

REDESCUBRIENDO A LOS MITOS GRIEGOS DESDE EL CONTINENTE AMERICANO: LA MEDEA MULATA DE JOSÉ TRIANA

Carolina Ramos Fernández¹

La cubanización de los textos clásicos es una constante en el teatro de la isla caribeña del siglo XX. Son notables las referencias a temas y personajes de las tragedias griegas que se pueden encontrar en la producción de muchos de sus autores. Muestra de ello es la sobresaliente versión de Virgilio Piñera realiza de Electra en su trabajo “Electra Garrigó”; o la premiada y polémica pieza “Los siete contra Tebas”, de Antón Arrufat.

Incluso “Medea en el espejo” –escrita en el año 1959- es la primera parte de una trilogía basada en la mitología griega que escribe José Triana. Una tríada que se completa con las obras “La muerte del Ñeque” y “La noche de los asesinos”, una de sus obras más conocidas y representadas.

Así, con “Medea en el espejo”, el dramaturgo se incorpora a una corriente en la que se opta por redescubrir, al público cubano, la dimensión atemporal e internacional de un teatro que se escribió dos mil años antes.

En este caso, el autor aborda el mito haciéndose eco de las teorías que hablan de Medea como prototipo de la mujer extranjera. Un modelo que, en esta ocasión, adquiere características raciales -al ser mulata- y se impregna de la cultura afrocubana y de sus costumbres.

De esta manera, Medea se convierte en María, una mujer mulata que comparte su vida con Julián y los dos hijos que tienen en común. Una relación desigual en la que ella está profundamente enamorada, mientras él flirtea con toda mujer que se cruza en su camino. Una situación que ella conoce y tolera hasta que Julián da un paso más y decide formalizar su

¹ Investigadora adscrita a la Universidad de Sevilla.

relación con Esperancita, la hija de Perico Piedra Fina –propietario del solar en que viven-casándose y convirtiéndose en el heredero del capitalista. Una situación que, como en el original clásico, hace enloquecer a la protagonista que acaba por matar a sus hijos.

A pesar de adaptar numerosos elementos del texto griego, no renuncia el autor a una estructura dramática que sigue las unidades clásicas.

Así, el texto aparece dividido en tres actos y en las diferentes escenas que marcan la entrada y salida de los personajes en escena.

Igual ocurre con la unidad de espacio que se encuentra reducida al patio de un solar cubano, lo que ha llevado a que algunos autores hayan hablado de una “tragedia de solar” al referirse a este texto².

La elección de este espacio no es aleatoria, pues era –y aún hoy siguen siendo- uno de los lugares de convivencia más típicos de Cuba en el siglo XX. Un lugar en el que se establecían relaciones familiares entre vecinos pero, sobre todo, el hogar de las clases más pobres de la sociedad.

En este espacio, concreto y reducido, se encontraban distintas categorías de personajes que fueron, sin duda, la fuente de inspiración del dramaturgo cubano. Así, no extraña que, incluso hoy, encontremos crónicas que hagan referencia a este tipo de paisanaje: “En todos los solares vivía un personaje muy "necesitado", un "brujo", un espiritista o un *babalawo* que daba consejos y pretendía resolver todos los problemas -que eran muchos- de esta pobre gente que era más que ignorante”.³

² DAUSTER, Frank: *The Game of Chance: The Theatre of Jose Triana*, En *Latin American Theatre Review*, Fall 1969, pp. 3-8.

³ BETANCOURT, Diego: “El ‘solar’ en Cuba era la diferencia de vivir bajo techo o vivir en los parques”, En: *La Nueva Cuba*, 15 mayo 2001, <http://www.lanuevacuba.com/archivo/d-betancourt-6.htm> Consulta: 6-03-2009. El artículo contiene datos interesantes sobre este tipo de construcción pero, sobre todo, respecto al tipo de vida que se desarrollaba en ellos. Así, el autor destacaba: “Estos solares eran una edificación de un solo piso con largo patio de cemento pulido y muchos cuartos, es decir 10, 12 y hasta 15 habitaciones. Todas tenían su puerta de salida al patio, pero ninguna tenía servicios sanitarios dentro de la habitación. Para bañarse o ir a defecar había que salir al patio donde podía haber, como mínimo, dos baños de sólo ducha, y en otro lugar dos o tres inodoros separados”.

Respecto a la unidad de tiempo y su uso en esta obra, hay que diferenciar entre: el tiempo de la acción y el tiempo de la historia.

La primera ocupa algo menos de 24 horas, abarcando desde el mediodía y las primeras sombras del atardecer hasta el alba y la mañana del día siguiente. Esto ofrece un protagonismo, casi absoluto, a la noche y a la falta de luz natural. Lo que conlleva una envoltura inmejorable para el elemento mágico, algo fundamental en el desarrollo de la acción dramática y del personaje protagonista.

Menos concreta aparece la unidad de tiempo histórico que se reseña, simplemente, con la frase “Hace algunos años...”. Si bien podría haber sucedido días atrás o en el mismo momento presente en que se estrenó el trabajo, dada la actualidad del tema⁴.

Es interesante, además, hacer referencia al universo sonoro que envuelve la obra. Un elemento en el que el autor se detiene, dejando algunas referencias que son muy útiles, no sólo para la puesta en escena, sino para que quien lea el original, se pueda hacer una idea del ambiente que rodea a la acción. Elemento, además, que cubaniza, aún más, al mito por la naturaleza de muchos de los elementos que participan.

En este sentido, hay que destacar las referencias a los sonidos que existen en las acotaciones. Un mundo sonoro que tiene registros muy diferentes, dependiendo del momento de la obra en que nos encontremos. Así, el dramaturgo cubano se refiere, en las acotaciones, a un rumor de canciones infantiles que rodean a la protagonista nada más levantar el telón; a los pregones del muchacho vendedor de periódicos de la escena cuarta del primer acto; al silbato que María utiliza para llamar a algunos personajes; ritmo de son que acompaña el descubrimiento del conflicto principal de la obra; el ruido de la bocina de un coche que dificulta que se pueda escuchar lo que dice uno de los personajes del coro; los golpes de tambor que da el bongosero; o el silencio y los susurros que predominan en el tercer acto, a medida que la noche se apodera de la escena.

Otra referencia obligada al abordar el análisis de este trabajo es el universo cromático que crea el dramaturgo. Una paleta de colores que guarda relación directa con el desarrollo

⁴ La obra se estrenó el 17 de diciembre del año 1960 en la Sala Teatro Prometeo de la capital cubana. Una de sus últimas representaciones la hizo la Compañía Teatral Polimijani, en el Teatro Akis Davis de Atenas, en el año 2008.

del tiempo cronológico al que se refiere la acción, que acompaña a los distintos estados de ánimo de la protagonista y que caracteriza a los personajes por sí mismos y con referencias a la sociedad en que se mueven.

Así, en una primera parte, el cambio de luz ocurre cuando se descubre el inminente matrimonio entre Julián y Esperanza, la hija de Perico Piedra Fina. Un momento en el que, según marca el propio autor, se hace oscuro en escena, quedando sólo una luz cenital sobre la protagonista, ya con la razón perdida.

También es importante que, ya en el arranque del segundo acto, la primera referencia al espacio que hace el autor sea al tipo de luz que hay en escena, por tanto de ambiente. En este caso, luz nocturna. Y que, en el tercer acto, se haga énfasis –en las acotaciones- a que la luz que invade el escenario provoca la aparición de una atmósfera rojiza.

Es importante también cada una de las referencias que hace a los colores de la indumentaria que visten algunos personajes. Ésta constituye un universo de significantes que hay que tener muy cuenta al abordar la puesta en escena.

Así, Julián viste guayabera blanca –lo que le dota de foco permanente cuando aparece en el primer acto-; un blanco purificador que también visten Madame Pitonisa y el Doctor Mandinga y que, en el caso de Perico Piedra Fina, se vuelve gris.

Es tal el cuidado que tiene el autor con el elemento cromático y su significación, que deja indicaciones hasta del color del mango del cuchillo que Madame Pitonisa saca en el tercer acto. Arma que empleará María en la consecución final de la tragedia: la matanza de sus propios hijos.

GALERÍA DE PERSONAJES MARGINALES

En el planteamiento de la obra, José Triana compone un trabajo en el que participan once personajes, cuatro de ellos integrados a un coro con funciones muy similares a las que desarrollaban en los textos clásicos.

De este particular elenco destaca, como en el caso de su protagonista, el elemento racial. Así, es probable reconocer, en cada uno de ellos y de ellas, representaciones de la mezcla que se encuentra en la sociedad cubana. Así, encontramos: negros, mulatos,

blancos (rubios y muy hermosos o melnudos o gordos, según destaca el propio autor en la descripción de sus personajes) y mestizos.

Esta galería de personajes, además, es representativa de la parte marginal de la sociedad cubana, de quienes viven al borde entre la legalidad y la ilegalidad, de quienes nunca están satisfechos con su situación, lo que es una constante en la obra dramática del cubano, como él mismo ha señalado en alguna ocasión⁵.

Cada uno de los hombres y mujeres que aparecen en la pieza teatral desempeña, además, un rol diferente, derivado del espacio social que ocupa. Por ejemplo, María es una mulata que hace las funciones de “Señora de alta sociedad” a pesar de que quienes le rodean saben, perfectamente, que sus aires de grandeza son solamente los deseos de una mujer casada con un blanco. Mientras las personas de raza negra representan a quienes ocupan los escalafones más bajos de la sociedad, quienes desempeñan las ocupaciones más sometidas o que inspiran menos respeto al resto de la sociedad.

Es notable el peso de los personajes femeninos en la obra. No sólo por tener como protagonista a una mujer, María; si no porque el mundo que la rodea se completa con cuatro personajes que ofrecen un paisanaje desde el que se abordan los distintos roles que la sociedad ha reservado a las féminas.

María es una mujer de mediana edad, profundamente enamorada y dependiente de su marido, madre de dos hijos, y de escasos recursos.

⁵ Existe una preferencia por los personajes marginales que se repite en muchos de los trabajos de este autor, una opción que el autor justifica diciendo que, para él, esta tipología es la más representativa de la sociedad cubana. A lo que añade: “No son los personajes ni de la alta sociedad ni de una sociedad instalada correctamente. Son hombres que por una u otra razón siempre están como al borde, marginalizados, nunca satisfechos ni de lo que han hecho ni de lo que hacen. Siempre están como al margen, como un canto al margen. Están en una orilla extraña dentro de la sociedad. El mundo está bullendo de este lado y de este otro están ellos como expectantes, actuando, agitándose, con ciertas convulsiones, con cierto sentido crítico; algunas veces con ferocidad, otras veces pasivamente. Luchan y la mayoría no sabe por qué. Buscan algo cuyo significado último ignoran. Es como estar dentro de la realidad y salir fuera de la realidad, como si quisieran imponerse y al mismo tiempo saben que la lucha es inútil, al mismo tiempo forcejean contra esa realidad. Es un debate permanente entre acto y conciencia”, VASSEROT, Christilla: “Entrevista con José Triana”, En: *Latin American Theatre Review*, FALL 1995, p. 120.

Se trata de una mujer a la que invade la angustia y la duda sobre el posible abandono de su marido, lo que le llena de hastío hasta el punto de hacerle perder el sueño, y de afectarle en su relación con la realidad circundante, incluyendo en ella a las personas que aprecia e intentan ayudarle. Algo que ella denomina como “tremendo show con el objeto de destruirme”⁶ y que encuentra en los rumores del vecindario su fuente de información.

María tiene un componente agresivo que se va acentuando a lo largo de la obra. Algo que se observa en parlamentos como los siguientes:

MARÍA.- ¿Son éstos modales propios de tratar a una señora? Me has mentido, Erundina. Indudablemente no fuiste a un colegio de monjas. Tendré que vigilar la educación de mis hijos.

ERUNDINA.- ¿Vigilar la educación de tus hijos?

MARÍA.- Así es.

ERUNDINA.- Pero, María...

MARÍA.- No quiero que se acostumbren a tanto desparpajo. Yo misma hago esfuerzos. (*La mira con desprecio.*) Hablamos de cosas distintas. Llamaré a la Señorita Amparo. Es importante que reciba nuevas instrucciones. (*Se saca del pecho un silbato y un ramito de albahaca. Se santigua.*) Ay, los asuntos domésticos son una salación. (*Hace una llamada con el silbato*)⁷

A diferencia de la heroína clásica, esta versión cubana de Medea no es extranjera, sino, simplemente, mulata. Lo que, traducido a una sociedad en la que se pone en valor el ser persona de raza blanca, se puede equiparar a ser extranjero.

Se trata de un personaje al que posee un conflicto interior muy fuerte que no para de repetirse la necesidad que tiene de controlarse, pero que pierde la razón al enterarse de que Julián se va a casar con la hija del dueño del solar: Perico Piedra Fina.

Un comportamiento que pone de manifiesto dos cosas: por un lado, que no es la primera vez que se encuentra en este tipo de situaciones; y, por otro, que teme que se despierte en ella una parte de la que no se siente orgullosa, posiblemente por considerarlo no apropiado para una “señora”.

Así, nada más presentarse ante el público, María deja claro que se encuentra en una situación muy delicada:

MARÍA.- No, no puede ser cierto. Debo controlarme. Pero... ¿cómo es posible que esto me venga a ocurrir ahora, precisamente ahora, que quería sentarme un poco a respirar? Tengo que actuar con cautela. Los demás intentan hacerme saltar. Lo leo en sus rostros. Es algo que no necesita descifrarse.

⁶ TRIANA, José: *Medea en el espejo*, p. 21.

⁷ TRIANA, José: *Medea en el espejo*, p. 18

¿Hay gato encerrado? Me armaré de valor y confianza. Julián me ama. Julián es el padre de mis hijos. Julián, Julián. Mi destino eres tú⁸.

María ya vivió, en el pasado, un enfrentamiento con Perico Piedra Fina, pues, según relata, fue quien provocó que su hermano se suicidara, inventando alguna intriga por la que lo condenaron. Algo que no pudo soportar y ante lo que juró venganza. Una venganza que, unida al desagravio que vive de mano de su amante, le lleva a envenenar una botella de vino que regala a Piedra Fina para que la tomen durante el festejo por la boda de su hija con Julián. Lo que ocasiona una tragedia en la casa del poderoso propietario del solar. Lo que supone la primera parte del desenlace de la obra.

Su amor enfermizo por Julián da pie a algunos de los parlamentos más bellos de la obra y donde se muestra el lado más vulnerable y sumiso de esta mujer, que incluso llega a tolerar los malos tratos físicos.

Un ejemplo de todo ello ocurre al final del primer acto, cuando ella habla con él mientras bailan al compás del tambor:

MARÍA.-Olvidemos las cosas desagradables. La vida es bella. Estos días de separación me han servido de mucho. He comprendido que eres tú la razón de mi vida. Trataré de ser más complaciente. ¿Quieres un juguito de piña o una tajadita de melón que, expresamente, he cortado para ti? ¿Te gusta el menú de hoy? Un potaje de frijoles negros con su pizquita de pimienta que es una gloria. Arroz blanco, muy desgranadito, como a ti te encanta. Carne asada con mucha cebolla. Eso sí, algo especial. La receta me la dio Serafina, la prima de Evangelina, que se fugó con un sobrino de Candelaria. Ah y unas berenjenas rebozadas, que si los ángeles llegaran a imaginárselas se meterías de golpe en la tierra. De postre, unos casquitos de guayaba que ya se chuparán los dedos tú y los niños. ¿Deseas afeitarte, que te prepare el baño? ¿Le echo al agua unas goticas de colonia o prefieres meterte en la ducha? Ay, Julián, ¿te cambiaste de camiseta...? ¿Y los calzoncillos? Ayer, al mediodía, me puse a zurcir los calcetines y a poner algunos botones a las camisas....⁹

Y otro lo encontramos en el tercer acto; cuando, a pesar de todo, María sigue abriendo puertas a su relación con Julián:

MARÍA.-*(Con ansiedad.)* ¡Julián! *(Iluminándosele el rostro.)* Oh, Julián... *(Como si JULIÁN la golpeara.)* ¿Qué haces? ¿Estás loco? ¿Por qué? ¿Por qué?... *(Ahogándose entre sollozos)* ¡Oh, no, no...! No sigas. Espera, te lo suplico. *(Como si sacara dinero del pecho.)* Toma. Ahí tienes. Es tuyo. Todo. Sí, sí. Yo te explicaré. Te lo diré. No guardo nada. Soy buena. Te juro que soy buena contigo. Perico Piedra Fina está tramando algo en contra mía. Lo sé; pero tú me quieres, ¿verdad? Sé que no te importa que mi padre sufra y se esté muriendo y que a mi hermano lo hayan metido en la cárcel..., por un robo que no ha cometido. Fui yo, Julián, yo..., lo hice por ti... No te rías. Es así... *(Explicándole.)*

⁸ TRIANA, José: *Medea en el espejo*, p. 15.

⁹ TRIANA, José: *Medea en el espejo*, pp. 32-33.

Tú eres hombre y necesitas resolver, y como tú no puedes hacer lo que hacen los otros... (*Apasionada.*) Te necesito, amor mío. No puedo quedarme sola ahora... No me abandones. Haz lo que quieras; yo te seguiré a pesar de que tú... Me someto. Nada vale la pena en este mundo si no eres tú. Seré tu sombra, cualquier cosa (*Pausa larga.*)¹⁰

De otro lado aparece el personaje de Erundina.

Según el autor, se trata de una mujer negra que encarna el papel de la “vieja sirvienta”, aunque realmente es su ama de cría –ya que la madre de Medea, según cuenta la propia Erundina, murió en el parto. Así, en su relación con María, este personaje desarrolla un instinto protector hacia ella e intenta ayudarle a descubrir la verdad de forma pacífica.

Este personaje, por tanto, representa la experiencia.

Representa el arquetipo de las mujeres populares, que dedican su vida al hogar y a la cría de la prole. Mujeres que no tienen estudios, hablan con desparpajo, y que no establecen sus relaciones en torno a modales de conducta o intereses de poder. Sobre ella recae una buena dosis de la sátira que impregna la obra.

Sin embargo, el valor de este personaje se duplica cuando se convierte en su conciencia, casi como si se tratara de un encantamiento y empieza a intervenir en la obra rompiendo la cuarta pared e incluso sin que los otros personajes puedan escuchar sus parlamentos.

Erundina aparece vinculada al elemento racial, a la santería y a la magia negra, pero también a la fe cristiana. Así, recurre al doctor Mandinga y a Madame Pitonisa para tratar sus males, habla de que a María le han echado un mal de ojo -en vocablo de la isla caribeña, un “bilongo”-; aunque pide a la Virgen María cuando, en el arranque del segundo acto, está buscando a María y teme que haya cometido alguna torpeza en su encuentro con Piedra Fina y Julián.

Sus intervenciones son importantes para conocer a la protagonista, sobre todo, en lo que respecta a su relación con otros personajes del solar.

Muestra de otro tipo de mujer de la sociedad cubana es el personaje de “La Señorita Amparo”. Según José Triana, es mestiza, de unos treinta o treinta y tantos años; y muy delgada. Lo que, ya de entrada, contrasta físicamente con el resto de los personajes.

¹⁰ TRIANA, JOSÉ: *Medea en el espejo*, p. 55.

Se trata de una mujer que María tiene contratada para dar clase a sus hijos, y a la que asciende haciéndole única responsable de la educación completa de los niños. Un ascenso que acompaña con una mayor dotación económica, pero que encubre el verdadero objetivo de María: quiere le cuente todo lo que se rumorea, en el solar, sobre la marcha de Julián y de ella misma.

Lo que conlleva consecuencias trágicas para la protagonista, ya que le descubre la relación que mantiene Julián con la hija de Perico Piedra Fina. Un parlamento que deja al descubierto la excelente reconstrucción del habla popular cubana que realiza el dramaturgo con sus personajes:

SEÑORITA.-Lo contaré como me lo contaron. Esta mañana, serían las siete o las siete y media, llegué a casa de Dominga, la hija del primer marido de Carmelina; sí, de aquel sargentico que se creía en su tiempo un tenorio, y que luego se metió en un barco de polizón... Pues bien... Dominga llegó y lo sopló todo tan de golpe, porque ella, Dios me perdone, es igual que el noticiero de última hora... por poco recojo a mamita del suelo patitiesa...

MARÍA.- ¿Qué fue lo que sopló?

SEÑORITA.- Que la mujer de Perico Piedra Fina se oponía.

MARÍA.- ¿A qué se oponía?

SEÑORITA.- Al matrimonio.

MARÍA.- ¿Al matrimonio de quién?

SEÑORITA.- ¿De quién va a ser? De su hija Esperancita.

MARÍA.- (*Riéndose*) Al fin se casa ese trasto.

SEÑORITA.- Su padre, el viejo Perico, que era hijo de un Coronel en tiempos de don Tomás, está chiflado con la boda..., y hoy por la tarde Julián...

MARÍA.- (*Casi en un susurro*) Julián.

SEÑORITA.- (Con crueldad en la sonrisa) Sí, Julián, Julián Gutiérrez, hoy, por la tarde, va a contraer matrimonio con Esperancita, la hija de Perico Piedra Fina¹¹.

Se trata de una chismosa más del vecindario, que no tiene ningún aprecio por María y sostiene una relación tensa con la sirvienta de mayor edad. Lo que muestra, en todo su esplendor, en el acto segundo.

De otro lado aparece Madame Pitonisa, que cierra las apariciones femeninas de la obra. Encarna a la santera, a la bruja de la cultura afrocubana. Para que no quede ninguna duda, el autor la plantea como una mujer vieja, negra, que viste vestido blanco y multitud de collares y pulseras.

¹¹ TRIANA, José: *Medea en el espejo*, p. 25.

Su desarrollo como personaje se realiza desde la parodia, razón por la que resulta una mujer olvidadiza, que casi improvisa la ceremonia de purificación con la que tratan a María en el tercer acto porque no encuentra las herramientas con las que poder llevarla a cabo.

Su importancia para el desarrollo de la obra es mucha, aunque su tratamiento es de grandes pinceladas y su aparición fugaz.

Respecto al lado masculino de la obra, hay que destacar que los hombres de *Medea en el espejo* encarnan el poder y el espacio público.

Así, Julián –nombre que adopta Jasón en esta adaptación- es el prototipo de un hombre bello y bien parecido (el autor lo describe con los adjetivos: alto, delgado, que roza los veintitantos años de edad); con facilidad para embelesar a las mujeres, y que vive a costa de ellas siempre que puede. Un hombre al que, además, le gusta el juego y todo lo que guarda alguna relación con la ilegalidad.

Sobre su aspecto destaca las referencias que hace el dramaturgo al hecho de que vista pantalón y guayabera blancos; y zapatos de dos tonos, indumentaria habitual de los chulos cubanos.

De su pasado, hay episodios que se describen vagamente, y que insinúan un pasado violento, estando incluso vinculado en una acusación contra el hermano de María que acabó suicidándose.

Según conocemos por lo que dicen los personajes, hace un mes que no aparece por su casa, algo que no extraña a María porque está acostumbrada a este comportamiento suyo, que, incluso, llega a justificar en una de sus primeras intervenciones.

En un lugar intermedio aparece el personaje de Perico Piedra Fina, versión cubana de Creonte, y propietario del solar en que se desarrolla la acción.

El dibujo que hace Triana de él es el de un hombre de unos 50 años, que viste traje de dril cien y una corbata de colores chillones, sombrero de pajilla y un bastón. Un perfil nada atractivo que se completa con adjetivos como “(...) grasiento, viscoso, voz aflautada”¹².

Representante del poder en la obra, desde su posición se comporta como un tirano que va gravando aquellos comportamientos que le disgustan con distintas multas. Una situación

¹² TRIANA, José: *Medea en el espejo*, p. 38.

que hace que el Barbero, por ejemplo, le compare con los representantes españoles de los tiempos de la Colonia, “cuando los hombres eran tratados como bueyes”¹³.

Se dedica al tráfico de influencias y a la especulación, teniendo entre los políticos a sus amigos más allegados. Lo que demuestra, de forma clara, que con él Triana está ilustrando a los personajes de la corrompida burocracia cubana de los años cincuenta, de la época de Batista. Con lo que, incluso en el tratamiento del poder, descubre el autor la universalización de mito, su carácter atemporal y su actualidad como tema.

El tratamiento de este personaje está cercano al circo y al esperpento. Así, sus movimientos son acrobáticos –a pesar de su peso-, y se está felicitando, en todo momento, por ser “El que corta el bacalao en este solar”¹⁴.

Según sabemos por sus parlamentos, él mismo ha elegido a Julián como su yerno porque se siente identificado con él y, aunque no acaba de fiarse de él, está seguro de saber cómo dominarlo y evitar que desaparezca con su dinero o abandonando a su hija.

PERICO.-(...) ¿Y si fuera capaz de traicionarme, de sacarme la plata y abandonar a mi hija y luego “si te he visto no me acuerdo”? (En otro tono) No, no puede hacerlo. Jugaré. Lo tentaré. Lo dejaré siempre a medias. No hay nada más poderoso y que haga enloquecer más al hombre que la insatisfacción¹⁵.

Perico Piedra Fina sirve al autor también para materializar al machismo cubano. Un elemento que, si bien ya dejaba pistas al encerrar a las mujeres en el ámbito cotidiano, verbaliza a través de las palabras del viejo propietario que llega a afirmar que “todas las mujeres son iguales”¹⁶.

En su relación con María, que nunca sucede ante el espectador sino que se conoce a través de las palabras del propio personaje, se adivina un interés carnal del propietario por la mujer. Un amor no correspondido que, con el tiempo, se ha vuelto ira y deseo de sometimiento, así como de desprecio. Un comportamiento que justifica, por ejemplo, que Perico Piedra Fina hable de quitarle los hijos que tiene en común con Julián –y así se lo

¹³ TRIANA, José: *Medea en el espejo*, p. 28.

¹⁴ TRIANA, José: *Medea en el espejo*, p. 38.

¹⁵ TRIANA, José: *Medea en el espejo*, pp. 41-42.

¹⁶ TRIANA, José: *Medea en el espejo*, p. 44. El parlamento es extenso y es una muestra de la postura de muchos hombres en las sociedades latinas.

asegure a éste-; o que se haya hecho con los papeles que le dan la propiedad del cuarto en que vive María con sus hijos. Un acorralamiento con el que quiere conseguir el alejamiento de ésta del solar, de su hija Esperancita, de su posible discípulo como mafioso –el propio Julián- y el silencio de las voces y rumores de los vecinos.

El Doctor Mandinga, por su parte, encarna al prototipo masculino del chamán, del brujo.

Su aparición ocurre en tono de sátira hacia la magia afrocubana, de la misma manera que lo hace la ya referida Madame Pitonisa. Y, como en el caso femenino, su aparición y su desarrollo por parte del autor, es fugaz.

Tratamiento aparte requiere el Coro de la obra.

Formado por cuatro personajes (tres hombres y una mujer) su función principal es la de narrar los hechos acontecidos fuera de escena. Como en el teatro clásico, las muertes, la tragedia suceden fuera del escenario, lo que permite a los espectadores conocer más datos sobre el desarrollo de los acontecimientos y relocaliza a los espectadores ante el salto en la acción dramática.

Es el coro, precisamente, el personaje que más emplea la parodia y el choteo. Sobre todo en su primer encuentro con Perico Piedra Fina, al quien abordan en la celebración de la boda de su hija con un tono premonitorio que disgusta al propietario del solar; o cuando, al final del segundo acto, aparecen borrachos de ron.

De hecho estos personajes, que durante el primer acto, se han mostrado como personalidades independientes, que llegaban, incluso a discutir y a dar opiniones encontradas sobre un mismo acontecimiento, se muestran como un único cuerpo y una sola voz.

MEDEA EN UN TEATRO RITUAL

Para esta versión de Medea el dramaturgo opta por un discurso plagado de elementos rituales, entre los que destaca el espejo como uno de los símbolos más importantes y con mayor capacidad de significación.

Complejo como pocos, el espejo es, en este caso, un elemento que aporta toda su significación. Así, como elemento cotidiano que es, sirve para forzar a que María se reconozca como mujer mulata al mirarse en él.

Se trata de un elemento complejo, que se materializa en numerosas imágenes, generalmente relacionadas con los espejismos derivados de la pérdida de cordura en María; o que aparecen como resultado de la magia, que se va apoderando de la acción dramática.

María recurre al espejo como único vehículo para constatar que los rumores son falsos; que Julián le ama y que todo cuanto se está diciendo en el solar es una estratagema para hundirla. Pero, sobre todo, para reconocerse a sí misma. De hecho, resulta especialmente significativa la frase: “Soy la otra María, la del otro lado del espejo”¹⁷, que dice en el tercer acto. Un momento en que la protagonista se reconoce en sus actos, más allá de escaparates sociales en los que no ha logrado, ni creerse ni hacer creer que era igual que las señoritas blancas a las que tanto imita.

También Julián hace referencia al espejo como elemento en el que se reconoce como persona. Sin referencia al elemento mágico, Julián mira en él para reconocerse en el nuevo estado al que le ha catapultado su nuevo matrimonio.

No hay que pasar por alto la aparición de otros elementos simbólicos, propios de la superstición y de la brujería como: las tijeras del barbero, el anillo que le va a regalar Julián a Esperancita –que da pie a que el bongosero, al nombrarlo, hable de que el mundo es un círculo de sangre-, las referencias a tener un chino encima (tener una maldición).

Aunque, como bien ha destacado el autor en alguna entrevista, Medea es la respuesta que ofrece a tantas versiones que se han realizado del texto original que escribiera Eurípides, la obra se sostiene sobre una sólida teoría teatral cercana al teatro ritual.

Una forma de entender la creación dramática que se apoya en la investigación de la ceremonia, la vida psicológica de los personajes, de la propia sociedad. Una plataforma desde la que se desarrolla un teatro subversivo, las personalidades de un mismo ego y un teatro en el se enfrentan distintas realidades –la oficial, la percibida y la negada.

Una situación que deja un amplio margen creativo a los espectadores que reciben la representación como un universo lleno de interrogantes, de ambigüedades, que deben resolver.

¹⁷ TRIANA, José: *Medea en el espejo*, p. 57.

Un trabajo desde el que José Triana confeccionó una Medea renovada y muy cercana al teatro popular. En la que las canciones, algunos de sus personajes, algunas situaciones, forman parte de la sociedad cubana de los años sesenta-setenta, o de años anteriores.

De esta manera, el dramaturgo cubano redescubre en el mito de Medea posibilidades de recrear su presente y el de sus contemporáneos. Haciendo, con ello, que los espectadores se puedan reconocer en ello y actuar en consecuencia. Pues, no hay que olvidar que, como el propio autor ha dicho en alguna ocasión:

Escribo para los sectores más desfavorecidos de la sociedad, Es decir que siempre he pensado que debo expresar en mi escritura los problemas de aquellos hombres que, por alguna razón, dentro de la sociedad ocupan un lugar marginal, o describir con tal fuerza esa marginalidad de los personajes que toque a todos los sectores, a todas las capas de la sociedad¹⁸.

Por ello, el autor no se pierde en rodeos y explicaciones, y la acción arranca con el conflicto ya en marcha. Así, sabemos ya desde la primera escena, que Julián lleva varios días sin aparecer por la casa que comparte con María y los hijos que ambos tienen en común. Un hecho que, aunque parece formar parte de la normalidad o de la costumbre de esta pareja –por los primeros comentarios que hace el personaje de Erundina en las primeras páginas– despiertan recelo en María. Una sospecha que se alimenta con los rumores que invaden el solar y que alimentan los personajes que entran en contacto con la protagonista a medida que avanza la obra.

Para que el mensaje llegue con total claridad, resulta muy acertado el empleo del choteo y la parodia, así como la introducción de los giros lingüísticos propios de la sociedad cubana o del refranero popular. Una elección consciente del dramaturgo que, como destaca, es parte fundamental de la versión renovada de Medea que él mismo se había propuesto realizar cuando abordó su escritura:

Medea en el espejo es sencillamente una respuesta a las otras *Medeas* que se han hecho: la de Anouilh, la de Séneca, la de Unamuno y la original de Eurípides. Naturalmente, lo hago partiendo de la sociedad que conozco e imponiéndole una especie de brillo musical, extraño, a la pieza, con elementos sacados de las referencias populares, del mundo popular. Algunos personajes son sacados de canciones, otros son sencillamente manifestaciones de la vida más común de la sociedad cubana, pero como instalándonos dentro de un marco trágico, en busca de una respuesta a una pregunta que siempre me he hecho: ¿qué dimensión tenemos, como hombres, como gente que habita ese lugar del planeta?¹⁹

¹⁸ VASSEROT, Christilla: “Entrevista con José Triana”, En: *Latin American Theatre Review*, FALL 1995, p. 119.

Con este planteamiento, José Triana se apoya en el mito clásico para hacer una crítica a la sociedad cubana del momento. Una sociedad que, como bien destaca la investigadora Elina Miranda Cancela, está fuertemente dividida y estructurada, dejando los espacios menos favorables para quienes no pertenecen a la raza blanca:

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 mismos²⁰.

¹⁹ Vasserot, Christilla: Entrevista con José Triana, En: *Latin American Theatre Review*, FALL 1995, pp. 126 y 127.

²⁰ Miranda Cancela, Elina: "Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericano contemporáneo". En: *La Ventana*, n° 22/2005, pp. 69-90. Consulta: 30-1-2009.

BIBLIOGRAFÍA

DAUSTER, Frank: The Game of Chance: The Theatre of Jose Triana, En *Latin American Theatre Review*, FALL1969, pp. 3-8.

MIRANDA CANCELA, Elina: “Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericano contemporáneo”. En: *La Ventana*, nº 22/2005, pp. 69-90. Consulta: 30-1-2009.

TRIANA, José: “Medea en el espejo, La noche de los asesinos, Palabras Comunes”, Verbum, 1991.

VASSEROT, Christilla: “Entrevista con José Triana”, En: *Latin American Theatre Review*, FALL 1995, pp. 119-130.