

MEDEA EN LAS ANTILLAS HISPÁNICAS

MEDEA IN HISPANIC ANTILLES

*Elina Miranda Cancela**
Universidad de La Habana

RESUMEN

La figura de Medea adquirió nuevas resonancias en el siglo XX en relación con el descubrimiento del “otro”. Aunque en tierras latinoamericanas se escriben algunas versiones desde mediados de siglo, en las llamadas Antillas Mayores, aparece por primera vez en la producción dramática, en Cuba en 1960, pero ya no como extranjera o trasladada geográficamente, sino socialmente marginada, como mujer, mulata y pobre. A partir de los sesenta Medea ha sido retomada en versiones relativamente numerosas de distintos dramaturgos del ámbito insular hispánico. Develar las especificidades que asume en este contexto, así como los puntos de contacto y diferencia que distinguen la apropiación del mito en las distintas versiones, el diálogo y la transgresión, es nuestro propósito.

PALABRAS CLAVE

Medea, Antillas hispánicas, versiones, transgresión

A diferencia de Antígona, Medea, marcada por su abominable crimen y, sobre todo, por las sombrías tintas con las cuales la perfilara Séneca –fuente fundamental en su transmisión a la modernidad–, no incentivó tantas versiones en la modernidad hasta que, a partir de los años treinta del pasado siglo XX, pero sobre todo en su segunda mitad, la ampliación de las fronteras geográficas y sociales, asociada con conquistas científicas hasta entonces inimaginables y un gran auge tecnológico, sustentara la toma de conciencia sobre la existencia del “otro”, no tomado en cuenta en épocas anteriores, como ya se transparentaba en la tragedia de Eurípides, cuando Jasón argumenta que Medea debería estarle agradecida puesto que le había dado un puesto en “su” mundo, culto y civilizado,¹ en oposición al que quedaba fuera de sus lindes.

*elina@fayl.uh.cu

¹ “Es innegable, no obstante, que, por mi salvación, has recibido más de lo que has entregado. Me explicaré: en primer lugar, habitas tierra griega y no extranjera, y conoces la justicia y sabes utilizar las leyes sin dar gusto a la fuerza. Todos los griegos saben que eres sabia y te has ganado buena fama; en cambio, si vivieses en los confines de la tierra, no se hablaría de ti.” Trad. de Alberto Medina González (EURÍPIDES. *Tragedias*, p. 92).

Mujer, extranjera y, para colmo, sabia –hechicera o bruja, según usualmente se denominaba a aquellas con especiales conocimientos, sobre todo de las propiedades de ciertas plantas- representa ya en el mito al otro, sometido y tenido por inferior dentro de los cánones culturales vigentes en la sociedad griega, pero que, sin embargo- o precisamente por ello- no dejaba de considerarse como un peligro latente.

Eurípides, al tomar la figura de la princesa de la Cólquida, para indagar sobre el peso de las pasiones, contrapuestas a la razón, en la conducta humana; mas, sobre todo, adónde podía llegar un ser acosado por las contradicciones existentes en su medio, indudablemente jugaba conscientemente con la dualidad siempre presente en esta figura mítica: diosa o humana, sabia o bruja, enamorada doncella o traidora asesina, poderosa señora o humillada mujer, griega o bárbara.

Trasladada a Turquía o al África, situada en medio del conflicto entre irlandeses e ingleses, convertida en metáfora de la tierra expoliada o medio para abogar contra la represión sexual y aun para reclamar una transformación, un “desmedee” radical,² la figura de la princesa de la Cólquida se proyecta en el teatro de las últimas décadas de la pasada centuria de modo tal que no hubiera podido preverse en los años treinta cuando Henri Lenormand y Maxwell Anderson deciden sacar a la heroína de su contexto habitual y ubicarla en un reino de Indochina o en las islas del Mar de Célebes.³

Sin embargo, poco tenían en cuenta los investigadores a las Medeas latinoamericanas, como, en general, al papel del mito clásico en este teatro, afectado ya de por sí por su marginación en historias y textos críticos,⁴ aunque desde la década de los cincuenta encontramos títulos como: *La selva*, de Juan Ríos (Perú, 1950); *Malintzin (Medea americana)*, de Jesús Sotelo Inclán (México, 1957); *Além do Rio (Medea)*, de Agostinho Olavo (Brasil, 1961), los cuales nos hablan del mito como referente del encuentro, no siempre apacible, de etnias y culturas ocurrido en estas tierras, para indagar en el “comprometimiento” como se propusiera Alejo Carpentier, ya a comienzos de la segunda mitad del siglo, en su única pieza teatral, *La aprendiz de bruja*,⁵ con Malintzin –Malinche o Doña Marina- como protagonista.

Mas, es en la primera versión del mito estrenada en las Antillas hispánicas, en Cuba, en 1960, *Medea en el espejo* de José Triana, en que esta cambia su condición de extranjera por la de marginada socialmente. El mito se actualiza: la protagonista, María, es una mulata, criada por una negra, vecina de un “solar” habanero, cuyo marido – blanco, vividor, engreído y dispuesto a todo por ascender en la escala social- la abandona

² Cf. Gungör Dilmen: *Kurban* (1967); Willy Kyrklund: *Medea fran Mbongo* (1967); Brendan Kennely: *Medea* (1988); Heiner Müller: *Medeamaterial* (1982); Luis Riaza: *Medea es un buen chico* (1981); Denise Stoklos: *Des-Medéia* (1995).

³ H. R. Lenormand: *Asie* (1931); Maxwell Anderson: *The Wingless Victory* (1936).

⁴ Sobre esta situación, Juan Villegas apuntaba en 1986: “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” (VILLEGAS. La especificidad del discurso crítico sobre el teatro hispanoamericano, *Gestos*, p. 64).

⁵ Cf. MIRANDA. Carpentier y “el coturno americano, *Calzar el coturno americano*, p. 133-148. Sobre el “drama del comprometimiento” en relación con su obra teatral, CARPENTIER. *Entrevistas*, p. 133.

para casarse con la hija del dueño del “solar” o casa de vecindad; al tiempo que Triana utiliza la sombra de la tragedia para adentrarse en la búsqueda de la verdadera identidad de quienes estigmatizados por su raza, sexo o situación social, asumen patrones consagrados, aunque estos supongan el falseamiento de sí mismos.

María, en un principio con aires de señora que contrastan con la humildad de su entorno social, vive solo en función de su Julián, por el que está dispuesta a matar para seguir sirviendo y contentándolo, sin atreverse a mirarse a sí misma en el espejo, a enfrentarse a la identidad que subyace bajo la imagen construida. Cuando al fin lo hace y advierte la anulación total a la que ella misma se ha confinado, al plegarse a todos los estereotipos asentados, siente que, para acabar con esta imagen, tiene que matar a sus hijos, constante recordatorio, aunque como personaje escindido termine enajenada al proclamarse dios; ciertamente diosa de la venganza, como considera Schlesinger a la Medea de Eurípides,⁶ pero, a diferencia del aserto del crítico alemán, no victoriosa.

Aunque sobre esta obra, al igual que sobre otras Medeas antillanas del siglo XX,⁷ he tratado en anteriores artículos, he estimado necesaria la inclusión resumida de tales análisis a fin de fijar posibles variables. En esta pieza de Triana título, motivos, coro, unidad de lugar y de tiempo, son aspectos en los que el autor se mantiene apegado a los cánones, al igual que en la redimensión trágica del conflicto, cercana a Eurípides; al tiempo que se busca la ruptura mediante el humor, o más bien el llamado “choteo” criollo, con el que se ridiculiza actitudes asumidas, en la mezcla de diferentes variantes de lenguaje y aun en la pretensión de crear una manera de decir, con la consiguiente pérdida de fronteras genéricas.

Apela a recursos no estimados por los teóricos y críticos de la época, como la “contaminación” del modelo mediante el uso de contextos populares propios de la cultura cubana –la santería o la música, por ejemplo–, así como la presencia de tipos sociales característicos; y también al empleo de acápites propios de la metateatralidad:⁸ la parodia del tono grandilocuente o del modo de actuar trágico, las referencias a que lo sucedido es una tragedia. Sin embargo, la relevancia fundamental radica en que, al buscar la protagonista su auténtico ser, como mujer, mulata y pobre, al adquirir conciencia de su “otredad”, se subvierten las expectativas de determinadas convenciones teatrales y el mito recreado desde presupuestos diferentes, sirve para develar problemas y contradicciones propias de un momento y un ámbito distinto. Se vale, por tanto, del mito para poner sobre el tapete temas que, por aceptados, se soslayaban en la cotidianidad, como el ocultamiento y sometimiento de su persona a que se veía constreñida la mujer, más aun mestiza y pobre, por el peso de siglos de los patrones sociales existentes.

⁶ Schlesinger ha calificado a Medea de “victoriosa diosa de la venganza”, en SEGAL (Ed.). *Readings in Greek Tragedy*, p. 299.

⁷ Sobre la Medea de Triana y la de Reinaldo Montero, cf. los capítulos correspondientes en el libro *Calzar el coturno americano*, 2006 y reeditado en 2007 como Premio de la Crítica. Sobre la de Pedro Santaliz, cf. *Medea: otredad y subversión en el teatro latinoamericano contemporáneo*, en MARTINO, Franco de y MORENILLA, Carmen (Eds.). *El perfil des ombres*, p. 317-33.

⁸ HORNBY en *Drama, metadrama, and perception*, p. 93-4, distingue como tales: las referencias literarias, la técnica del rol dentro del rol, la auto-reflexividad del texto, a las que habría que agregar la representación dentro de la representación.

Un paso más en la indagación de ese otro mantenido al margen por la sociedad y los valores entronizados, se advierte en la *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa, escrita en 1964 y estrenada en el 67, en la que el autor se propuso, como alguna vez expresara, plasmar una tragedia republicana.⁹ Como también hiciera Carlos Felipe en su *Réquiem por Yarini*, no utiliza una pieza griega determinada como trasfondo, sino se propone “mitologizar”, usar los cánones trágicos para proyectar una situación contemporánea y redimensionar dentro del teatro estratos sociales y culturales desdeñados y condenados muchas veces por quienes detentaban el poder; pero, los cuales se erigen, a su vez, en una especie de cultura de resistencia.¹⁰

Aunque el juego entre rito y representación, la alternancia de cantos y de diálogos, son recursos de la tragedia, no podemos olvidar que esa conjunción de mimesis, canto y danza también caracteriza al *wemilere*, fiesta ritual yoruba,¹¹ de manera que en ello el autor conjuga ambas tradiciones. Sin embargo, el peso del quehacer trágico de los antiguos griegos se advierte, especialmente, en el hecho de centrar la obra en la transgresión de la protagonista a las normas que rigen el mundo marginal en que vive, signado por la santería y su ética, en busca de su identidad como ser humano; de manera que, como Edipo, cada paso para apartarse, la acerquen más a la catástrofe. A ello se agregan otros aspectos señalados por la crítica que evocan tragedias específicas,¹² en particular los puntos de contacto entre los caracteres de María Antonia y Medea, en cuanto no duda la protagonista, no solo en desafiar lo establecido, sino en no resistir la burla y ser capaz de destruir lo que ama con tal de vengar la humillación y la injuria de que es objeto.

Si bien en la década de los sesenta los autores antillanos se apropian de a las antiguas tragedias como vehículo expresivo de sus propias circunstancias y en procura de su validación y de un quehacer teatral con bases todavía precarias, Medea encuentra repercusión, sobre todo, en la mayor de las tres islas, signada por el triunfo de la Revolución que había subvertido los cánones y convenciones imperantes, con la consiguiente reivindicación de la alteridad; puesto que la única otra versión que aparece escrita, en este caso por un dominicano, la *Medea* de Franklyn Mieses Burgos de 1965, ha de inscribirse más bien, según las noticias,¹³ en esfera de la relectura literaria que en su reinterpretación sobre la base de preocupaciones sociales específicas.

⁹ Sobre ello se habla en distintos estudios compilados por MARTIATU en *Wanilere Teatro*.

¹⁰ Graziella Pogolotti en el Prólogo de *Teatro y Revolución*, p. 17, en referencia a la obra de Carlos Felipe, en este sentido nos habla de “la imagen de una cultura hecha para la supervivencia”.

¹¹ *Wanilere* o *wemilere*, fiesta de la santería de carácter público, incluye poesía, danza, canto, pantomima, acrobacia, actuación, vestuario. “Teatro sagrado por su función religiosa de comunicación entre orichas y hombres, teatro total”, la define MARTIATU, *Wanilere teatro*, p. 5.

¹² Sobre ello se habla en distintos estudios compilados por Inés María Martiatu en *Una pasión compartida: María Antonia*, 2004.

¹³ Sobre esta obra solo hemos tenido noticias a través de los fragmentos de la tesis doctoral de Doris Melo Mendoza, *Las reescrituras de las tragedias griegas en el teatro dominicano en el siglo XX*, defendida en la Universidad de Puerto Rico en 2011, y a la que solo hemos tenido acceso por internet (<http://udini.proquest.com/view/las-reescrituras-de-las-tragedias-pqid:2381110481/>), publicada después con el título *Mito y tragedia en el teatro hispanoamericano y dominicano del siglo XX* (Biblio Services, Incorporated, 2012).

En la década de los setenta los autores antillanos toman otros derroteros, por distintos avatares, y no es hasta los ochenta en que los integrantes del movimiento teatral conocido como la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña dejan sentir la incidencia de Medea, entre otros mitos, en sus propias búsquedas; muchas veces como reacción, ante un teatro consagrado, de quienes se afanan en abrir nuevas perspectivas.

En 1984 Pedro Santaliz, uno de los animadores de esta corriente en Puerto Rico y quien con estilo propio creara en 1970– según su propia denominación –El nuevo teatro pobre de América, retoma la tragedia de Eurípides en su búsqueda incesante de llevar a su “tabladito ameno”, como lo calificara,¹⁴ obras que se identifiquen con el sentir popular. Medea no solo adquirirá un apellido, Camuñas, para singularizarse, sino que recibirá apelativos de Medeíta o Medeota para fijar su identidad como vecina de la parada 6 ½ de su San Juan natal. De conocedora de remedios ha devenido vendedora de cosméticos y peluquera a domicilio, mientras que del carro alado del final de la pieza eurípidea, solo queda el gusto de esta Medea por conducir su Datsun por las calles de la ciudad.

El título de la obra, *El castillo interior de Medea Camuñas*, alude a la protagonista como sostén de una casa al borde de la quiebra y la delincuencia. Su marido, Jacho Ruíz, gusta de leer la Biblia y anda envuelto en problemas con traficantes de drogas. Los hijos tienen otro padre, pero Medea a menudo siente ganas de matarlos, por los dolores de cabeza que le ocasionan. Sospecha que su marido quiere abandonarla con una animadora de televisión de origen cubano y se pone de acuerdo con un amigo dominicano, por si tiene que marcharse de la casa, de modo que todo el Caribe insular hispánico queda representado. Jacho decide irse con la novia, mientras Medea con sus hijos queda atrapada en medio de una refriega de narcotraficantes. El coro, por su parte, al igual que en el prólogo o en las partes del narrador, subraya el carácter metateatral y anuncia una continuación, como en las radio o tele novelas en tanto presenta a los actores para el aplauso final.

Si bien Santaliz se vale de resortes como el prólogo, la posibilidad de que un actor encarne varios personajes, el uso de un coro y asegura seguir pautas de “Don Eurípides”, la metacrítica del género trágico se explicita en todo momento a partir de la invocación a dioses inventados, la ruptura del tono trágico por carcajadas y sobreactuación indudable, con interjecciones constantes, de manera que el monólogo de la Medea eurípidea en el inicio de la pieza como “recuerdo y homenaje”,¹⁵ según acota el autor, subraya por contraste la distancia entre los cánones teatrales consagrados y la necesidad de un teatro que se haga eco del drama cotidiano por la subsistencia de los puertorriqueños marginados.

A través de la trivialidad de la “tragedia” doméstica, la contaminación con el melodrama y las radio o tele novelas, la teatralidad ostentosa, la parodia y la exageración burlesca de elementos de la representación teatral, de la subversión de los cánones, no solo pone en ridículo los valores imperantes sobre la familia y el orden social, sino que,

¹⁴ Cf. RAMOS-PEREA. *Perspectiva de la nueva dramaturgia puertorriqueña*, p. 16.

¹⁵ SANTALIZ. *Teatro*, p. 66.

además de la sátira de las circunstancias en que se vive, no se busca ni un trasplante ni una fusión, sino mantener la obra y el texto parodiado como dos entidades distintas –un sabotaje textual-teatral como califica este tipo de procedimientos William García–¹⁶ y servirse de este recurso para consagrar un teatro transgresor que ponga en evidencia la necesidad de llevar a escena entre formas “amenas” el sentir popular y la reflexión sobre las condiciones imperantes en que la mujer, sostén de la familia, no puede impedir su degradación y pérdida.

Un reto muy distinto es el que asume Reinaldo Montero al escribir su obra *Medea* en 1996. El autor juega continuamente con el texto griego, no solo en cuanto a personajes, motivos y estructura, sino hasta en los parlamentos. Casi línea a línea es posible reconocer el texto de Eurípides bajo la lengua coloquial, de buen sabor cubano, que emplea; pero frente a este apego al original discurre su voluntad de ofrecer su propia versión contemporánea. Con sentido del humor, desacraliza el lenguaje, las mismas figuras míticas y hasta la acción dramática, de modo que, como ha señalado Abelardo Estorino, se aplica a la ingente tarea de “fundir lo coloquial con la literatura más culta”.¹⁷

Montero, en la dedicatoria, se refiere a Eurípides como “tan próximo” y en verdad esta cercanía se mantiene no solo en cuanto al texto mismo, sino también al modo de asumir el quehacer dramático cada uno en su época, en la medida en que el ateniense se propuso crear una tragedia más a tono con la cotidianidad para escándalo de sus contemporáneos, como atestigua Aristófanes. Sin embargo, el paralelo subraya la ruptura, puesto que esta Medea no es la asesina de sus hijos y más que una extranjera, resulta una emigrada. De ahí la posibilidad de romper con la tradición literaria y continuar su camino para perderse en el anonimato, aunque el Pedagogo, siempre precavido, a última hora recoja el cuchillo y lo esconda en sus ropas.

Tanto Medea como Jasón están muy conscientes de ser objetos poéticos, mientras que el pedagogo con pretensiones de filósofo, a manera de autor, deviene instigador y promotor de las acciones de la protagonista para, en un final, emocionado por su contribución “a la culminación de un mito en este mundo sin encanto”,¹⁸ ofrezca la solución de la carroza alada que consagrará la tradición literaria.

Medea, émula de Ulises, opta por el destino de mujer, decidida a tomar en sus manos su vida y la de los suyos, inmersa en una existencia cotidiana y anónima, al tiempo que deja atrás la imagen mítica de diosa de la venganza. La tragedia ha devenido comedia, precisamente por esta opción más que por el final feliz, el sentido del humor o el uso de recursos cómicos. El mito se ha subvertido para dar paso a una mujer dueña de sí, que de burlada deviene burladora, al tiempo que la obra pone énfasis en el emigrante y las variantes con que se asume esta condición.

A diferencia de la nodriza, con añoranza perenne de su isla natal, el pedagogo sueña en convertirse en filósofo en la ciudad por excelencia, Atenas; pero, a pesar de

¹⁶ Cf. GARCÍA. Sabotaje textual/teatral contra el modelo canónico: *Antígona-humor* de Franklin Domínguez. *Latin American Theatre Review*, p. 15-29.

¹⁷ HERNÁNDEZ-LORENZO y VALIÑO. “Yo soy el Otro...y escribo teatro”. Una conversación con Abelardo Estorino. *La Gaceta de Cuba*, p. 33.

¹⁸ MONTERO. *Medea*, p. 89.

los esfuerzos por olvidar sus orígenes, es él quien redimensiona la insularidad en cuanto condición favorecedora de asimilación y cambio, factores que vertebran indudablemente la obra y su propuesta temática. Medea y los suyos asumen la objetivación de la tradición, los cánones genéricos y los subvierten; pero la reflexión buscada en los años 60 sobre los problemas sociales en torno a la alteridad, es más bien un trasfondo de inquietudes ante el interés suscitado por el juego literario entre realidad y fantasía, modelo y versión, tradición y subversión.

Si bien en 1998 el Estudio Teatral de Santa Clara, dirigido por Joel Sáez, presenta a Medea como personaje episódico de su pieza *A la deriva*, en la cual uno de los papeles protagónicos, un actor, asume uno de sus monólogos como única posibilidad personal para objetivar conflictos en su intento de inmersión en la vida que transcurre fuera del teatro; es en los inicios de la actual centuria cuando la heroína eurípidea torna a centrar tres obras, debidas tanto al interés suscitado en un reconocido dramaturgo con larga y exitosa trayectoria, Abelardo Estorino, como en dos jóvenes recién graduados del Instituto Superior de Arte, Yerandy Fleites y Maikel Rodríguez, a raíz de un ejercicio académico propuesto en las clases que ambos recibían.

La consciente expresión de la metateatralidad –tan presente en la obra de Montero y que tiene su antecedente primero en la fundacional *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera– marca un buen número de las obras con referentes míticos escritas en el primer decenio de la presente centuria para la escena cubana, tal como se aprecia particularmente en estas tres piezas publicadas o estrenadas en este lapso.

La obra de Maikel Rodríguez, *Medea reloaded*, escrita en 2005, fue publicada por la revista *Tablas* en 2007, año en que precisamente *Un bello sino* de Fleites obtuvo el premio nacional de dramaturgia “José Jacinto Milanés”, con su consiguiente publicación;¹⁹ pero en ella encontramos a manera de paratexto una cita de palabras de la protagonista de *Medea sueña Corinto* de Abelardo Estorino, puesta en escena a fines de 2008,²⁰ obviamente escrita antes. Por ello, es difícil establecer un estricto orden cronológico entre ellas, pues se producen aproximadamente en los mismos años.

Por otra parte, aunque las versiones de Yerandy Fleites en torno a *Antígona* y a *Medea* no ofrecen prácticamente diferencias en cuanto a su época de creación, sí se advierten en el modo de apropiación del modelo trágico. En su versión de *Antígona*,²¹ no obstante los cambios introducidos, mantiene cierto apego al modelo, al tiempo que, si bien no precisa momento ni lugar, la contaminación ambiental y lingüística no solo

¹⁹ El texto con que contamos aparece publicado en 2010 por Ediciones Matanzas. No tenemos constancia de una edición anterior, aunque por su condición de premiada es posible que esta última sea una segunda edición.

²⁰ En mi poder obra una copia digital enviada por el autor cuando la obra solo se llamaba *Medea* fechada en julio de 2008. Las diferencias con el texto publicado (2012) son, en verdad, pocas.

²¹ Publicada en el mismo número de *Tablas* (2007) en que apareció la *Medea reloaded*, de Maikel Rodríguez. Tanto *Antígona*, como *Un bello sino* y *Jardín de Héroes*, en torno a *Electra* (publicada en 2007 y representada por primera vez en 2009), conforman una especie de trilogía que se propuso escribir Yerandy Fleites sobre heroínas trágicas, con el nexo de presentarlas extremadamente jóvenes, casi en los inicios de la adolescencia. En su proyecto inicial también hay una *Ifigenia triste* que, al parecer, todavía no ha terminado.

procuran actualidad, sino también apelan a contextos culturales propios de la Isla.²² A su vez *Un bello sino*, como implica el juego verbal del título, se centra irónicamente en el “destino” de la joven Medea, aunque para ello se separa deliberadamente del modelo eurípideo, con grandes cambios en los parentescos, acciones, motivos y una marcada incertidumbre sobre su ubicación tanto temporal como espacial. Sin embargo, introduce un personaje, Quirón, que actúa a manera de prólogo y coro, al tomar de este la función de separar las escenas de acción y, con sus cometarios, ofrecer al espectador una perspectiva para enmarcar su comprensión, a manera evocadora de la tragedia ática.

Con una estructura circular, la obra comienza con una joven Medea dormida en un banco de un parque pueblerino frente a la estación de trenes, mientras su nodriza, Cólquida, recién llegada, conversa con su hermano, Creón, y termina con una escena semejante. En el medio, Medea, muchacha rebelde y decidida, más preocupada de su apariencia en un principio que de otra cosa, nos irá revelando sus anhelos de felicidad, el despertar de su sexualidad y su necesidad de ser ella misma y no lo que otros pretenden.

En cuanto a la libertad en el manejo del mito, no solo la nodriza y Creón son hermanos, sino que este es padre de Jasón y Creusa, la cual ya murió, y ambos han venido al entierro de Esón que falleció de viejo a causa del colesterol y también de sus hijas, las cuales se han portado tan mal que ni siquiera aparecieron en el entierro. El reino de Eetes ha devenido una finca; Frixo, el primo que enseñó a besar a Medea; Apsirto, el hermano antojadizo, encerrado por Medea en una cueva para poder marcharse y cuya suerte se desconoce a ciencia cierta, aunque pueda temerse lo peor. Se habla de una foto en que aparecen Medea, Jasón y el vellochino, pero se cuenta el encuentro de ambos, como amantes, cuando el joven visitó la finca. En fin, Medea ha venido al entierro para verlo y por Creón nos enteraremos que está embarazada. Cuando aparece Jasón, recuerdan sus amoríos junto al río y los temores suscitados, pero también vislumbran un futuro inmediato y cotidiano de atención al bebé que esperan.

Como le confesará Jasón a Quirón, domesticarla, además de las ganancias económicas, era su finalidad. A ello se reduce su concepto de heroicidad. Pero Medea, mientras lo oía hablar ha sentido su ajenidad, su indefinición personal y su deseo de ser, por lo que huye y provoca el aborto. Al final, Jasón que ha actuado entre bambalinas todo el tiempo, solo aguarda el aplauso, para subrayar la metateatralidad, pero deja a Medea seguir su curso. Esta vuelve al banco del parque, en que se queda dormida, cuidada por la nodriza y Creón mientras esperan la llegada del tren que las devolverá a la finca de Eetes.

El juego entre una supuesta realidad y los personajes míticos, advertido en Montero, se amplía al enfocar a los personajes en un contexto muy diferente en que se procura, por asociación, la sombra del hipotexto para dislocar y subvertir el mito al tiempo que se borran fronteras entre modelo, tradición y nueva versión presentada como realidad cotidiana, pero sin dejar de apelar al teatro dentro del teatro. Medea ya

²² Cf. de la autora “Dos Antígonas cubanas en el nuevo milenio” en LÓPEZ, POCIÑA & SILVA (eds.). *De ayer a hoy. Influencia clásica en la literatura*, p. 313-318.

no es extranjera ni pobre, sino una chica que, como tantas otras adolescentes, se enfrenta al descubrimiento de la sexualidad y la maternidad, sin consciencia aún de ella misma; mientras Jasón es un manipulador que solo en sus montajes se sabe héroe.

Los personajes de la tragedia ática devienen simples mortales, cuyos problemas adquieren una dimensión diferente a la luz de las sombras que el antiguo modelo proyecta sobre ellos; mientras realidad y ficción se conjugan en la metateatralidad para hacer reflexionar sobre problemas comunes de nuestro entorno, pero no por ello exentos de polémicas y de posiciones extremas, como se puede constatar en las constantes referencias a las disposiciones en torno al aborto en la prensa mundial y en los altos índices de adolescentes que afrontan situaciones semejantes.

Si bien el protagonista de Montero se muestra conocedor de la tradición posterior a que dio pie el personaje trágico y Yerandy Fleites usa libremente el mito con escasos apoyos en el texto de Eurípides, la *Medeareloaded* de Maikel Rodríguez muestra, desde su título, no solo su alejamiento del modelo griego, sino el interés en el hecho mismo de ser objeto una y otra vez de disímiles versiones, tanto teatrales como cinematográficas, a las que suma otros intertextos provenientes de series y películas contemporáneas. Así el título parte del tercer filme de la saga de *Matrix*, puesto que según el autor el término en inglés utilizado se correspondía con su propia idea de re-carga encerrado en las múltiples versiones, pero sobre todo en su manera de aprehender no solo la figura de Medea, sino también la de Jasón, al entender cómo en el mito una supone la otra. De otros referentes el mismo autor nos advierte en la apostilla predecesora del texto:²³ Heiner Müller, Lars von Trier, Henry Miller, la serie de *Viernes 13*, entre otros, sin faltar los nombre de Séneca y Eurípides, en ese orden y después del dramaturgo alemán, al agradecer las versiones literarias.

La obra está compuesta por dos bloques yuxtapuestos; en el primero, el protagonista, nombrado según una moda muy extendida –y de la cual ofrece testimonio el propio nombre del autor: el uso de apelativo extranjero transcritos más o menos según el modelo fónico, sin olvidar el uso de la “y”–,²⁴ Yeisson y no Jasón, ya viejo, algo gago y vendedor de caramelos, aparece en un programa de la televisión gracias a su gloria pasada, pero sobre todo por el interés de la entrevistadora en despejar, con no poco morbo, cómo murieron los hijos; mientras, en el segundo bloque, Medea, una cuarentona de maquillaje exagerado, espera, en un compartimento, la puesta en marcha del tren junto a un hombre con un ramo de flores para una amada en vana espera. El diálogo, o más bien ocasional intercambio de frases propiciadas por la momentánea situación, es el pretexto para que la mujer se permita alucinadas remembranzas. Nunca coinciden Medea y Yeisson, salvo en las imágenes de sus recuerdos –en los cuales para Medea este último vuelve a ser Jasón–, que condicionan el presente en tanto que sus actuales estampas desdichan de ese pasado, evocado fragmentariamente y en versiones diversas.

La pieza se centra, por tanto, en la memoria o des-memoria, de quienes como los protagonistas han devenido arquetipos, pero que, a pesar de sus sucesivas re-cargas, no

²³ Agradecimientos seudointelectuales del director, *Tablas*, p. VII.

²⁴ De tan poca frecuencia en nuestra lengua y tan prodigada por los padres cubanos en los nombres inventados o tomados de las fuentes más variopintas.

solo han envejecido sino tornado ridículas sus vagas reminiscencias de lo que otrora fueron; imagen a la que pretenden aferrarse en un presente que, como declara el autor, prima un “comunicar incomunicando”.²⁵

En contraste con el alejamiento del modelo ofrecido por el trágico ateniense que, con diferencias, advertimos en los dos jóvenes dramaturgos, desde las primeras palabras en boca de la protagonista de *Medea sueña Corinto*, de Abelardo Estorino: “Eurípides, ¿dónde te escondes viejo zorro?”,²⁶ se hace evidente la confrontación de la supuesta realidad del personaje con la tradición literaria y teatral, cuyo origen asienta en el trágico ático y a quien por ello busca para su defensa, y, por ende, su cercanía con este hipotexto.

A lo largo del más de medio siglo que Estorino ha consagrado a la creación teatral, esta confrontación de los personajes con su texto de base, ha sido uno de los motivos reiterados de su quehacer,²⁷ sin olvidar que ya en *El tiempo de la plaga* (escrita en 1968 pero solo publicada en 1997) por única vez emplea un hipotexto clásico definido, el *Edipo Rey* de Sófocles. Además, como director teatral, en 1997 tuvo a su cargo la puesta en escena de la *Medea* de Reinaldo Montero, por todo lo cual no es de extrañar que se planteara este enfrentamiento de la princesa de la Cólquida, como ente ya independiente, con los autores sustentadores de su pervivencia, al tiempo que su carácter de extranjera, ya emigrante en la pieza de Montero, sirva para re-enfocar las relaciones del centro con la periferia y sobre todo la atracción que ejerce el primero sobre los habitantes de la segunda, tan presente, hasta en sus manifestaciones epidérmicas, que muchas veces se obvia.

Medea sabe que a los del norte les fascina el oro bárbaro, se hacen melosos con los niños bárbaros y pretenden educar con sus verdades eternas, como si todo no cambiara; pero esto lo dice cuando pretende narrar su historia, la de ella y no la que le han inventado, para demostrar su inocencia. Sin embargo, al narrar/representar los inicios de su historia –con un Apolonio no citado por ella como hipotexto–, se muestra como una joven totalmente ilusionada con la vida diferente que, según leía, llevaban en La Grecia, con mayúscula: el centro del mundo reflejado por los folletos turísticos; en fin, culturalmente ya colonizada.²⁸ Por ello cuando llegó la Argos, con sus pretendidos

²⁵ Ernesto Fundora. “La memoria no es lo que sucede, sino lo que *subsiste*. Una conversación con Maikel Rodríguez de la Cruz sobre la escritura de *Medeareloaded*”, *Tablas*, p. XVI.

²⁶ Aunque esta obra aún no ha sido publicada, el autor, muy amablemente, me envió una copia digital en una etapa en que todavía no se había estrenado y solo se llamaba *Medea*. Es este el texto de referencia aquí citado.

²⁷ Así, por ejemplo, en *Los mangos de Caín* (1965) las figuras bíblicas tienen que consultar el libro que marca su existencia, en *Parece blanca* (1994) los personajes se enfrentan a su plasmación en la novela *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde; pero en *Morir del cuento* (1983), aunque los personajes no provienen de ninguna obra literaria, se enfrentan a las distintas versiones de unos y otros sobre un mismo hecho en busca de su verdad; búsqueda que de una manera u otra constituye un motivo reiterado en su creación dramática.

²⁸ “Quiero conocer esa ciudad ¡Este calor me tiene enferma! He leído cientos de folletos turísticos. Es grande como Atenas, el clima templado la convierte en un paraíso bajo las estrellas y se vive con lujos, como en todas las ciudades de la Grecia, y hay mercados y peluquerías, y... ¡de todo!” (ESTORINO, *Medea sueña Corinto*, p. 853).

descubridores –Jasón, pero también Vasco de Gama, Colón, cualquier otro, representantes todos del “primer mundo” de la época– va a su encuentro, dispuesta a todo, con tal de irse a Corinto, la ciudad centro de la cultura, de la moda, de la civilización.

En su largo monólogo, Medea, en un primer momento procura la presencia de Eurípides, Séneca, Corneille, Anouilh, Müller,²⁹ sin faltar alusiones a versiones de autores cubanos, para que la aconsejen en su gran decisión, ya no más el ser o no ser shakesperiano, sino partir o no. Presente, pasado y futuro del personaje se entremezclan, valiéndose de la atemporalidad permitida por el conocimiento del mito y la tradición, al tiempo que la actriz incorpora otras voces cuando se necesita en un continuo juego de espejos.

Una vez superado los leves reparos por los que pide consejo y embarca en la Argos, nada ha de detenerla, aunque tenga que matar a Apsirto, hecho al que, una vez narrado, le resta importancia. Ya en Corinto, la obra se aproxima al texto de Eurípides, con el despegue de Jasón, la entrevista con Creón y su petición de tiempo, el convencer a Jasón para que sus hijos le lleven un regalo a Creusa, la muerte de esta, el fuego del palacio; pero con la diferencia que sus hijos desobedecen sus ordenes y, embelesados por la belleza de la princesa, la abrazan y mueren, sin que esto fuera parte de su plan.

Como los héroes sofocleos, solo obtiene lo contrario a su propósito, de modo que queda confinada con Jasón al anonimato y la mediocridad de una vida cotidiana y pedestre, cuyas expectativas no rebasen el que el marido encuentre buena pesca. La cercanía al hipotexto sirve, por tanto, una vez más para, mediante su transgresión, ponerlo en función de la propia actualidad y sus nuevos mitos.

Medea, en el constructo de su propia historia, no puede eludir la sombra de sus hipotextos. La crueldad con que asesina a Apsirto, junto con la banalidad de sus razones, sirven para no solo desdeñarla, sino para mostrar que en este juego de supuesta realidad /ficción, está latente otro plano, en tanto esta Medea sirve de máscara a quien está dispuesto a todo por alcanzar vivir en el atrayente centro del poder, donde cree que realizará todas sus ilusiones, para no solo perder lo que tenía, amén de sus ensoñaciones, sino terminar en una existencia pobre y anodina. De ahí el diálogo de esta Medea con la contemporaneidad.

Tenemos noticias de que la heroína trágica, en este último decenio, también ha dado lugar a nuevas versiones entre dramaturgos de Puerto Rico. Así, la *Medea* de Teresa Marichal, autora incluida dentro de los propiciadores de la llamada Nueva Dramaturgia Puertorriqueña y que gusta de apelar al mito en muchas de sus obras; *Medea amurallada en el morro* (2007) de Isabel Ramos; o *El último rosario de Medea*, de José Manuel Torres Santiago, presentada en Nueva York en la temporada 2006-2007 del Teatro Pregones. Pero, por el momento, no hemos tenido acceso a los textos, mientras que del teatro dominicano, ni siquiera contamos con noticias al respecto, de manera que, por el momento, no se posibilita reparar en singularidades o convergencias de las obras cubanas con otras del área insular hispana, la más cercana al menos

²⁹ Si bien este autor aparece mencionado en la primera versión de la obra, ya en la obra editada su nombre no se encuentra. Optamos por mantenerlo, puesto que Estorino lo tuvo en mente.

geográficamente. No obstante, sin desconocer que cualquier recopilación siempre queda abierta, nos parece suficiente, a nuestros fines, la muestra presentada; aún más, si tenemos en cuenta los obstáculos materiales y las limitaciones de distintos tipos siempre pendientes sobre el desarrollo teatral y, en consecuencia, de una dramaturgia nacional en las Antillas mayores.

Aunque las versiones antillanas puedan estar más o menos cercanas al modelo eurípideo, prima la libertad en el tratamiento del mito, su desacralización y apropiación tanto por la fusión genérica como por la contaminación de disimiles repertorios culturales, si bien su ubicación pueda ser concretamente La Habana o San Juan, o provenir la protagonista de alguna isla no nombrada, o quedarse en una buena carga de ambigüedad tanto en el espacio como en el tiempo. A diferencia de lo que sucede con Antígona, en que su acción fundamental se mantiene como norma en sus versiones antillanas, Medea, sobre todo a partir de los ochenta, erigida como una especie de icono de la alteridad, es exonerada o al menos justificada, de una forma u otra, sobre todo en los últimos tiempos, del vengativo asesinato de sus hijos, marca distintiva de su imagen a través del tiempo. La tragedia de Eurípides, por tanto, hasta en aquellas obras más apegadas al modelo, siempre se enfoca de modo transgresivo en función de que no solo de que cobre actualidad, sino de que su resonancia procure la reflexión sobre problemas opacados en la vida cotidiana.

Las obras de los años sesenta en Cuba y ochenta en Puerto Rico, buscaban en el uso del mito un apoyo sustancial para develar la situación del marginado, del otro, en términos de género, raza y estrato social en nuestro contexto específico; en un segundo momento, desde fines de los noventa, la conciencia metateatral gana terreno y junto a preocupaciones sustentadas en los procesos migratorios y la atracción centro-periferia, aparecen nuevos problemas, como el “destino” de las adolescentes embarazadas prematuramente o el peso de los arquetipos de otrora para sí y para los demás en tiempos que las acciones por la que conquistaron la fama no son más que recuerdos fragmentados, cambiantes, y los héroes cuestionados.

Se hace evidente, entonces, la “antropofagia” cultural, como la han nombrado reputados teóricos brasileños. No se trata de mimetismos o evasión, como creían algunos a mediados del siglo pasado, sino que los viejos mitos y los cánones trágicos, aun sometidos a un diálogo transgresivo, mantienen viva no solo su capacidad evocadora sino su posibilidad de hacer reflexionar sobre las inquietudes humanas en cualquier momento y lugar, siempre con timbres propios, marcados por el *hic et nunc* de nuestras especificidades e inquietudes.



ABSTRACT

Medea dramatic persona acquired new resonances in the 20th century in relation to the discovery of the “other”. However some versions have been written in Latin America since the middle of the century, in the so-called Greater Antilles this classical character appears in dramatic works for the first time in Cuba by 1960, not as an alien in new lands but as a poor, brown-skin and discriminated woman. Since then, Medea has been revived in relatively countless versions by different playwrights from the Hispanic Antilles. Therefore, the aim of this paper is to find her new personality traits assumed in this context as well as the similarities and differences in each of these versions in interpreting the original myth, the dialogue and the transgression.

KEYWORDS

Medea, Hispanic Antilles, versions, transgressions

REFERENCIAS

- CARPENTIER, A. *Entrevistas*, La Habana, Letras Cubanas, 1985.
- ESTORINO, A. Medea sueña Corinto. *Teatro completo*, La Habana, Ediciones Alarcos, 2012, p. 849-863.
- EURÍPIDES. *Tragedias*, Introducción general de Carlos García Gual, Madrid, Editorial Gredos, 2000.
- FLEITES, Y. *Un bello sino*, Matanzas, Ediciones Matanzas, 2010.
- FUNDORA, E. La memoria no es lo que sucede, sino lo que *subsiste*. Una conversación con Maikel Rodríguez de la Cruz sobre la escritura de *Medea reloaded*, *Tablas*, La Habana, n. 3-4, 2007, p. XVI-XVII.
- GARCÍA, W. Sabotaje textual/teatral contra el modelo canónico: *Antígona-humor* de Franklin Domínguez. *Latin American Theatre Review*, Kansas, fall, 1997, p. 15-29.
- HERNÁNDEZ-LORENZO, M & VALIÑO, O. “Yo soy el Otro...y escribo teatro”, Una conversación con Abelardo Estorino’. *La Gaceta de Cuba*, La Habana, n. 6, 1997, p. 32-35.
- HORNBY, R. *Drama, metadrama, and perception*, Lewisburg, Bucknell University Press; London and Toronto, Associated University Presses, 1986.
- LEAL, R. *En primera persona*, La Habana, Instituto del Libro, 1967.
- LÓPEZ, A.; POCIÑA, A. & SILVA, M. de F. (Eds.), *De ayer a hoy. Influencia clásica en la literatura*, Coimbra, E. Universidad de Coimbra, 2012.
- MARTIATU, I. M. *Wanilere teatro*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 2005.
- MARTIATU, I. M. *Una pasión compartida: María Antonia*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2004.
- MARTINO, F. de & MORENILLA, C. (Eds.). *El perfil des ombres*, Bari, Levante Editore, 2002.

- MIRANDA, E. *Calzar el coturno americano*, La Habana, Ed. Alarcos y Letras Cubanas, 2006 y 2007.
- MONTERO, R. *Medea*, La Habana, Ed. Unión, 1997.
- POGOLOTTI, G. (Ed.). *Teatro y revolución*, La Habana, Letras Cubana, 1980.
- RAMOS-PEREA, R. *Perspectiva de la nueva dramaturgia puertorriqueña*, San Juan, Ateneo Puertorriqueño, 1989.
- RODRÍGUEZ, M. *Medea reloaded*, *Tablas*, La Habana, n. 3-4, 2007, p. VII-XX.
- SANTALIZ, P. El castillo interior de Medea Camuñas. *Teatro*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992, p. 65-106.
- SEGAL, E. (Ed.). *Readings in Greek Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1983.
- TRIANA, J. *Medea en el espejo, La noche de los asesinos, Palabras comunes*, Madrid, Ed. Verbum, 1991.
- VILLEGAS, J. La especificidad del discurso crítico sobre el teatro hispanoamericano, *Gestos*, Irvine, 1.2, 1986, p. 57-73.

Recebido em 13 de janeiro de 2014
Aprovado em 24 de fevereiro de 2014