

Antón Arrufat habla claro sobre *Los siete contra Tebas*

Entrevista realizada por Jesús J. Barquet

DESDE LOS AÑOS 60, EL DRAMATURGO, POETA, NARRADOR Y ENSAYISTA cubano Antón Arrufat ha sido una de las figuras más controversiales de la cultura cubana dentro de la Isla. Esta aura en torno a su figura se debe no sólo a la prohibición y valiente propuesta sociopolítica de su pieza de teatro *Los siete contra Tebas* —Premio UNEAC en 1968 y prohibida su circulación desde entonces dentro de Cuba por considerársele una obra contrarrevolucionaria—, sino también a la independencia de criterio que siempre ha mostrado el autor en numerosos ensayos sobre cuestiones ideológicas. Unos treinta años después del internacionalmente conocido «caso Padilla» —que alteró profundamente el curso de la cultura posrevolucionaria y pareció estar, en sus inicios, estrechamente vinculado a la censura sufrida por la pieza de Arrufat—, y sanadas ya algunas de las cicatrices que todo ese proceso de enrigidimiento político dejó en la cultura nacional, se hace necesario profundizar en los aspectos tanto extra como intraliterarios de *LSCT*, ya que, por las razones antes expuestas, dicha pieza ha sido injustamente olvidada por la crítica literaria dentro del país. Le envié, pues, por escrito a Arrufat las siguientes preguntas y comentarios, con el fin de que él mismo nos revelara extensamente las entrebambalinas históricas y literarias que han convertido a *LSCT* en la «pieza maldita» del teatro posrevolucionario escrito dentro de la Isla.

JESÚS BARQUET: En su artículo «Pequeña profesión de fe», aparecido en el número dos de la *Revista del Vigía* de 1995 (pp. 107-110), señala Ud. por primera vez la necesidad de levantar el velo de silencio que ha cubierto todo lo referente a su pieza *Los siete contra Tebas* [*LSCT*] desde su censura en Cuba en 1968. Han pasado ya treinta años de todo aquello, durante ese tiempo se ha mantenido Ud. «del lado de la Revolución» dentro de la Isla, desde principios de los 80 se le ha «rehabilitado» como escritor, ¿por qué, entonces, continúa dicho velo de silencio sobre *LSCT* en particular? Haciendo un recuento de su caso, tenemos que, después de más de diez años de ostracismo, vuelve a aparecer Ud. en el terreno editorial de la Isla,

con colaboraciones en diversas revistas y varios libros de su autoría. Sólo como dramaturgo, se publican sus piezas *La tierra permanente* (1987) y *La divina Fanny* (1995), y se reeditan todas sus piezas anteriores, excepto *LSCT*, en *Cámara de amor* (1994). Sin embargo, su teatro en general, que tanta presencia escénica tuvo en los años 60, ha seguido ausente de las tablas cubanas. Note que busco profundizar aquí, exclusivamente, en su labor como dramaturgo, saber cuáles han sido sus vínculos, en tanto que creador, con la actividad teatral del país desde los años 80.

ANTÓN ARRUFAT: Como se interesa en mi insignificante historia personal, es grato advertirle que el caso alrededor de *LSCT* no fue el primero de este tipo que ocurrió conmigo. Semeja tener la historia, tanto la privada como la pública, cierto ordenamiento y hasta un sentido, su teleología, aunque nos percatemos de ello retrospectivamente, y no en el momento en que está ocurriendo. Tal vez su estructura se halle sumergida o la precipitación y abundancia de acontecimientos la sumerjan por un instante ante nuestros ojos. Lo cierto es que en esa época, pensando ahora en ella y tal vez organizándola en secreto, comenzaba la cultura cubana, tal como la conocíamos y practicábamos, a peligrar. O mejor: ciertos representantes suyos peligraban. Esos peligros tuvieron su gradual desenvolvimiento, su orden.

Un año antes, en 1967, fueron pronunciadas verbalmente críticas violentas y despectivas acerca de *Paradiso*, por parte de la dirigencia política de la Nación. A finales del 67 ocurrió el asunto a que debo referirme. Todavía yo no había escrito *LSCT*, cuando una mañana me citó Nicolás Guillén a su despacho de la UNEAC.

Solía Guillén, terminado su trabajo como Presidente de esta institución, caminar unas cuadras hasta su casa, sin utilizar su automóvil. Si nos encontrábamos de pronto, me pedía que lo acompañara. Íbamos por la calle 17. Como a menudo lo saludaban al verlo pasar, me decía que era el alcalde del Vedado, y soltaba una de sus ruidosas carcajadas. Para mí tenía siempre el mismo saludo: «Cada vez te pareces más a Alfredo de Musset». Nunca le pregunté el motivo. Daba por supuesto que aludía a que, por esos años, yo llevaba el pelo como un poeta romántico.

La mañana en que me citó hablamos mucho y de muchas cosas. Todas me impresionaban como incidentales. Parecía bordear el asunto principal, sin decidirse a afrontarlo. Por fin lo hizo. Con embarazo, molesto y como un poco obligado, me dijo que le habían pedido —¿quiénes le pidieron?, nunca lo supe— que a su vez me pidiera sacar varios poemas, tres en total, de mi libro *Escrito en las puertas* (1967), que estaba por aparecer impreso en la editorial de la misma institución. En verdad, la nuestra fue una conversación muy cordial. Ambos parecíamos un par de conspiradores, y llegamos hasta a bajar la voz. Recuerdo que no me molestó su petición y que apenas me asombré. Como Guillén se presentaba muy sabio en estas cuestiones, no quise ser menos y me mostré igualmente sabio. En un momento me dijo: «He sentido en ciertas ocasiones el impulso de escribir poemas parecidos a los tuyos y en el último minuto renuncié a hacerlos». Yo le dije

entonces, un tanto sorprendido por su docilidad: «Existe entre nosotros una pequeña diferencia: yo los hago». Mi deber era, y lo sigue siendo, escribir lo que necesitaba escribir. Si llegaba a publicarse o no, ya no me interesaba tanto. La honestidad terminaba en mí, y acepté retirarlos, me parece que con una sonrisa. «Antón —habló Guillén, y bien lo recuerdo—, no se preocupe. Guárdelos. Algún día se publicarán».

Varias semanas después, a la salida de la UNEAC, volvimos a encontrarnos. Me repitió su mismo saludo de siempre. Yo le di las buenas tardes y lo acompañé caminando hasta su casa, cerca del Malecón. Nunca, ni esta vez ni las siguientes, mencionamos los tres poemas. En agosto del 68 apareció publicado el cuaderno. Naturalmente, brillaban por su ausencia.

Como Ud. sabrá, el problema alrededor de *LSCT* está, como diversos *affaires* sociales, mezclado con factores personales psicológicos a los que el hombre no puede (o no sabe) renunciar y que debemos tomar en cuenta para una comprensión objetiva. Constituyen estos factores lo que Sainte-Beuve llamaba *la petit histoire*. Tales factores, en mi caso, podrían enumerarse de este modo: por esa fecha, 1967, trabajaba como asesor dramático (dramatista) en el grupo Teatro Estudio. Armando Suárez del Villar realizó conmigo una labor, en este sentido, exitosa: la puesta en escena de una comedia de José Lorenzo Luaces, que le destaqué y recomendé estrenar: *El becerro de oro*. Después quedamos unidos por un tiempo en el intento de rescatar el teatro cubano del siglo XIX, sobre todo el escrito en verso, y tratamos de realizar juntos otros trabajos de este tipo. Comencé a buscar obras que se pudieran estrenar o reponer, como luego se hizo con Milanés y la Avellaneda. Durante este período de mutua colaboración, Suárez me sugirió, apartándose momentáneamente de nuestro intento, que adaptara la tragedia de Esquilo. Así lo hice y una vez que terminé mi versión de *LSCT*, se la entregué a Suárez del Villar para que él fuera, ya que me la había pedido, quien la estrenara.

Después de este hecho, en apariencia tan simple, se precipitaron los acontecimientos, en verdad casi de manera malvada. Suárez no era el director de Teatro Estudio, sino solamente un director más dentro del grupo. Muy joven en ese momento, había adquirido, con el estreno de *El becerro de oro*, exitoso tanto para el público como para la crítica, un rápido reconocimiento, y se le consideraba como un futuro gran director de escena. Divulgador de una manera actual de decir el verso dramático, sus proyectos de renovador del teatro cubano clásico, su juventud y su éxito, inquietaron a Vicente Revuelta, de prestigio asentado, mayor que Suárez y director general del grupo. Pidió leer mi obra, se enamoró del texto y se propuso eliminar a Suárez del Villar y dirigir la obra. Trazó su estrategia: formar parte primero del equipo de dirección, hablar después conmigo y convencerme de que Suárez carecía de experiencia escénica para estrenar una pieza tan compleja. Descubrimos su ambición y los manejos turbios con los que intentaba alcanzarla. Tratamos de impedirselo: Suárez se negó a que formara parte del equipo de realización, y yo me entrevisté con él.

Fue en el curso de esa entrevista en que me enteré de su interés por mi versión. En el fondo él obraba como un enamorado: defendía la posesión del objeto de su pasión. Hasta aquí fue honesto. Luego, usó de su poder en el grupo. Intentó presionar, terminada nuestra entrevista con mi negativa a entregarle *LSCT*, y se acercó a los actores del reparto para influirlos, hizo intervenir a su hermana Raquel, dispuesta siempre a defenderlo, tuviera su hermano razón o no, y comenzó una campaña de rumores, intentos de desprestigio, y al fin usó Vicente el arma postrera y que más resultado le dio: acusó a la pieza de «problemas ideológicos».

Mientras tanto, yo había enviado *LSCT* al Concurso de la UNEAC. De este hecho, legítimo en cualquier escritor, se dieron posteriormente diversas versiones. Todas intentaban demostrar una intención aviesa de mi parte. Fue un hecho, en ese aspecto, completamente inocente. Se dijo que Padilla, al enviar *Fuera del juego*, y yo, al enviar mi obra, nos habíamos complotado con el fin de producir un escándalo político. No hubo entre nosotros tal intento, y nos vinimos a enterar de que concursábamos juntos, aunque en géneros diferentes, dos o tres días antes de la premiación. Quedamos asombrados y a la vez alarmados por este resultado del azar, que suele acercar cosas peligrosamente. Tales conjunciones son fáciles de efectuar en una sociedad como la nuestra, donde todo es colectivo. En aquellos momentos, por añadidura, reinaba un clima irritado entre la gente, de suspicacia y a ratos de terror. Sobre nuestra vida social prevalecía la desconfianza. Se engendraba y proliferaba con gran facilidad y rapidez.

Raquel Revuelta fue elegida —¿por el azar o por el cuidado?— integrante del jurado del Premio. Como tantas veces anteriores, siguió las indicaciones de su hermano. Se puso a su servicio y realizó una labor, en la que sin duda creía, digna de su encomio. Como es habitual en los casos en que una segunda persona interviene, fue mucho más lejos y casi me puso al borde de la cárcel. Incluyó con su conducta y sus acusaciones a los funcionarios para transformar una razón personal en razón de Estado. Como miembro del jurado, tenía en su poder una copia de mi obra. Con ella iba a ciertos lugares, visitando a militantes del partido vinculados a la cultura y les leía en voz alta partes de mi obra seleccionadas por ella, entresacadas de su estructura general, con el fin de demostrar la tesis de su hermano: tiene «problemas ideológicos». Paso a paso, visita tras visita, lectura tras lectura, los problemas ideológicos se convirtieron en franca contrarrevolución. Así fue creando un ambiente propicio. «Si no se la entregaste a mi hermano, no será de nadie y tú serás castigado por tu desobediencia», parecía decirme la actriz desde lejos.

El resto es historia conocida. Pese a las conversaciones, afanes de influir, extorsiones y presiones, se me otorgó el Premio de Teatro. Tres jurados —Adolfo Gutkin, Ricard Salvat y José Triana— mantuvieron su criterio y su firmeza. El día de la premiación fui avisado por amigos fieles de que se preparaba contra nosotros, Padilla y yo, un acto de repudio. Un piquete de jóvenes asistiría para impedir que se entregaran los Premios. No asistimos,

y el acto de repudio no pudo realizarse. El Premio de Teatro nunca me fue entregado. Ni diploma, viaje a Hungría ni metal. La dirección de la UNEAC estaba en contra de ese Premio, como lo manifiesta en el prólogo que antecede a la edición. Si la obra se editó, nunca se vendió en las librerías del país. Circuló clandestinamente: ejemplares robados de los almacenes, robados por gente desconocida, y ejemplares mimeografiados, también por gente desconocida. Circuló oficialmente sólo en las embajadas cubanas, a las que se remitieron para demostrar que se había editado y por si algún extranjero curioso la procuraba. De pronto pareció reinar una calma imprevista. Las cosas no siguieron su curso normal e ignoro los motivos de su paralización. Pasaron meses en que nada ocurrió. Salí de Teatro Estudio. En esta decisión me siguió Suárez, y nos fuimos a otro grupo, La Rueda, con el fin de estrenar allí *LSCT*. Los Revuelta le pusieron, tal vez influidos por la lectura de mi pieza, «sitio» al grupo. Hablaron con sus principales figuras y comenzaron a llevárselas, una por una, para Teatro Estudio, ofreciéndoles los mejores papeles y óptimas condiciones de trabajo. Apenas sobrevivimos unos meses y mi obra no pudo estrenarse. Me fui con Suárez a trabajar en provincias, a Cienfuegos. Lo que quedaba de La Rueda se disolvió.

La calma empezó también a disolverse. Comenzaron los comentarios adversos sobre *Paradiso*. La novela se había publicado en 1966, en febrero. Tengo la seguridad de que se permitió su publicación porque nadie la leyó o fue leída de prisa, sin detenerse en los capítulos dedicados al homosexualismo, tanto teóricos como factuales. Se trataba de un texto de Lezama y nadie lo iba a entender, deben haber pensado en la dirigencia de la UNEAC. Al cabo de un año de publicado, muchos lectores lo habían leído y comprendido. Quizá alguno, excesivamente alarmado, advirtió a la dirigencia política. Comentarios y hasta chistes corrían de boca en boca, entre esas trescientas personas que, según Barbey D'Aurevilly, forman la cultura de una nación, y llegó a ocurrir que desconocidos gritaran «Farraluque» en la oscuridad de los cines habaneros.

Padilla es detenido y se inició su proceso. Al mes fue puesto en libertad. En la sala Rubén Martínez Villena de la UNEAC hizo su retractación pública, que muchos escritores, citados previamente, escuchamos en un pánico.

En abril del mismo año, 1971, se celebró el Primer Congreso de Educación y Cultura. Sus acuerdos son muy conocidos. Al presente se le recuerda como un fósil. Varios de sus acuerdos, en el aspecto del que hablamos, fueron rectificadas con el desarrollo histórico. Pero en su momento el Congreso planteó la erradicación de la vida cultural de algunos escritores —Padilla y Arrufat, por supuesto—, actores, músicos, pintores, cantantes, directores de teatro... Unos por problemas ideológicos y otros por homosexualismo, considerado en la época como un grave e insoluble problema ideológico y un mal ejemplo para la juventud de la nación.

Vinieron para mí largas penurias. Fui sancionado, remitido a una biblioteca municipal. Trabajé en su almacén, anudando cajas con sogas. Fui

excluido y marginado de la vida cultural de mi país. Mi nombre se borró de la historia literaria, de las antologías y hasta de los catálogos de las bibliotecas. Desaparecí, y seguí presente, sin embargo, paseando por las calles y asistiendo a los lugares públicos y a las representaciones teatrales y audiciones de música, como un muerto en vida, que se sentía vivir y estaba dispuesto a esperar —y provocar— la rectificación. Catorce años después llegó, gradualmente, despaciosa, para no llamar la atención pública. Fui rehabilitado en varios aspectos, pero no en uno: mi condición de dramaturgo. Los Revuelta seguían regentando el teatro cubano, y nunca han sido, en mi caso, inducidos a rectificar. Esto explica el aparente misterio de un autor publicado, elogiado, premiado y hasta reverenciado, que no puede estrenar sus obras teatrales. Cada vez que algún director o actor intenta llevar a escena *LSCT*, una maraña de recomendaciones y advertencias se lo impide y lo hace desistir.

Por tanto, mis vínculos y mi labor como hombre de teatro en Cuba son inexistentes e inoperantes. El teatro se ha ido de mí. Me dediqué a escribir otros géneros, o a mezclar varios géneros. Felizmente soy virtuoso y puedo hacer varias cosas. Siempre escribí poemas y relatos; siempre, desde que comencé, escribí ensayos. A estos géneros —término ya en desuso— me he dedicado. La costumbre de asistir al teatro la he ido perdiendo. De vez en cuando algún amigo me induce o me suplica que vea su trabajo y le dé alguna opinión. Asisto con un encanto marchito. Poco hay que ver en el teatro cubano actualmente, o mejor, desde hace una década. Nunca me he sentido inclinado a frecuentar los cementerios.

JB: Según tengo entendido, su pieza *LSCT* nunca ha sido llevada a escena en Cuba, ¿conoce Ud. las razones? ¿Sabe cuál ha sido el destino escénico de *LSCT* en el extranjero?

AA: A lo dicho anteriormente, debo añadir solamente esto: nada hago porque se estrene. Más le digo, me agrada no hacer nada. Mi resistencia es fabulosa, pero mi pereza, tal vez otra de sus manifestaciones, es también fabulosa. Huyo de cualquier cosa, además, que me traiga malos recuerdos. Se los dejo a los demás, a los que no saben huir. Tal vez me propongo con esta desidia solamente una cosa: que los otros lleguen por su propia voluntad y convencimiento a un hecho simple: ha llegado la hora.

LSCT se representó en 1970 en México, dirigida por Salvador Flores, con el grupo estudiantil de Marta Verduzco. Tengo críticas de esta representación, algunas fotos y programas.

JB: La antología *Teatro cubano contemporáneo*, hecha en Madrid en 1992, recoge su pieza *LSCT*. Se facilita así el acceso del público internacional a una obra que ha sido difícil de conseguir tanto dentro como fuera de Cuba. Para el público cubano, apareció en La Habana en 1994 una segunda recopilación de su teatro, *Cámara de amor*, la cual no incluye *LSCT*, a pesar de gozar ésta de un premio nacional, de tener una importancia peculiar dentro del debate cultural de la Isla, y de contar con la estimación de varios críticos de teatro (Emilio Bejel, Matías Montes Huidobro, José A. Escar-

panter, Abilio Estévez, Rodney K. Reading y Orlando Rodríguez Sardiñas, entre otros). Si exceptuamos la inclusión de *Todos los domingos*, se podría ver *Cámara de amor* como una reedición de su primera antología de *Teatro*, de 1963. Su introducción «Las piezas y yo» (pp. 5-27), escrita en 1964, y el «Apéndice» (pp. 341-373) a *Cámara* buscan delimitar temática y formalmente, dentro de su teatro, un período previo a *LSCT*; a saber, un período que comenzó con *El caso se investiga* y se cerró con *Todos los domingos*. Esto explicaría la exclusión de *LSCT* de su libro *Cámara*, así como su pregunta abierta al final de «Las piezas y yo»: «¿Qué va a pasarme ahora?» (p. 27). Veinticinco años después, ¿cómo respondería Ud. mismo a aquella pregunta?

AA: *Cámara de amor* no es una antología. Recoge las piezas cuyo tema preponderante es el amor y cuya forma teatral es la del teatro de cámara. Constituyen, en mi creación, una etapa rebasada, o tal vez abandonada por mí. La petición de Suárez del Villar de hacerle una versión de la tragedia de Esquilo vino a coincidir —según suele suceder— con una etapa de inactividad y cerrazón en mi escritura teatral, tal como he contado en «Las piezas y yo». Reelaborar el extraordinario texto de Esquilo, majestuoso y rudo, me entusiasmó, tocándome profundamente. Renací como dramaturgo, y tras este trabajo, se inició una segunda etapa, en un espacio escénico más libre, de mi escritura teatral.

Pasé a un estado diferente: el que se inicia con *LSCT* y termina, hasta ahora, con «El criollo Juan» (1983), que permanece doblemente inédita. Son obras muy extensas, escritas en una especie de prosa rítmica, para escenarios vacíos, con coros y múltiples personajes. Es decir, lo más alejado de un teatro de cámara, con su cuarta pared, sus mueblecitos y su reparto pequeño, que se mueve de derecha a izquierda, se levanta o se sienta, y a veces fuma y toma café. Por esto no insistí en que *LSCT* se incluyera. En la editorial, como Ud. supondrá, quedaron contentísimos con mi falta de insistencia. Si lo hice por un motivo —exclusivamente literario—, ellos lo hicieron por otro: el afán de no buscarse problemas. Así y todo, esperé siete años para que el tomo pudiera publicarse. Esto me pasó y por eso quedó fuera.

JB: Entrando ahora en los aspectos intraliterarios de *LSCT*, ¿acepta Ud. la afirmación de que su pieza se basa no sólo en la tragedia homónima de Esquilo, sino también en *Las fenicias* de Eurípides? ¿Hay alguna otra intertextualidad en su pieza? Háblenos de los cambios que les hizo a las fuentes griegas y de sus motivos para dichos cambios. Por razones mayormente de lenguaje, ¿recuerda Ud. qué traducciones de los textos griegos leyó al escribir su versión?

AA: Primero me referiré al trabajo con el texto de Esquilo. Durante febrero de 1968, motivado —como ya dije— por Suárez del Villar, realicé la relectura de la tragedia de Esquilo. Esa relectura me acercó, creo que por primera vez, al texto. Cuando la inicié, no recordaba las impresiones de mi primera lectura, que no debieron ser importantes. Quizá tan sólo una de las que hacemos para estar enterados, por obligación cultural. Apenas me

acordaba de la obra. Releerla fue descubrirla, ir de sorpresa en sorpresa. Pocos lectores en el mundo la citarían, además, como su tragedia griega favorita. En los escenarios se representa muy poco. Aparte de *Las fenicias* de Eurípides y un fragmento conservado de Séneca —en *Edipo en Colono* de Sófocles el tema se toca de modo indirecto—, no conozco ninguna nueva versión de *Los siete contra Tebas* que la de Racine, escasamente mencionada y casi nunca representada. En un artículo, Pedro Henríquez Ureña menciona una representación del original esquiliano en la ciudad de New York, en la década del 20. Tal vez —imagino— debió ponerse en otros años y en otras ciudades, de las que no tengo noticia. Si Suárez me sugirió la versión de esta tragedia, mi desarrollo como dramaturgo, en crisis en ese momento, y los cambios sociales verificados en Cuba también en el momento en que acometí la versión, propiciaron, a su manera singular y que un griego de la época llamaría *destino*, mi redescubrimiento de *Los siete contra Tebas*. Me impresionaron su aliento épico, el tema de la justicia y el derecho, su encanto arcaico, la estructura rudimentaria, como de una maquinaria de madera pintada en colores primarios, y el temor, sobre todo el temor, que la recorre como una llama. Temor a la muerte que la guerra precipita, temor de perder los bienes de la vida y el deseo, sumamente arraigado, de preservar estos bienes.

Conservé la estructura del original, agregando tan sólo tres escenas. La más importante se desarrolla entre Etéocles y Polinice. Las dos restantes consisten en la entrada de los seis soldados tebanos que combatirán contra los invasores, y en la que se describe la muerte de los dos hermanos, uno a manos del otro. Suprimí varios personajes: el Mensajero, el Pregonero, Antígona, Ismene. Finalicé la obra con la entrada de los dos cadáveres, tras la victoria de los tebanos. Algunos críticos e investigadores han planteado que la tragedia original terminaba aquí. El resto, con la entrada de nuevos personajes, es un añadido posterior. Si suprimí varios personajes, al del Espía añadí un segundo Espía. Hice hablar a los soldados, mudos en el original. Modernicé algunos nombres y omití la mención de templos, dioses y lugares de Grecia.

Cada jefe invasor, aparte de la descripción de armas y emblemas, es un tipo de guerrero. Establecí con los tebanos una diferencia primordial: éstos han perdido tales distinciones, son hombres del pueblo y carecen de rango militar. No son nobles terratenientes como en el original. Hice que Polinice fuera desterrado después de demostrar durante un año su incapacidad para gobernar. Este hecho es oscuro en Esquilo. En *Las fenicias* y en los fragmentos que quedan de la tragedia de Séneca, Polinice es víctima, por el contrario, de la ambición de poder de su hermano, y es desterrado por éste sin que le permitan ejercer nunca el gobierno.

En cuanto a las cuestiones y sentimientos religiosos, las desplacé hacia el Coro, exclusivamente, siendo en Esquilo una central motivación. Sobresalen al principio y al final, cuando Etéocles parte a enfrentarse con su hermano. Creo que estos sentimientos religiosos, con su carga de

temor y alucinación, dotan a mi pieza de una fuerza contradictoria imprescindible, me parece, en una obra de teatro. Preferí redactar un texto donde elementos atávicos, irracionales, fobias y pánicos ancestrales, religiosidad del Coro, sentimiento de fidelidad familiar en Etéocles, entren en conflicto con preceptos y principios del nuevo orden creado en la ciudad.

En ciertos instantes de mi versión me agradó intercalar fragmentos del texto esquiliano, más exacto, de las traducciones que consulté —españolas, inglesas y francesas—, entretejiéndolo con el mío. (A este trabajo se le llamaría posteriormente intertextualizar.) Estos fragmentos, intercalados en momentos diferentes de la tragedia, con frecuencia adquirieron una significación diversa de la que le dio Esquilo. En otros momentos me parece que flotan solitarios, tras dejar en evidencia la pobreza de mis palabras. Este tipo de experiencia encierra algo demoníaco: la posibilidad de jugar con un texto clásico, de jugar y vulnerar, anulando en parte la autoridad casi mística que ejercen —legítimamente— sobre nosotros, sus descendientes. Sin duda no fue mi intención innovar, huyendo del texto original, sino utilizarlo con amplitud. Creo, no obstante, que en esta decisión radica la originalidad de mi trabajo, o al menos, su novedad: no huir del texto de Esquilo, hundirme en él. No buscar una nueva estructura ni una vieja cubanización. Citar, citar como en un *collage*, fragmentos enteros, pero dentro de otro contexto o, mejor, pre-texto. Situado en las antípodas de Esquilo, citarlo, plagiarlo y usar la eficacia de su expresión, sus imágenes y elan retórico, la fuerza de su discurso dramático y su encanto arcaico, como en la escena de los escudos o en los momentos de horror del Coro ante la proximidad del ejército invasor y la posible pérdida de la ciudad. En rigor no obré por imitación, sino por contaminación.

¿Cuáles son esas *antípodas*? Cualquiera que lea comparando las dos obras, podrá darse cuenta de que he despojado al argumento de su carga fatalista, del conflicto entre nobles terratenientes, tanto invasores como tebanos, de los problemas dinásticos, ofreciendo finalmente una interpretación diferente, tal vez empobrecedora, de la leyenda, de la maldición como herencia dejada por Edipo y del cumplimiento inexorable de los mandatos del destino por parte de sus hijos. Quizá la empobrecí, como ya dije, la racionalicé en cierta medida, despojándola de la grandeza que consiste, para el héroe trágico, en luchar con fuerzas oscuras más poderosas que él y que al final lo hacen sucumbir. Pero, sin duda, esta interpretación era inevitable para un dramaturgo occidental de mi época. Ella corre el riesgo, lo reconozco, de transformar una tragedia auténtica en algo parecido a un melodrama.

La representación de esta pieza deberá impresionar a su espectador como algo tosco, sin artizar, sin sublimaciones artísticas, donde la palabra y el cuerpo soberano del actor logren un clima de grandeza dramática, en un espacio desnudo, sin coturnos ni máscaras, con ropas de trabajo o de ensayo. Sólo Etéocles llevará en sus ropas algún símbolo de su poder.

Finalmente una observación u ocurrencia. El atractivo permanente de las grandes obras radica en su aparente incompletez. Nos sugieren siempre

algo que no está del todo en el texto, en el trazo, en el acorde. Son, esencialmente, provocadoras. Dos mil años después un poeta cubano, patronímico que Esquilo no llegó a escuchar, se acerca a su tragedia y la acerca a él, como si le hiciera señales. Con melancolía pienso que otros poetas, habitantes de otras latitudes y otros siglos, harán de nuevo lo mismo. Entonces se sabrá, como se sabe ahora, que *Los siete contra Tebas* de Esquilo es la única obra que queda sobre el tema.

Como ha afirmado Ud., el encuentro entre los hermanos me lo sugirió *Las fenicias* de Eurípides. Creo que, sin embargo, el texto de Esquilo es el prevaleciente y por eso siempre se le menciona. De fragmentos de poemas griegos tomé y reelaboré pasajes de la obra. Trabajé con la traducción al inglés de Gilbert Murray, a la que Eliot acusa de haber convertido el hexámetro griego en un verso de Swinburne, pero dotó a mi trabajo de cierta libertad rítmica. Consulté la traducción al francés de Amyot, ya clásica. Con ellas hice una especie de texto primario, sobre el cual comencé a trabajar. No recuerdo el nombre del traductor al español que consulté. El ejemplar lo he perdido. ¿Podría ser Adrados?

JB: José Ramón Brene escribió por aquellos años 60 una pieza llamada *Tebas contra los siete*, no estrenada ni publicada entonces al parecer. ¿Podría procurarme información al respecto?

AA: Después de mi pieza, Brene escribió *Tebas contra los siete*, una suerte de respuesta —creo humorística— a mi versión. Nunca se publicó ni estrenó. Yo no la conozco.

JB: Aunque no sea esta una afirmación estrictamente literaria, muchos consideramos que su *LSCT* es, en lo fundamental, un texto revolucionario (o mejor, una revolución desde la revolución) y no lo opuesto, como se le acusó en 1968. ¿Qué opina Ud. al respecto?

AA: Estoy de acuerdo con todo aquél que opine que mi obra es revolucionaria.

JB: Pienso en la palabra «utopía», muy afín al espíritu de los años 60 en todo el mundo. ¿Siente que podría aplicársele a su *LSCT*?

AA: *LSCT* es una pieza utópica, y está en su momento histórico, y en cualquier momento de la historia en que el hombre vuelva a creer y a necesitar la utopía. Vivimos instantes de utopía.

JB: Hay muchos conflictos temáticos en su *LSCT* que, por no haberse solucionado todavía, siguen siendo cruciales en la realidad sociopolítica de la Isla. Le propongo una pregunta abstracta: ¿escribiría hoy día una pieza como aquella y, en caso afirmativo, qué le cambiaría?

AA: Lo crucial en mi pieza es el sentimiento utópico, su tendencia a la utopía. Si ya la escribí una vez, ¿para qué repetirla?