

DE LA MITOLOGÍA AL DRAMA: DOS VISIONES PROMETEICAS EN EL TEATRO HISPANOAMERICANO DE TEMA CLÁSICO*

Joan Fellove Marín

Universidad de la Habana

<joan@fayl.uh.cu>

Artículo recibido: 14 de julio de 2015

Artículo aceptado: 20 de enero de 2016

RESUMEN

La importancia de la representación simbólica de Prometeo y su mito, legada por Esquilo, ha tenido una influencia significativa en el devenir literario occidental, pues su incidencia en numerosas obras y géneros, entre los cuales se destaca la poesía y el teatro, lo sitúan en un lugar esencial. No obstante, pese a las constantes reelaboraciones y apropiaciones de las fuentes clásicas en el contexto hispanoamericano, esta figura mítica se ha mostrado esquiva a las obras de los dramaturgos, a pesar de su validez. En este artículo nos proponemos profundizar en el análisis de dos obras de autores hispanoamericanos que retoman la figura prometeica, desde una perspectiva propia, por la novedad relativa que conlleva su tratamiento en el contexto hispanoamericano del siglo XX: Héctor Incháustegui Cabral con su *Prometeo* (1962) y José Manuel Fernández con su *Prometeo liberado* (1965).

PALABRAS CLAVES: Prometeo, Esquilo, mito, teatro, reescritura.

ABSTRACT

The importance of the symbolic representation of Prometheus and his myth, demised by Aeschylus, has had a significant influence in the Western literature. Nevertheless, spite of the

*Este artículo es resultado de la reelaboración de nuestro trabajo de Fin de Grado, que tiene como título «La reinterpretación del mito de Prometeo en el contexto hispanoamericano de los sesenta: las obras de Héctor Incháustegui Cabral y José Manuel Fernández», presentado en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana el 26 de junio del año 2014, y tuvo como tutor a Gustavo Herrera Díaz, profesor de la Cátedra de Filología y Tradición Clásica de la Facultad de Artes y Letras.

constant re-elaborations and appropriations of the classical sources in the Spanish-American context, this mythical figure has been overlooked in the works of the playwrights. In this article we intend to penetrate into the analysis of two works of Spanish-American authors that retake Prometheus, from a perspective of its own: Héctor Incháustegui Cabral with *Prometheus* (1962) and José Manuel Fernández with *Prometheus liberated* (1965).

KEYWORDS: Prometheus, Aeschylus, myth, theater, re-writing

1. INTRODUCCIÓN

La influencia del mito y la tragedia griega dentro del devenir literario, y por consiguiente dentro del drama, de la literatura hispanoamericana se ha convertido en un área de creciente desarrollo no solo para los dramaturgos, sino también para la crítica en general. La importancia de la recepción de dichas fuentes dentro del teatro hispanoamericano es un poco tardía respecto al paradigmático contexto occidental, pero no carece de elementos renovadores, capaces de dotar a estas reapropiaciones de un discurso propio.

Sin embargo, el discurso teatral hispanoamericano muchas veces es considerado marginal frente al modelo impuesto por Europa, sobre todo en las historias literarias y estudios críticos,¹ a pesar de que el acercamiento de los dramaturgos hacia el mito se aclimata y fusiona con la experiencia y la vivencia del sujeto hispanoamericano. La década de los años sesenta significa, en este sentido, un cambio dentro del quehacer teatral, pues muchos autores recurren a las fuentes clásicas con el objetivo de procurar una nueva reflexión sobre la acción representada, que les permita establecer en la escena un diálogo crítico con una determinada situación contextual, ya sea política o social, donde la denuncia y la disposición de un discurso contestatario en las piezas figuran como algunas de las estrategias utilizadas, que se generalizan dentro de la dramaturgia latinoamericana.²

Con la pieza del autor dominicano Pedro Henríquez Ureña, *El nacimiento de Dioniso* (1919), publicada a inicios de la primera mitad del siglo XX, además de constituir un antecedente a destacar, se evidencia nuevamente en

¹ Acerca de esto apuntó, en 1986, el estudioso Juan Villegas: «El discurso teatral latinoamericano es un discurso marginal desde la perspectiva de las historias del teatro de Occidente, marginalidad que se refiere a la producción teatral de textos hispanoamericanos fuera del espacio hispanoamericano y a la consideración del mismo por parte de los discursos hegemónicos», p. 64.

² En este sentido, véase el artículo de Carolina Overhoff: «Estrategias intertextuales en la dramaturgia latinoamericana», pp. 57-62.

el contexto hispanoamericano —ya de manera esporádica, pues se patentiza luego un extenso vacío— el uso de algunos de los recursos de la tragedia griega.³ Pero es dentro del periodo de los sesenta el momento en el cual estas reescrituras ganan en significación y los autores seleccionan distintos mitos con el objetivo de establecer y reinterpretar los conflictos contenidos en estos bajo una nueva mirada. Así, en muchas se destaca el elemento político como una particularidad relevante en estas versiones de tragedias. Unido esto a los mecanismos intertextuales, dialógicos y a la transgresión de algunos de los postulados formales impuestos, funcionan como herramientas con las cuales el teatro hispanoamericano responde a ese rótulo de marginal que se le ha otorgado frente al europeo.

Los estudios realizados sobre tradición clásica desde este contexto han excluido varias veces las producciones realizadas en Latinoamérica. Aquí sería pertinente señalar textos críticos como los de George Steiner,⁴ así como algunos ensayos publicados por este mismo autor, dirigidos a analizar la participación e importancia de la figura de Medea en el mito, la filosofía y el propio arte;⁵ o el estudio del investigador español Luis Díez del Corral, realizado en la década del cincuenta,⁶ como algunos de los más importantes. No obstante esto, la riqueza temática expresada junto con la apropiación de elementos clásicos le otorgan relevancia al teatro hispanoamericano.

Así pues, se recuperan varias de las figuras mitológicas en pos de situar, a través de sus conflictos en el drama, renovadas interpretaciones que se correspondan con el contexto actual. Los autores apelan a la historia de Antígona, Medea o Electra para plasmar la relación entre tragedia griega y contemporaneidad en las piezas representadas en Cuba, Puerto Rico y República Dominicana, entre otros más. Sin embargo, y a pesar de toda esa riqueza interpretativa, dentro del teatro contemporáneo ha quedado casi en completo silencio uno de los personajes mitológicos más importantes de la literatura moderna europea: el ladrón del fuego, Prometeo.⁷

³ El investigador José Molinaza señala a la pieza dramática de Ureña como una de las primeras de las que se tiene noticia en el siglo XX del teatro del Caribe hispánico, en su *Historia crítica del teatro dominicano*, Editora Universitaria UASD, Santo Domingo, 1984.

⁴ George Steiner: *Antígonas*.

⁵ James J. Clauss y Sara I. Johnston (eds.): *Medea. Essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*.

⁶ Luis Díez del Corral: *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*.

⁷ Sobre el mito prometeico y su incidencia en la tradición literaria occidental, se han referido los trabajos de Carlos García Gual, *Prometeo: mito y tragedia*; de Raymond Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*; y de J. Duchemin, *Prométhée. Histoire du mythe de ses origines orientales à ses incarnations modernes*.

Desde la Antigüedad, el titán ha sido figura central de obras de diversos géneros literarios; en autores como Hesíodo y Platón adquiere un lugar protagónico en cuanto a su incidencia —causa de males para el primero; y para el segundo parte relevante en el progreso de la cultura y la civilización— en el desarrollo del hombre. Pero su verdadera relevancia la alcanza de manos del trágico griego Esquilo, quien brinda una de las más significativas imágenes de Prometeo al proponerlo como el titán sufriente, rebelde ante los mandatos de Zeus y encadenado por su transgresión del orden divino con el fin de favorecer a la humanidad. Esta representación simbólica legada por el autor en su trilogía dramática es la que más ha influido en la visión posterior del titán. En la literatura moderna se ha mantenido como constante en numerosas obras y géneros, entre los cuales no solo el teatro, sino también la poesía —quizás en mayor medida— contribuyen a situar en un lugar esencial a la primera mitad del siglo XX como uno de los momentos de mayor atención sobre este mito en el contexto europeo. Sin embargo, pese a la creciente reapropiación de las fuentes clásicas en el ámbito literario hispanoamericano, este mito no ha tenido la misma recepción, luego de una época de numerosas reelaboraciones en el espacio occidental.

A pesar de la exclusión de Prometeo como parte del catálogo mítico usado por los dramaturgos contemporáneos, es pertinente señalar las piezas de dos autores hispanoamericanos que se acercan al mito prometeico, privilegiando una perspectiva propia, dada la relativa novedad que significa retomarlo en la segunda mitad del siglo XX y en el contexto hispanoamericano: el escritor dominicano Héctor Incháustegui Cabral con su *Prometeo* (1962), parte de una trilogía titulada *Miedo en un puñado de polvo* (1964) que está compuesta por dos piezas más de tema clásico, *Filoctetes* e *Hipólito* —muestras de diálogo con las obras de los tres grandes trágicos griegos—; y el español radicado en Cuba desde los años sesenta José Manuel Fernández, autor casi desconocido para la crítica en general, con su *Prometeo liberado* (1965). En cuanto a esto, se debe puntualizar que la obra de Fernández es un texto facsimilar, presentado en un concurso literario en Venezuela. El hallazgo de la pieza de este autor —localizable en la Biblioteca José Antonio Echeverría, de Casa de las Américas, junto con otras obras suyas publicadas por editoriales cubanas— ha implicado un intenso rastreo bibliográfico, el cual resultó en la comprobación de su desconocimiento por parte de la crítica. No obstante, se valoró su inclusión dentro de la investigación —de la cual procede este trabajo— por la coincidencia temporal con la pieza de Cabral y por ser un texto producido en el ámbito hispanoamericano. Además, permite establecer un contrapunteo del tratamiento del mito prometeico a partir de dos textos únicos en su época.

En función de lo dicho, se observa en ambos autores una reescritura del mito de forma renovadora, en consonancia con el contexto en que fueron es-

critas y con los posicionamientos estéticos de cada autor, sin perder los puntos de contacto con la tradición anterior.

2. INCHÁUSTEGUI CABRAL Y SU TRAGEDIA DOMINICANA

La pieza del escritor dominicano Héctor Incháustegui Cabral, que conforma la primera obra de una trilogía, asimila la relación con el modelo esquiileo a la vez que logra transgredirlo en pos de brindar una nueva interpretación, evidencia de una reflexión compleja sobre la actuación del individuo. Sin embargo, los paralelismos con la tragedia *Prometeo encadenado* son fundamentales, pues a partir de este referente establece Cabral la conformación de su obra. Estos son bien visibles, sobre todo en el primer acto de la pieza, donde personajes y situaciones dialogan en su configuración con el modelo, lo cual demuestra una profunda lectura del drama del trágico griego.

En cuanto a los personajes, el autor dominicano retoma la inmovilidad característica del antiguo titán, compensada en la pieza con la invalidez de su protagonista, postrado en una silla de ruedas. A través del personaje de la Criada Vieja —junto con las demás criadas de la casa— suple en cierta medida la ausencia del coro trágico al ser capaz de revelar información sobre el pasado, enriquecer el conflicto presente y esclarecer cuáles son las intenciones del nuevo Prometeo, a la vez que contribuye al movimiento escénico de la obra, tal y como sucedía en el referente antiguo, en su función de puente a las visitas recibidas por el sufriente titán.

Igualmente sucede con la figura de Don Pacífico, clara reminiscencia del Océano de la tragedia antigua, ahora representado con un carácter servil y astudado, que funge como medidor de las tensiones entre Prometeo y su padre. La relación establecida por Cabral desde el nombre de los personajes (Pacífico-Océano) demuestra una conexión con Esquiileo sobre el carácter de ambos. En el trágico griego, este trataba de aconsejar a Prometeo a que se acogiera al orden impuesto por el nuevo tirano, cuando el titán le cuenta la nefasta suerte de sus hermanos Atlante y Tifón, a causa del enfrentamiento a Zeus. Ahora, el dramaturgo dominicano construye a su personaje teniendo en cuenta el ámbito moderno en el cual se inserta, temeroso de las represalias que pueda tomar el poderoso:

(...) Jamás me ha parecido prudente jugar con el destino (...)
La verdad: yo tengo miedo.⁸

⁸ Héctor Incháustegui Cabral: *Prometeo*, p. 37.

Respecto a los personajes de Miguel y Estela, Incháustegui Cabral propone un cambio frente a su hipotexto. El primero —que hace su entrada en el segundo acto— parece hacer alusión a Heracles, encargado de liberar al rebelde de sus ataduras y sufrimientos —con lo cual se tendría en cuenta la segunda obra de la trilogía esquilea como parte de la reescritura cabraliana—, y aquí con la función de representar a Prometeo en la reunión de los accionista para alzarse con el poder. Esta situación es recreada con el fin de situar en una dimensión mayor el conflicto principal entre el protagonista y su progenitor. Sin embargo, el paralelismo entre el Heracles de *Prometeo liberado* —segunda tragedia de la trilogía de Esquilo— y Miguel solo es aludido en principio: «Prometeo: Y tú, dios que lanzas las flechas a lo lejos (...)»,⁹ en la medida en que este personaje tiene el propósito de jugar un papel esencial en los planes de su compañero, el cual no llega a cumplirse.

De igual forma es situada la figura de Estela en su relación con Prometeo. Para el crítico dominicano José Molinaza, este personaje sustituye a Ío en cuanto al hipotexto,¹⁰ fiel constatación del teatro esquileo: «Por mi parte te aseguro / que es mancuerna de bueyes, simplemente»,¹¹ aunque aquí aparece como la prometida del protagonista. Empero, a esta interpretación del crítico se le opondría la propia función de Estela en la pieza. Ella —a diferencia de lo que sucede en la tragedia antigua— no es afectada directamente por la opresión del padre tirano, sino por el avergonzado desdén de Prometeo que no puede amarla físicamente a causa de su invalidez:

No puedo amar (...)
Soy medio hombre nada más,
la mitad que piensa y que calcula.
De mí solo está viva
la carne que no puede retoñar.
¡Decirte que mi carne te desea
es mentirte e insultarte!¹²

En el hipotexto, Ío es una víctima del amor de Zeus y los celos de Hera; en su llegada frenética ante el titán este le revela sus viajes futuros y cómo uno de sus descendientes —Heracles— le ayudará a librarse de las cadenas que

⁹ H. Incháustegui Cabral: *op. cit.*, p. 44.

¹⁰ Véase José Molinaza: *Historia del teatro dominicano*, p. 12.

¹¹ H. Incháustegui Cabral, *op. cit.*, p. 52. Este breve fragmento alude a la transfiguración de Ío en vaca, forma en la cual era atormentada por un tábano.

¹² H. Incháustegui Cabral: *op. cit.*, p. 56.

lo aprisionan. El trágico griego ejemplifica su desgracia como uno más de los males del reinado impuesto por el nuevo tirano. Respecto a esto, la investigadora Elina Miranda sostiene que la relación de Estela se establece con Gea, personaje de la segunda pieza de la trilogía de Esquilo, que en vez de intentar ablandar al encadenado ha de procurar una solución a la situación del amado.¹³ Por tanto, la significación de este personaje residiría en su voluntad por encontrar un escape a la caída de Prometeo; así, en la pieza, el veneno suministrado por la joven se convierte en el medio y la respuesta a la muerte del protagonista.

Estos acercamientos de los estudiosos a la pieza cabraliana proponen, no obstante, algunos elementos de importancia. Primero, es cierto que Estela no es afectada de manera directa por las acciones del padre de Prometeo, pero tal hecho provoca que el joven no pueda demostrarle su amor por estar inválido físicamente a causa del accidente ocasionado por su progenitor y sus hermanos:

Perseguido por mi padre y mis hermanos
víctima fui de un accidente (...)
De los hierros retorcidos extrajeron lo poco que resta de mí mismo.¹⁴

Esta imposibilidad entre los dos personajes se manifiesta como uno de los desmanes de la opresión ejercida por el despótico padre, aspecto en parte semejante a la injusticia cometida contra Ío y el titán en el argumento trágico. Además, es la propia joven la encargada de suministrar el veneno, sustitución de la caída en abismo en el hipotexto, es decir, la muerte pedida por Prometeo al fracasar su plan conspirativo, hacia la cual finalmente decide acompañarlo:

Gracias, amor, que todo lo descifras,
viento que barre la neblina,
sueño que apagas el temor de los que esperan.¹⁵

En este mismo sentido, otro de los personajes significativos dentro de la pieza del dominicano es el padre de Prometeo, quien establece su relación con la figura de Zeus en la tragedia esquílea. Como el tirano del hipotexto, este personaje nunca aparece en escena. Se hace representar por su sicario Power —nótese la similitud con el referente—, por lo cual es una figura implícita dentro de la pieza. El tirano recreado por Cabral no conoce límites, incluso es

¹³ Cfr. Elina Miranda Cancela: «Incháustegui Cabral y su trilogía», pp. 1-24, aquí p. 10.

¹⁴ H. Incháustegui Cabral, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵ H. Incháustegui Cabral, *op. cit.*, p. 87.

capaz de arremeter contra su propio hijo. Sin embargo, a pesar de los paralelismos con el modelo, Cabral introduce una variante no observada en el trágico griego. Coloca al poderoso como padre del protagonista, hecho que no deja de mantener una conexión con Zeus respecto a su dominio opresivo sobre los demás, con lo cual propone un nuevo enfrentamiento entre los dos personajes: el conflicto intergeneracional que conlleva la pugna entre hijo y padre.

El dramaturgo evoca a la tragedia esquilea en algunos aspectos análogos que demuestran su lectura y cuál es su hipotexto fundamental, pero se vale de variantes propias para crear un sistema de personajes que no solo comparte rasgos comunes con los del modelo, sino que también son configurados en pos de simbolizar parte de la sociedad de su tiempo.

2.1. Paralelismos con el modelo esquileo

No obstante, los paralelismos de la pieza de Cabral hacia el hipotexto trágico no se limitan solamente a los personajes —como se ha apuntado en el acápite anterior—, pues también se hacen extensivos en varios aspectos trabajados que funcionan como símbolos evocadores del referente utilizado. Este hecho le permite al autor dominicano mantener las tensiones entre los personajes mediante el dominio casi absoluto del padre sobre todas las acciones, como sucedía con el reinado de Zeus en la tragedia, pero en esta nueva versión sustituido por un imperio económico-empresarial de relojes: así todos los hechos giran alrededor de esta situación. Ubicada en un espacio moderno, la reescritura cabraliana recrea este ambiente opresivo; tanto Prometeo como otros personajes cuestionan su proceder, con lo cual se magnifica el enfrentamiento entre el rebelde y el tirano, a la postre, uno de los motivos centrales de la pieza de Incháustegui Cabral.

En otra de las referencias al modelo, se puede reparar en que Prometeo no está destruido completamente, guarda un secreto que le asegurará la victoria frente a la opresión de su padre. En Esquilo, el secreto tan celosamente guardado por el titán —además de constituir un recurso con el cual se mantenía la tensión y la progresión dramática en una obra casi carente de acciones— significaba la única arma que le daba paridad ante su poderoso enemigo. Pero este secreto sobre quién destronará al injusto tirano —el hijo que tendrá con la ninfa Tetis—, al que alude el trágico griego en boca de su personaje, nunca se llega a descubrir en el drama. El autor dominicano, como el modelo, también hace a su Prometeo poseedor de un secreto —ahora transformado en una conjura del protagonista con el fin de lograr votos de los accionistas y destronar al padre de su imperio económico— a través del cual extiende el argumento de su pieza:

Estos no son planes ni ilusiones.

Es la acción en marcha por mi mente conducida. He cuidado cada pormenor.

Cada minuto de mi quietud está acendrado en la tarea,

en todo lo que ha sido menester considerar,

punto por punto.

Cuando el reloj dé las diez / su imperio habrá acabado (...).¹⁶

Aunque esta vez su arma no es suficiente, necesita de la ayuda de otros personajes para poder materializar su plan conspirativo, ya apartado del hipotexto asumido. La variante propuesta por Cabral dota de mayor interés la tensión dramática generada en toda la pieza, pues el tirano conoce el complot de Prometeo en su contra y lo castiga.

No es precipitado a lo más profundo del Tártaro, como sucedía en la tragedia antigua, sino que su hundimiento es sustituido por una nueva condena: la espera. Es este el castigo más terrible para el joven, la eterna espera en un espacio asfixiante que lo hace depender, por su condición de inválido, de su propio padre; y sobre este castigo se refiere el personaje del Escultor:

Es que ya tu padre no te dejará morir como cualquiera,

y menos ahora que no puedes...

El más que nadie sabe cómo estás...¹⁷

Por esta razón escoge renunciar a su futuro y quitarse la vida como única salida. Es esta una acción desesperada, causada por la situación límite en la cual se encuentra el joven, vestigio de la consternación sentida por el titán esquileo que se lamentaba por su eterno suplicio.

Otro de los paralelismos que permean gran parte de la pieza cabraliana lo constituyen las categorías espaciales y temporales utilizadas. Si nos remontamos a Esquilo, se puede observar que las pocas acciones desarrolladas tienen lugar en el espacio desértico del Cáucaso. Así pues, el movimiento escénico es escaso, ya que el titán se encuentra desde el comienzo encadenado a una roca. Con esta disposición escénica —pues el protagonista está todo el tiempo frente al espectador— se privilegia la importancia de los diálogos entre el aislado Prometeo y los restantes personajes que van hacia su ubicación; a pesar de ser una obra donde los monólogos también adquieren relevancia —hecho que haría dudar sobre su condición de drama—, se crea una atmósfera de expectación en la cual cada palabra es esencial. En este sentido, el tiempo también juega

¹⁶ H. Incháustegui Cabral, *op. cit.*, p. 43.

¹⁷ H. Incháustegui Cabral, *op. cit.*, p. 74.

un papel significativo, pues a través de este el espectador es transportado del presente al pasado —del que conocemos las causas del castigo del titán por favorecer a la raza humana y su alianza con Zeus para derrocar a los Titanes— y proyectado hacia el futuro —visto en el vaticinio de los viajes que emprenderá Ío, quién va a ser su salvador, y el secreto amenazador que acabará con la tiranía del padre de los dioses—, para luego volver hacia el presente, en el cual se presencia el hundimiento de Prometeo junto con las Océánidas en el Tártaro.

Incháustegui Cabral establece el paralelo a través de variantes que responden a un contexto contemporáneo. Ubica la acción en una casa moderna, espacio cerrado, a modo de cárcel —quizás aludiendo a lo desolado del Cáucaso (a pesar de que este es un lugar abierto)— donde se encuentra su protagonista. De manera implícita subraya los elementos afines: Prometeo, similar al héroe trágico esquileo, está situado en un lugar aislado. A este mismo espacio llegan los demás personajes de la pieza que dialogan con el estático protagonista. Sin embargo, el autor dominicano crea un movimiento escénico diferente, pues utiliza a los personajes de las criadas para mostrar ese efecto de movimiento escenográfico, con lo cual transforma a partir de un mismo punto la disposición del joven y los objetos que forman parte del decorado de la habitación, a veces convertida en sala, baño y dormitorio. Sobre esto, es curioso cómo lo refiere el joven protagonista en la obra:

Al cubrir con cortinas las paredes y ventanas
sin tener que moverme...
sin que tengan que moverme...
puedo cambiar de lugar cambiando el mobiliario.
Moverse es modificar lo circundante
con relación a uno que es el centro,
acercar las cosas y los hombres
con un paso o dos o una carrera
y dejarlos donde están.¹⁸

Incluso las distintas didascalias también dan cuenta de ello. Este espacio inmóvil, capaz de readecuarse a distintas necesidades, tiene la función de constreñir a Prometeo, de reducirlo a un mínimo esquema, sentido como uno más de los recursos opresivos del padre.

La construcción espacial se concreta con la significación de la categoría temporal, aquí simbolizada a través de varios relojes dentro de la escena. En toda la pieza parece siempre retumbar el sonido de las campanadas de los re-

¹⁸ H. Incháustegui Cabral, *op. cit.*, p. 15.

lojes —que marcan todos una hora diferente— en el silencio, sonido no solo premonitorio de la agónica espera de Prometeo a que se cumpla la justicia frente a su padre, sino también de la muerte del protagonista que, perdidas ya las ilusiones de derrocar al poderoso, pide detenerlos todos:

Quiero que detengas todos los relojes.
Mata al mañana, estrangula lo futuro.¹⁹

Por otra parte —como señala Elina Miranda al referirse a este elemento—²⁰ se concreta de manera metafórica el rejuego temporal entre presente, pasado y futuro, definidores de la estructura interna de la obra inicial de la trilogía griega; este hecho constituye también un presupuesto de Cabral con la función, en ocasiones, de evocar dentro del drama situado en el presente parte del pasado y atisbos del futuro.

En tal sentido, es interesante reconocer cómo el escritor dominicano no brinda muchos elementos de la actuación anterior de Prometeo. Casi siempre señala su lucha por las causas de los obreros explotados en la empresa familiar —origen de su castigo—, junto con las marcas dejadas en él por la desatención del padre en el periodo de la niñez. Es decir, a través de estos hechos del pasado que le interesa resaltar, el dramaturgo da a conocer las causas del conflicto presente del protagonista con su progenitor, mientras que en el futuro solamente parece proyectar su destino: el fracaso del personaje tanto en cuestiones públicas como íntimas, y finalmente su muerte como única elección.

Ahora bien, todos estos elementos se unen a varias referencias explícitas a la tragedia y al mito del titán, claro guiño al avezado espectador para que reconozca de manera más profunda el trasfondo mediante el cual se mueve la historia, que, más allá de la modernidad predicada, revela al texto esquileo como principal modelo. A lo apuntado habría que añadirle el uso de aspectos constitutivos de la tragedia clásica —y sobre todo la esquilea—, como sucede con la utilización del mensajero, encargado de referir las acciones que tienen lugar fuera de la escena, y el uso del lenguaje en verso, recurso a través del cual se le da una sensación de solemnidad a muchos parlamentos de los personajes, principalmente a la palabras de Prometeo. Este aspecto es de especial significación, ya que puede expresar un elemento de conexión formal con Esquilo, dada la importancia del elemento lírico en el trágico griego. Además, este tipo de disposición escritural en versos no ha sido particularmente utili-

¹⁹ H. Incháustegui Cabral, *op. cit.*, p. 80.

²⁰ Cfr. Elina Miranda Cancela, *art. cit.*, pp. 5-6.

zado por ninguna de las reescrituras de tragedia de la década mencionada, que tal vez se explique por la condición de poeta de Incháustegui Cabral, pues la poesía ocupa un lugar esencial en su amplia producción literaria.

Pero más allá de todo esto, lo señalado indica el conocimiento de Cabral para combinar acertadamente en su versión dramática los rasgos de uno y otro teatro. Con la readecuación de muchos elementos que se desprenden de la tragedia esquiléa, en su pieza no solo logra establecer una estructura coherente, sino que además con su hipertexto alcanza una compleja combinación de correspondencias y variantes de reescritura en casi todos los órdenes de la obra. Su lectura del mito prometeico demuestra tanto la importancia del elemento trágico en la configuración del mito —evidencia que inserta a la pieza dentro de la larga tradición sobre el titán— como la actualización del mismo al contexto dominicano, con nuevas situaciones y motivaciones.

2.2. *Prometeo y la tiranía trujillista: ¿un acercamiento político?*

La pieza estudiada aquí de Incháustegui Cabral, junto con las restantes obras de su trilogía, se inserta en un momento en el cual la República Dominicana terminaba una cruenta dictadura en manos de Rafael Leónidas Trujillo, gobernante que estuvo en el poder desde 1930 hasta 1961, año en que fue ajusticiado. Luego de las elecciones celebradas en el año 1962, Juan Bosch sale electo como presidente, y siete meses después es derrocado en un golpe de estado por fuerzas militares remanentes de la tiranía trujillista. Este hecho significó un proceso de desilusión y frustración en la sociedad, que marcó de manera abrupta la entrada de la década del sesenta.²¹

En este periodo, a Cabral se une otra generación de escritores que privilegiaban el mito grecolatino dentro del teatro, con la finalidad de evidenciar los problemas sociales del individuo en relación con su contexto histórico-político: entre estos se destacan Franklin Domínguez con *Antígona* (1961), Marcio Veloz Maggiolo y su *Creonte* (1963) y Franklin Mieses Burgos con *Medea* (1965), como algunos de los más importantes.

La herencia legada por la obra *El nacimiento de Dionisos*, de Pedro Henríquez Ureña, en cuanto al uso de la temática grecolatina dentro del teatro dominicano, constituyó un punto de inflexión para el posterior acercamiento de otros autores. En este sentido, la obra de Incháustegui Cabral se inserta en esta temática, pero ahora —como expone el crítico Ángel Mejía— «en un intento de acercar el mito a la realidad dominicana por medio de cierto para-

²¹ Sobre esto véase de Marcio Veloz Maggiolo, *Cultura, teatro y relatos en Santo Domingo*.

lismo situacional».²² Este elemento en la pieza del dramaturgo dominicano constituye una lectura evocada en todo el texto, que privilegiaría, para algunos estudiosos, la relevancia del aspecto político en su obra.²³

Para el trágico Esquilo, el mito del titán entrañaba particularidades que le permitían realizar una lectura ideológica de este, representación de las relaciones de poder establecidas entre los individuos de la Atenas de la época antigua. En una tragedia en la cual todos los personajes pertenecen al panteón divino, Esquilo configura a Zeus sobre la imagen del clásico tirano, mientras que Prometeo simboliza la libertad frente a la opresión ejercida por el nuevo gobernante de los cielos. Sin embargo, en las restantes obras de la trilogía esta oposición entre ambos personajes, planteada por Esquilo en *Prometeo encadenado*, llega a una solución final en la última pieza y se restablece el orden. Esta conciliación se efectúa a través de la Justicia, reflejo alegórico del equilibrio de la ciudad-Estado, donde Prometeo depone su soberbia y Zeus deviene justo y perdona a sus enemigos de antaño, en aras de conservar un orden equitativo —de suma importancia para los griegos— conforme con el interés de todos.

En este sentido, en el dramaturgo dominicano el tema resulta palpable, pues, como sucede en Esquilo, dentro del espacio recreado en la pieza coexisten los distintos personajes subyugados bajo la opresión de un poderoso. Teniendo en cuenta esta premisa, la temática política se hace evidente, sobre todo al indicar una relación con su contexto, con lo cual el mito se convierte en el vehículo para establecer una reflexión sobre los hechos del pasado en una circunstancia particular, que demuestra la significación de un elemento socio-histórico dentro de su obra. Sobre esto comenta la investigadora Doris Melo Mendoza: «el autor maneja los personajes, las acciones y los espacios de manera que transforma los argumentos de la tragedia antigua en situaciones que tienen vigencia durante la dictadura».²⁴

La relevancia del espacio social dentro de la dramaturgia hispanoamericana se convierte en un camino que posibilita el diálogo con un sector de la Historia, que muchas veces incide en el quehacer literario de los artistas.

²² Ángel Mejía: «Del Partenón al Faro de Colón», p. 22.

²³ Esta reflexión es uno de los puntos neurálgicos de la estudiosa dominicana Doris Melo Mendoza, sobre la cual sitúa la relación de la pieza y el contexto histórico en que se inserta, trabajada en su artículo «El héroe prometeico como símbolo de la colectividad, de Jean Duvignaud: En la obra trágica *Prometeo* de Incháustegui Cabral», que forma parte de su tesis doctoral «Las reescrituras de las tragedias griegas en el teatro dominicano del siglo XX», en <<http://www.academia.edu/360359>> (20/11/15), pp. 1-24.

²⁴ Doris Melo Mendoza: *art. cit.*, p. 5.

Aquí, cada uno se vale de distintas herramientas y mecanismos en pos de establecer redes intertextuales y referenciales, capaces de lograr este cometido. La crítica de teatro Carolina Overhoff, al referirse a estos mecanismos intertextuales en el teatro hispanoamericano en general, apunta que «cuando los dramaturgos construyen redes intertextuales la preocupación principal son sus propias historias (...) perciben los contextos y observan en ellos una posibilidad de crear una nueva tradición para cuestionar un pasado colonial y crear su propia identidad».²⁵ Cabral trabaja con estos aspectos, es decir, establece una relación intertextual con el modelo esquileo, a la vez que pone de manifiesto las problemáticas de su momento histórico mediante los conflictos contenidos en el mito y la tragedia. Además, cabría señalar también lo aseverado por Catalina Julia Artesi: «Una dramaturgia de carácter político se ha desarrollado en este siglo, y en las últimas décadas con mayor intensidad, debido a las situaciones socio-políticas soportadas en cada país. La mayoría de los escritores lo hacen de una manera consciente (...) Lo hacen, en determinados casos, aludiendo a circunstancias actuales o bien refieren hechos del pasado que se conectan con el presente».²⁶

En primer lugar, se debe atender en la pieza a la relación establecida con el modelo, y su transposición al espacio moderno recreado por el autor dominicano. Así, Prometeo se configura como un rebelde defensor de los derechos de los obreros que trabajan en la fábrica familiar. Esta situación lo coloca en oposición a su padre, un despótico empresario capaz de mantener bajo su tiranía a todos los personajes, incluso a su hijo que cuestiona insistentemente su proceder por las injusticias cometidas:

¿Ganan lo bastante?
 ¿Pensiona a los que se agotan para siempre trabajando?
 ¿No despide a los que
 buscan mejorar de condición reduciendo las jornadas,
 estableciendo vacaciones que se pagan?²⁷

El crecimiento gradual de las denuncias a las iniquidades de su padre le imprime inicialmente al joven protagonista un carácter insurgente y contestatario. Por tanto, mediante estos parlamentos en la pieza, se refleja una circunstancia histórica propia en la cual las denuncias parecen aludir a segmentos de la trágica realidad dominicana:

²⁵ Carolina Overhoff: *art. cit.*, p. 61.

²⁶ Catalina Julia Artesi: «Algunas modalidades del teatro hispanoamericano», p. 83.

²⁷ H. Incháustegui Cabral, *op. cit.*, p. 29.

¿Y las fábricas quemadas
 del otro lado de la raya fronteriza,
 las fábricas ardiendo y explotando,
 por las ventanas saltando los obreros a la muerte?
 ¿Y los técnicos y expertos de otras firmas
 dejándose comprar
 o desapareciendo en la noche para siempre?²⁸

Para Doris Melo, el protagonista se convierte en el «héroe redentor del pueblo, trata de hacer justicia por los que no tienen voz: los obreros, los pobres, los marginados. Al igual que el Prometeo de Esquilo, que robó el fuego a los dioses para salvar la humanidad, el Prometeo de Incháustegui Cabral trata de salvar al ser humano de todos los abusos que el Estado comete contra él».²⁹ Es decir, se crearía una identificación con el protagonista garante de unos ideales revolucionarios que lucha frente a la empresa familiar, símbolo del aparato estatal manejado por su padre. Resulta claro entonces que al situar la pieza del dramaturgo dominicano en diálogo con el contexto se hallan referencias evidentes.

De vuelta a Esquilo, en la versión del mito prometeico realizada por el trágico griego esta temática social adquiere gran relevancia. En este sentido, Albin Lesky, en sus estudios sobre la tragedia griega, señala: «la tragedia ática nos muestra muchos grandes rasgos, y uno de los mayores es aquel vínculo que la une indisolublemente a la vida y al pensamiento de su pueblo, vínculo que convierte ese arte en un arte social (...)».³⁰ No hay dudas de que en la obra esquílea el espacio social adquiere una repercusión importante. La lucha de contrarios vislumbrada en *Prometeo encadenado* respondía a una interpretación del mundo patentizada como comprensión fundamental de fenómenos sociales, que desde un punto de vista ideológico se refiere a la lucha de clases.

Si se entiende la trilogía esquílea de esta manera, unido a las variantes propuestas por el trágico, se denota un complejo trabajo en relación con el mito, al hacerse visible el justo balance entre el reflejo político de su momento y las ganancias de la pieza en cuanto a su contenido dramático.

Incháustegui Cabral reconoce en el modelo elementos esenciales que le permiten realizar igualmente una lectura política y establecer un diálogo con su contexto epocal, además de ciertos paralelismos. Así, desde la figura del

²⁸ H. Incháustegui Cabral: *op. cit.*, p. 31.

²⁹ Doris Melo Mendoza: *art. cit.*, p. 14.

³⁰ Albin Lesky: *La tragedia griega*, p. 109.

padre, representante del poder en la pieza —que encarnaría la imagen del dictador Rafael Leónidas Trujillo—, el dramaturgo subraya de forma más explícita la relación de su obra con la historia social y política dominicana. Su dominio se despliega casi de manera omnisciente sobre todos los personajes, aspecto contra el cual Prometeo lucha.

Los restantes personajes de la pieza son manejados por Cabral de manera independiente, en relación con la configuración de cada uno y su vínculo con el modelo asumido; no obstante, todos actúan de modo sumiso y temeroso frente al poder y a su enfrentamiento, ante el cual se hallan constreñidos. Encuentran en este una forma de sobrevivir, amparados bajo un falso bienestar, que incluso les lleva a profesar cierto agradecimiento al tirano:

Porque todo te lo da.
Porque nunca has trabajado,
porque no comprendes ni su esfuerzo,
ni su valor, ni su desvelo.³¹

Además, esta dependencia también se traduce en la completa subordinación a quien lo ejerce:

Todos han de morir y trabajar.
Todos dependemos de un alguien superior,
aunque su nombre no sepamos.
Todos son libres de escoger
oficio y amo cada día.³²

Para Melo Mendoza, estos representan «sujetos enajenados que viven sin propósito en la vida, sin proyectos, conformistas, sin objetivos. No aportan soluciones a lo propuesto por Prometeo, sino que pretenden hacerle desistir de sus ideas».³³

Ciertamente, el elemento referencial a una política propia manifiesta su pertinencia dentro de la obra, que igualmente lo señalaría como una de las claves del drama y con la cual se concuerda. No obstante, si se subordina la lectura de la pieza de Cabral solamente a establecer referencias intertextuales con Esquilo en pos de privilegiar el tópico político como uno de los más importantes, se limitaría su reinterpretación a un solo aspecto. El dramaturgo

³¹ H. Incháustegui Cabral, *op. cit.*, p. 20.

³² H. Incháustegui Cabral: *op. cit.*, p. 33.

³³ Doris Melo Mendoza: *art. cit.*, p. 15.

dominicano reconoce estas cuestiones en la realidad de su sociedad, también visibles en el hipotexto clásico asumido. Pero su obra adquiere complejidad al reflexionar, además, sobre la actuación humana frente al poder; de ahí que Prometeo, ya lejos de ser el dios rebelde, se encuentre también subyugado y, perdidas las esperanzas de libertad, aplastado completamente por la tiranía. Ahora, ¿cómo responde a esto su protagonista?, a través del suicidio con el cual finaliza la pieza. Su caída frente a la autoridad se convierte en una imposibilidad de triunfo, en un fracaso ante la opresión. Incháustegui Cabral mantiene el conflicto fundamental entre los personajes, pero no halla una conciliación posible. Como sucedía en la primera tragedia esquílea —pero en modo distinto—, termina su pieza en un punto muerto: el padre continúa con su dominio empresarial y económico, y Prometeo muere. Respecto a esto señala Carolina Overhoff: «la rebeldía contra el poder y las autoridades, que aparece como discusión central en los textos teatrales, fracasa o deja de acontecer. Dentro de ese contexto los dramaturgos demuestran estrategias de poder, realizadas por representantes del Estado (...) que institucionalizan antagonismos polarizados o eliminan ambivalencias».³⁴

2.3. El nuevo Prometeo cabraliano

Como se ha visto en apartados anteriores, los paralelismos tomados por Incháustegui Cabral permean casi toda su pieza, en la cual las referencias al hipotexto clásico y las variantes propuestas adquieren un papel significativo. El escritor dominicano presenta un Prometeo distinto en gran parte al vislumbrado en el modelo. Este nuevo Prometeo, si bien experimenta el conflicto frente al tirano y en su propia construcción física el dramaturgo se encarga de manifestar vínculos con el antiguo titán, posee un carácter más humano, pues está sujeto a sentimientos y motivaciones que no se hallaban en la mítica figura de antaño.

Así pues, es pertinente observar la forma en la cual Cabral compensa el obligado estatismo del personaje esquíleo —como ya se había esbozado en líneas anteriores— al convertir a su protagonista en un inválido. Sin embargo, la incapacidad de Prometeo también entraña otro aspecto que se torna complejo: esta condición física genera en él una agonía frente al espacio asfixiante de dominación patriarcal. Se siente incapaz de escapar de este ambiente, por lo cual la rebeldía se convierte en su premisa fundamental. En su afán de desafío se dispone a denunciar las acciones y los males cometidos por su padre ante

³⁴ Carolina Overhoff: *art. cit.*, p. 59

los trabajadores de la empresa familiar —elemento que, dada la actualidad de la obra, se expresa como un rasgo evocador de la filantropía del antiguo titán—, aunque no es el motivo verdadero que implica el desafío de Prometeo.

Una de las diferencias del protagonista cabraliano —como esboza la doctora Elina Miranda—³⁵ reside en que no logró favorecer a los trabajadores de la empresa de su padre, a pesar de las ideas y agitaciones causantes de su accidente y su castigo presente; el personaje del hipotexto sí llegó a entregarle a la raza humana el don del fuego, junto con otros beneficios, y de ahí su condena a ser aprisionado en lo más alto del Cáucaso. Por supuesto, con este aspecto el escritor dominicano no solo aleja a su protagonista del mítico titán, sino que también privilegia en él su condición de hombre. Prometeo está sujeto a las alternancias, razones, limitaciones y motivaciones que tienen lugar en el ser humano. Estas motivaciones lo llevan a rebelarse contra el despótico empresario, a pesar del vínculo familiar mantenido:

(...) El mal no es bien porque lo haga
alguien por nosotros muy querido.
La sangre no autoriza a cerrar los ojos ante el mal,
aunque el mal nos alimente.
Yo preferiría ir al taller
a poner tornillos y cuerdas y volantes,
y volver a casa a pedir la bendición
a un padre bendecido,
pobre quizás, pero bueno y manso.³⁶

La ambigua relación amor-odio que se establece entre hijo y padre es uno de los elementos encargados de enriquecer el conflicto entre ambos. Esta disyuntiva intergeneracional se convierte en una de las claves esenciales del drama, que conlleva a la pugna entre Prometeo y su progenitor. Además, es una de las causas sobre la cual se explicaría dicho enfrentamiento. Alejado ya de los supuestos deseos de defender los derechos del trabajador, su verdadera rebelión está avalada, quizás inconscientemente, por la necesidad de afecto de un padre que siempre lo ha rechazado.

Se nota pues, en distintos momentos de la pieza, una creciente transformación psicológica en Prometeo cuando se va haciendo manifiesta su ilusión reconciliatoria con el padre: en los inicios del drama solamente demuestra su soberbia ante las injusticias cometidas por la figura paterna, ejemplo de su

³⁵ Elina Miranda Cancela, *art. cit.*, p. 6.

³⁶ H. Incháustegui Cabral, *op. cit.*, p. 19.

completa rebelión, que inclusive lo lleva a tratar de usurpar el poder empresarial. Tanto en el primero como en el segundo acto, Incháustegui Cabral mueve el argumento en torno a este aspecto, solo brindándonos —como espectadores claro está— pequeños guiños y anticipaciones sobre la auténtica razón por la cual el personaje asume la disputa; luego, en el tercer y último acto, solucionadas ya todas las interrogantes generadas a lo largo de la pieza —esencialmente las referidas al desenvolvimiento del plan conspirativo—, nos sitúa frente al hecho de que Prometeo —ya cercano a su muerte— aún añora el afecto de un padre ausente:

(...) Dame, papá, tu blanco pañuelo perfumado.
 (La voz todavía más ronca)
 Voy a llorar, padre,
 por la vida...
 Espero que esta vez
 las lágrimas sientas
 en tus manos...
 ¿En dónde están mis lágrimas quemadas?
 Dime sonriendo: «Me gustan los hijos pensativos...»
 Ponme en tus rodillas,
 no quiero que los ángeles me lleven (...).³⁷

En este final ya no quedan evidencias de la rebeldía que caracteriza al soberbio titán. Solo se advierte la indefensión humana de Prometeo como hombre sujeto a las incontrolables alternancias y avatares de la vida. Si el personaje esquileo en su pugna frente al tirano se sabía consciente de las consecuencias y de la gravedad de su transgresión, de su lucha, de su propio sufrimiento y a pesar de ello se empeña en su solución, el protagonista cabraliano busca la aceptación de su supuesto enemigo. El dramaturgo inserta en su personaje problemáticas más acordes a la humanidad expresada, en detrimento ya de las semejanzas con el modelo, como forma de reflexionar sobre los motivos y la reacción del hombre frente a las circunstancias de poder que lo rodean. Su Prometeo se aleja de la visión del titán mártir, capaz de sufrir terribles desgracias en beneficio de la raza humana, o del eterno rebelde dispuesto siempre a la lucha por la libertad —aspecto resaltado por varios de los distintos autores que se han acercado al mito—.

A lo dicho hasta aquí habría que añadirle otro rasgo de interés, que gravita sobre casi todos los personajes de la pieza: el miedo, en este caso a la figura

³⁷ H. Incháustegui Cabral, *op. cit.*, p. 93.

del padre y a sus acciones amenazadoras. En relación con el título de su trilogía, *Miedo en un puñado de polvo*, Incháustegui Cabral parece reflejar «una sociedad inmersa en este drama» que «proyecta un miedo terrible a los altos dirigentes». ³⁸ Prometeo reconoce el miedo y percibe en este no solo uno de los mecanismos del tirano, sino también la forma con la cual enfrentarlo. Su diferencia con el resto de la masa atemorizada reside en que halla en el miedo una opción de defensa. Sin embargo, se debe señalar que otro de los temores del protagonista se encuentra en su inevitable integración a ese espacio opresor; por ello, incapaz de salir de ese mundo, busca la muerte como respuesta, y así librar una lucha interna resistiéndose a formar parte de ese medio. En este sentido asevera la estudiosa dominicana Melo Mendoza: «el sujeto trágico de esta obra es un hombre que se niega a integrarse a la sociedad de la cual parte, porque teme ser absorbido por el grupo. Es una obra trágica en la que el miedo es la preocupación principal». ³⁹ El temor de Prometeo no solo reafirma su condición de hombre, subordinado a las mismas limitaciones y reacciones que los restantes personajes, aunque la decisión de aquellos se resume a mantenerse subyugados bajo ese poder casi omnipresente ejercido por la figura del padre.

Incháustegui Cabral ha sabido configurar un Prometeo diferente a través de constantes y problemáticas que exceden la mera readaptación de líneas características de la figura mítica. Propone un personaje enfrentado a otras adversidades, pues actualiza los conflictos del mismo y lo enriquece con nuevas motivaciones. Conoce el mito y al transformarlo vislumbra como meta la comprensión de las acciones humanas en condiciones límites. Tanto la relación fallida con su progenitor, como el temor sentido a formar parte de esa masa subyugada y sin libertad, son dos de los aspectos novedosos que le imprime a su personaje, reflejo quizás del hombre de su época.

3. EL PROMETEO LIBERADO DE JOSÉ MANUEL FERNÁNDEZ: UN NOVEDOSO ACERCAMIENTO AL MITO PROMETEICO

La obra de José Manuel Fernández sigue por momentos el mismo camino tomado por Incháustegui Cabral en cuanto a la relación con el hipotexto esquileo. Sin embargo, su reescritura retoma la temática política contenida en el mito —que se halla en el dramaturgo dominicano—, en la cual se presenta a Prometeo como el rebelde luchador del pueblo y a Zeus como símbolo del poder opresor, ahora bajo las vestiduras de un general. Varios son los para-

³⁸ Doris Melo Mendoza: *art. cit.*, p. 14.

³⁹ Doris Melo Mendoza: *art. cit.*, p. 6.

lismos con el argumento trágico clásico, que igualmente lo conectan con otras obras de la modernidad, como el drama lírico del escritor inglés Percy B. Shelley, *Prometeo desencadenado* (1820).⁴⁰ No obstante, la tragedia esquilea vuelve a ser tomada como punto de partida, aspecto común de muchos escritores de la tradición literaria y elemento esencial en la pieza cabraliana.

Ahora bien, los puntos de contacto fundamentales de este nuevo acercamiento al mito prometeico se encuentran en los personajes situados en la escena. Así, en el comienzo, Prometeo se dispone a ser encadenado por un grupo de soldados, herramientas del tirano, mientras se lamenta por su condición de castigado: «Yo soy Prometeo, el no eterno condenado. Con los pies llenos de harapos y la cabeza cansada. Con el hígado roto y la voz serena (...) Prisionero de toda mi libertad»;⁴¹ inclusive uno de estos soldados se aflige por él:

Soldado 5: Remacha, aprieta, que nunca se afloje; es diestro en encontrar salidas aun de lo imposible

Soldado 4: Estamos viendo un espectáculo horrendo de ver.

Soldado 2: ¿De nuevo estás vacilando y lloras a los enemigos de Zeus? Que no te lastimes de ti algún día.⁴²

La referencia a las figuras de Poder y Violencia, e igualmente a Hefestos, es reconocible en las primeras líneas de la pieza. En este sentido, cabría mencionar el diálogo de este elemento con el drama de Cabral, pues el dominicano en su reescritura recupera este dato situacional del hipotexto —no se puede perder de vista la entrada de Power increpando a Prometeo por su transgresión frente al poder paterno: « (...) Aquel que mata por pasión, / los que roban en la noche, / los que rompen las ventanas y los cerrojos, / merecen perder la libertad, / la mancha horrenda que el castigo deja. / Pero al que a gente solivianta, / al que siembra la insolencia en cada pecho, / al que trastorna enajenando a los que viven felices, / sosegados, / debémosles matar, / los ojos arrancarles y el pellejo / con tenazas puestas al rojo por el fuego»—⁴³ como ejemplo de la fidelidad a la secuencia argumental seguida; en Fernández también es un aspecto significativo que demuestra la relevancia del modelo clásico en su reelaboración.

En otro de los vínculos, el coro de las Oceánidas es sustituido por un grupo de proletarios, hombres y mujeres que junto al protagonista sufren la crimi-

⁴⁰ Percy B. Shelley: *Prometeo desencadenado*.

⁴¹ José Manuel Fernández: *Prometeo liberado*, p. 3.

⁴² J. M. Fernández: *op. cit.*, p. 4.

⁴³ H. Incháustegui Cabral: *op. cit.*, p. 13.

nalidad de la tiranía. A las preguntas del coro sobre el porqué de su castigo —como sucedía en el hipotexto clásico—, Prometeo expone su razón:

Prometeo: Doloroso es mi relato, pero me lo pedís, y mi deber es que conozcáis toda la verdad. Un decreto de Zeus me encadenó a estas rocas. Porque vi... (Voz en off) (Se van apagando las luces)... una madre muerta, con una criatura viva nutriéndose en su pecho helado. Y miles de seres condenados a su extinción, como una raza abandonada... Porque vi... (Su voz se va extinguiendo. Queda el coro en la penumbra).⁴⁴

El autor sustituye la condena de favorecer a la humanidad por el testimonio dado por Prometeo de las atrocidades a las que está sujeto el hombre, metáfora de los excesos de la tiranía. En esta pieza el coro funciona como otra voz condenatoria, al distanciarse del hecho referido, manera con la cual evidencian la situación caótica representada. Ya en los momentos finales, pide la liberación de Prometeo y se lanza a la batalla contra el despótico Zeus.

Con la figura del dios-tirano, nuevamente se focaliza la importancia del conflicto entre este y el protagonista. Pero si en algunas de las obras de autores anteriores solo era un personaje referido, aquí la diferencia radica en la intervención de Zeus —o Júpiter, pues se utiliza indistintamente el nombre— en la pieza. Para Fernández, la presencia del dios supone la referencia a uno de los regímenes hegemónicos que siempre han pervivido en Hispanoamérica. De cualquier modo, la metáfora política es manifiesta en el texto, evidencia del diálogo de la obra con las circunstancias sociales de la época, línea que también se denota en Incháustegui Cabral.

Con la introducción directa del personaje del tirano en la escena —elemento que en el dramaturgo dominicano no se encontraba—, Fernández vuelve a utilizar este procedimiento, camino que seguirán luego varias obras en cuanto al tratamiento de la figura del dictador. Este no solo se halla trabajado en el teatro —aquí se debe mencionar la obra de Luis Rafael Sánchez, *La pasión según Antígona Pérez*, de 1968, como una de las más destacadas—, sino también en la llamada «novela del dictador», subgénero narrativo que alcanzó un auge interesante en los años setenta dentro de la literatura hispanoamericana. Sin embargo, Prometeo, en otra de las alusiones al argumento esquileo, profetiza la caída de Zeus a manos alguien más poderoso, referido como preámbulo de las futuras acciones del pueblo: «Yo, Prometeo, la escoria que algún día desechaste, hablo a ti Gran Soberano, para anunciar que alguien vendrá

⁴⁴ J. M. Fernández: *op. cit.*, p. 7.

más poderoso que tú a poner fin a tu celeste linaje».⁴⁵ La pieza de Fernández culmina con el derrocamiento final del tirano, en un afán idealista de la nueva sociedad del hombre: «Muchacho 1 y 2: Nunca morirán nuestras ansias de un mundo mejor».⁴⁶

Una vez más la temática social se vuelve un elemento significativo. Prometeo nuevamente es configurado como defensor del hombre, del pueblo que sufre subyugado injustamente por el gobierno impuesto por el tirano Zeus. A este se le une el coro de los proletarios, representación de esa masa luchadora que se encuentra dispuesta a tomar las armas junto a Prometeo y derrocar el poder impuesto. Razón por la cual esta obra concluye de manera distinta a la de Cabral: el protagonista del autor dominicano muere derrotado por las instancias de poder que lo dominan, sujeto también por otro tipo de motivación más compleja —como se ha señalado en apartados anteriores sobre la obra cabraliana— que desborda los límites de una lectura expresamente política. Además, con esto Cabral establece un paralelo con su circunstancia histórica, y plantea el drama existencial de su sociedad. En el caso de Fernández, la autoridad dominante sí es vencida, en un claro vínculo con la victoria alcanzada por el proceso revolucionario en Cuba. Es decir, la obra se inserta contextualmente en un espacio donde se gestó un cambio significativo en la sociedad a manos del pueblo, lejos de las criminalidades ocurridas en la época de la tiranía impuesta por instituciones gubernamentales corruptas de la República, por lo cual se hace real la libertad de todos.

3.1. Fernández y su nuevo Prometeo: metateatralidad y experimentación escénica

Como se ha visto en líneas anteriores, el texto de José Manuel Fernández mantiene un apego con el hipotexto clásico, que lo relaciona con la tragedia de Esquilo y con algunos rasgos constitutivos de la pieza del dramaturgo dominicano Héctor Incháustegui Cabral. Personajes, situaciones, inclusive alusiones explícitas se convierten en herramientas para establecer la reescritura, pero siempre proponiendo variantes que dialoguen con el contexto social en pos de reflexionar sobre diversos temas, contenidos de cierta forma en el mito asumido.

En cuanto a la construcción de su protagonista, ya se había vislumbrado cómo el autor recupera ese carácter rebelde y filantrópico, desafiante del poderoso, punto en común de muchos de los Prometeos de la tradición. Pero

⁴⁵ J. M. Fernández: *op. cit.*, p. 26.

⁴⁶ J. M. Fernández: *op. cit.*, p. 27.

presenta un Prometeo mucho más lineal en su configuración, motivado por el afán libertario del hombre frente a la tiranía de Zeus. Situado ante una sociedad humana depauperada, con personajes descritos de forma grotesca, maniatados por las desgracias, se manifiesta como un símbolo de lucha capaz de guiar al pueblo hacia el enfrentamiento con los dioses.⁴⁷ Más allá de simbolizar la lucha fútil ante el poder tiránico que se denota insuperable por el personaje, como sucede en el caso de Cabral, tiene la función de crear una conciencia en el público para así establecer una conexión consciente entre este y la manera de representación del mito.

No obstante esto, Fernández subvierte los límites de la escena con su personaje, que en ocasiones se sitúa como espectador de la propia acción sucedida. En consonancia con varios procedimientos teatrales modernos que permiten una obra mucho más dada a la representación, la voz de Prometeo —alejada del propio espacio escénico— narra casi de manera omnipresente varias de las acciones, distanciándose de la miseria vivida por el hombre, representada en la escena:

Voz de Prometeo: Porque vi sobre un mapa del mundo, miles de seres hambrientos, y una noche mal cerrada, vi como el hambre emprendía sus correrías por el mundo. Un hombre, diez, mil..., un millón..., devorados por cinco, mientras Mozart toca tras el bosque.⁴⁸

El autor se vale de distintas herramientas utilizadas dentro de la pieza, que demuestran un tipo de teatro en el cual la escena se convierte en un espacio de confluencia con otras ramas artísticas. Así, desfilan en el inicio de esta —según figura en las didascalias del texto— una tonada musical del compositor francés Maurice Ohana; la representación de Prometeo del muralista mexicano José Clemente Orozco; además de imágenes sobre las desgracias de la guerra. Todos estos elementos constituyen un preámbulo que se cierne sobre la proyección del título de la obra.

Con este tipo de montaje, el dramaturgo evidencia deudas de la influencia del destacado actor y director teatral Vicente Revuelta, que luego de la fundación en 1958 del Teatro Estudio estableció pautas vanguardistas dentro de la escena cubana.⁴⁹ En este sentido, el uso de la *voz en off* del protagonista

⁴⁷ En esta pieza se hace referencia al panteón divino griego, visto como generador de sumisión, pues sus dioses respondían al mandato del general Zeus.

⁴⁸ J. M. Fernández: *op. cit.*, p. 10.

⁴⁹ Véase de J. M. Fernández: «Teatro Experimental: entrevista con Vicente Revuelta», en <<http://www.casa.cult.cu/teatro/2009/revuelta/conjunto.php?pagina=conjunto>> (11/11/15).

funciona como uno de estos procedimientos: dentro de la pieza narra algunas de las acciones y describe las desgracias de los personajes en varios de los actos, aspectos que contribuyen a establecer una empatía con el espectador, mientras lo conduce a reflexionar sobre su propia realidad y sobre la criminalidad humana a la que somete la tiranía; todo a la vez que se presenta en el fondo de la escena una obra picassiana y fragmentos de poemas del escritor francés Paul Éluard: «... (Se proyecta el «Guernica» de Picasso. Paul Éluard está oculto en el rostro de la muchedumbre. Guernica se agiganta con todo su tremendo dolor). [...] Voz de Prometeo: ... Vivíamos en un país libre. Por eso nos explotan a placer. Libertad...».⁵⁰ Con estos aspectos Fernández formula una pieza que aglutina una serie de obras de distintos contextos expresivos, en pos de llevar a la escena una propuesta innovadora, incluso frente a la herencia literaria. En clara conexión con un teatro más vanguardista y experimental, en el cual la representación de los conflictos, de las acciones transgrede las propias palabras, el diálogo, el dramaturgo se vale de la visualidad, la música y demás estrategias para la configuración de la pieza.

Siguiendo esta misma línea, resulta interesante destacar —debido a su presencia en el texto— el recurso de la metateatralidad, que conjuntamente con el diálogo intertextual contiene relaciones con la propia representación escénica. En este sentido, la metateatralidad en la pieza, entendida esencialmente como «una puesta en escena de procedimientos a través de los cuales el teatro se autorrepresenta y habla de sí mismo»,⁵¹ se denota sobre todo en el personaje. Es decir, aquí la autorrepresentación —o «autorreferencialidad», según la nomenclatura brindada por el estudioso Richard Hornby—⁵² se basa sobre todo en el rol que asume Prometeo: no solo desempeña su papel en la obra, sino que también hace explícita su condición de personaje teatral, además de saberse consciente de esta condición. Incluso esto se refuerza cuando se posiciona como un espectador más ante una representación escénica: «... (Prometeo, impasible en su mismo puesto, cruzado de brazos contempla la acción) [...] Se oye su voz en off [...] Prometeo: Un mundo desgarrador al que escépticos contemplamos sin sentido de la culpabilidad.»⁵³

A través de estos elementos Fernández logra dotar a la pieza de una dimensión distinta, a la hora de reescribir el antiguo mito y establecer paralelos con el

⁵⁰ J. M. Fernández: *op. cit.*, p. 16.

⁵¹ Christophe Herzog: *Mito, tragedia y metateatro en el siglo español del siglo XX*, en <<http://wp.unil.ch/hispanica-helvetica/files/2013/06/HH-24-indice-intro2.pdf>>, p. 10.

⁵² Aquí se dialoga con algunas de las variantes metateatrales distinguidas por Hornby en su texto *Drama, Metadrama and Perception*.

⁵³ J. M. Fernández: *op. cit.*, p. 14.

hipotexto esquileo, pues apoyado igualmente en la metateatralidad su personaje transgrede los límites entre la escena y el público. La destrucción de la cuarta pared y la ampliación del espacio y el tiempo escénico mediante un montaje donde concurren otros elementos artísticos se convierten en dos aspectos significativos, que rompen con los conceptos tradicionales de la dramaturgia. Esta ruptura de la ilusión dramática se evidencia fundamentalmente en el final de la obra, cuando Prometeo advierte al propio espectador su cambio de fortuna y posterior liberación: «Prometeo: El espectáculo ha finalizado. Para todos los espectadores. Para los que han visto el Olimpo, y los que me han visto a mí. Como todos pueden observar, una pequeña diferencia existe de cómo comenzó a cómo finaliza. Venía encadenado. Me voy libre».⁵⁴ Igualmente, en el final, el propio dramaturgo, José Manuel Fernández, se hace partícipe de este experimento escénico en el cual interviene, en una suerte de autorreferencialidad hacia su categoría de autor: «... (Entran los técnicos si les da la gana, y sacan lo que pueda haber en el escenario. Allá ellos. Yo acabé aquí)».⁵⁵

De esta manera, el dramaturgo elabora una propuesta innovadora a la hora de abordar el mito y la figura mítica en sí. Sin embargo, su Prometeo encuentra elementos en común con el de Incháustegui Cabral en cuanto a la representación de un personaje dispuesto a enfrentar al poderoso, lo cual manifiesta un interés mayormente político —aunque el protagonista cabraliano sobrepase el tema al tornarse compleja su relación con el poder—; pero, en correspondencia con el quehacer teatral de los años sesenta en Cuba, signado por el triunfo revolucionario y un proceso de mejoría social que permeaba en cierto modo a las obras literarias, Fernández retoma las constantes fundamentales en cuanto al mito, a la par que desarrolla y se vale de nuevos mecanismos y variantes en su reinterpretación. Por tanto, no solo expresa un proceso de asimilación, sino también de transgresión del propio mito y de su herencia literaria, encaminado a validar su propia versión, que una vez más constata la presencia del titán en el teatro hispanoamericano.

4. A MANERA DE EPÍLOGO

Las obras de Héctor Incháustegui Cabral y José Manuel Fernández, en su recreación del mito prometeico, son poseedoras de gran valía, pues no solo logran evidenciar el largo trayecto del titán en las letras universales, sino que también le otorgan una importancia mayor al hecho significativo de retomarlo

⁵⁴ J. M. Fernández: *op. cit.*, p. 29.

⁵⁵ Ídem.

en el teatro contemporáneo. Luego del acercamiento a la reescritura de uno y otro autor, las variantes y las formas utilizadas para asumir el propio mito develan un apego a los tratamientos y las constantes esenciales de la figura mítica, definidas ya desde el periodo antiguo, y una perspectiva distinta, dirigida sobre todo desde un espacio geográfico aledaño al europeo. Ambos parten de la tragedia esquilea, pero establecen nuevos caminos interpretativos con el objetivo de proponer una obra nueva.

Así pues, Incháustegui Cabral basa su relación intertextual con el modelo clásico en virtud de crear un drama propio, sobre el cual focaliza aspectos de índole humana que contribuyen a hacer más compleja la configuración de su protagonista —guiado por un afán reconciliatorio con su padre en un ambiguo sentimiento de amor-odio— y establecer una novedosa reflexión sobre el conflicto y la pieza en sí. Su Prometeo, llamado a gestar un cambio social, revolucionario, filántropo, y rebelde en su carácter sucumbe de manera trágica al negar su integración a ese espacio que lo asfixia. Con esto muestra la imposibilidad de triunfo de su protagonista frente a las instancias de poder que lo oprimen, reflejo de la frustración del pueblo dominicano.

Asimismo, otro de los elementos a resaltar dentro de la pieza reside en la relevancia de la lectura política contenida en el texto, sobre todo en relación con el contexto histórico-social en el cual se inserta la obra. Pues el dramaturgo dominicano, a pesar del paralelismo con Esquilo en cuanto a esta temática, también transgrede el hipotexto asumido con el objetivo de posibilitar una mirada crítica a su propia circunstancia, al hacer eficaz esta incidencia social del drama, constantemente evocada en las restantes obras de su trilogía.⁵⁶

El vínculo de Fernández con el modelo radica en alusiones hacia el argumento trágico esquileo. Se vale de recursos modernos, tales como la metateatralidad, la autorreferencialidad y una experimentación escénica, en los que constantemente se crea una desarticulación entre el propio espacio escénico y el espectador, como forma de sustentar los conflictos y el tópico privilegiado, además de mantener una conexión mucho mayor con la realidad representada. La confluencia de diversos elementos artísticos dentro de la pieza denota una realización casi espectacular, aspecto que no es utilizado en las reelaboraciones anteriores del mito prometeico, razón por la cual posee un carácter renovador en su acercamiento.

Igualmente privilegia una pieza de alto contenido político, pues su protagonista se configura como el titán desafiante al poder y luchador por la liber-

⁵⁶ Esta temática político-social, así como la muerte de sus protagonistas ante el poder, se evidencia igualmente en su *Filoctetes e Hipólito*.

tad en todos los órdenes. Aquí finalmente la tiranía —representada en escena por la figura del dios-tirano— sucumbe y el pueblo —ejemplificado en ese coro integrado por proletarios— logra restablecer el orden y libera a Prometeo. Fernández, también en conexión clara con el contexto epocal vivido, crea un drama con un final distinto al de Cabral y al de Esquilo: no hay conciliación con el tirano, sino que este es derrotado para alcanzar esa sociedad ideal que se quiere,⁵⁷ en correspondencia con el quehacer teatral cubano, signado por el triunfo de la Revolución.

Para ambos dramaturgos, Prometeo constituye un símbolo de oposición a la autoridad, vía por la cual se debe llegar a la libertad frente a la tiranía, además, el contenido político introduce un aspecto significativo y se vuelve reflejo de un espacio y un momento particular. De igual forma, tampoco encuentran una conciliación con el poder despótico. El trayecto de este mito muestra el dinamismo de la tradición literaria, «en la que un mismo referente puede ser contextualizado de muy diversas maneras (estilos) para que signifique, en cada momento, lo que un emisor elija dentro de un horizonte cultural de expectativas (posibilidades de elección)»,⁵⁸ es decir, dentro de su propio contexto cultural y social. Así, reconocen esta incidencia social dentro de sus piezas y en el diálogo con ella, a pesar de las diferencias establecidas, permiten observar la evolución de este mito en un contexto y una época determinada —esencialmente en los años sesenta—, que constituye un testimonio más de la presencia aún vigente de esta figura mítica en la dramaturgia hispanoamericana.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Artesi, Catalina Julia: «Algunas modalidades del teatro político hispanoamericano», en *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte. Encuentro Internacional sobre Teatro Latinoamericano de Hoy 1^{ero}, París*, Editorial Galerna/Lemcke Verlag, 1989, pp. 83-93.
- Brailsford, Henry Noel: *Shelley, Godwin y su círculo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1942.
- Díez del Corral, Luis: *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Gredos, Madrid, 1957.

⁵⁷ Aspecto que vincula la pieza al drama de Shelley, donde igualmente el poderoso es derrotado y se alcanza una sociedad ideal, utópica. Un análisis acerca de este punto se realiza en el texto de Eusebio de Lorenzo: «Prometeo y la poética del idealismo en P. B. Shelley».

⁵⁸ Gaspar Garrote Bernal: «Tradicón mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro», p. 255.

- Duchemin, Jacqueline: *Prométhée. Histoire du mythe de ses origines orientales à ses incarnations modernes*, Les Belles Lettres, 2000.
- Esquilo: *Prometeo encadenado*, en *Serie obras maestras*, Cuadernos H, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971.
- Fernández, José Manuel: «Teatro Experimental: entrevista con Vicente Revuelta», *Revista Conjunto*, n.º 3, La Habana, 1964, en <<http://www.casa.cult.cu/teatro/2009/revuelta/conjunto.php?pagina=conjunto>> (11/11/15).
— *Prometeo liberado*, La Habana, 1965, [facsimil].
- García Gual, Carlos: *Prometeo: mito y tragedia*, Ediciones Hiperión, Madrid, 1995.
- Garrote Bernal, Gaspar: «Tradición mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro», en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, n.º 4, Madrid, 1993, pp. 233-255.
- Herzog, Christophe: *Mito, tragedia y metateatro en el siglo español del siglo XX*, en <<http://wp.unil.ch/hispanica-helvetica/files/2013/06/HH-24-indice-intro2.pdf>>, (18/12/15).
- Hornby, Richard: *Drama, Metadrama and Perception*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1986.
- Incháustegui Cabral, Héctor: *Prometeo*, en *Miedo en un puñado de polvo*, Editorial Americalee, Buenos Aires, 1964, pp. 1-93.
- Lesky, Albin: *La tragedia griega*, trad. Juan Godó Costa, Editorial Labor, Barcelona, 1970.
- De Lorenzo, Eusebio: «Prometeo y la poética del idealismo en P. B. Shelley», en <<https://www.yumpu.com/pdf>>, (27/11/15).
- Mejía, Ángel: «Del Partenón al Faro de Colón», en *Revista Conjunto*, n.º 116, Casa de las Américas, enero-marzo 2000, pp. 22-27.
- Melo Mendoza, Doris: «El héroe prometeico como símbolo de la colectividad, de Jean Duvignaud: En la obra trágica *Prometeo* de Incháustegui Cabral», en <<http://www.academia.edu/360359>>, (20/11/15).
- Miranda Cancela, Elina: «Incháustegui Cabral y su trilogía dominicana», texto inédito (versión digital), pp. 1-24.
- Molinaza, José: *Historia crítica del teatro dominicano*, Editora Universitaria UASD, Santo Domingo, 1984.
— *Historia del teatro dominicano*, Editora Ciudad Universitaria, Santo Domingo, 1998.
- Overhoff, Carolina: «Estrategias intertextuales en la dramaturgia latinoamericana», en *Revista Conjunto*, n.º 116, La Habana, enero-marzo 2000, pp. 57-62.
- Shelley, Percy B.: *Prometheus unbound*, edited by Lawrence John Zilman, University of Washington Press, Seattle, 1959.

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

Trousseau, Raymond: *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Ginebra, Droz, 1976.

Veloz Maggiolo, Marcio: *Cultura, teatro y relatos en Santo Domingo*, Universidad Católica Madre y Maestra, Santiago de los Caballeros, 1972.

Villegas, Juan: «La especificidad del discurso crítico sobre el teatro», *Gestos*, Irvine, University of California, n.º 1-2, pp. 57-73.