latina*, Universidad Nacional de Colombia, 2010, p. 29-41.
- MIRANDA CANCELA, Elina. *Calzar el coturno americano*, La Habana, Ediciones Alarcos, 2006.
- OMOBONO, Carlos. *Edipo gay*, Alcaldía de Caracas, Fondo editorial Fundarte, 1999.
- PALAMIDES, Costa. *Mito griego y teatro latinoamericano del siglo XX. Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, Madrid, n. 299, 1989.

PIANACCI, Rómulo E. *Antígona: una tragedia latinoamericana*, California, Ediciones de Gestos, 2008.

PRETAGOSTINI, R. (Eds.): *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea*, Roma, Collezione dell'Ateneo, 1986, p. 135-160.

REY, Sandro Romero. "Dramaturgia en la academia". *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, Colombia, vol. 1, n.º. 1, 2007, p. 102-111.

STEINER, George: *Antigones*, New York, Oxford University Press, 1986.

Recebido em 30 de janeiro de 2014

Aprovado em 4 de abril de 2014