

MEDEA Y LA VOZ DEL OTRO EN EL TEATRO LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

ELINA MIRANDA CANCELA

Durante siglos el contraste entre la posición que ocupaban las mujeres en la vida ateniense del siglo v a.n.e. y la que desempeñaban en las tragedias ha permanecido como una de tantas cuestiones sin explicación aparente, sin tener en cuenta que, tal como nos advierte Michael Zelenak,¹ la tragedia griega “inventa” a la mujer como necesaria contraparte a la medida del imaginario patriarcal predominante, en dos tipos principales: la sacrificada y resignada víctima (Casandra, Ifigenia, Alceste) o aquella de la que ya hablaba Hesíodo en su mito de Pandora, que bajo una atractiva forma oculta la destrucción (Clitemestra, Medea, Fedra).

Pero en particular la figura de Medea, mujer, extranjera, con conocimientos poco comunes y por tanto conceptuados de mágicos, aunaba ya en el mito varios “otros”; alteridad sometida e inferiorizada dentro de los cánones culturales hegemónicos en la sociedad griega clásica, pero siempre sentida no ya como un peligro latente, sino como una clara advertencia del temible monstruo encerrado, o más bien aparentemente domesticado, tanto más cuando del papel tra-

¹ Cfr. Michael X. Zelenak. “Tragedy and Gender: Inventing the Female”, en *Gender and Politics in Greek Tragedy*. Peter Lang Publishing, Nueva York, 1998.

dicional de simple ayudante había pasado a un primer plano frente a un Jasón empequeñecido, el cual antepone el uso de su atractivo personal y del amor que provoca, a las armas habituales del guerrero de las grandes sagas.

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, y sobre todo, a dónde podía llegar un ser acosado por las contradicciones existentes en su medio, sin duda alguna jugaba conscientemente con la dualidad siempre presente en esta figura mítica: diosa o mujer, sabia o bruja, enamorada doncella o traidora asesina, poderosa señora o humillada mujer, griega o bárbara. El controvertido trágico, en verdad, se valió de las connotaciones que para sus coterráneos tenía el ser mujer o extranjero para, al reunir ambas condiciones, a las que se sumaba, para colmo, el carácter de hechicera, se le permitiera tratar temas que no se hubieran tolerado si su personaje hubiera sido un ciudadano ateniense.

Así pues, aunque el trágico la plasmara definitivamente como asesina de sus hijos, fue el romano Séneca quien afianza la imagen malvada de Medea con patética exageración, al mostrárnosla como una desatada furia que desearía tener catorce hijos para matarlos, porque dos le parecen poco. Esa marca ha sido indudablemente la que pesó en la valoración posterior de la figura mítica y explica su relativamente poca incidencia, en comparación con Antígona o Electra, en el teatro

moderno, hasta que en la última parte del siglo xx ha cobrado renovado interés y propiciado diversas reflexiones, tanto como nuevas lecturas, a partir del descubrimiento del otro en medio del complejo acontecer contemporáneo.

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,² la figura de Medea se proyecta en el teatro de las últimas décadas de modo tal que no hubiera podido preverse en los años treinta, cuando Lenormand y Maxwell Anderson deciden sacar a la heroína de su contexto habitual y ubicarla en Asia y en los mares del Sur.³ Sin embargo, poco se sabe de las Medeas latinoamericanas, como, en general, se desconoce el papel del mito clásico en este teatro, afectado ya de por sí por su marginación en historias y textos críticos.⁴

Sirva a manera de prueba el libro de ensayos sobre la figura de Medea en el mito, la literatura, la filosofía y el arte, publicado en 1997,⁵ en cuya introducción una de los editores, Sarah Iles Johnston, pasa revista a buena parte de las obras a las que antes hacía referencia y otras más sin mencionar ninguna iberoamericana, o la relación consignada

² Cfr. Güngör Dilmen. *Kurban*. 1967; Willy Kyrklund. *Medea from Mbongo*. 1967; Brendan Kennedy. *Medea*, 1988; Heiner Müller. *Medeamaterial*. 1982; Luis Riaza. *Medea es un buen chico*, 1981.

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". "La especificidad del discurso crítico sobre el teatro hispanoamericano". *Gestos*. 1.2 1986: 64.

⁵ Clauss James J. y Sarah Iles Johnston (eds.). *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Princeton University Press, Princeton, 1997.

en *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts*, editada en 1993, que de las obras latinoamericanas sólo recoge la *Medea en el espejo*, del cubano José Triana (1960), sin mencionar, por ejemplo: *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); *Gota d'agua*, de Chico Buarque y Paulo Pontes (Brasil, 1975); *El castillo interior de Medea Camuñas*, de Pedro Santaliz (Puerto Rico, 1984) o *Medea de Moquegua*, de Luis María Salvaneschi (Argentina, 1992); conjunto al que obviamente habría que agregar la última obra basada en esta figura mítica de que tengamos noticia, la *Medea* del cubano Reinaldo Montero, estrenada en 1997.

Durante mucho tiempo la recepción de obras latinoamericanas que parten de un mito trágico se ha visto afectada por prejuicios de algunos que con óptica purista las desvalorizan, al no ajustarse al canon establecido y cuya reproducción esperan; como también por apreciaciones de aquellos que, en pos de la expresión de una identidad nacional, piensan que al adoptar un mito griego como asunto, el autor rehúye compromisos en este sentido, sin advertir que desde la llegada de Colón a tierras americanas el legado clásico también forma parte de la cultura de quienes viven en esa orilla del Atlántico y que el diálogo intertextual, el uso y la subversión de los cánones hegemónicos constituyen una vía de plasmación de la propia especificidad.

Ante la imposibilidad de abarcar todas las piezas, nos referiremos particularmente a cuatro de ellas, elegidas con la idea de abarcar una gama de diversas posibilidades, así como de distintos momentos y ámbitos: *Medea en el espejo*, de José Triana; *Gota d'agua*, de Chico Buarque y Paulo Pontes; *El castillo interior de Medea Camuñas*, de Pedro Santaliz y *Medea*, de Reinaldo Montero.

Llevada a escena en 1960, cuando el triunfo de la revolución cubana había subvertido los cánones y convenciones imperantes, Triana se apoya en el mito trágico para interesarse por la búsqueda de la verdadera identidad de quienes estigmatizados por su raza, sexo o situación social, asumían los patrones consagrados socialmente, aunque éstos conllevaran el falseamiento de sí mismos.

Así, la Medea de Triana no es una extranjera, sino la mulata María, mujer de un blanco, y que vive en un "solar" habanero.⁶ Sometida al marido, no concibe otro destino que éste, al tiempo que, convencida del "privilegio" de su situación, se comporta ridículamente a manera de gran señora. Cuando conoce de su abandono y que su Julián se casa con la hija del dueño del solar, envenena a ambos con la ilusión de recobrar al marido, aunque ello implique la continuación de su dependencia; pero en la lucha, al fin y al cabo, ha de asomarse al espejo, tantas veces rechazado, reconocer lo falso de la imagen asumida y la necesidad de ser ella misma, aunque para

⁶ Antigua casona venida a menos que se alquilaba por cuarto a familias pobres y numerosas que vivían hacinadas y en condiciones insalubres.

ello tenga que romper la virtualidad que se materializa en sus hijos.

Mujer desgarrada y escindida entre ella y su imagen, al igual que la Medea de Eurípides, no tiene futuro en el plano huma-

⁷ Cfr. E. Schlesinger. "On Euripides Medea", en E. Segal (ed.), *Readings in Greek Tragedy*. Oxford, 1983, p. 299: "Medea the Human Being is Dead; Into Her Place Has Stepped the Victorious Goddess of Vengeance".

no. Enajenada, se erige ella también en una especie de diosa de la venganza⁷ al gritar "Soy dios", frente al coro que

la llama asesina, antes de caer desplomada y ser alzada por éste, a modo de *deus ex machina*.

Título, motivos, coro, unidad de lugar y de tiempo, son aspectos en los que el autor se mantiene apegado a cánones establecidos, 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 les ridiculiza actitudes asumidas y se transparenta en la mezcla de diferentes variantes de lenguaje; la "contaminación" del modelo mediante el uso de contextos populares propios de la cultura cubana, como la religión afrocubana o la música, así como la presencia de tipos sociales característicos, con la consiguiente pérdida de fronteras genéricas; el empleo de recursos metateatrales como la parodia del tono grandilocuente o del modo de actuar trágico, las referencias a que lo sucedido es una tragedia; pero, sobre todo, al buscar 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, instrumento para revelar el falseamiento de su propia identidad a que se veía constreñida la mujer por el peso de siglos de estereotipo social.⁸

Esa fusión y conciencia que la crítica posterior denominaría como metateatral, asumidas por el autor al proponerse desde un principio hacer una tragicomedia, interesado en hacer un teatro a la manera de Valle-Inclán, le confiere a la pieza una originalidad y una autoctonía que se pone aún más de manifiesto si se compara con otra Medea casi de la misma época, *Além do rio*, del brasileño Agostinho Olavo, que se inscribe en la tendencia a reescribir la historia para revelar la importancia del negro y de su rebeldía en la formación de esa nación. En ella la acción se traslada al Brasil, pero Medea es una princesa africana que por amor ha entregado a su padre, a su hermano y a su pueblo en manos de un negrero, que la ha traído consigo creándole la ilusión de que todavía es libre.

Enterada de la próxima boda de su amante con la hija del capitán de la zona, esta Medea que vive alejada del pueblo, cercana a la desembocadura de un río pero separada hasta de sus vecinas, temerosas de sus posibles maleficios —aunque no deje de oír los tambores que la maldicen por su traición—, también envía su regalo envenenado, al parecer anónimo. Pero,

⁸ Para una exposición más detallada sobre el tema véase de la autora "Un espejo para Medea en el teatro cubano", en *El teatro, una política*, Levante Editori, Bari, 1999 y William García. "Tragedy and Marginality in José Triana's *Medea en el espejo*", en Dauster, F. (ed.). *Perspectives on Contemporary Spanish American Theatre*. Associated University Presses, Londres, 1996.

viéndose pérdida y próxima a ser una esclava más, manda al río a sus hijos casi blancos, segura de que no podrán sortear los peligros, y ella huye a reunirse con los suyos, dejando al padre los cadáveres que el río arrastra, no sólo como venganza sino como acto expiatorio con el que busca restaurar el orden, conculcado por ella cuando abandonó a su pueblo y a su raza. Aunque la proximidad al mito trágico es indudable, la falsa situación de Medea en el contexto histórico en que se le ubica le resta autenticidad a la obra y, por tanto, incidencia social a este trasplante del mito trágico, desde mi punto de vista, a pesar de que —como la María de Triana y a diferencia de la heroína de la tragedia griega— su acción esté marcada por la necesidad de recobrar su identidad como ente social.

Muy diferente es el enfoque con que Chico Buarque y Paulo Pontes se interesan por el texto de Eurípides en 1975, cuando escriben *Gota d'agua*, estrenada ese mismo año, puesto que, como sus propios autores definen en el prólogo, es el problema social afrontado por Brasil en medio de un periodo de aparente alza económica —el llamado milagro brasileño—, lo que les interesa develar por medio de la tragedia, abordada con una perspectiva semejante a la que trasluce otra de las obras de Chico Buarque, quizás más conocida gracias a la película que sobre ella se hiciera, *Opera do malandro*.

Joana es una mujer madura, con dos hijos. Diez años atrás, enamorada, abandonó una pacífica existencia de clase media

que le brindaba su marido. Fue ella la que inició a Jasão, entonces de veinte años y parte del pueblo marginado, en el disfrute de la vida, y con su fuerza vital le sirvió de acicate para que se revelara como compositor. Éste acaba de obtener el éxito con una samba puesta de moda, *Gota d'agua*, en la que el pueblo se reconoce. Precisamente en este momento, después de darle parte de su vida, techo, comida e hijos, Jasão la ha abandonado a causa de Alma, la hija con aspiraciones de nueva rica de Creonte, el dueño del conjunto habitacional donde viven.

Éste, próspero comerciante, ha concitado en su contra a todos los vecinos, una vez que comprenden que jamás saldarán la deuda contraída por el pago de la casa, gracias a los intereses sobre el capital a que se han obligado. Es también Creonte una fuente de empleo y tiene la ley de su parte, por lo que ejerce una autoridad prepotente.

La noticia de que Jasão ha abandonado a Joana para casarse con la hija de Creonte y de hecho pasarse al bando de los poderosos, así como que éste quiere expulsar de la vivienda a la mujer, es la gota de agua que rebosa a los vecinos, quienes aconsejados por Egeu, el único dueño de su propio techo, se deciden a protestar y van en manifestación frente al empresario.

Avisado por un correveidile, Creonte recuerda los consejos de Jasão de que, si accediera a algunas demandas, al final ganaría más y, antes de que los vecinos expongan sus quejas, anuncia los beneficios que ha pensado darles siempre que no

sean sus enemigos. Nadie ya defiende a Joana, quien trata de vengarse enviando una comida envenenada que el desconfiado Creonte, a diferencia del Perico Piedrafina de Triana, no acepta como aparente acto de sumisión y se la hace devolver.

No teniendo salida, una vez fracasado su intento y puesto que Creonte la obliga a abandonar la casa en razón de sus adeudos, Joana entiende que no hay venganza mayor ni testimonio mejor de su desesperación que la muerte, la suya y la de sus hijos, de manera que, junto con ellos, come la carne envenenada: los tres mueren, mientras se celebra la fiesta del casamiento con la participación de todo el vecindario. Éste queda como inmovilizado con la noticia, mientras la samba vuelve a oírse a manera de conclusión a la que todos los personajes se van integrando, incluso los muertos, mientras se proyecta un cintillo de prensa sensacionalista con la noticia de una tragedia.

A partir de los presupuestos de los autores de revalorizar la palabra dentro de un teatro que atraiga al público y lo haga reflexionar sobre las circunstancias sociales, en particular sobre la situación de la clase media y del intelectual, al tiempo que sienta que está ante un teatro auténticamente brasileño, el mito de Medea con sus matices de crimen pasional, susceptible de acontecer en cualquier barrio de Río de Janeiro y ser pasto de la prensa sensacionalista, les pareció a los autores un símbolo de sus preocupaciones, de los mecanismos trágicos que querían poner al descubierto, a partir de una adapta-

ción de la obra de Eurípides que hiciera para la televisión Oduvaldo Vianna Filho, a cuyo recuerdo dedican la obra.

Así se adoptan los motivos de traición y venganza del mito, con expresa resonancia del hipotexto en situaciones, caracterización de los personajes y expresiones; con un sentido análogo al del espectáculo trágico, con música, canto y un rejuego moderno de luces y locaciones múltiples; en tanto se acentúa el valor de la palabra tal como acontece en la tragedia griega, al tiempo que se procura, con el uso del verso, resemantizar un lenguaje cotidiano; pero, al pasar a un primer plano el problema social, el drama íntimo de Medea, imbricado con éste, pierde protagonismo y la muerte de los hijos no es parte de su venganza inicial, sino la denuncia de la situación del injuriado y maltratado, olvidado por los demás con quienes compartió dificultades, una vez obnubilados por posibles ventajas económicas. Medea, de victimaria, se ha convertido en víctima; de diosa, ha descendido a titular de prensa, pero no por ello ha perdido fuerza.

Definida como fuego, como mujer poderosa e independiente, que sabe lo que quiere y por ello lucha, se identifica con el pueblo. Jasão, agotado por tanta intensidad vital, la abandona en busca de una existencia pacífica y acomodada, así como también se distancia de sus raíces populares. En esta nueva Medea se aúna la traición del marido con la denuncia de la posición de la mujer y del pueblo ante los nuevos mecanismos puestos en práctica por el capitalismo brasileño en su

afán de modernizarse, pero siempre dependiente. Es precisamente por el bien de la lucha de todos que Egeu le pide a Joana que abandone sus diatribas contra Creonte, para al final quedarse sola, sacrificada ante falsos espejismos de bienestar económico.

Los hilos de ambos problemas, el personal y el social, se entrecruzan desde el principio mediante la yuxtaposición de

escenas hasta anudarse en la figura de Joana, cuya muerte, y la de sus hijos, interrumpe momentáneamente la fiesta y pone de manifiesto, como señala en la presentación Eduardo Francesco Alves,⁹ las contradicciones de una sociedad sonriente pero implacable con

⁹ E. F. Alves. "Uma tragédia brasileira. Chico Buarque y Paulo Pontes", en *Gota d'Água*. Portinho Cavalcanti, Río de Janeiro, 1977. "Com esses personagens, Chico Buarque e Paulo Pontes traçaram o quadro, extremamente bem sucedido, de uma realidade que é toda nossa, mas que é também, por extensão, a realidade de todos os pequenos deste mundo, aqueles que sofrem na carne as contradições e as injustiças de uma sociedade sorridente, mas implacável com os seus humilhados e ofendidos".

sus ofendidos.

Así, aunque se aceptan patrones e interesa mantener el sentido trágico, el uso de la música netamente brasileña, el lenguaje coloquial, los ritos afrobrasileños, la mezcla de deidades, *los orichas del Olimpo*, las costumbres y los tipos sociales, pero sobre todo la puesta del mito en función de la denuncia de las consecuencias sociales que hacen de la mujer su víctima por antonomasia, subvierten los cánones, al tiempo que Medea adquiere una nueva resonancia como símbolo de la realidad brasileña y latinoamericana del momento.

En 1984 Pedro Santaliz, uno de los animadores de la llamada nueva dramaturgia en Puerto Rico y quien con estilo pro-

pio creara en 1970 “el nuevo teatro pobre de América”, retoma el mito de Medea en su búsqueda incesante de llevar a su *tabladito ameno*, según él mismo lo denomina,¹⁰ obras que se identifiquen con el sentir popular. Medea no sólo adquirirá un apellido, Camuñas, para singularizarla, sino que recibirá apelativos de Medeíta o Medeota que fijan su nueva identidad como vecina de la parada 6 ½ de su San Juan natal. De concedora de remedios ha devenido vendedora de cosméticos y peluquera a domicilio, mientras que del carro alado de la tragedia de Eurípides sólo queda el gusto de esta Medea por conducir su datsun por las calles de la ciudad.

¹⁰ Cfr. Roberto Ramos-Perea. *Perspectiva de la nueva dramaturgia puertorriqueña*. Atenco Puertorriqueño, San Juan, 1989, p. 16.

Es el pilar, el castillo interior, que mantiene una casa al borde de la quiebra y la delincuencia. Su marido Jacho Ruiz gusta de leer la Biblia y anda envuelto en problemas con traficantes de drogas, a los que debe dinero. Los hijos de Medea no son de Jacho, aunque éste los ha criado y, como apunta el narrador al principio de la obra, a la madre a veces le dan ganas de matarlos, por los dolores de cabeza que le ocasionan. Siendo ya unos adolescentes, le roban a la madre las pastillas para luego venderlas; a Jacho, el dinero, y planean asaltar a la vieja que cuida al hermano enfermo, mientras los padres creen que están en la escuela.

Medea vive atormentada entre los avatares por la subsistencia, los hijos y la sospecha de que el marido quiere abandonarla. Tiene un amigo dominicano, Egeo, el cual le ofrece su casa para cuando quiera visitarlo; en tanto Jacho planea

marcharse con Siconidia, una animadora de televisión, de origen cubano, como para que todo el Caribe hispano quede representado.

Al final, Jacho se decide y va en busca de la novia al aeropuerto, en tanto Medea, con sus hijos, queda en medio de una refriega con los narcotraficantes. El hijo mayor mata a uno y huye. Medea, herida, ruega al menor que se marche ante el peligro de caer preso; mientras el coro, al igual que antes hicieran el prólogo y el narrador, subraya el carácter de representación dentro de una representación, anunciando una nueva parte, como en las radio o telenovelas, y presentando a los actores para el aplauso final.

Si bien Santaliz se vale de resortes del teatro antiguo como el prólogo, la posibilidad de que un actor encarne varios personajes, el coro, y asegura seguir pautas de "Don Eurípides", la metacrítica al género trágico se explicita en todo momento a partir de la invocación a dioses inventados, la ruptura del tono trágico por las carcajadas y por la sobreactuación indudable, implícita en las constantes interjecciones que se combinan con las palabras del monólogo de la Medea eurípidea con que comienza la obra, a manera de "recuerdo y homenaje", dice el autor en la acotación, pero más bien para subrayar por contraste el abismo entre la antigua Medea, el teatro consagrado como canon hegemónico y la necesidad de un nuevo 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 telenovelas, la teatralidad ostentosa, la parodia y la exageración burlesca de elementos de la representación teatral, de la subversión de los cánones, no sólo pone en ridículo los valores imperantes sobre la familia y el orden social, sino que, además de la sátira de las circunstancias en que se vive, no se busca ni un trasplante ni una fusión, sino romper con el hipotexto al tiempo que éste le sirve 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 en que la mujer, como 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, haciendo gala de su preparación filológica,¹¹ juega continuamente con el texto griego. Casi línea a línea es posible reconocer el texto eurípideo, pero siempre en función de su propia interpretación. 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”.¹²

¹¹ Se graduó de licenciado en filología en la Universidad de La Habana.

¹² M. Hernández-Lorenzo y O. Valiño. “Yo soy el Otro... y escribo teatro”. Una conversación con Abelardo Estorino. *La Gaceta de Cuba*, núm. 6, UNEAC, La Habana, 1997, p. 33.

El calificativo de “tan próximo” dado a Eurípides en la declaratoria se nos revela abarcador no sólo de la letra, el texto

propiamente de la *Medea*, sino también del espíritu; es decir, la manera de plantearse el quehacer dramático, cada uno en su época, en tanto el ateniense se propuso crear una tragedia más cercana al hombre común, con un tono más afín al habla coloquial, 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. De ahí que a la protagonista le quede abierta la posibilidad de salir de escena, y de la obra, con todos los suyos rumbo al futuro, hacia el anonimato feliz en que se han de educar sus hijos; mientras que la tradición mítica adquiere vida propia, a través de la literatura y el arte, con un final pergeñado por el pedagogo como *quintaesencia impalpable*: la carroza en que Medea con los cadáveres de sus hijos se eleva *hacia el cielo de los cielos*, según concluye éste. Con tal solución ya pueden irse tranquilos a desayunar a Atenas, aunque el pedagogo, precavido, a última hora recoja el cuchillo y lo esconda entre sus ropas.

De las cuestiones que inquietaban a Eurípides, más que la aceptación del extranjero en el contexto de la polis, Montero pone énfasis en el emigrante y las variantes con que éste asume tal condición. El pedagogo, quien, a pesar de los esfuerzos por olvidar sus orígenes, no escapa de su huella y sueña con convertirse en filósofo en la ciudad para la que Platón imaginara su utópica república y de la cual Egeo ahora le abre las puertas, redimensiona la insularidad natal: "Sí, la isla son

los puertos. Los puertos, el límite de las esperanzas, el ansia de una cosa distinta, el más maleable y feraz reducto de la insularidad. Los puertos revelan la necesidad de asimilación y cambio".¹³ E

¹³ R. Montero. *Medea*. Unión, La Habana, 1997, pp. 67-68.

indudablemente estos dos factores, asimilación y cambio, constituyen el eje de la obra. Al final, reiterados emigrantes, con toda su carga, retomarán el camino, sin mirar atrás, en procura inversa de su propio vellocino.

Precisamente, Medea y los suyos asumen la objetivación de la tradición cuando invierten los términos y en vez del carácter magnificado de diosa de la venganza, para recordar las palabras de Schlesinger,¹⁴ actúan y abandonan la escena como simples mortales, con un giro inesperado, tan propio de la comedia; una vez que, a diferencia del éxodo de la obra griega, en la antistrofa se asegura que "Por suerte o por desgracia, el curso verdadero de las cosas a veces no permanece arcano para siempre" (p. 90); sin duda por obra de los mismos hombres.

¹⁴ Ver nota 7.

La tragedia ha devenido comedia, precisamente por escoger devenir en un ser humano más que por el final feliz, el sentido del humor o el uso de recursos cómicos. Medea, émula de Ulises, opta por el destino de mujer, decidida a tomar en sus manos su propia vida y la de los suyos, inmersa en una existencia cotidiana y anónima, al tiempo que deja atrás la imagen mítica de diosa de la venganza como única respuesta posible ante la situación de inferioridad a la que estaba confinada en

la Atenas clásica. El mito se ha subvertido para dar paso a una mujer dueña de sí, que de burlada deviene burladora.

En las obras que hemos tomado como muestra resulta evidente que, tal como en 1996 hacía notar William García, una de las claves compartida por los autores latinoamericanos en

¹⁵ W. García, *op. cit. Supra*, p. 146. "Triana shares three key concerns with other Latin American playwrights who recreate the story of Medea: the Americanization of the myth; the apparent impulse to dissociate from previous European adaptations through a different theatrical conception and a more overtly political discourse; and the attempt to reconcile a revisionist approach to the myth with the tragic dimension presented by Euripides".

el tratamiento del mito es su americanización.¹⁵ En efecto, en las cuatro piezas Medea se ha trasladado a tierras latinoamericanas al tiempo que se presenta un contexto que enfatiza su actualidad, sin importar el ropaje

o la mención de ciudades griegas.

Aún más, estas cuatro Medeas se han convertido en nativas de los respectivos países, pues hasta la de Montero, obra en que, frente a las otras tres, la ubicación en el espacio y en el tiempo es menos concreta —en tanto Atenas y Corinto no tienen un valor verdaderamente geográfico—, el recuerdo de una canción: una tradicional guajira cubana, junto a la reiterada referencia a la "isla", la adscriben inmediatamente desde el punto de vista de origen. Sin embargo, tanto en Triana como en Santaliz y en los autores de *Gota d'agua*, es la condición de ente marginado socialmente en su propia patria el que las coloca en una situación análoga a la Medea del drama euripideo, mientras que en Montero, aunque extranjera, se subraya un matiz distinto, pero de gran peso en la Latinoamérica de las últimas décadas: la condición de emigrante.

Por otra parte, si bien es cierto que el hipotexto fundamental es la tragedia de Eurípides, como bien han asentado expresamente los respectivos autores,¹⁶ no se trata de un mero trasplante, sino de una recreación en que el grado de acercamiento y el empleo que se hace del mito trágico cubre las más variadas gamas. La parodia, en el sentido con que la utiliza Linda Hutchon,¹⁷ cubre los más disímiles *ethos*, desde el más reverente en que se busca mantener a la heroína en su dimensión trágica, hasta aquel que García calificaría de sabotaje textual/teatral,¹⁸ al apelarse a la completa subversión del género trágico no como negación de Eurípides, sino como reacción más bien contra el canon establecido por la tradición europea dentro de las expectativas del público y la crítica; pero en todos los casos en función de la expresión de la propia especificidad cultural.

La metateatralidad queda de manifiesto de primer intento por el afán que encontramos, tanto en la de Triana como en las piezas brasileña y puertorriqueña, de subrayar que lo que se vive sí es una verdadera tragedia, pregonada hasta en la prensa; mientras que en la de Montero los personajes están muy conscientes de ser objeto de una tradición literaria con vida propia.

¹⁶ Triana en entrevista de Chistilla Vasserot (*Latin American Theatre Review*. Kansas, 1995: 29/1, pp. 119-129), aunque también dice haber leído muchas otras. Chico Buarque y Paulo Pontes lo expresan en su introducción a la publicación de la obra. Santaliz en el prólogo y en los textos de Eurípides que se recitan, mientras que Montero nos lo advierte desde la dedicatoria, aunque también pone en boca de Jasón el manejo de otras versiones.

¹⁷ Cfr. L. Hutchon. *Ironía, sátira, parodia. De la ironía a lo grotesco*. UAM, México, 1992, p. 180.

¹⁸ Cfr. W. García. Sabotaje textual/teatral contra el modelo canónico: *Antígona-Humor* de Franklin Rodríguez. *Latin American Theatre Review*. Center of Latin American Studies, University of Kansas, Kansas, otoño, 1997, pp. 15-29.

Sin embargo, para las cuatro obras en su relación con el mito resulta crucial el motivo del asesinato de los hijos en función de la cosmovisión de cada autor. La Medea de Triana mata a sus hijos, pero no por venganza sino para ganar su propia identidad; la de Buarque y Pontes se mata junto con sus hijos, como tantas veces se recoge en la prensa que hacen familias desesperadas por su situación económica; la de Santaliz, herida de bala, pierde su familia no por su mano, sino por la realidad que la circunda; en tanto la de Montero se venga de Jasón con el engaño y asume su propio destino humano junto a sus hijos.

Si María encuentra su identidad cuando deviene Medea, si Joana es la vida intensa y creadora, Medeíta la que mantiene la subsistencia familiar con su trabajo y la Medea de Montero abre una nueva opción, en el personaje de Jasón —idealizado por María, inventado por Joana, mantenido por la vendedora de cosméticos y burlado por la Medea de Montero— se acen-túa la pérdida de protagonismo hasta dejar de ser padre, como en el Jacho puertorriqueño.

Por su parte, Creonte, como el poder contrapuesto, de acuerdo con las nuevas circunstancias deviene propietario, confiado en Triana, suspicaz en Buarque y Pontes, según el desarrollo del tipo de capital que encarnan; es sólo un padre de familia pequeño burguesa con aspiraciones y preocupado por su hija en Santaliz, mientras en Montero no es él sino su instrumento, Mano Derecha, quien interesa al autor. Así, el mito y los

personajes se adecuan al reinterpretarse, pero sin perder las marcas del modelo eurípideo.

Como se desprende de lo apuntado, por mucho que se subvierta el modelo, la admiración y el respeto que la tragedia de Eurípides suscita hacen que cada una de estas piezas sea a la vez un homenaje al trágico ateniense y la vigencia de su obra, aunque estas Medeas están mucho más arraigadas en los problemas de su entorno social.

Así, mujer desgarrada, al tomar conciencia de que sólo ha vivido hasta el momento en función del papel asignado por la sociedad como ente inferior, en su condición de mujer, mulata y pobre, Medea en la obra de Triana rompe con los convencionalismos sociales predominantes en aquel momento y, por supuesto, con los que se juzgaba a la heroína trágica. Si bien en *Gota d'agua* la consideración del papel de la mujer es un subtema de interés, cobra un primer plano la denuncia de los mecanismos capitalistas del momento que obnubilan con sus afanes de modernización y crean la falsa visión del milagro económico del Brasil, mientras que en la *Medea Camuñas* es la necesidad de volver los ojos a las propias circunstancias de vida, de que el teatro haga reflexionar al puertorriqueño sobre la "tragedia" cotidiana en que vive inmerso; en tanto la Medea de fines de siglo de la pieza de Montero es un buen testimonio de cómo, a pesar del tiempo transcurrido, la figura mítica de la obra de Eurípides mantiene su vigencia como expresión de alteridad; pero, aunque subvertida dentro de los

cánones de la comedia, marca la posibilidad de cambio. La voz del otro ha encontrado un espacio teatral a través de las tantas veces vilipendiada heroína trágica, pero falta que sea la propia mujer quien proyecte en el teatro su versión del mito y abra las puertas a una nueva Medea, que sea ella su propia "inventora".