

ESTUDIO DE *MEDEA EN EL ESPEJO*

1. El autor, José Triana²⁸⁴

1.1. Su vida

José Triana nació en 1931 en Sibanicú, provincia de Camagüey, y se crió en el seno de una familia que favoreció su formación cultural e intelectual. Su padre, que fue especialmente importante en su educación, le introdujo en la lectura de Dante, de Cervantes y, sobre todo, de Cirilo Villaverde y su obra *Cecilia Valdés*, fundamental en la literatura cubana del siglo XIX; también le puso en contacto con numerosos intelectuales españoles que entraron en la isla de paso hacia su exilio político tras la Guerra Civil española. Graduado de Bachiller en Letras en el Instituto de Manzanillo (Oriente), en 1952 se matriculó en Filosofía y Letras en la Universidad de Oriente. En 1953 asistió al montaje de *Las criadas* de Jean Genêt, experiencia que le impresionó profundamente, al punto de que se convertiría en la fuente de inspiración de *La noche de los asesinos*, su obra cumbre y por la que es mundialmente conocido²⁸⁵.

En 1955, marchó a Madrid para continuar sus estudios en la Universidad, pero no terminó su carrera. Se matriculó en cursos para actores y autores teatrales y se introdujo fácilmente en la vida teatral de Madrid, de la que llegó a participar plenamente. Fue actor con el Grupo Dido (1956-1957) y ayudante de escena del Teatro Ensayo (1958). En aquel tiempo escribió algunas obras y

²⁸⁴ Sobre la vida y obra de Triana, cf. D. Flores Martínez, “José Triana, pasado vs. presente”, <http://www.lajiribilla.cu/2001/n21_septiembre/628_21.html>, pp. 1-20, en p. 15 [18-03-2009]; J. A. Escarpanter, “Introducción”, en J. Triana, *Medea en el espejo, La noche de los asesinos, Palabras comunes*, Editorial Verbum, Madrid, 1991, pp. 9-12; S. Weingast, “La noche de los asesinos”, <<http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2008/2008prim/teatro/Lanochedelosasesinos-050808.asp>> [18-03-2009]; G. Domínguez, L. Ramírez & F. Rojas, “La noche de los asesinos de José Triana”, <<http://www.filos.unam.mx/LICENCIATUR A/Teatro/Aplausos/asesinos.html>> [18-03-2009]; *Diccionario de la literatura cubana, s. v. Triana*, José.

²⁸⁵ G. Domínguez, L. Ramírez & F. Rojas, *loc. cit.*

comenzó otras que terminaría en La Habana. Viajó por Francia, Bélgica, Italia e Inglaterra antes de regresar a la isla en 1959, tras el triunfo de la Revolución.

En Cuba fue empleado de la Compañía de Teléfonos, donde había trabajado antes de ir a España, pero continúa su trayectoria teatral como asesor y actor de la sala Prometeo, y animado por su amigo Francisco Morín, director del grupo, quien había llevado a escena obras de Camus, Sastre, Genêt y la famosa *Electra Garrigó* de Piñera, escribe su *Medea en el espejo*, y será este mismo director el que se encargará de la primera puesta en escena de esta pieza en 1960.

Sabemos que tuvo mucha ayuda de Francisco Morín, pero Triana no se ha pronunciado sobre el ánimo y ayuda proporcionado por éste, sobre todo en el montaje de *Medea*. Por otra parte, el propio Triana admite²⁸⁶ haber leído Medea de muchos autores: Séneca Unamuno, Anouilh y Eurípides. También es evidente la marca de Virgilio Piñera en su obra, del cual era muy amigo y estimaba como maestro en el arte de la creación, pues al igual que él hace uso de las fuentes clásicas.

Después fue nombrado asesor literario del Consejo Nacional de Cultura, de la Editora Nacional de Cuba y del Instituto Cubano del Libro. Así mismo ha colaborado en las revistas *Ciclón*, *Lunes de Revolución*, *Revolución*, *Casa de las Américas*, *Unión*, *La Gaceta de Cuba* y en las publicaciones parisienses *Les Lettres Nouvelles* y *Cahiers Renaud Barrault*.

Tuvo el honor de asistir al Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (La Habana, 1961). Muy interesado por el mito clásico, estrenó en 1961 una adaptación de *Edipo rey* de Sófocles y en 1964 una versión libre de *La tía de Carlos* de Brandon Thomas. Obtuvo el premio de teatro Casa de las Américas de 1965, el Gallo de La Habana de 1966 y otros premios en Colombia, Argentina y México por su obra *La noche de los asesinos*, que ha sido representada con éxito en numerosas capitales americanas y europeas:

²⁸⁶ C. Vasserot, "Entrevista con José Triana", *Latin American Theatre Review*, 29/1 (1995), 119-129, en E. Miranda Cancela, "Un espejo para Medea en el teatro cubano", en K. Anderser, J. V. Bañuls & F. de Martino (eds.), *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental. II. El teatre, Eina Política*, Levante Editori, Bari, 1999, pp. 207-225, p. 209.

Paradójicamente premiada, muchas veces se compara las relaciones familiares con las de la patria, habla del abuso del poder paterno, simbolizando la dictadura castrista, con hechos metafóricos que pueden verse como reales, dado lo cual la obra y su autor fueron colocados en la lista negra, apartándolo de los círculos teatrales y presionándolo hasta el punto de tomar la decisión de abandonar la isla en 1980²⁸⁷.

En efecto, en 1980, tras las graves polémicas suscitadas por la interpretación ideológica del contenido de sus obras, se exilia y establece en París. Traductor, editor, conferenciante y poeta, no olvida el teatro. Como exiliado revisa su vida como dramaturgo y emprende una especie de reconstrucción de la memoria histórica de su país para evitar repetir errores. De hecho, en esta época termina de crear *Palabras comunes*, “considerada la transposición escénica de *Las honradas* de Miguel Carrión. Esta obra responde a un doble propósito de Triana, revalorizar la tradición literaria nacional e indagar en el pasado de su país”²⁸⁸.

Ha publicado las compilaciones *Teatro español actual* y *La generación del 98: Unamuno, Valle-Inclán, Baroja, Machado, Azorín*. En colaboración con Chantal Dumaine, su esposa, tradujo *Los biombos* de Jean Genet. Ha sido traducido al inglés, francés, italiano, portugués, alemán, húngaro, polaco, sueco, finés, danés, holandés, noruego, hebreo.

Entre las características del teatro de Triana, destacamos, en primer lugar, el uso de la lengua del pueblo, debido a la enorme influencia que en él operó la obra de Valle-Inclán.

También está interesado por todas aquellas personas que, por una u otra razón, ocupan un lugar marginal en la sociedad. Además hace que esa marginalidad impregne a los demás sectores de la sociedad²⁸⁹, de forma que no quede impune la parte socialmente más beneficiada e insensible la mayoría de las veces al dolor de otro.

²⁸⁷ S. Weingast, *loc. cit.*

²⁸⁸ D. Flores Martínez, *loc. cit.*, p. 15.

²⁸⁹ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 210.

1.2. Su obra

José Triana pertenece a la generación de dramaturgos cubanos que estrenaron la recién llegada Revolución llenos de entusiasmo con el cambio cultural que este acontecimiento propiciaría. Por su conocimiento del teatro europeo, al igual que otros autores hispanoamericanos, estuvo influenciado por la estética del absurdo y el teatro ceremonial. Pero fundamentalmente su obra rescata la realidad del pueblo cubano y su expresión escénica, o sea, “el teatro bufo”, y por su cotidianidad se nutre de las religiones afrocubanas y de las creencias espiritistas y, por supuesto, del dialecto propio de las capas más desfavorecidas de la isla.

Todo el teatro de Triana es una exploración histórica, cultural y existencial de la Cuba que él conoció, pero la reconoce como transformación constante y en sus piezas proyecta esta transformación, incluso en los actos más simples de la vida cotidiana, de forma que pasado y presente se funden en una imagen nueva que se perpetúa en la ceremonia del acto teatral. En cuanto a sus argumentos se recrea en algunos temas existenciales como la muerte, el poder y la libertad.

Muchos críticos consideran que existen dos periodos en su obra, uno antes de *La noche de los asesinos*, y otro después de ésta, que se considera su obra cumbre.

1.2.1. La primera época

En 1956 publicó su primera obra conocida, *El Mayor General hablará de Teogonía*, donde se trata de la deificación que unos personajes, Elisira, Petronila e Higinio, hacen de la figura simbólica del Mayor. Estos personajes quisieran revelarse contra ese poder, pero su sentido fatalista de la existencia les convence de que tampoco tendrá éxito el plan de matar al Mayor General, pues no pueden prescindir de esa dependencia y no sabrían qué hacer con su libertad. Lo cierto es que el verdadero problema está en el subconsciente y en la sociedad y no en este personaje simbólico.

Se observa cierto regusto por la tragedia clásica, puesto que el uso del término *teogonía* supone en cierta medida un acercamiento a ésta y por el tema del odio y el temor dentro de la familia.

De 1960 es *Medea en el espejo*, donde “el autor consigue atraer la atención crítica, al disminuir el mito griego al nivel solariego, con toques bufos y humor crítico”²⁹⁰.

En la obra se retoman y desarrollan con más fuerza dramática los elementos de la cubanía que al autor le interesan y que ya se encontraban en *El Mayor General hablará de Teogonía*. En este caso, la Medea clásica es María, una mulata cubana con una fuerza pasional destructiva que consigue su emancipación racial, social y de género con el asesinato de sus hijos, tras la traición del padre de éstos, que la abandona y se casa con otra mujer por intereses económicos y sociales.

En 1962 escribe *El Parque de la Fraternidad*, la pieza más breve del autor, que tiene como trasfondo histórico el régimen machadista. La obra se centra en una situación absolutamente incoherente, rasgo significativo en toda su producción. La acción transcurre en un parque muy conocido por todos los cubanos, que será parque y escenario. En una especie de altar se coloca una negra que observa todo lo que sucede y que sólo habla en lenguas africanas, mientras que repite “¡Santísimo!” y se arregla el atuendo. Le sigue un viejo, con lo que nos encontramos con dos figuras que recuerdan a dos personajes históricos de La Habana: la Marquesa y el Caballero de París. A estos dos personajes se añade un tercero, un muchacho, que podía haber sido él como otro cualquiera que hubiera pasado por el parque:

El dramaturgo crea un ciclo repetitivo entre las generaciones. Mientras el muchacho cuenta sus desventuras, el Viejo recuerda su pasado y el de la Negra. Triana no piensa en la posibilidad de mejoramiento humano, y este planteamiento se puede llevar a un plano más general a nivel de la sociedad cubana: Primero Machado, después Batista, pero nada cambiaba, continuaba la miseria y la delincuencia, las que aparecen en la pieza mediante referencias y símbolos muy claros ²⁹¹.

De 1964 es *La muerte del ñeque*, una obra en tres actos donde el autor vuelve la mirada hacia la miseria de las clases bajas y de color de la sociedad cubana durante la dictadura de Batista. Llama la atención el momento en que

²⁹⁰ R. Leal, *Breve historia...*, p. 144.

²⁹¹ D. Flores Martínez, *loc. cit.*, pp. 7-8.

ubica su obra, años cincuenta, el sitio, un solar de Santiago de Cuba y la presencia de todas las razas que cohabitan en la isla.

El centro de la acción se sitúa en torno a una escalera por la que suben y bajan personajes que cuentan sus vidas. Hay un coro a la manera griega formado por un blanco, un negro y un mestizo, que tiene influencia directa en la acción de la obra, hasta el punto de que es el mismo coro el que mata al tirano mientras canta una tonadilla en la que se exculpa del asesinato. Hay un gran número de personajes y cada uno trae argumentos individuales que poder desarrollar, como el chantaje, el racismo, la prostitución, el bandolerismo, la traición y el chisme. Cada uno de ellos está al tanto de las intimidades de los otros. Es su manera de estar en el mundo y la creencia de todos ellos en un poder sobrenatural, unos la quiromancia y otros la santería, les exime de cualquier responsabilidad²⁹².

La acción se centra en torno a una ceremonia espiritista, incluyendo los cantos a los dioses invocados, con lo que el absurdo está presente desde el principio. Detrás de las ceremonias los conflictos particulares permanecen ocultos, mientras adquiere protagonismo el efecto apoteósico del ritual y el juego del coro.

Con esta pieza, Triana entra de lleno en el tema del mestizaje, la tradición afrocubana y el pasado histórico, lo cual es habitual en su trabajo.

1.2.2. La segunda época

La obra más importante de toda la carrera de Triana es *La noche de los asesinos*, de 1965, la cual le aupó a la fama como dramaturgo al recibir el Premio Casa de las Américas. Se trata de una pieza de gran fuerza teatral e imaginación, que se convirtió en uno de los títulos más representativos del periodo. Como muestra de la buena acogida que tuvo, se tradujo a varios idiomas y se representó en muchas ciudades de América, Europa, Asia y África.

Triana comenzó a escribir su obra cumbre en 1958 en España, sin que quedara satisfecho con la veracidad de sus personajes. Por lo que, ya en Cuba y cuatro años más tarde, la retomó enriqueciéndola, pero en este proceso tardó tres años: “La obra trasciende la circunstancia inmediata, tanto de la década de

²⁹² Cf. D. Flores Martínez, *loc. cit.*, pp. 8-9.

los años 50 (en que según la acotación inicial transcurre la acción) como la de los sesenta, en que decide darla a conocer²⁹³. Por esta razón su obra ganó en universalidad, y al no tratar el autor el tema de forma realista, su obra también se aleja de lo nacional. Trata conflictos del ser humano que trascienden un momento y un lugar concretos.

La pieza se desarrolla en un espacio cerrado, el desván o el sótano de la casa donde tres hermanos se dedican a ensayar el asesinato de sus padres, quienes ejercen sobre ellos una tiranía ridícula de pequeñas disposiciones y apariencias. Cada hermano desempeña diferentes personajes hasta un total de catorce, con el uso de la técnica del teatro dentro del teatro, y en un momento dado cada uno de los hermanos ejerce el papel dirigente, todo lo cual pone de relieve que la rigidez paterna contra la que quieren revelarse se sustituye de inmediato en cada ocasión por un poder tan absurdo e intransigente como el que quieren eliminar. Y es precisamente el juego como elemento consustancial a la obra lo que la diferencia de las piezas anteriores.

No hay un crimen real sino representaciones del asesinato. Y esto es lo que, según Dianik Flores²⁹⁴, propone Triana, la liberación a través del juego simbólico, a diferencia del teatro griego, en que la libertad únicamente se expresaba mediante la muerte:

La estructura circular de la pieza crea una mágica atmósfera de pesadilla cercana a la de *Las criadas* de Jean Genêt, pero mucho más desesperada que ésta, pues los hermanos, a diferencia de las criadas francesas, son incapaces de actuar y sólo se complacen en ensayar el crimen indefinidamente.²⁹⁵

La libertad no es nada para ellos, su juego se agota en sí mismo porque no conduce a nada; si les dieran la libertad no sabrían qué hacer con ella, por lo que el asesinato los dejaría en el mismo punto en el que estaban, aunque el autor deja claro que el crimen no plantea ningún dilema moral sino que es una cuestión de poder o no poder hacerlo. Tanto Lalo como sus hermanas se muestran incapaces de encontrar una fórmula para reorganizar su terreno una vez muertos los padres tiranos: “El autor insiste en el tratamiento del poder, la

²⁹³ Cf. D. Flores Martínez, *loc. cit.*, p. 10.

²⁹⁴ Cf. D. Flores Martínez, *loc. cit.*, p. 12.

²⁹⁵ Cf. J. A. Escarpanter, *loc. cit.*, p. 11.

muerte y la libertad, vistos también de una manera abstracta e indisoluble en términos de destino.”²⁹⁶

Aunque la mayoría de los críticos interpreta la pieza como una reflexión sobre la familia cubana pequeño burguesa, J. A. Escarpanter²⁹⁷ piensa que la obra tiene una lectura más cuidadosa, profunda y distanciada en la que el texto es una metáfora del fenómeno que se estaba viviendo en la isla en los tiempos de la publicación y el estreno de la pieza, pero no como juego, sino como hecho fehaciente.

De otro lado, *Revolico en el campo de Marte*, de 1971, fue la primera obra que escribió tras su partida de Cuba, cuya característica fundamental es que está escrita en verso, parodiando la versificación típica del Siglo de Oro, y ambientada en La Habana en el 1900, con evidentes trazos de las comedias del Siglo de Oro español.

Frente a las especificaciones raciales que el autor ponía de manifiesto en sus primeros textos, en esta obra no se alude a la raza de los personajes, a excepción de Rosa, la anciana santera, de la que podemos presumir que es negra, aunque no se diga explícitamente. Este personaje cumple las funciones de una auténtica Celestina criolla, que sabe mezclar hierbas para hechizos propios de las religiones afrocubanas. Su forma de expresarse es también muy peculiar, pues en sus intervenciones mezcla referencias clásicas cotidianas del Siglo de Oro y alusiones a los poderes mágicos de los pequeños rituales cotidianos que son tan habituales en el mundo popular cubano. Como ejemplo de ello, como nos cuenta Dianik Flores Martínez, “desaparece en una escoba como en cualquier cuento clásico europeo, pero llevada por una figura del mundo popular cubano, ‘el muerto’ de Mamá Inés”²⁹⁸.

En esta obra hay una presencia muy importante del teatro del absurdo, ya que este autor, como algunos intelectuales y artistas de la época, estaba influenciado por esta corriente, pues como afirma Magali Muguercia, “su huella en la escena y la dramaturgia cubana de esos años es uno de los fenómenos en que con más evidencia se mostró la naturaleza contestataria —

²⁹⁶ Cf. D. Flores Martínez, *loc. cit.*, p. 11.

²⁹⁷ Cf. J. A. Escarpanter, *loc. cit.*, p. 11.

²⁹⁸ Cf. D. Flores Martínez, *loc. cit.*, pp. 14-15.

bastante escéptica— y la osadía artística de la vertiente del teatro anticomercial”²⁹⁹, predominante en toda la América Latina.

Esta pieza tiene una estructura dual, de dos polos opuestos, que desembocan en el enredo y la farsa, y que a través de la hilaridad que produce en el espectador despierta en él una posición crítica frente al pasado cubano.

Con *Palabras comunes* (1979-80) ocurrió un hecho insólito para un escritor hispanoamericano: fue estrenada en 1986 por la Royal Shakespeare Company de Londres.

La obra está basada en la vida de una familia cubana acomodada durante los años 1894-1914, en un momento crucial de la vida de la Isla, cuando se independiza de España. Esta pieza denuncia la precaria situación de la mujer cubana en los inicios republicanos, víctima de una sociedad patriarcal, y también muestra una visión clara de la corrupción política y social de la época.

El tono autobiográfico del discurso narrativo de su trasunto, la novela de Miguel Carrión, lo consigue Triana introduciendo un largo *flash-back*, que son los recuerdos de Victoria. Al terminar éste, la acción vuelve al punto de partida con la repetición íntegra de la escena inicial en una estructura circular que refuerza las ideas centrales de la obra. La obra se abre y cierra a modo de pesadilla o sueño de la protagonista:

El texto se distribuye en cinco partes compuestas de escenas de diversa extensión, lo cual facilita que la acción fluya con un ritmo afín a la novela. Triana introduce episodios y desarrolla con profundidad personajes que sólo se esbozan en la novela, para exaltar el ambiente de los burgueses prósperos de las primeras décadas de siglo.³⁰⁰

El conflicto central de la obra es la manifestación de la rebelión de los hijos contra los padres, en definitiva de la libertad contra la represión.

Hay también una confrontación entre lo que ocurre en la escena (la familia cubana) y lo que ocurre fuera de ella (la sociedad cubana); entre el macrocosmos cubano y su reflejo en el microcosmos familiar. A través de este enfrentamiento se exploran y retratan las relaciones entre las razas, las clases

²⁹⁹ M. Muguercía, *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, pp. 184-185.

³⁰⁰ Cf. D. Flores Martínez, *loc. cit.*, p.16.

sociales, los problemas de género y los generacionales. La sucesión de las generaciones se expresa mediante juegos de los niños, con sueños que quieren hacer realidad. Pero con cada generación se repite el mismo patrón, de forma que la obra comienza con un juego de niños protagonizado por la generación de Victoria y termina con el mismo juego pero con la generación de su hija³⁰¹.

De 1973 es *Ceremonial de Guerra*, cuya acción se sitúa en la Cuba de 1895, año clave en la lucha por la independencia cubana. Se trata de una pieza en dos actos, cuya trama se desarrolla en plena manigua, donde siete soldados cubanos de diferentes graduaciones, se encuentran cercados por el enemigo junto a un vendedor ambulante que se suma a la situación, vestido de forma extravagante y que funciona como mensajero en la acción, pero que aporta una nota mágica y de irracionalismo, cuando comenta que el bosque está lleno de espíritus y se refiere a Olorum, *orisha* de la religión afrocubana más extendida, la santería.

El talento del autor se revela en su capacidad para elevar al nivel de ritual un aspecto cotidiano y pragmático, como se manifiesta en el título: “La ceremonia se relaciona con los juegos, los engaños, las mascararas y las intrigas, y la infinidad de elementos que encubren la verdad”³⁰². Pero lo verdaderamente importante, y que constituye el tema de la pieza, es la necesidad de revolución, generar la energía suficiente para cambiar la sociedad, una necesaria mutación sobre la que el crítico George Woodyard dice en relación con esta pieza:

La belleza de ceremonial radica en el enfoque sobre el proceso del cambio. Aunque la gente busque estabilidad y permanencia, el común denominador de la vida es el cambio eterno. Los valores de una sociedad son tan efímeros como la verdad misma que todos buscan. La búsqueda del mapa, en efecto, resulta ser una metáfora de la búsqueda de la verdad que sigue siendo tan ilusoria. Estos personajes se encuentran en una búsqueda inexorable, apuntando hacia un objetivo que se les escapa al final³⁰³.

³⁰¹ Cf. D. Flores Martínez, *loc. cit.*, pp. 16-17.

³⁰² Cf. D. Flores Martínez, *loc. cit.*, p. 18.

³⁰³ Cf. G. Woodyard, citado por D. Flores Martínez, *loc. cit.*, p. 19.

Se forman y se rompen amistades, pero a lo largo de la acción subyace la esencia que da sentido a la vida y a las relaciones humanas. De hecho es lo que Triana expresa en esta pieza, que no sólo representa una situación propia de la sociedad cubana, sino que es universal.

Triana, una vez establecido en París, trabajará también como guionista de cine. En 2001 estrena *Rosa*, cuya trama está centrada en Dulzura, un hombre de 50 años, jefe de la mafia de La Habana, que está profundamente enamorado de su esposa. Cuando descubre que ella le engaña decide vengarse. Al año siguiente colabora como coguionista, junto a Valeria Sarmiento, en la película *Rosa la China*, film que toma su título de una tema musical del maestro Lecuona, donde se entremezcla una historia de pasiones con el fondo del retrato del pueblo cubano, y como hilo conductor de la trama, un folletín radiofónico que tiene en vilo a todo el país.

2. Estudio de la trama de *Medea en el espejo*

2.1. Antecedentes de la obra

El mito de Medea ha sido uno de los que más eco ha encontrado en el teatro hispanoamericano desde los años cincuenta del siglo XX. Como afirma Luisa Campuzano con respecto a la significación de las nuevas versiones de Medea:

Y es que tanto el carácter permanentemente traumático de la forzada conformación multirracial y pluriétnica de la región, con los corolarios culturales que de ella se deducen, como la condición degradada de la mujer en sociedades tan patriarcales como las latinoamericanas, propician un fecundo diálogo intertextual con los autores antiguos que diseñaron en la maga e infanticida Medea a un antimodelo de mujer que es, además, símbolo de la pasión desenfrenada y, por su condición de extranjera marginal, encarnación de una otredad despreciable³⁰⁴.

Medea y su tía Circe son las hechiceras más famosas del mundo griego. Conocedoras de gran número de filtros, devotas de Hécate, son sabias y

³⁰⁴ L. Campuzano, "Medea en el metro de Nueva York", p. 406.

enamoradizas, como todas las descendientes del Sol. Pero sólo Medea utiliza sus poderes para vengarse de Jasón, asesinando a sus propios hijos. Esta es la imagen que ha primado desde siempre con respecto a este mito, y que permanece en el inconsciente colectivo de la mayoría de nosotros, sin tener en cuenta, como dice Elina Miranda; “la ambigüedad no sólo presente en el mito sino también en su tratamiento literario por diversos autores, ya en la Antigüedad clásica, así como la profundidad de la propia propuesta Eurípidea”³⁰⁵.

Para Milagros Quijada, las Medeas posteriores fueron elaboradas poéticamente distintas sobre todo en lo que se refiere a la manera de configurar como personaje a la propia Medea, dándose hasta tres lecturas diferentes³⁰⁶.

En la primera, ella aparece como un ser poderoso y divino, cuya unión con Jasón pasa por la superación de un conjunto de hechos que desafían el comportamiento humano, como las acciones infames cometidas por la protagonista para seguir a Jasón a una tierra extraña donde es odiada y temida. Como extraño y sobrehumano ha sido su comportamiento para ayudar a Jasón, así también será su venganza para con el hombre que la ha traicionado.

Una segunda lectura intenta explicar que las motivaciones del terrible acto de Medea han sido acentuadas por el hecho de ser extranjera y tratarse de un ser no aceptado, cuyo sentido de la vida se agota en el cuidado de sus hijos y en su existencia junto a Jasón. Al sufrir la traición de su esposo, el asesinato de sus hijos se convierte en la única forma de escapar de una situación en la que ha perdido el fundamento de su existencia.

La tercera lectura, la más extendida en el teatro europeo, es la que interpreta la tragedia a través de un drama pasional. El exceso de amor se manifiesta en su falta de vergüenza para cometer traiciones y crímenes con mayor o menor gravedad, para conseguir al ser amado. Esta pasión pervertida que no puede ser controlada por la razón a partir de la traición del amado, sólo le permite darse cuenta de lo que hace, pero no guiar su forma de actuar.

³⁰⁵ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 207.

³⁰⁶ Sobre las tres lecturas de las Medeas posteriores, cf. M. Quijada, “Medea de Eurípides: lecturas de un drama de venganza”, en A. López & A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 2002, pp. 255-276, pp. 258-260.

Y en esto radica su propia tragedia: la conciencia con la que soporta sus propios actos, guiados totalmente por la pasión.

En los últimos años, el mito de Medea ha adquirido nueva fuerza e interés, pues ésta ha dejado de ser la mujer terrible y monstruosa para convertirse en un ser sobre el que recaen miradas de simpatía, que tratan de entender su posición y los motivos de sus horrendos actos. A esta nueva lectura del mito se adscribe la Medea de Triana, que, por otro lado, marcó la irrupción de este mito en el teatro latinoamericano.

Triana había leído las Medeas de autores como Séneca, Unamuno, Eurípides y todas las versiones conocidas hasta el momento. También conocía muy bien la *Electra* Garrigó de Virgilio Piñera, basada en otro mito clásico, donde el autor retoma el mito para expresar las circunstancias personales que está viviendo y le preocupan, y *Réquiem por Yarini*, cuyo autor, Carlos Felipe se ocupa de mitologizar, transformar en tragedia hechos y personajes representativos de un periodo, de un barrio en el que había sobrevivido gran parte de su vida. Y por supuesto el reencuentro con Valle-Inclán habían hecho mella en él, como demuestra el uso en su teatro del argot del pueblo. La obra se sitúa dentro del mismo tipo de inquietud de sus compatriotas cubanos que buscan nuevos caminos dentro del ámbito teatral, y desde ahí perfiló su Medea a partir de su propia experiencia de vida en el ámbito cubano³⁰⁷.

2.2. Trama de *Medea en el espejo*

En el Acto 1º, María, una mujer mulata, revela en su primera intervención que hay algo que le preocupa relacionado con su pareja, Julián. La criada Erundina se preocupa por el estado de salud de María y le pide que no se hunda y actúe. María piensa hacerse un despojo, para que Julián vuelva con ella, pues lleva unos días desaparecido; pero Erundina, mujer racional, le aconseja que se ocupe de sus hijos y que deje a ese hombre, pues terminará por arruinarle la vida. María, alterada, decide sustituir a Erundina por la señorita Amparo para educar a sus hijos, hecho que molesta a Erundina.

María se entrevista entonces con la señorita Amparo para darle el puesto de institutriz, pero a su vez le pide información sobre los rumores que corren

³⁰⁷ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, pp. 209-210.

por el vecindario con respeto a ella, y ésta le cuenta que la hija de Perico Piedra Fina, Esperancita, va a contraer matrimonio esa misma tarde con su actual pareja, Julián. María queda desconcertada, sin saber qué camino seguir frente a esta circunstancia.

En ese momento aparece un vendedor de periódicos pregonando mientras el barbero augura una tragedia y regaña al chico por gritar, cuando según las ordenes del dueño del solar, Perico Piedra Fina, está prohibido bajo multa, definiéndose así el carácter inquisidor de este personaje.

En éstas entra la mujer de Antonio, mulata, que censura el comportamiento de Julián respecto a las mujeres y denuncia el racismo y sexismo que impera en el país, pues se rumorea que María será desalojada del solar.

Mientras suena la música de la fiesta por la boda de Julián y Esperancita, el muchacho de los periódicos grita el desenlace sangriento de la fiesta. El bongosero se une al grupo y llegan a la conclusión de que María es víctima de un chino, de una maldición.

María, desesperada, no quiere creerse lo que está ocurriendo y busca el espejo. Seguidamente, medio alucinada, habla a Julián como si él estuviera presente y le suplica que no se deje embaucar por las intrigas del tirano Piedra Fina, pues ya consiguió la muerte injusta de su hermano, y cómo trataron de mezclarle también en esa ocasión.

Entra Julián y María corre a mimarle, pero éste ha venido a llevársela y ella desconfía.

En el Acto 2º, Erundina se pregunta preocupada por el paradero de su señora, presumiendo que haya podido ver a algún brujo, mientras ella buscaba inútilmente a Julián según instrucciones de su señora.

Entra la señorita Amparo y cuenta las últimas novedades sobre el tema, que se ha visto a María hablando con Perico en el Malecón y que ésta le ha regalado una botella de vino que ella misma ha preparado. También añade que ella misma la ha visto llorando y diciendo “el espejo, el espejo”. Erundina, al tener conocimiento de estos hechos, teme por la vida de su señora y pregunta por el espejo como un elemento clave.

Los personajes del coro aparecen anunciando la llegada de Perico Piedra Fina; llega éste al solar y seguidamente Julián, en tanto el coro entona un canto fúnebre ante la sorpresa de estos dos hombres que celebran la boda del segundo. Perico, que ya empieza a sentirse alegre a causa del alcohol, cuenta a

su contertulio que María se ha ido de viaje, entretanto el coro nombra a María insistentemente y Julián se va. Es entonces cuando Perico confiesa al coro sus temores de que Julián pueda traicionarlo en cualquier momento.

Llega Julián exultante de alegría con botellas de ron y comentando las personalidades que están en su fiesta, mientras Piedra Fina presume de dinero y yerno al que ha confiado todos sus negocios.

Perico coge la botella de vino ofrecida por María y se da cuenta de que está casi vacía, y que ha sido su hija la que ha bebido anteriormente, así que tomó el último trago. En tanto que el coro sonríe satisfecho, Julián comprende que el malestar del que se quejaba Esperancita es producido por el vino envenenado de María.

Perico, ensimismado, como si hablara con María, recuerda cuándo la amenazó con la cárcel si no abandonaba rápidamente la casa; por ello maquina quitarle sus hijos.

Se oye un grito. Julián sale, pero Piedra Fina hace caso omiso y sigue ensimismado en un monólogo en el que cuenta cómo en el pasado él regaló a María ese cuarto, que ella hipotecó, y ahora vuelve a sus manos.

Entonces se siente cada vez peor y comprende que se está muriendo a causa del vino de María. El coro celebra con ron este hecho. María entra violentamente riéndose enloquecida.

En el Acto 3º, entran sigilosamente Madame Pitonisa y el doctor Mandinga, éste último con un paquete de hierbas, temiendo ser descubiertos sobre todo por Erundina. Madame Pitonisa cuenta que le ha echado los sistemas de adivinación cubanos a María y que ve sangre, por ello se han puesto manos a la obra para ayudar a María.

Empiezan a organizar el ritual con las hierbas del doctor y salen de la escena. Entra María, que espera angustiada a Julián. Mientras tanto entran Madame y el doctor Mandinga y le comunican que tal como están las cosas debe llegar hasta el final. Siguen con el ritual mientras María se desahoga contando el amor enfermizo que siente por Julián y evoca el pasado, cuando Julián se empecinó en entrar en su cuarto cuando ella vivía con su padre, su hermano y Erundina, y, al parecer, ese hecho desencadenó la tragedia. A pesar de todo ello María sigue enganchada a este hombre por lo que es duramente reprendida por Madame.

Sigue el ritual y María entra en trance evocando un pasado en el que su hermano fue acusado de un robo —que cometió ella para salvar a Julián—, lo

que le supuso la cárcel y su padre enfermó a causa de este hecho. En este momento descubre al verdadero Julián y decide vengarse de él. Llama a Erundina, se mira en el espejo y empieza a reconocerse en él; se acabó la ceguera y Julián ya no representa nada en su vida.

Madame le entrega un cuchillo y el doctor un muñeco de cera; María, a la vez que hace una invocación inducida por estos brujos, no logra clavar el puñal al muñeco, con lo que, según la creencia vudú, morirá también la persona representada, Julián. Pero María, que ha salido del largo letargo, tiene otros planes, acabar con todo lo que supone su vida anterior, incluyendo a sus propios hijos. Ve a sus hijos dormidos, no duda aunque sufre muchísimo y, decidida, entra en la habitación y los asesina.

Entra el coro buscando a María con el fin de evitar el doble asesinato. Se oyen las voces de los niños llamando a su madre, entra María a buscarlos y sale con las manos manchadas de sangre. Julián aparece y, furioso con María por la muerte de su suegro y su mujer, la acusa de ser él el objetivo fallido de su crimen; así que entra a llevarse a sus hijos...

El coro acorrala a María llamándola asesina, para finalmente levantarla como un trofeo.

2.3. Trama de *Medea* de Eurípides

La obra comienza con Nodriza quejándose de la suerte de su ama y haciendo una pequeña introducción, donde nos narra cómo Medea participó activamente ayudando a los Argonautas en la búsqueda del vellocino de oro en la nave Argos por amor a Jasón y ante las promesas de amor eterno de éste. De esta forma traicionó a su padre, asesinó a su hermano y posteriormente, utilizando a sus hijas, asesinó a Pelias y huyó con Jasón a Corinto, donde vivieron los dos en calidad de exilados y tuvieron dos hijos.

Seguidamente, nos cuenta la situación actual en la que se encuentra Medea: Jasón yace en el lecho de Glauce o Creusa, hija del rey Creonte, rey de Corinto, después de haberla tomado en matrimonio.

Su sufrimiento es tal que Nodriza que conoce bien el carácter de su ama, teme y anticipa ya una desgracia mayor.

Entra Pedagogo, quien pregunta a Nodriza por la pena que observa en ella, la cual explica que, después de tantos años con sus amos, está implicada emocionalmente en las circunstancias actuales y sufre por su ama y sus hijos.

Pedagogo, por su parte, se ve en la penosa obligación de informarle de un rumor que corre por la ciudad: Medea será exilada junto con sus hijos del reino según órdenes de Creonte, y pide a Nodrizza que oculte la noticia a su ama, en tanto que Nodrizza advierte a Pedagogo para que separe a los hijos de su madre, pues es temida por su cólera. De esta forma advierte a los niños que entren en casa y que no se acerquen a su madre.

Se oyen los lamentos de Medea que maldice a sus hijos, a Jasón y a su esposa deseándoles la muerte, y recuerda con añoranza y vergüenza su ciudad y la traición a los suyos, mientras que Nodrizza llama a la moderación y el coro, ante las amenazas de venganza de Medea, le aconseja que deje que Zeus haga justicia.

El coro de mujeres corintias pide a Nodrizza que haga salir a Medea de casa para poder hablarle. Por fin ella sale y les explica cómo la desgracia se ha cebado con ella, sola, pues vive en calidad de extranjera y ha sido ultrajada por su marido, quien era todo para ella, por lo que se encuentra al límite de desear su propia muerte.

Mientras tanto aparece Creonte, que ordena directamente a Medea que salga desterrada de Corinto junto con sus hijos de forma inmediata, temeroso de que pueda hacerle daño a su propia hija. Medea intenta convencerle de que no es a él ni a su hija a quien odia, pues ellos no son culpables de la traición de Jasón, y así le suplica quedarse un día más en la ciudad para organizar el destierro en las condiciones más favorables para sus hijos, y sin más se aleja confiado.

Entonces Medea revela su verdadera faz, y cuenta a Corifeo que en ese día que aún le queda para su destierro matará al padre, a la hija y al esposo, por supuesto, con sus conocimientos de brujería.

Jasón aparece entonces reprochándole su carácter colérico y las maldiciones que públicamente ha lanzado contra la familia real, pero ella le echa en cara todo lo que hizo por él y la traición que a cambio recibe, amén de no cumplir los juramentos y dejarla a ella y a sus hijos errantes, sin patria.

Jasón niega el mérito de la conquista del Vello de oro a Medea, otorgándosela a Afrodita, la diosa del amor, y justifica la acción de la boda actual como una necesidad mayor, pues, siendo como es él un desterrado, sería insensato dejar pasar la oportunidad de mejorar su situación social y económica, pensando también en el futuro de sus hijos y los que tendrá pronto con su nueva esposa; dejando bien claro que no es el amor a Glauce ni

el odio hacia Medea lo que decide la boda, sigue, cínicamente, quejándose de los celos de Medea y su comportamiento poco racional como un mal común a todas las mujeres, poniendo de manifiesto su terrible egoísmo.

Corifeo se pone de parte de Medea, tachando de traición la acción de Jasón. Medea, inteligente, destapa su hipócrita discurso y niega la ayuda que éste desea proporcionarle en cuanto a su marcha, y, digna, lo despide con una amenaza divina: se arrepentirá de esta boda.

Entra Egeo en busca de la hospitalidad de su amiga Medea. Ésta entabla un diálogo amistoso con él, interesándose por su problema: no puede tener hijos y los ansía desesperadamente. Medea le promete que usará sus artes para que él pueda engendrar hijos sanos, pero le suplica ser acogida en su patria, ya que se encuentra desterrada y abandonada, teniendo como enemigos a la casa de Pelias y a la de Creonte. Sabiendo que Egeo no quiere enemistarse con Jasón —pues no se compromete a sacarla de la ciudad, sino a acogerla cuando ella llegue a Atenas por sus propios medios—, Medea le hace jurar ante la tierra y el sol que jamás la expulsará de su ciudad, pagando con su vida la ruptura de este juramento.

Rinde culto a Zeus, pues ve cómo los acontecimientos se suceden de forma favorable para llevar a cabo su venganza. Y relata al coro la forma en que va a acometer la venganza: hará venir a Jasón para tener una nueva entrevista con él en la que se mostrará dócil sobre todo por amor a sus hijos, y le pedirá a éste que consiga que sus hijos permanezcan en la ciudad para no exponerlos al destierro. Para ello los enviará a casa del rey con un presente envenenado (un fino peplo y una corona de oro laminado) para la recién casada, Glauce, con el que la matará a ella y a todo aquel que ose tocar a la muchacha. El siguiente paso será la muerte de sus hijos, y con esto el final de la estirpe de Jasón.

Corifeo se manifiesta en contra de los planes de Medea, pero Medea se muestra inflexible y ordena a Nodriza que parta en busca de Jasón.

El coro intenta razonar exponiendo que los atenienses son sabios y felices, y que esa tierra jamás acogería a un ser tan impuro como ella, que está maldecida por el crimen de sus propios hijos.

Llegan Nodriza y Jasón, y ella inmediatamente suplica el perdón de éste y llama a sus hijos, que aparecen con Pedagogo, con el fin de que se reconcilien con su padre. Éste les promete que serán atendidos a la par de sus futuros hermanos. Aceptando aparentemente Medea su exilio, solicita de Jasón su

intervención ante Creonte para evitar el destierro de sus hijos, y, si es preciso, que sea la propia Glauce, hija de Creonte, la que se ocupe de tal empresa. Para demostrar su buena voluntad, entrega a los niños el regalo para la recién casada y les aconseja que supliquen a ésta que interceda ante su padre para evitar el penoso destierro, y acepte de buen grado el presente —unos adornos bellísimos que el abuelo de Medea, el Sol, concedió a sus descendientes, la corona de oro y el peplo—, como símbolo de reconciliación. Acto seguido los niños se encaminan hacia el palacio de Corinto.

El Coro manifiesta su pesar ante los acontecimientos que se precipitan y sabe que no hay esperanza de vida futura para los niños. La princesa tomará los regalos y se adornará con ellos, con lo que se entregará a la muerte. Se condeñada también del acto de Jasón, como primer culpable de la cadena de acontecimientos desgraciados, y de la desdicha de una madre que mata a sus propios hijos.

Aparece Pedagogo con los niños después de haber hecho tan penoso encargo, pero Medea está desconsolada y cuenta a Pedagogo cuán infeliz es, y sin más explicaciones le pide que entre en la casa y se ocupe de los niños durante su destierro.

Medea se debate entre su huida con los niños y llevar a cabo su venganza matándolos. Flaquea por amor a sus hijos y les pide que entren en casa, pero cuando queda sola se arma de valor y ratifica su terrible venganza. Está decidida.

Los niños aparecen de nuevo en escena y Medea se despide de ellos con la tristeza que la situación requiere, pero las fuerzas la abandonan y pide que los alejen de ella pues no tiene valor siquiera para mirarlos.

Corifeo se dirige a Medea haciéndose cargo de lo doloroso que es ser madre y lo que supone el más cruel de los males para cualquier hombre, la muerte de sus hijos.

Llega Mensajero agitado pidiendo a Medea que huya de Corinto, pues han muerto Glauce y Creonte a causa de sus filtros venenosos, y por ello el castigo si la detienen será terrible.

Medea demanda del Mensajero información fidedigna de los hechos y éste cuenta como, ante la mirada de los fabulosos regalos, Glauce consintió todo aquello que su marido le pedía, y rápidamente se probó el peplo y se colocó la corona; mientras se paseaba feliz con sus nuevas galas, comenzaron unos terribles temblores, la tez le cambió de color y echaba espuma por la boca.

Acto seguido la corona de oro lanzaba fuego, y terminó por abrasarla hasta que quedó irreconocible. Los criados temerosos no se atrevieron a tocar el cadáver, pero su padre que nada sabía y, ante el horror de ver el cadáver de su hija, se arrojó en sus brazos, quedándose para siempre pegado a ella por efecto del veneno y muriendo de igual forma.

Medea se dirige al coro y le comunica que todo seguirá como estaba pensado y a continuación entra en la casa para consumar el asesinato de sus hijos.

El coro desconsolado pide a la Tierra y al Sol que detengan a esta mujer antes de que cometa la más abominable de las acciones. Desde dentro se oyen los gritos de dolor y desesperación de los niños aterrados por su propia madre. El coro hace un amago de ir en auxilio de los niños, pero ya es tarde.

Jasón entra en escena y se encuentra con el coro al que pregunta por Medea, y sobre todo por sus hijos, pues quiere salvarlos de la venganza de los familiares de Glauce y Creonte; pero Corifeo le explica que llega tarde, pues ya los niños han muerto a manos de su madre.

Lleno de rabia Jasón busca a Medea para vengar tamaña atrocidad, pero Medea aparece con los cadáveres de sus hijos en un carro dado por el Sol para que huya a Atenas. Jasón maldice a Medea, pero ella ni siquiera se digna contestar a sus acusaciones, sino que muestra la satisfacción de la venganza consumada y lo que supone para Jasón. También le restriega sus próximos planes: enterrar a sus hijos en el santuario de Hera, para que ningún enemigo pueda ultrajar las tumbas, casarse con Egeo, padre de Teseo, rey de Atenas, y para Jasón augura una vida de dolor para finalmente morir de forma violenta.

2.4. Conclusiones sobre la trama de *Medea en el espejo*

En cuanto a la trama, el autor es bastante respetuoso con el hipotexto, incluso respeta aspectos formales como son las unidades aristotélicas. La obra en cuanto a estructura se encuadra dentro de la Escuela Clásica. Se consideran pertenecientes a esta Escuela aquellas obras que respetan las unidades aristotélicas en su sentido más o menos estricto. Son de la Escuela Clásica las más de 500 obras que en el siglo de Pericles Aristóteles analizó antes de elaborar sus unidades, aunque existieran excepciones que confirman su regla.

El autor sitúa la acción en La Habana, en un solar,

como en Cuba se acostumbra a llamar a las que alguna vez fueron grandes mansiones y, venidas a menos, se alquilaban, desmembradas en habitaciones, a numerosas familias cuyos ingresos no daban mayor posibilidad que pagar un cuarto para cobijarse, independientemente del número de familiares que en él tendrían que vivir, muchas veces hacinados y en condiciones insalubres³⁰⁸.

de forma que la trama respeta la unidad de lugar. La acción ocurre en menos de 24 horas; Aristóteles aconseja que no exceda de una revolución del sol.

Triana también respeta la unidad de tiempo. Partiendo de la división de la obra en tres actos, el primero abarca del mediodía al atardecer; el segundo la noche y la madrugada, y el tercero desde el nacimiento del día hasta su desenlace por la mañana. Según Ubersfeld, “La unidad de tiempo inhibe la historia no como proceso, sino como fatalidad irreversible, inalterable”³⁰⁹. Para E. Miranda³¹⁰ este lapsus de tiempo sin luz será imprescindible para que María se enfrente a su espejo.

También cumple con la unidad de acción. En efecto, la acción es una y unificada cuando toda la materia narrativa se organiza en torno a una historia principal, cuando las intrigas anexas son referidas lógicamente al tronco común de la fábula. Evidentemente esta unidad también la cumple la obra estudiada, ya que no existe ni siquiera un anexo o añadido que no tenga que ver directamente con la acción principal y única que gira en torno al problema de María.

Por otra parte, la forma de estructurar su pieza está muy influenciada por el esperpento de Valle-Inclán al que admiraba, pues su propuesta para *Medea en el espejo* era construir una tragicomedia a la manera del maestro español.

De hecho, su obra se estructura en tres actos, que a su vez se subdividen en escenas cortas como lo hace su referente Valle-Inclán. Así, en el Acto I, en la escena primera aparece María sola, en la segunda María y Erundina, en la tercera María, Erundina y la Señorita Amparo, en la cuarta los citados y el muchacho vendedor de periódicos, y así sucesivamente.

El sistema dramático de Valle-Inclán se nos presenta como un sistema de variaciones cuya cristalización dramática será el esperpento, una invención

³⁰⁸ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 211.

³⁰⁹ Cf. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Éditions Sociales, París, 1977, p. 207.

³¹⁰ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 211.

tragicómica, que descoyunta la realidad, transforma la imagen aparente de su estructura y su dinámica, para poder mostrarnos cómo es verazmente la realidad. En un pequeño texto de *Luces de Bohemia*, prácticamente el autor en boca de su protagonista Max Estrella explica la concepción de su arte nuevo:

Max.- Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. Las imágenes más bellas. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada...Las imágenes más bellas, en el espejo cóncavo, son absurdas. (R. Del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, Escena XII, p. 132)³¹¹

Medea en el espejo es fundamentalmente una tragedia, aunque no una tragedia pura, la cual “es aquella que se aproxima a la definición aristotélica, y que se caracteriza por una gran pureza estilística (lenguaje noble, sin mezcla de géneros, fin netamente trágico)”³¹²; podemos encuadrarla en lo que se ha dado en llamar tragedia mixta, pues, aunque conserva la atmósfera y el estilo trágicos, integra algunos elementos de la farsa. En cuanto al nivel de lenguaje, introduce un lenguaje chabacano propio de seres de baja condición social y sus personajes no persiguen valores sublimes, son antihéroes. En cuanto al estilo podemos hablar de expresionismo esperpéntico, puesto que el autor se vale de todos los recursos dramáticos para revelar el sentido del texto a expensas de la propia credibilidad de personajes y situaciones.

Eurípides solía estructurar sus prólogos a través de un monólogo expositivo y una escena de diálogo en la cual centraba la acción. También al principio de la obra se encuentra María sola hablando consigo misma en voz alta, y seguidamente aparece Erundina con la que establece un diálogo, en el que ya aparece el conflicto y los dos puntos de vista encontrados, el de María y el de Erundina. Es obvio que Triana tiene presente esta estructura a la hora de plasmarla en su trama, teniendo en cuenta que para agilizar la acción Triana obvia los largos parlamentos trágicos llenando su obra de diálogos frescos y cotidianos.

En cuanto al tipo de monólogo clásico, *Medea* tiene sobre todo parlamentos, pues casi siempre hay alguien escuchando lo que dice, pero a

³¹¹ Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, ed., introd. y notas de A. Zamora Vicente, Espasa-Calpe, Madrid, 1979².

³¹² Cf. P. Pavis, *op. cit.*, p. 317.

veces se desvincula de su interlocutor, concretamente cuando Medea “justifica su acción por medio de la necesidad del destino, y una vez más vuelve al monólogo, habla a su propia mano que amenaza con paralizarse”³¹³.

También el autor contemporáneo pone en boca de María algunos monólogos; ya al principio de la obra aparece María discurrendo consigo misma y en voz alta su problema: “No, no puede ser cierto. Debo controlarme...” (*Medea en el espejo*, p. 15)³¹⁴. Y en otros momentos de una forma más actualizada imaginando al interlocutor, Julián, pues cree verlo entre el público: “Julián. ¿Eres tú, Julián? Ay, qué alegría. Hace un instante estaba hablando de ti. Me paso la vida repitiendo tu nombre. Erundina me lo reprocha...” (*Medea en el espejo*, p. 32)

Con respecto a la obra de Eurípides, los personajes que operan en la acción son equivalentes, aunque Triana añade dos personajes clave para la consecución de su obra, como son los dos santeros. Prescinde Triana del rey Egeo, por tanto María no tendrá la ayuda que este personaje brinda a la Medea de Eurípides. De hecho la escena³¹⁵ en que aparece el rey ático Egeo en viaje hacia Delfos, pasando por Corinto, donde se entrevista con Medea, ha dado pie, a causa de su carácter episódico a muchas interpretaciones y censuras.

También prescinde el autor del personaje del mensajero por innecesario; en la pieza clásica el mensajero describe con todo género de detalles a Medea la muerte de Creonte y su hija y, sintiendo simpatía por ella, la insta a que huya: “¡Oh tú que has cometido una acción terrible y fuera de la ley, Medea, huye por el medio que sea, por mar o por tierra!”³¹⁶ (*Medea*, vv. 1121-1123)

³¹³ Cf. A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 176.

³¹⁴ Las citas de esta obra proceden de J. Triana, *Medea en el espejo*, en J. Triana, *Medea en el espejo, La noche de los asesinos, Palabras comunes*, Ed. Verbum, Madrid, 1991, pp. 14-62.

³¹⁵ Cf. A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 517.

³¹⁶ Cf. Eurípides, *Medea*, en *Tragedias I*, Traducción y notas de A. Medina, J. A. López Férrez y J. L. Calvo, Introducción general de C. García Gual, Revisión de L. A. de Cuenca, C. García Gual y A. Bernabé Editorial Gredos, 1982, RBA Coleccionables S. A. Barcelona, 2006.

El autor contemporáneo coloca en boca de algunos personajes del coro un discurso similar en el que ellos se solidarizan con María, y tratarán por sus medios de evitar el castigo por haber matado al tirano Piedra Fina y a su hija:

Bongosero.- Bastante hizo María con librnos de Perico Piedra Fina, de su sombra de su bastón.

Mujer.- Ay, María, estamos en deuda contigo...

Barbero.- Nosotros cuando lleguen las investigaciones, diremos: fue un accidente. (*Medea en el espejo*, p. 60)

Por otra parte, no es necesaria la detallada descripción que hace el mensajero de todo el proceso, desde que los niños llegaron con los regalos hasta la muerte de Creonte, abrazado a su hija; y Triana decide resolverlo *in situ*: la señorita Amparo, desde el cuarto de Esperancita, anuncia la muerte de ésta y Perico Piedra Fina se está muriendo en el patio del solar, a la vista del coro, hasta que desaparece para morir en su habitación, mientras que María está enterándose de todo desde su cuarto; es más, Perico se dirige directamente a María amenazante, sabiendo que ella está escuchando. De hecho la contemporaneidad de esta obra necesita eliminar los parlamentos reiterativos que tan propios y necesarios eran en la Grecia antigua, pero que hoy en día no hacen sino retrasar la intriga y romper el ritmo, así el clímax en esta pieza se precipita al final de forma ágil:

Señorita.- (Gritando desde adentro.) Esperancita... Ha muerto Esperancita.

Perico.- (Levantándose.) Has envenenado la muerte, María. (Se arranca la corbata.) Estoy solo. Ésta es una tumba. Un escalofrío. Un hueco profundo o una trampa. (Pausa. Luego gritando.) María, María. No detenga mi paso. Voy a devorar a tus hijos mulatos porque tú puedes levantar el fuego de la sangre. María, María. (Haciendo mutis. Si hay justicia, Dios no tiene nada que perdonarme. (*Medea en el espejo*, p. 47)

Finalmente, el coro ratifica la muerte del tirado Perico de esta forma: “Coro.- Que se murió, que se murió/ que le echen tierra/ que lo tapen bien” (*Medea en el espejo*, p. 47)

Los personajes añadidos son el doctor Mandinga y Madame Pitonisa y los usa como un instrumento fundamental e imprescindible para que María pueda encontrarse a sí misma, y provocar el desenlace de la obra con el infanticidio inherente a su referente clásico, Medea. Tanto el doctor Mandinga como Madame Pitonisa ponen todo su empeño en hacer ver a María sus verdaderas circunstancias, y lo hacen a través de lo que les es propio, los procedimientos mágicos de las religiones afrocubanas: María a través de un rito entrará en trance y verá pasar toda su vida, forma original que ha encontrado el autor para que la protagonista tome distancia de sí misma haciendo un balance más ajustado y veraz de su propia vida:

María.- (Pausa larga. María se detiene. Ha visto claramente su pasado con horror, de pesadilla. Madame Pitonisa y el Doctor Mandinga al fondo como dos sombras. Con profunda intensidad.) Te has ido, y no regresas. (Pausa.) Me vengaré. Sí, es lo único que puedo hacer. Al fin comienzo a ver claro, Madame Pitonisa. (Madame Pitonisa no se mueve) Tú tenías toda la razón. Mi destino no es Julián. (*Medea en el espejo*, p. 56)

La obra de Triana tiene un coro al igual que su trasunto, la *Medea* de Eurípides. Sin embargo, no tiene la misma función que en la obra euripídea, pues aquí había perdido funciones. En la versión moderna recobra la importancia del coro en Esquilo y Sófocles como personaje activo en el conflicto dramático, puesto que ayuda a que el rumor corra y a dar una información vital a la protagonista para que ésta actúe y la intriga avance: como dice Elina Miranda³¹⁷, el vendedor de billetes —un personaje que conforma el coro— irrumpe a manera de *estásimos* (cantos corales que separaban los episodios), asociando números y sangre, y entre él y sus compañeros de coro, completan la información sobre Julián.

El Barbero, uno de los personajes del coro, da datos sobre la personalidad de este personaje clave en la intriga de la pieza: “Barbero.- Julián ha sido siempre, no sé de qué, el rey de la esquina, en el billar, en la fonda de Estebita.” (*Medea en el espejo*, p. 29).

³¹⁷ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 215.

También se encarga de informar a María que Perico no la dejará que siga viviendo en el solar, hecho que determinará la venganza de María: “Barbero.- Donde quiera. Quiera o no tendrá que salir del solar” (*Medea en el espejo*, p. 29)

Pero lo cierto es que, al igual que el coro de Eurípides, no puede evitar la desgracia final, el infanticidio, y así suplican a la propia María:

Mujer.- No vayas al crimen.

Barbero.- No seas una madre asesina.

Muchacho.- No mancilles tu sangre.

Bongosero.- Que no te ciegue la pasión. (*Medea en el espejo*, pp. 59-60)

En tanto el coro clásico se dirige a los dioses, para que detengan la mano asesina:

Estrofa 1ª.

¡Oh tierra y resplandeciente rayo del sol! ¡Contemplad, ved a esta mujer funesta, antes de que arroje sobre sus hijos sus manos asesinas, matadora de su propia carne!... De tu áurea estirpe han germinado y causa terror que la sangre de un dios sea vertida sobre los hombres. ¡Detenla, oh luz nacida de Zeus, arroja de la casa a la desdichada y asesina Erinia enviada por los dioses vengadores! (*Medea*, 1251-1260)

Por otra parte, es significativo que el coro, recreado con tipos de la sociedad cubana marginal, se manifieste a través de la danza, es decir, movimientos coreográficos y mímicos, y también a través de cantos, todo lo cual nos remite a las piezas clásicas: “(Los personajes del coro comienzan a moverse. Hacen señales con las manos y el cuerpo como si estuvieran tapando un hueco. Golpes de tambor)” (*Medea en el espejo*, p. 47); “(Las luces comienzan a debilitarse gradualmente. La música del tambor se escucha. El coro canta)” (*Medea en el espejo*, p. 31)

El centro de la obra de Triana es María, como lo es Medea en la pieza de Eurípides: es la protagonista absoluta y todo gira en torno a ella. Tanto María como Medea sufren la hostilidad de la sociedad del momento, y al igual que en la obra de que es trasunto esta pieza, María envenena al dictador tirano, Perico Piedra Fina, a su hija Esperancita y a sus propios hijos.

María no puede separar la relación que tuvo y tiene con Julián de sus hijos. Para ella sus hijos son el propio Julián, por ello los matará:

María.- ...Cada vez que los veo, veo la imagen de Julián. Ellos son Julián. No sólo yo... Ellos también necesitan a Julián. El destino es Julián (*Medea en el espejo*, p. 53)

Cuando María mata a sus propios hijos está matando toda su vida anterior, lastrada por su relación de dependencia respecto a Julián, para renacer como la mujer que realmente es, fuerte, independiente y autónoma, a pesar del alto precio que tendrá que pagar por ello: “Mi vida comienza, hijos míos: María se ha encontrado [...] Silencio..., y es tanta la sangre. La sangre... (Con un repentino temor.) ¡Ay, que me ahogo en la sangre... que me ahogo en un patio de sangre” (*Medea en el espejo*, p. 58).

Tal y como lo hace su trasunto clásico, que al dar muerte a partes de su vida, muere una parte de la propia Medea, la madre, la esposa, la mujer, para volver a sus orígenes de diosa solar:

Medea.- (Aparece Medea en lo alto de la casa sobre un carro tirado por dragones alados con los cadáveres de sus hijos.) ¿Por qué mueves y fuerzas estas puertas, tratando de buscar a los cadáveres y a mí, la autora del crimen? Cesa en tu esfuerzo. Si necesitas algo de mí, si pretendes algo, dílo, pero nunca me tocarás con tu mano. Tal carro nos ha dado el Sol, padre de mi padre, para protección contra mano enemiga. (*Medea*, vv. 1318-1324)

Por otra parte, y hasta el momento del éxodo, aparece vestida al modo griego, como dice Elina Miranda:

al final, subida en el carro tirado por un dragón alado, la heroína se presentaba con ropaje oriental como luego aparecería en cerámicas y en otras artes plásticas para subrayar su carácter de extranjera, de ente ajeno al mundo de las costumbres helénicas, su alteridad³¹⁸.

³¹⁸ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 219.

También la resolución final del conflicto de la obra clásica tiene un fuerte paralelismo con la obra cubana. Como acabamos de ver, Eurípides usa el *Deus ex machina*, o sea, la figura divina o similar que aparece al final de la pieza suspendida sobre la escena para desenredar la trama y resolver el orden, y que, según Juan Antonio López Férez³¹⁹, es un rasgo notable del teatro euripídeo pues en siete de sus tragedias aparece este recurso escénico de posible origen ritual, referente a la aparición de un ser divino, a la resurrección del héroe. Triana introduce también este recurso de la tragedia clásica para el desenlace de su obra, de hecho María inopinadamente, después del matricidio y totalmente fuera de sí, se erige en una diosa de la venganza. Así soluciona el final de la obra el autor contemporáneo, que surge de forma sorprendente por lo inesperado, creando una auténtica sorpresa en el espectador:

(Los personajes del coro entablan una lucha desesperada con María, que se defiende. Los personajes, uno a uno, tratan de vencerla. María lucha frenéticamente.)

María.- (Tensa, jadeando. En un grito salvaje.) Soy Dios.

(Los personajes del coro la ven caer vencida. La arrastran hasta el primer plano; luego horrorizados, la levantan como un trofeo) (*Medea en el espejo*, p. 62)

Este final parece sugerir que no habrá castigo para esta mujer, como no lo hubo para la heroína clásica: ninguno de los dos autores quiere dar relevancia especial al infanticidio.

Teniendo en cuenta que tanto María como Medea son el eje fundamental en torno al cual se mueven ambas tragedias, el esquema actancial de estos personajes sería el siguiente:

³¹⁹ J. A. López Férez, “Introducción”, en Eurípides, *Tragedias I*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 7-79, en p. 57.

Medea de Eurípides

El destinador	Objeto	El destinatario
La traición de Jasón	Venganza	Creonte Jasón Glauce
Oponentes Nodriza Creonte Jasón Hijos de Medea	Sujeto Medea	Ayudantes Egeo Su astucia Su magia y la necesidad de ser ella misma

Para el personaje principal de la obra de Triana, María, hay que hacer dos esquemas actanciales: el primero, basado en el primer objetivo de la protagonista, que es el regreso del amado; y el segundo, cuando su objetivo cambia, al descubrir que ella es otra y reivindica su verdadero ser, aún a costa de sus propios hijos.

Primer esquema actancial de María

Destinador	Objeto	Destinatario
La traición de Julián	La vuelta de Julián	María
Oponentes Perico Piedra Fina Julián Coro Erundina	Sujeto María	Ayudantes Su astucia

Segundo esquema actancial de María

Destinador	Objeto	Destinatario
La traición de Julián	Ser ella misma	Julián Esperancita Perico Piedra Fina
Oponentes	Sujeto	Ayudantes
Julián Erundina Coro Hijos de María	María	Doctor Mandinga Madame Pitonisa El espejo Su astucia La necesidad de ser ella misma

A partir de estos esquemas observamos como los personajes de la obra contemporánea se sitúan de forma similar a los de la *Medea* clásica, sobre todo cuando hacia el final de la pieza la venganza es la única forma que encuentra María de recobrar su verdadero ser, su necesidad de identidad, que está por encima de todo raciocinio y cordura. Sin embargo, la pieza se distancia de la clásica sobre todo al principio, pues mientras la *Medea* clásica enseguida comprende que la venganza es la única opción, María tendrá como único objetivo la vuelta del amado. La trama contemporánea es muy similar a la clásica, con la diferencia, evidente, de que en la contemporánea el autor aprovecha la circunstancia para plantear los problemas que afectan a la sociedad en la que vive y que a él le preocupan.

María termina asesinando a la mujer, al suegro de su marido y a sus hijos, con la oposición de los personajes que están en un principio de su parte, por ser la víctima de una traición infame. Pero nos encontramos con una *Medea* contemporánea más compleja, pues subyace en la protagonista deseos e inquietudes diferentes de la *Medea* clásica. Por ello, si nos centramos en la verdadera motivación de las dos protagonistas ante el hecho que descoloca sus vidas, los actantes se corresponden en cierta medida, pero no están al ciento por ciento. Y esto es un acierto, pues el autor, aunque conserva una trama muy similar, logra integrar con matices un tema que subyace al tema principal

de la Medea clásica, aportando una visión actual y muy original que hace que esta pieza sea un homenaje al trágico Eurípides y a la vigencia de su obra. En la obra clásica, el deseo fundamental de la protagonista es la venganza; en la contemporánea, ese deseo sólo surge al final, después de una ardua lucha de la protagonista con ella misma por descubrir su propia identidad. Por ello los actantes se sitúan de diferente forma que en la pieza clásica.

Encontramos también actantes que no son personajes, sino actitudes y poderes, tanto en una pieza como en la otra, signo de la complejidad psicológica de las dos personalidades claves de las piezas, María y Medea. En la contemporánea se añade también un actante tipo símbolo, el espejo, elemento teatral e innovador dentro de la corriente de aires nuevos que llenaba Cuba.

El hecho de que el personaje principal de *Medea en el espejo*, María, tenga una complejidad psicológica que obliga al autor a un cambio drástico de la posición de la protagonista, después de un proceso largo y duro, nos ha llevado a construir dos esquemas actanciales que en la obra clásica no eran necesarios.

Por tanto, podemos concluir que la principal diferencia con su modelo griego es que, mientras que la anagnórisis de Medea ocurre en la primera parte de la obra, la de María sucede al final, encontrándonos con una protagonista de la que sabemos poco en un principio, y que como afirma Elina Miranda,

sólo en el desarrollo de la obra conoceremos los antecedentes. Esta futura Medea se nos presenta llena de incertidumbre, desconocedora de la traición que ya se ha consumado. Frente a las evidencias de que el marido la ha abandonado, pretende mantenerse firme, en la actitud que una sociedad patriarcal ha asignado tradicionalmente a una mujer, sin destino ni personalidad propia³²⁰

y cuya historia pasada se va desvelando poco a poco. Nada en un principio hace pensar que esta mujer dependiente y maltratada —como todas las mujeres de su entorno—, con todo lo que ello conlleva de falta de autoestima e incapacidad para tomar decisiones, lleve a cabo una acción tan terrible como el asesinato de sus propios hijos. La Señorita Amparo piensa incluso que ella puede estar consintiendo esta situación: “Señorita.- Yo no sabía si debía venir

³²⁰ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 211.

a darles clases a los niños. Sospechaba que usted lo consentía... Hay tantos ejemplos... Pero..." (*Medea en el espejo*, p. 25)

En esto es muy diferente de la Medea clásica, de quien el espectador sabe todo a través del prólogo de Nodriz, la cual hará una premonición bastante exacta del final, al conocer tan bien a su señora:

Nodriz...Ella odia a sus hijos y no se alegrará al verlos, y temo que vaya a tramar algo inesperado, pues su alma es violenta y no soportará el ultraje. Yo la conozco bien y me horroriza pensar que vaya a clavarse un afilado puñal a través del hígado, entrando en silencio en la habitación donde ésta extendido su lecho, o que vaya a matar al rey y a su esposa y después se le venga encima una desgracia mayor, pues ella es de temer. No será fácil quien haya incurrido en su odio que se lleve la corona de la victoria. (*Medea*, vv. 36-46)

El revés que sufre Medea la lleva en poco tiempo del amor al odio. Así el autor clásico centra la obra en la venganza de la protagonista, en tanto que el autor contemporáneo va desvelando el proceso que sufre la protagonista, lento, difícil y traumático, que la lleva a reconocerse como su otro ser, el auténtico, el verdadero; y ese otro ser deberá aniquilar su otra imagen, la falsa, aunque ello implique la muerte y destrucción de todos los que forman parte de ese pasado agonizante en el que sobrevivía.

De este modo, la alteración de la trama que hace Piñera está en función del tema que le preocupa, que es el derecho que tiene todo ser humano a vivir con dignidad, con los mismos derechos, libertades y obligaciones de la comunidad donde habita. Es el proceso personal de un ser que sólo ha vivido en función del papel que la sociedad le ha dejado, como ser inferior, en tanto que mujer, mulata y pobre, y que descubierta esta realidad rompe con todos los convencionalismos de una forma violenta y trágica. Como asevera Elina Miranda: "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 estos conllevaran el falseamiento de sí mismo"³²¹.

Pero también la obra de Piñera mantiene el conflicto dentro de lo trágico, muy cerca de Eurípides, pues la desgracia se anuncia desde el principio:

³²¹ Cf. E. Miranda, "Medea: otredad y subversión...", pp. 319-320.

“Mi destino eres tú”, asienta María con relación a Julián, de forma que no sólo el título de la obra sirva de resonador a una situación que pudiera corresponder a cualquier drama costumbrista, “solar” mediante, sino que las mencionadas unidades, las alusiones a los niños y la temprana mención al quehacer trágico, buscan que el espectador o el lector no olvide el hipotexto³²².

Sin embargo, aunque el destino aparece en el drama contemporáneo, no es el elemento determinante que gobierna la existencia de hombres y dioses, al igual que tampoco lo es en la tragedia griega de Eurípides. De hecho, tanto en la pieza como en su trasunto clásico este destino nace del hombre mismo, del poder de sus pasiones, en el que no hay ningún dios que ayude en el camino del conocimiento y la comprensión, pues tal y como afirma Albin Lesky:

De la misma manera que la obra de Eurípides tiene sus raíces en el terreno de la sofística, lleno de la problemática de las antinomias, aparece caracterizada por profundas oposiciones. La mayor consecuencia de ello es la siguiente: la firme fe en los dioses de la tradición ha cedido, y la independencia del pensar y del sentir humanos hace surgir unas figuras para las cuales la nueva concepción del ser humano es más decisiva que su preformación por medio del mito.³²³

De todas formas los dioses que de alguna forma gobernarían la vida de los protagonistas de *Medea en el espejo* (aunque de hecho no lo hacen) son los *orishas* de la Regla de Ochá, mucho menos poderosos y más mundanos que los dioses clásicos.

El personaje de María, cuando descubre por fin su alteridad —“Es necesario que me levante contra esa María que me arrastra y me humilla” (*Medea en el espejo*, p. 57)—, decide matar a sus propios hijos: “Ahora no es el amor; o quizás sí, sí; un amor que va más allá de ti y de mí y de las palabras; un amor que exige el sacrificio y el odio” (*Medea en el espejo*, p. 58). Vemos entonces una determinación inflexible, un momento de claridad y donde no hay marcha atrás, en clara referencia a su trasunto clásico, pues como dice Albin Lesky:

³²² Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 212.

³²³ Cf. A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 164.

percibimos lo demoníaco de su resolución, que reprime todo otro sentimiento para hacer triunfar el deseo de venganza, deseo engendrado por su pasión y que es afirmado por su mente. “Mujer, ¿quieres dar muerte a tus hijos? Así heriré más profundamente el corazón de mi esposo³²⁴.”

La motivación de la María de Triana es clara: necesita recobrar su identidad y por ello necesita acabar con Julián y con todo lo que provenga de él. De esta forma, según D. Flórez Martínez, “la violencia toma un fin purificador, que se produce dentro de un estado de inconsciencia total”³²⁵

Pero, decididamente, ninguna de las dos mostrará arrepentimiento alguno por su acto, tan repulsivo para cualquier sociedad. Esto muestra la concepción tan moderna del autor clásico, pues ya presenta las contradicciones del ser humano y el sufrimiento que ello le produce.

El autor en cierto modo justifica la venganza de Medea, que no sólo no recibirá un castigo ejemplar sino que incluso recibirá la ayuda de los dioses. Pues al decir de Albin Lesky,

Completamente dentro del espíritu de la sofística, el verdadero centro de los acontecimientos es el ser humano. Las acciones del hombre y la dirección divina ya no se unen por él en el mundo de las irreconciliables contradicciones para formar un cosmos ético³²⁶.

Este aspecto también lo recoge Triana, quien pone a un ser infinitamente menos poderoso, pero al que legitima prácticamente su terrible acción en pro de la dignidad del ser humano y tampoco plantea para ella un castigo divino.

No hay agón como en la pieza clásica, en la que Medea y Jasón se enfrentan³²⁷. Julián y María nunca llegan a enfrentarse. Como dice Elina

³²⁴ Cf. A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 173.

³²⁵ Cf. D. Flores Martínez, *loc. cit.*, p. 4.

³²⁶ Cf. A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 163.

³²⁷ Cf. A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 173: “El Jasón que con sofismas quiere marcar con el sello de la inteligencia y de la prudencia el acto de su perfidia y deslealtad, aparece inferior a Medea, que rechaza la menguada ayuda que Jasón le brinda y que no ahorra en reproches”.

Miranda³²⁸, él sólo aparece para buscarla y riendo desaparece, ante la mirada atónita de su mujer.

Y en este caso operan al contrario: si la Medea clásica estaba por encima de su interlocutor, María no se encuentra en disposición de discutir sobre el hecho de la traición —ya hemos visto que siempre que se encuentra con él intenta volver a su antigua relación—, por eso Triana no usa el agón. En este momento Julián tiene el control de su vida y María no, sería inútil: la dependiente María no estaría a la altura para poner a Julián en su sitio; y al final, cuando Julián llega furioso y se encuentra con la muerte de sus propios hijos, María vive un momento de enajenación, de locura, y ante los reproches desesperados de Julián, el coro con su actuación hace imposible cualquier posible diálogo entre María y Julián, ya que para evitar que María escape la acorralan y cantan furiosamente: “Asesina. Asesina. Asesina. Asesina” (*Medea en el espejo*, p. 61).

La acción sucede en un solar habanero, y todos los personajes que la conforman salen de las variantes raciales de la isla: blancos, mulatos, negros y asiáticos (conocidos como chinos). Los tres últimos corresponden a los estadios más bajos de la sociedad, un submundo que refleja la vida cubana antes de la Revolución. De estos grupos, los blancos son la clase dominante y los negros, asiáticos y mulatos sus víctimas. Pero éstos no adoptan la lucha social como opción para defender sus derechos como seres humanos sino que, de acuerdo con sus creencias religiosas, usarán la venganza, no la venganza real como en esta ocasión hace María, sino a través de la magia de las religiones afrocubanas. De hecho dos blancos, Julián y Perico Piedra Fina, ejecutan el acto ignominioso que desencadena la tragedia.

Por tanto, la acción se sitúa en el plano religioso afrocubano, ya que sin este elemento sería imposible situar la trama en el plano mágico que presenta, y al margen de un realismo que al autor no le interesa en absoluto. Tanto es así que para los parámetros realistas sería impensable que Perico Piedra Fina, político corrupto y hombre metido en la sociedad burguesa, continuara viviendo en un solar, propio de las clases más desfavorecidas de la isla, que María tuviera económicamente posibilidades de costearse una institutriz, incluso que el tirano y corrupto político se fijara en un chulo de barrio, traficante y fichado por la policía para yerno o que María trate a la mujer que la crió de una forma distante y fría, como a una sirvienta.

³²⁸ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 215.

Esta incursión en el mundo religioso justifica las manifestaciones rituales necesarias para la acción, compuesta de música, danza, canto y poesía, cuya combinación ayuda a dar teatralidad a la obra: “Estos elementos soslayados por los críticos que han estudiado al autor, son fundamentales en la creación de su teatro y, por su irracionalismo y su teatralidad, coinciden con muchas de las aspiraciones del teatro de la crueldad y del ceremonial”³²⁹, cuyo máximo representante es Artaud, quien escribiría:

El teatro sólo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños en el cerebro, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior³³⁰.

Y con respecto a la puesta en escena escribiría:

Es instrumento de magia y hechicería; no reflejo de un texto escrito, mera proyección de dobles físicos que nacen del texto, sino ardiente proyección de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones. Esta proyección activa sólo puede realizarse en escena, y sus consecuencias se descubrirán sólo ante la escena y sobre ella; el autor que sólo emplea palabras escritas nada tiene que hacer en el teatro, y debe dar paso a los especialistas de esta hechicería objetiva y animada.³³¹

Así pues, Triana crea un universo dramaturgico en el que mezcla elementos de los mitos y ritos afrocubanos y de lo que se puede llamar el folklore cubano, insertando tipos salidos del mundo popular de la isla, como un vendedor de periódicos y billetes, un bongosero, un barbero y la “Mujer de Antonio”, personaje tomado de un son cubano muy conocido, todos los cuales conforman el coro. También aparecen los santeros, tanto en su versión masculina como femenina, Madame Pitonisa y el Doctor Mandinga.

³²⁹ J. A. Escarpanter, *loc. cit.*, p. 9.

³³⁰ A. Artaud, *El teatro y su doble*, Editorial Hermes, México, 1987, p. 104.

³³¹ A. Artaud, *op. cit.*, p. 82

El sustrato del que proceden todos estos personajes populares son los bufos, nacidos en 1868, cuya característica principal era que se burlaban de todo y nada de lo teatral les era ajeno, siendo la música su característica principal: llenaban la escena de canciones, danzas y guarachas, que parodiaban canciones extranjeras.

Lo que realmente toma Triana de este teatro vernáculo es la marginación en que se movían sus personajes, cuyas historias sucedían en ámbitos marginales de la sociedad, como el solar o el hogar de borrachos y jugadores:

Este inframundo es el sustrato social del género, su hábitat por excelencia, el suelo fértil donde nacen y se desarrollan el matonismo, el machismo, la brujería, la mala vida, la moral flexible y los sueños de ascenso a base del dinero ilícito y los amancebamientos³³²,

de forma que sus obras se mueven en ambientes rechazados por la buena sociedad, donde los tipos vernáculos suben a escena, ya sea la trilogía típica: el negrito, la mulata y el gallego, como chinos e inmigrantes españoles de otras regiones; donde lo racial se borra, el esclavismo desaparece, pues hay igualdad ante la mala vida y la marginación.

Los conflictos que surgen se solucionan con la milagrosa aparición de la música final de la pieza, a modo de *deus ex machina*. Todas éstas son circunstancias que el autor usa en esta pieza para mezclar sabiamente un mito clásico con un género como el bufo, verdadera expresión del pueblo en su dimensión menos crítica. El propio Triana lo hace explícito cuando con referencia a la obra que nos ocupa dice:

Naturalmente lo hago partiendo de la sociedad que conozco, 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

³³² R. Leal, *Breve historia...*, p. 75.

pregunta que siempre me he hecho: ¿qué dimensión tenemos, como hombres, como gente que habita en este lugar del planeta?³³³

Con respecto al lenguaje, la lengua de Eurípides se asemeja al habla coloquial por diversas razones: vocabulario extraído de la prosa, uso de figuras estilísticas coloquiales, del hipérbaton, o el recurso de poner en antecedentes de lo que va a ocurrir en el prólogo, y esto no significa que sea un estilo vulgar, sino que posee una sencillez elegante.

En cierto modo, el autor contemporáneo hace lo mismo trasladando a su época y a un contexto desfavorecido, como el de un solar cubano del 59, un lenguaje coloquial, e incorporar el habla doméstica y el humor, si tenemos en cuenta el “choteo criollo”, aunque como afirma C. Espinosa, “en ocasiones a niveles de mayor densidad y elaboración poética”³³⁴, pudiendo ser grandilocuente, trágico, mágico, melodramático.

Y es este recurso, el lenguaje, el que logra en primera instancia la ambientación en la Cuba marginal. El lenguaje lo extrae Triana también del propio de los bufos, que decidieron hablar en su idioma para diferenciarlo de la lengua española, y reduciendo sus posibilidades literarias, ganar dimensión teatral. Así, el idioma está descoyuntado y libre de normas gramaticales, lleno de distorsiones producidas por la cantidad de grupos étnicos y españoles venidos de todas las regiones, pero que definen un ritmo, una comunicación, no tan centrada en lo que se dice sino en la sonoridad. Triana da el sitio que se merece al lenguaje bufo, despojándolo de toda vulgaridad y vaciedad, y poniéndolo al servicio de una obra eminentemente cubana, de alta calidad literaria y eminentemente teatral.

Tal como afirma Elina Miranda³³⁵, la sabia mezcla de la dimensión clásica y trágica del conflicto, sin la grandeza de los personajes trágicos; la mezcla de variantes del lenguaje, el humor o “choteo” criollo, con el que se ridiculiza actitudes asumidas, como cuando María, plenamente convencida de ser una gran señora, se comporta ridículamente como si realmente lo fuera; la contaminación de contextos populares de la propia cultura cubana, como las

³³³ Cf. J. Triana, en cf. Chr. Vasserot, “Entrevista con José Triana, *Latin American Theatre Review*, 29/1 (1995), pp. 119-129, en E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 213.

³³⁴ Cf. C. Espinosa, *loc. cit.*, p. 33.

³³⁵ Cf. E. Miranda Cancela, “Medea: otredad y subversión...”, p. 320.

religiones y creencias afrocubanas y la presencia de tipos sociales característicos recogidos del bufo del siglo XIX, y que aún perduran en la sociedad del momento; el empleo de recursos metateatrales, como la parodia del tono grandilocuente o del modo de actuar trágico, y la búsqueda necesaria de la protagonista para encontrarse a sí misma, en un sociedad absolutamente patriarcal, donde la mujer existe sólo en función de cuidadora del marido y los hijos, como es la Cuba de antes de la Revolución del 59, convierten a *Medea en el espejo* en una de las piezas más originales que existen en cuanto a versiones de Medea en Latinoamérica.

3. Los personajes de Medea en el espejo

Que Triana se ha inspirado en los personajes de la *Medea* de Eurípides para construir sus personajes es innegable, pero elimina algunos, añade otros y cambia las funciones de algunos otros, así como enriquece la caracterología de cada uno de ellos aportando rasgos de la sociedad cubana.

3.1. María

Es una mujer atractiva, mulata y pobre, lo que la convierte en un ser anclado en la marginalidad. Su referente clásico, Medea (literalmente, ‘la concedora’), es hija de Eetes, rey de la Colquide y de Idiya, nieta de Helios, el sol, un dios venido a menos, y sobrina de Circe, la maga. Por su descendencia no hay duda de que lleva en su sangre la hechicería del Egipto de los faraones y pertenece a una estirpe divina.

Analizando los rasgos fundamentales de su personalidad, el primero que destaca es el de su dependencia. En efecto, ella es una mujer educada para servir y facilitar la vida a su amante, de forma que él permanecerá en casa con los suyos. Esta forma de relación insana deja en María un lastre de inseguridad y temor, y le impide realizarse como persona, pues basa su estima y amor propio en una persona ajena a ella. Este tipo de amor³³⁶ —la idea de fundirse

³³⁶ Sobre este tipo de amor nos han parecido muy oportunas las palabras de G. Steinem, *Revolución desde dentro*, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 362: “El amor no está asociado al poder. El enamoramiento romántico es un medio para alcanzar el fin de completar lo que nos falta; el amor, en cambio, constituye un fin en sí mismo. O en palabras de Margaret Anderson: «En el amor verdadero se desea el amor de la otra persona. En el amor

en el otro, de amores imposibles más allá de la muerte— es fruto de la herencia dejada por el Romanticismo, aunque el autor sitúa a su protagonista en un solar cubano algunos años antes de la Revolución, en un contexto social patriarcal.

A modo de soliloquio María expresa sus dudas, su miedo y su dependencia:

María.- ¿Hay gato encerrado? Me armaré de valor y confianza. Julián me ama. Julián es el padre de mis hijos. Julián, Julián. Mi destino eres tú (*Medea en el espejo*, p. 15)

Sin destino, como ella misma dice, un ser sin identidad propia y sin querer darse cuenta de la evidencia, otro síntoma de inmadurez emocional, el autoengaño. Se niega a reconocer lo que ocurre, echando la culpa a los rumores del barrio su mal:

María.- (Riendo) La verdad. Erundina busca la verdad. Erundina intenta engañarme buscando la verdad. La verdad se vende en la esquina, en la bodega del chino Miguel. (*Medea en el espejo*, p. 17)

María está denunciando el rumor, el chisme como método de información, entre otras cosas, porque ahora le afecta a ella. Parece echar en falta una confesión de su amante. Se niega a creer lo que la gente va diciendo por la calle; y teniendo en cuenta que la desgracia se ha cebado en ella, prefiere ser víctima de un mal físico antes que de la traición de su amado:

María.- ¡Ah, infortunio! ¿Qué mal es el mío que los demás conociéndolo no se atreven a nombrar? ¿Cáncer o tuberculosis?... Lepra. ¿Será eso lepra?... (*Medea en el espejo*, pp. 21-22)

Pero la dependencia llega hasta sus últimas consecuencias cuando María espera a un Julián encolerizado, después de que ella ha asesinado a Perico

romántico, se desea la otra persona.» Cuando amamos a alguien, queremos que esa persona siga siendo fiel a su esencia. En cuyo caso será imposible poseerla, absorberla o cambiarla”.

Piedra Fina y a su hija. Es evidente que María es una mujer maltratada, tanto física como psicológicamente, que espera al amante de cualquier forma:

María.- Ahí, desnudo, mirándome con rabia, apretándome el cuello, rechazándome, humillándome... ¡No importa! ¡Es él! ¡Imagínate lo que he sufrido!
(*Medea en el espejo*, p. 52)

Ella misma reflexiona sobre su comportamiento con el padre de sus hijos:

María.- Siempre he creído que valgo poco caso, al menos, eso es lo que me ha dicho, no una vez sino cien, cien mil. Y eso me hace perder los estribos; y yo quiero romper y le grito y le exijo y le digo que no volveré a verlo nunca más y él me dice que sí, que si yo le digo eso es lo que hará; y se queda como si ni lo más mínimo hubiera pasado, pero no puedo resistir y vuelvo, aunque haya jurado un millón de veces que no lo haría, y lo busco y le exijo y le digo que sí, que él tiene razón, que soy una estúpida, que él es mil veces mejor que yo... (*Medea en el espejo*, p. 52)

En cierta forma, Triana acude al mito y copia al referente clásico, pero matizando el nivel de dependencia y sobre todo de aceptación de la realidad. Cuando la Medea de Eurípides pierde prácticamente el único lazo emocional y social que mantiene, se compadece de sí misma. Es desdichada, infortunada y está angustiada:

Medea.- ¡Ay, que la llama celeste atraviere mi cabeza! ¿Qué ganancia obtengo con seguir viviendo? ¡Ay, ay! Ojalá me libere con la muerte, abandonando una existencia odiosa (*Medea*, vv. 10-15)

Incluso, como afirma Albin Lesky, “Ya en el prólogo, hablado por la nodriza de Medea, nos muestra el dolor de ésta por la traición de Jasón, que quiere tomar como nueva esposa a la hija del rey de Corinto”³³⁷.

En este momento sólo hay dolor, se le hace imposible vivir sin Jasón. Está enganchada, Jasón es como una droga, forma parte de ella. Y al desaparecer él, una parte muy importante de ella misma muere, por ello no desea vivir sin ella

³³⁷ A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 172.

misma. Aunque este enganche dura muy poco: Medea rápidamente reconoce su situación y pronto se decide a actuar:

Medea.-... Yo, en cambio, sola y sin patria, recibo los ultrajes de un hombre que me ha arrebatado como un botín de una guerra extranjera, sin madre, sin hermano, sin pariente en que pueda encontrar otro abrigo a mi desgracia. Pues bien, quiero obtener de ti lo siguiente: si yo descubro alguna salida, algún medio para hacer pagar a mi esposo el castigo que merece. (*Medea*, vv. 255-261)

Junto a la dependencia, el miedo es quizás el componente emocional más importante de María. Se trata de un miedo atroz a perder a Julián, algo propio de su personalidad dependiente, pues, al no ser dueña de su vida, es más vulnerable, vive insegura, sin norte, a merced de otra persona.

Pero su miedo también se manifiesta ante algunas acciones de los personajes que quieren desposeerla de lo poco que tiene. Siente miedo de Julián cuando intenta llevarla misteriosamente a un sitio donde se supone que los esperan, se supone que para llevarla frente a Perico Piedra Fina, pero no va. Siente un miedo real, desconfía:

María.- ¿A dónde vamos, Julián?

Julián.- Vive la intriga.

María.- Dímelo.

Julián.- ¿Desconfías? (Cogiéndola por un brazo).

María.- ¿Quién nos espera? (Pausa) ¿A dónde vamos? (*Medea en el espejo*, p. 32)

Un aspecto importante de su personalidad es también el feminismo. Desde esta perspectiva, hay momentos en que lúcidamente comprende lo que les sucede a todas las mujeres de su entorno, y por supuesto a ella misma: que no son dueñas de su propia vida, ni tienen el control sobre ella:

María.-...Los demás deciden la conducta de una mujer... (otro tono). Desde que yo era así de chiquitica... (Señala como medida la punta de un dedo.) (*Medea en el espejo*, p. 20)

La tradición machista se ocupa de perpetuar este modelo. Así explica María la educación que recibió de la que hace las veces de su madre, Erundina, dejando muy claro que la mujer es un ser débil y bello:

María.- ¿Por dónde iba? Ah. Sí, perfecto. La vieja Erundina decía: “La mujer es como una rosa. Nadie se atreve a tocar uno de sus pétalos. No se hable de ella. Contémplesela. Aspírese su perfume. Una palabra puede heirla de muerte”. (*Medea en el espejo*, p. 20)

La mujer debe ser admirada por su belleza, convirtiéndose así prácticamente en una cosa, en un objeto al que admirar. Es evidente que es la cultura patriarcal la que ha determinado este tipo de relación, hombre-mujer objeto.

Esta lucidez de María tiene un claro precedente en su trasunto clásico. En efecto, cuando entra el coro de mujeres corintias, Medea les habla de su desgracia y sus palabras pasan pronto a los problemas sociales de la mujer —o en palabras de Elina Miranda, “Medea se lamenta de la situación de la mujer siempre sometida al padre o al marido, siempre víctima de prejuicios y nunca considerada como ser humano en plan de igualdad ante el hombre”³³⁸—:

Medea.- De todo lo que tiene vida y pensamiento, nosotras, las mujeres, somos el ser más desgraciado. Empezamos por tener que comprar un esposo con dispendio de riquezas y tomar un amo de nuestro cuerpo, y éste no es el peor de los males. Y la prueba decisiva reside en tomar a uno malo o a uno bueno. A las mujeres no les da buena fama la separación del marido y tampoco les es posible repudiar. (*Medea*, vv. 230-238)

Nodrizza, por su parte, refiere el escenario ideal donde, en su opinión, su señora alcanzaría la felicidad, que no hace sino perpetuar los roles tradicionales de las mujeres:

³³⁸ Cf. E. Miranda Cancela, “Medea y su palinodia cubana en el teatro de Reinaldo Montero”, en A. López & A. Pociña, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Universidad de Granada, 2002, pp. 1107-1124, p. 1113.

Nodriza.-...habitaría esta tierra corintia con su esposo y sus hijos, tratando de agradar a los ciudadanos de la tierra a la que llegó como fugitiva y viviendo en completa armonía con Jasón: la mejor salvaguarda radica en que una mujer no discrepe de su marido. (*Medea*, vv. 10-15)

Pero también es significativo que el motor de la desgracia sea el acuerdo de dos hombres, Perico Piedra Fina y Julián, que deciden el destino de dos mujeres, el primero de su hija y el segundo de la madre de sus hijos, sólo movidos por su miope egoísmo. Evidentemente tampoco es Julián un hombre que pueda hacer feliz a Esperancita. Esta misma situación es el referente de la *Medea* eurípidea, donde tanto Creonte como Jasón disponen a voluntad de la vida de dos mujeres, una en el rol de hija y la otra de esposa.

Siguiendo con la caracterización de María, otro rasgo de su personalidad es su crueldad. Ésta, muy segura de su físico, se muestra despreciativa con otras mujeres menos atractivas, mujeres a las que sin embargo se les exige ser guapas y buenas madres y cuyas demás cualidades no se tienen en cuenta. Así pues, antes de saber que Esperancita era la mujer que se iba a casar con su marido, María se refiere a ella así:

María.- (Riéndose) Al fin se casa ese trasto (*Medea en el espejo*, p. 25)

El autor juega aquí con la ironía dramática, pues la que se lleve a su amante será precisamente una de las pocas mujeres a las que no considera rival. En la *Medea* clásica no vemos este desprecio por su rival, ni por ninguna mujer; más bien, no le preocupa cómo sea ella: el mal está hecho de todas formas, está dolida por la traición de su hombre, Jasón, y todo lo que haga irá contra este hombre y su futuro.

En la configuración de María como personaje desempeña un papel relevante su negativa a aceptar su propia realidad social. Ella juego con el quiero y no puedo. Aspira a ser una gran señora, aunque nunca lo será pues no ha tenido ninguna oportunidad en este sentido, y además vive en una sociedad donde de nada sirven los esfuerzos y capacidades de los individuos para hacerse un hueco en la sociedad o mejorar de estatus. La sociedad cubana a la que remite *Medea en el espejo* es casi una sociedad de castas, donde todo está determinado por el nacimiento, y donde pocas perspectivas de progreso social tiene una persona que nace pobre, mulata y mujer.

Por tanto sus ínfulas de gran señora chocan con el muro de la sociedad, lo cual le provoca un sentimiento de inferioridad que intenta superar adoptando modales de señora, de modo que, como apunta Elina Miranda, “sometida al marido, no concibe otro destino que éste, al tiempo que convencida del privilegio de su situación, se comporta ridículamente como una gran señora”³³⁹, y así se dirige a Erundina, casi una madre para ella, pues la crió:

María.- ¿Son esos modales los propios de tratar a una señora? Me has mentado, Erundina. Indudablemente no fuiste a un colegio de monjas. Tendré que vigilar la educación de mis hijos. (*Medea en el espejo*, p. 18)

Pero una cosa son las poses de gran señora y otra muy distinta la realidad: como no conoce los rituales y el protocolo que se aplica en la alta sociedad, hace cosas impropias y hasta absurdas, como llamar con un silbato a la señorita Amparo para que se haga cargo de la educación de sus hijos, como si se tratara de una auténtica institutriz:

María.- ...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) (*Medea en el espejo*, p. 18)

Mientras su referente clásico es toda una heroína, con la grandeza que ello supone, aunque también en ciertos momentos la vemos perder los papeles: “después del prólogo expositivo de la nodriza y una escena que nos muestra a los hijos de Medea, oímos los salvajes gritos y maldiciones de una mujer abandonada que salen del interior de la casa”³⁴⁰. Éste es un rasgo propio de Eurípides, “quien es conocido como ‘el primer psicólogo’, y es en verdad un sagaz investigador del lábil mundo de los sentimientos y las pasiones”³⁴¹, y en el pasaje mencionado nos muestra la cólera de Medea. Es un gesto casi animal

³³⁹ Cf. E. Miranda Cancela, “Medea: otredad y subversión...”, p. 320.

³⁴⁰ Cf. A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, p. 397.

³⁴¹ Cf. J. A. López, Férez, “Introducción”, *loc. cit.*, p. 40.

de este personaje trágico que Triana refuerza despojándolo de toda solemnidad y grandeza, con un lenguaje propio del pueblo cubano.

De otro lado, tanto para entender la obra como para caracterizar a María, es esencial insistir en el contexto religioso donde está inserta la obra de Triana, cuyo propio título, y la alusión al espejo, tiene connotaciones religiosas. En efecto, ese espejo es donde María debe mirarse para ver cómo ella es realmente y no cuál es su consideración social; se trata de un elemento que utilizan los brujos de las religiones afrocubanas, como nos dice Fernando Ortiz³⁴². Éstos, entre otros usos, emplean un espejo y la sangre de un perro para conocer el paradero de una persona ausente, y la protagonista se servirá de este procedimiento para conocer el paradero de su amante desaparecido.

Aunque tras el abandono de Julián María empezó resistiéndose y no aceptando su propia realidad, poco a poco se hizo dueña de la situación, buscando en los rituales de la santería cubana respuestas y soluciones a la desdicha que sabe que existe, con el objeto de conseguir la vuelta de Julián:

María.- Entonces tendré que llamar a Madame Pitonisa. Necesito un buen despojo (*Medea en el espejo*, p. 16)

Cuando el coro le espeta que es víctima de un chino, de una maldición, ella se lo plantea como una posibilidad cierta:

María.-... ¿O será cierto que verdaderamente tengo un chino encima? Oh, no me persigas, Chino de Cantón. (Pausa. Desesperada.) (*Medea en el espejo*, p. 31)

Y el colmo de esta negación es el delirio que sufre creyendo ver en el patio de butacas a Julián, al que muestra su desamparo y la enorme necesidad que tiene de él, negando su identidad y libertad como un bien baldío:

María.-... ¿qué me importa lo que soy yo y lo que era, qué me importa la libertad si soy la dueña de tus brazos? (*Medea en el espejo*, p. 32)

³⁴² Cf. F. Ortiz, *Los negros brujos. Apuntes para el estudio de etnología criminal*, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 1995, pp. 110-111.

Sus ayudantes son dos viejos santeros llamados Madame Pitonisa y Doctor Mandinga. Así hablan de María, que ha cedido su protagonismo en escena a otros seres que hablan de ella y su situación:

Doctor.- Anda muy mal; y eso es terrible.

Madame.- Ayer le tiré las cartas.

Doctor.- Hay sangre. (Da unos pasos hacia el fondo).

Madame.- Ella tendrá que hacer de tripas corazón. Luego le tiré los caracoles; y aquello me erizó... (*Medea en el espejo*, p.49)

Medea cree también en los dioses —porque ella misma es hija de dioses—, aunque, más realista y menos dependiente, no pide que Jasón vuelva: es consciente de la traición en todos sus aspectos. Al respecto López Férez señala: “Ante el egoísmo cínico de Jasón, sobresale el alma grandiosa y terrible de la protagonista que, sintiéndose engañada, frustrada y dolida por las arterías de Jasón ve crecer dentro de sí un terrible odio hacia Jasón”³⁴³. Invoca a Temis y a Zeus, dioses que garantizan la justicia divina, para que destruyan a Jasón y a su esposa:

Medea.- ¡Gran Zeus y Temis augusta! ¿Veis lo que sufro, encadenada con grandes juramentos a un esposo maldito? ¡Ojalá que a él y a su esposa pueda yo verlos un día desagarrados en sus palacios por las injusticias que son los primeros en atreverse a hacerme! (*Medea*, vv. 160-165)

Ni una ni otra dejarán en manos de los dioses su destino, sino que actuarán *motu proprio*, dejándose llevar por su propia emocionalidad y su reflexión, sin esperar la justicia divina que no llega y sin tener en cuenta otro parecer que no sea el suyo.

Según Albin Lesky³⁴⁴, la intervención de la Medea clásica de los vv. 1021 ss. está colmada de emoción. En ella la protagonista cambia hasta cuatro veces de parecer: en su alma entrechocan un atroz deseo de venganza, su amor por

³⁴³ Cf. J. A. López Férez, “Introducción a *Medea*”, en Eurípides, *Tragedias I*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 161-166, en p.164.

³⁴⁴ Cf. A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, p. 398.

los niños, la conciencia de la catástrofe segura en el palacio y sus consecuencias.

También respecto a la Medea clásica, de acuerdo con Elina Miranda, “si Medea atrae nuestras simpatías, es porque la censura mayor reside en ella misma”³⁴⁵.

Estas contradicciones internas también se manifiestan en María, que se revela contra todos los que intentan aconsejarla y deja traslucir sentimientos encontrados, como el amor por su persona y el amor por sus hijos, expresando así su conflicto interior:

María.-...Mis hijos, ¿Dónde están mis hijos? (Pausa. Otro tono.) Ahora no es el amor; o quizás, sí; un amor que vaya mas allá de ti y de mí y de las palabras; un amor que exige el sacrificio y el odio, un amor que lo destruye todo para siempre empezar de nuevo. (Pausa larga.) Silencio. Ahí están mis hijos. Que nadie los despierte. Julián ha muerto y ellos seguirán dormidos para siempre. (*Medea en el espejo*, p. 58)

Por fin María decide afrontar la verdad respecto a la traición y abandono de su amante mediante un interrogatorio difícil a la señorita Amparo, que se resiste a contestar y que busca la mayor objetividad para no equivocarse ni precipitarse. Como resultado, la protagonista acaba conociendo una verdad que de alguna manera ella ya sabía:

Señorita.-...y Julián Gutiérrez, hoy, por la tarde, va a contraer nupcias con Esperancita, la hija de Perico Piedra Fina. (*Medea en el espejo*, p. 25)

Tras conocer a ciencia cierta la traición de Julián, María deambula sin norte, desorientada y agotada, pues como un animal encerrado no ve la salida:

María.- ...Ay, qué oscuro alrededor mío. Julián, mi hermoso Julián. (Pausa.) ¿Será posible hallar un valor, una medida, o algo, llámese como se llame en este mundo? (Pausa.) Ando a tientas. Hijos míos. Enséñenme el camino. ¿Dónde está mi camino? ¿Dónde carajo está?” (*Medea en el espejo*, p. 27)

³⁴⁵ Cf. E. Miranda Cancela, “Medea y su palinodia cubana...”, p. 1112.

La venganza no ha entrado todavía en sus planes, pero el resto de los personajes sabe bien que este hecho exige venganza, que ésta es incluso legítima, y así le espeta Señorita a María cuando ésta le pide explicaciones sobre los rumores que corren:

Señorita.-... Es que no puedo arrepentirme luego. Usted cuando lo sepa tratará de vengarse.

María.- (Riéndose. Histérica.) ¿Vengarme? ¿Venganza? ¿Qué odiosa palabra has dicho? ¿Me has confundido con la mujer vampiro? (*Medea en el espejo*, p. 24)

María arremete contra el coro por decirle verdades muy duras, aunque éste es partidario de su causa; pero temerosa del boca a boca, o sea, del chisme, le pide que deje de dar publicidad a su caso:

María.- (Gritando.) Mentira, mentira. Me están engañando. Déjenme sola. Julián me ama. Julián es mi marido. (Pausa.) Pero, ¿cómo se atreven a tanto? Si siguen corriendo esa bola entonces estoy perdida. ¿Están conmigo o no están? (*Medea en el espejo*, p. 31)

Después de la confesión de la señorita Amparo y de la ratificación de la información por los personajes que conforman el coro, María pide el espejo a Erundina para saber dónde está Julián. Aún no busca el espejo para encontrarse con ella misma:

María.- ...Erundina. ¿Dónde esta el espejo? (*Medea en el espejo*, p. 31)

Este mismo desamparo en el que queda María lo comparte también su trasunto clásico, Medea, quien desde el principio da señales de que su camino, o más bien, la salida a esta situación, será la venganza, diciéndole así a Corifeo:

Medea.- La desgracia me asedia por todas partes. ¿Quién lo negará? Pero esto no quedará así, no lo creáis todavía. A los recién casados aún les acechan dificultades, y a los suegros no pequeñas pruebas. (*Medea*, vv. 364-367)

De otro lado, María sufre una alucinación a causa de su propio dolor en la que cree ver a Julián a través del espejo y se comporta como si nada hubiera ocurrido, censura la actitud de Erundina, como si fuera la propia de una vieja que no se acuerda de lo que es el amor:

María.-Sí, el espejo. (Erundina intenta levantarse.) Espera. (Como si viera a Julián dentro del público.) ¿Julián eres tú, Julián? Ay, qué alegría. Hace un instante estuve hablando de ti. Me paso la vida repitiendo tu nombre. Erundina me lo reprocha. Ella es vieja y no entiende. (*Medea en el espejo*, p. 32)

Esta vertiente alucinatoria del comportamiento de María falta en su trasunto clásico, lo introduce Triana para significar cuán engañosa y dañina puede ser una dependencia emocional tan absoluta como la de María respecto a Julián.

Otra faceta de la compleja personalidad de María es su sentimiento de culpabilidad. Cuando vuelve a ver a Julián, se deshace en mimos con él, deseando que se quede con ella; queriendo olvidar resquemores y vejaciones, ella se siente culpable y trata de engatusarlo. Se trata de un comportamiento propio de una mujer maltratada el hecho de sentirse continuamente en deuda:

María.- Olvidemos las cosas desagradables. La vida es bella. Estos días de separación me han servido de mucho. He comprendido que eres tú y solo tú la razón de mi vida. Trataré de ser más complaciente... (*Medea en el espejo*, p. 32)

No encontramos en la Medea clásica ningún comportamiento similar a éste que acabamos de referir, a pesar de la dependencia emocional que ella mantiene respecto a Jasón, después de conocer la traición y haber perdido así el fundamento de su existencia.

Pero hay un sentimiento de culpabilidad más real que surge cuando ella adquiere conciencia de la traición que cometió contra su hermano y cuando abandonó a su padre enfermo, al ceder al atractivo de Julián, y de esta forma recuerda:

María.- (Evocando el pasado. Obsesionada.) Aquella noche entró, ya le había dicho que no, que no podía ser lo que se proponía, que existían condiciones y

condiciones, que Erundina dijo que no, que era una locura, que papá estaba enfermo, que iba a gritar, mi hermano dormía en otro cuarto, que me dejara tranquila; y él no me hizo caso..., yo no pude aguantar, sus palabras me envolvían... (*Medea en el espejo*, pp. 52-53)

María tiene sentimiento de culpa, piensa que lo que le ocurre es culpa suya, se pregunta qué habrá hecho mal. Sin embargo, esto no aparece en la *Medea* clásica. Ésta no desea en ningún momento la vuelta del amado, se reconoce a sí misma, con la autoestima bien alta y entiende que su traición es definitiva:

Medea.- ...Ves el trato que recibes. No debes pagar el tributo del escarnio en la boda de Jasón, con una descendiente de Sísifo, tú, hija de un noble y progenie del sol (*Medea*, vv. 404-407)

Sin embargo, sí reconoce como error haber traicionado a los suyos por seguir a Jasón y se enfrenta a él de esta forma:

Medea.-...Y yo, después de traicionar a mi padre y a mi casa, vine (en tu compañía) a Yolco, en la Peliótide, con más ardor que prudencia. Y maté a Pelias con la muerte más dolorosa de todas, a manos de sus hijas, y aparté de ti todo temor. (*Medea*, vv. 484-486)

Y también cuando invoca a Zeus le dice:

Medea.- ...Me equivoqué el día en que abandone la morada paterna, fiándome de las palabras de un griego que.... (*Medea*, vv. 800-802)

Hace un balance de su situación presente e, irónicamente, expresa que ella es diferente a las griegas, mujeres dependientes, y que hubiese sido más feliz sintiéndose libre y con todos los derechos de un ser humano:

Medea.- ...Así están las cosas: para los seres queridos de mi casa soy odiosa; y a los que debería haber hecho daño por causarte complacencia los tengo como

enemigos. Claro que, en compensación, me has hecho feliz a los ojos de la mayoría de las griegas. ... (*Medea*, vv. 506-510)

Milagros Quijada explica así el porqué del comportamiento de Medea:

Para conseguir a Jasón, Medea ha roto con todos los lazos que la mantenían unida a su familia y a su patria y le ha seguido hasta un país en el que siempre será una extranjera, un ser no-aceptado. El sentido de su vida se agota en el cuidado de sus hijos y su existencia junto a Jasón. Con la aparición de su rival y la traición de su esposo, todo lo que constituye el mundo de Medea se ve amenazado y en peligro³⁴⁶.

María no traicionó a su padre en la medida en que lo hizo la heroína griega pero sí lo abandonó enfermo, y tampoco mató a su hermano, pero sí colocó las piezas para que la muerte del joven al fin ocurriera, pues confiesa que fue ella quien, para darle dinero a su amante, cometió el robo por el que su hermano fue a la cárcel, donde éste terminó por ahorcarse.

De este modo Triana vuelve al referente eurípideo para construir la personalidad de María, que aún en menor grado también había traicionado a su familia de origen. Las dos, para conseguir al amado, se han comportado de modo infame y terrible, lo cual ha provocado el sufrimiento a otros seres.

Asimismo, María es astuta. Inicia ella su venganza con Perico Piedra Fina, a quien se propone envenenar, pues espera que Julián vuelva con ella. Para llevarla a cabo, María disimula su carácter fuerte y Perico Piedra Fina habla así de ella:

Perico.-...María tuvo un gesto amable. No esperaba que reaccionara de esa forma. Ella que tiene fama de ser una fiera. Lucía tan blandita... (Sonriente y sarcástico.) Regalarme una botella de vino. Linda botellita... (*Medea en el espejo*, p. 44)

También así actúa la Medea de Eurípides, para ganar la confianza de Creonte:

³⁴⁶ Cf. M. Quijada, "Medea de Eurípides: lecturas...", p. 259.

Medea.-...Tú tienes miedo de que yo te proporcione algún daño. No tiembles ante mí, Creonte, no estoy en condiciones de cometer un error contra los soberanos. Y además, ¿en qué me has ofendido tú? Distes a tu hija a quien te placía. A mi esposo es a quien odio... (*Medea*, vv. 306-311)

Como observamos en este discurso y al decir de A. Lesky: “Aquí el frío cálculo de su entendimiento llega a superar el fuego de su corazón, porque se humilla hasta descender a las súplicas y logra de su enemigo que le conceda un día de plazo, que ella piensa utilizar para llevar a cabo su venganza”³⁴⁷. Y también para asegurarse que Jasón no estorbara sus planes, simulará reconciliarse con él, y a través de su aceptación y por medio de sus hijos, los fatales obsequios llegarán a manos de Glauce:

Medea.-...Ahora te elogio y me parece que has actuado con sensatez, proporcionándonos esta alianza, mientras que yo he sido insensata, pues debería haber participado en tus planes y haberte prestado ayuda en su realización, haber asistido a tu boda y sentir alegría en ocuparme de tu esposa. Pero somos lo que somos, una calamidad, sencillamente mujeres. (*Medea*, vv. 884-890)

Tanto una como la otra usan su inteligencia para tratar de disimular el verdadero peligro que entrañan. Incluso Medea reafirma la idea de que es cosa de mujeres el hecho de ser emocional y no tener el control de sí misma, de forma que vemos en las dos un control sobre la situación y la inteligencia para servir la venganza en plato frío y dar donde más duele a su objetivo. Tanto una como otra llegarán hasta el final. María tiene fama de fiera pero carece de poderes sobrenaturales como Medea; no es conocida por todos como bruja de mente retorcida, colérica, hostil y vengativa, excepto por el coro, que se apiada de ella y se pone en su lugar.

Por todo lo que llevamos dicho, es evidente que María es una mujer rebelde —excepto con el hombre con el que es absolutamente sumisa—, sobre todo con las personas con que se relaciona habitualmente y que tratan de ayudarla. Por ello rechaza los consejos de Madame Pitonisa, Doctor Mandinga y Erundina en el sentido de que acepte y olvide. Así que con la ayuda del ritual preparado para ella, María cae en trance, ve su

³⁴⁷ Cf. A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 172.

comportamiento respecto a Julián, reconoce el error que ha sido toda su vida anterior y, cuando termina el trance, se mira al espejo y dice:

María.- Erundina, Erundina. (Comenzando a reconocerse en el espejo.) Tengo un cuerpo. Aquí está. Ésa es mi imagen. (Se burla amargamente) Mi cuerpo es el espejo. Ahí está señalándome lo que debo hacer, diciéndome: “No tengas miedo, ten confianza. La vida, tu vida es lo único que posees y lo único que vale” ¿Cómo es posible que haya estado ciega tanto tiempo? (*Medea en el espejo*, p. 56)

A pesar de que a nivel intelectual María ha dado señales ya de la situación alienante que ha sufrido toda su vida, llega un momento en que su persona no puede arrastrarse más y recupera su humanidad, reconociendo que hay otra María que es capaz de vivir con dignidad, de entender lo que le ha estado pasando, de mirarse realmente como otra, como quien hubiera podido ser y puede llegar a ser, pero esto sólo ocurre cuando a pesar de haber llegado hasta el asesinato (el de Perico y su hija), Julián no vuelve como ella esperaba:

María.- ...Yo soy la otra, la que ésta en el espejo, la que estaba esperando y tenía miedo y no quería salir y se escapaba y no veía que está sola; sola, aunque no quisiera, aunque creyera que no podía soportar la soledad. (*Medea en el espejo*, pp. 57-58)

Y se reafirma en ello, de tal forma que es más importante ser ella misma que el alto precio que tendrá que pagar por ello:

María.- ...Ahora sé que soy... (Breve risa histérica). Que soy, que ya no existen ataduras, ni temores, ni humillaciones, porque sólo sabiendo, yo soy yo; que ya no me importan ni el bien ni el mal, que toda esa patraña la he borrado, ahora soy yo; que tus brazos, Julián, que tu cuerpo, Julián, son una triste historia, yo que he estado aferrándome a un fantasma, que necesito la vida, sí, la vida: en el horror, en la sangre, en la ternura, en la indiferencia, en el crimen. Sé que necesito la vida, que este cuerpo me empuja hacia la vida, que antes estaba muerta y que ahora soy María, soy yo. (*Medea en el espejo*, p. 58)

Sin embargo, su trasunto clásico, Medea, desde el principio muestra un carácter autónomo, pues a diferencia de otras figuras míticas que son tomadas

como esposas o dadas en matrimonio, lo cual era la vía legítima en la antigua Grecia, ella se enamora y decide abandonar su patria y seguir a Jasón, para volver a vivir una situación alienante en una ciudad griega, que ahora reconoce que le estaba haciendo daño, pues ella realmente es una mujer libre. Hay un momento de queja en el que Medea refiere lo que ha tenido que soportar en su vida de mortal, casada y madre:

Medea.- ...En vano, hijos, os he criado, en vano afronté fatigas y me consumí en esfuerzos, soportando los terribles dolores del parto... (*Medea*, vv. 1029-1030)

Y basta una traición de tal tamaño para que no se plantee de ninguna forma la vuelta del amado, sino que entiende cuál debe ser su respuesta ante esta agresión, incluso justificándola con “unas palabras relativas a lo bien dotada que se encuentra en general la mujer para realizar una acción malvada”³⁴⁸:

Medea.- ...Una mujer suele estar llena de temor y es cobarde para contemplar la lucha, el hierro, pero cuando ve lesionados los derechos de su lecho, no hay otra mente más asesina... (*Medea*, vv. 264-266)

El proceso de autoafirmación de la Medea clásica la lleva pronto a decidir cual será su venganza, pues “cómo a ella, de estirpe divina, se atreven a ultrajar dos simples mortales, que por ello recibirán el peor castigo que ella pueda imaginar”³⁴⁹.

En la actuación de María, capítulo fundamental lo constituye la venganza. La primera persona que la sufre es la hija de Perico, y después Perico mismo, quien, momentos antes de morir envenenado por María, se entera de la muerte de su hija. María no parece querer matar a Esperancita, pues la botella va destinada a Perico, amante del buen vino; parece un mero accidente el que Esperancita haya bebido de la botella envenenada. Pero María aún no ha

³⁴⁸ Cf. A. Lesky, “La tragedia griega”, p. 173.

³⁴⁹ Cf. C. Morenilla, “Cuatro perfiles nuevos de Medea”, en F. de Martino y C. Morenilla (eds.), *El teatro clásico al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: V, El perfil de les ombres*, Levante Bari, 2002 pp. 342-367, p. 340.

renunciado a Julián. Piensa que este hecho se lo devolverá de una forma u otra a ella:

María.- He ganado la partida. Voy detrás del espejo, Perico Piedra Fina. Ahora a Julián le queda el regreso. (Risa sarcástica) La locura o la muerte. (La risa se convierte en algo horrible, implacable.) (*Medea en el espejo*, p. 47)

Y al darse cuenta de que esto tampoco funciona, pues Julián no aparece, María visualiza su regreso, recuerda el pasado de infamia en el que su amor la ha colocado y se encuentra a sí misma. Para poder liberarse de su vida anterior, María necesita llevar a cabo “el más allá del final”, palabras que se reiteran durante toda la pieza; no será la muerte de Julián a través de una ceremonia vudú, sino la muerte real de sus propios hijos:

María.- ... ¿Dónde están mis hijos? (En un grito.) Erundina (Pausa. Otro grito) Señorita Amparo. (Pausa) ¿Dónde se han metido? (Pausa. Con odio pero tranquila) Me vengaré, Julián. No podrás detenerme. Si he matado a los que creí piedras en el camino...Será lo que tú no esperas ni imaginas. Llegaré hasta el final, más allá del final... (*Medea en el espejo*, p. 58)

Y cuando los ve dormidos, está absolutamente decidida:

María.- ...Ahí están mis hijos, que nadie los despierte. Julián ha muerto y ellos seguirán dormidos para siempre... (*Medea en el espejo*, p. 58)

Ya anteriormente María ha dado señales de que, para ella, todo lo que la rodea es Julián, y, por supuesto, los hijos de éste también son Julián:

María.-... ¿Y mis hijos? ¿Quién puede borrarlos? Ellos están ahí. Gritan, piden, exigen, reclaman. A eso hay que enfrentarse. (Pausa. Da unos pasos hacia el primer plano del escenario. Por un instante se transforma. Dulce. Íntima.) Cada vez que los veo, veo la imagen de Julián. Ellos son Julián. No sólo yo... Ellos también necesitan a Julián. El destino es Julián. (*Medea en el espejo*, p. 53)

Y en su anagnórisis sabe que su vida comienza, pero que para ello será inevitable la muerte de sus hijos, y esto la lleva a un sufrimiento insoportable:

María.- ...Mi vida comienza, hijos míos: María se ha encontrado. (Como si viera aparecer multitud de espejos en el escenario.) Un espejo, ahí. Un espejo, aquí, estoy rodeada de espejos y yo también soy un espejo. (Se ríe. Pausa.) Silencio..., y es tanta la sangre. La sangre... (Con un repentino temor.) ¡Ay, que me ahogo en la sangre..., que me ahogo en un patio de sangre... (*Medea en el espejo*, p. 58)

Todo esto constituye un trasunto claro de la Medea eurípidea, que sufre lo indecible ante el destino de sus hijos. A través de sus monólogos se traslucen las fuerzas contrarias que se debaten en su ser; y es por ello por lo que Medea nos gusta, ella es su mayor censura:

Medea.- ...¡Vamos, desdichada mano mía, toma la espada! ¡Tómala! ¡Salta la barrera que abrirá paso a una vida dolorosa! ¡No te echés atrás! ¡No pienses que se trata de tus hijos queridísimos, que tú los has dado a luz!... (*Medea*, vv. 1244-1247)

Pero la Medea clásica no planea primero un asesinato y después otro con diferentes objetivos, sino todos los asesinatos a la vez, sin pensar de ninguna manera que Jasón vuelva. Como dice A. Lesky, cuando en su necesidad de venganza Medea pone al descubierto su plan, resulta que sus hijos llevarán la muerte a Creusa por medio de regalos envenenados y que esos mismos hijos habrán de morir a manos de su propia madre, para que el hombre que la ha abandonado sienta una soledad aún más terrible que la que él había meditado para ella³⁵⁰:

Medea.- Pues pienso enviarlos con regalos en sus manos (para que se los lleven a la esposa y no los expulse de esta tierra): un fino peplo y una corona de oro laminado. Y si ella toma estos adornos y los pone sobre su cuerpo, morirá de mala manera, y todo el que toque a la muchacha: con tales venenos voy a ungir los regalos. Ahora sin embargo, cambio mis palabras y rompo en sollozos ante la acción que he

³⁵⁰ Cf. A. Lesky, *La tragedia griega*, p. 173.

de llevar a cabo a continuación, pues pienso matar a mis hijos; nadie me los podrá arrebatarse... (*Medea*, vv. 785- 794)

La María de Triana invierte el objetivo del asesinato, el envenenamiento va dirigido al suegro de su amante, y no a la mujer de Jasón, como la Medea de Eurípides, para quien es el regalo, pero de cualquier forma, mueren en las dos versiones tanto el padre como la hija. La venganza de María no parece ser tal, como dice E. Miranda:

La acción va pasando del falso espejismo, la vuelta de Julián, como concluye el primer acto, al espejismo de muerte que cierra el segundo, y de ahí a la autoanagnórisis en el espejo de sus recuerdos con la consiguiente necesidad de destruir para llegar a ser, nacer como individualidad propia, más allá de la venganza; aunque, al igual que la Medea de Eurípides, conlleve su castigo y su propia negación, una vez que escindida su personalidad, dividida entre ella y su imagen, no pueda realizarse como mujer, como ser humano³⁵¹.

En tanto que Medea trama su venganza contra Jasón y lo hace, como dice J. A. López Férez, “a través de la muerte de Glauce y de Creonte, incluso los hijos habidos con éste, a los que matará para herir profundamente su corazón y dejarlo solo, sin descendientes, castigo éste tremendo para un griego”³⁵²; Jasón, lleno de rabia, expresa cómo ha influido en su vida la muerte de sus hijos: “...Tú, que sobre tus propios hijos te atreviste a lanzar la espada, a pesar de haberlos engendrado y, al dejarme sin ellos, me destruiste!...”³⁵³

3.1.1. Conclusiones

Que el trasunto de la María de la pieza de Triana es la Medea de Eurípides es innegable. Las dos están viviendo una vida que no les pertenece. María vive como propios y naturales patrones culturales que lastran su auténtica personalidad y, aunque no es extranjera, vive excluida de la sociedad por ser mulata en

³⁵¹ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 223.

³⁵² Cf. J. A. López Férez, “Introducción a *Medea*”, *loc. cit.*, p. 164.

³⁵³ Cf. Eurípides, *Medea*, vv. 1326-1328.

una sociedad donde los blancos ejercen la hegemonía; Medea, por su parte, porque es un ser divino y bárbaro y contra su propia naturaleza vive sólo en función del marido en un país que siempre la considerará extranjera. Como dice Elina Miranda, María es una mujer escindida entre ella y su imagen y, al igual que la Medea de Eurípides, no tiene futuro en el plano humano³⁵⁴.

María es mulata, pobre y mujer, lo que significa ser discriminada por raza, por estatus social y, sobre todo, por ser mujer. Vive en un solar, en la marginación más absoluta, en una cultura donde se impone el modelo pequeño burgués. Por ello María trata a su madre adoptiva como a una sirvienta y se paga una especie de institutriz que es la señorita Amparo, algo difícil de costearse para una mujer como María, criada en este contexto tan deprimido. También intenta imitar como puede los modales de una gran señora, provocando la hilaridad del público, como cuando usa un silbato para llamar a su “institutriz” o cuando emplea un lenguaje vulgar mezclado con palabras y expresiones cultas al dirigirse a la “servidumbre”.

Como afirma Elina Miranda³⁵⁵, Erundina, a pesar de haberla criado, se mantiene en un nivel de dependencia, más aceptable para una nodriza que para una madre adoptiva. Está claro que el interés del dramaturgo no es situarse en un plano eminentemente realista, y como tal, no tiene la trascendencia trágica de su trasunto.

María es una mujer del pueblo y, como la mayoría de los cubanos, cree en la magia y usa las ceremonias y sistemas de adivinación de la Santería y otras religiones del país. También la Medea clásica invoca a sus dioses y suplica de ellos la venganza, aunque no los necesita: ella misma es una diosa, pues, como afirma Milagros Quijada³⁵⁶, Medea es un ser divino o demoníaco, de una fuerza y dignidad sobrehumanas, nieta del Sol, emparentada con Hécate, procede de un país prodigioso y por ello su comportamiento, tanto en lo bueno como en lo malo, desafía las categorías habituales del comportamiento humano. De todas formas, por aquel tiempo lo habitual era creer en los dioses, por lo que no se consideraba un signo de clase social baja, como sí lo es en María.

Para perfilar la personalidad de María, un ser marginado por su nacimiento —nace mujer, mulata y en un solar de La Habana— Triana recurre a la Medea

³⁵⁴ Cf. E. Miranda Cancela, “Medea: otredad y subversión...”, p. 320.

³⁵⁵ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 212.

³⁵⁶ Cf. M. Quijada, *loc. cit.*, p. 258.

de Eurípides. María, que padece en su persona la extrema marginalidad, toma su fuerza y rebeldía de la Medea clásica, pues ésta simboliza de forma rotunda los peligros de lo marginal en el mundo civilizado y denuncia las supuestas virtudes del ideal griego encarnado en la figura de Jasón, pues como nos dice Milagros Quijada, “la heroína se lamenta una y otra vez de la falsedad, inconcebible para un bárbaro, del civilizado griego”³⁵⁷.

Triana también recurre al intrusismo de una clase social en otra, pero al revés. El elemento extraño es un ser acomodado, hombre, poderoso y rico que cohabita en un ambiente marginal, que, si el autor hubiera sido en su obra más fiel a la realidad, no lo hubiera situado en el mismo medio que habitan los seres marginales, o sea, el solar. Si Perico hubiese salido del solar y buscado un hombre para su hija acorde con sus posibilidades, la desgracia podría haberse evitado.

María, obligada por las circunstancias, busca su verdadera identidad en un proceso que no es fácil y que pasa por etapas como la negación, la aceptación de la situación real, la esperanza de que todo vuelva a ser como antes, la definitiva aceptación y, finalmente, la única salida que le queda para ser ella misma que es la destrucción del otro, Julián, lo cual conllevará inevitablemente la muerte de sus hijos, pues forman parte de la realidad que quiere eliminar de su vida.

María, por fin, se encuentra a sí misma, salvando el estigma de su marginalidad. De mujer sumisa pasará a convertirse en una auténtica Medea, evidentemente porque ha dado muestras de ser inteligente y rebelde, sabe del hándicap que supone ser mujer —oprimida por siglos de estereotipos que han conformado una imagen falsa de la misma, que basaba su estima sólo en la belleza y en la capacidad para hacer feliz al marido, sin posibilidad de vida independiente—: “no sólo porque dé muerte a sus hijos, sino porque tiene que enfrentarse al espejo para entender que la aparente virtualidad es su verdadero ser”³⁵⁸. Aunque como en la Medea clásica la venganza conlleve el castigo y la negación, que tampoco le dejará vida para poder disfrutar de su verdadero ser.

³⁵⁷ Cf. M. Quijada, *loc. cit.*, p. 259.

³⁵⁸ Cf. E. Miranda Cancela, “Los mitos clásicos en el teatro contemporáneo del Caribe hispánico insular”, en B. Zimmermann (ed.), *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur*, ed. J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 2001, pp. 285-312, p. 304.

Al final, Medea huirá en el carro del Sol a Atenas, donde se casará con Egeo, dueña de sí al liberarse del amor de Jasón. Respecto a María, el autor deja un final abierto y sorprendente, similar al de la heroína clásica cuando ella grita “soy dios”. Y los cuatro personajes que conforman el coro la ven caer. Este final abierto es propio de la cinematografía contemporánea, aunque podemos intuir que tampoco en este caso hay indicio de un castigo para el múltiple asesinato cometido por María.

Asimismo, María empleará prácticamente todo el tiempo que dura la obra en convertirse en la heroína que es la Medea de Eurípides, pues ésta a partir de la traición deja de esperar nada de su amante y actúa sólo para vengar la traición. Pero, al igual que María, Medea también fue víctima del amor romántico y por Jasón traicionó a los suyos, mató a su hermano y tuvo que huir de su ciudad. Como María, representa también el modo de vida de las mujeres, cada una el propio de su época.

En ambos casos, la situación en la que viven es de impotencia, ya que su presencia en la sociedad se limita a la complacencia del marido y a la vida del hogar, inmersas en una soledad casi absoluta, cuyo único lazo con la sociedad es la relación con el marido. De hecho, la propia Medea denuncia el matrimonio como institución y sobre todo se posiciona en contra de la situación de inferioridad de la mujer en la que época en que escribía Eurípides:

Medea.- ...Empezamos por tener que comprar un esposo con dispendio de riquezas y tomar un amo de nuestro cuerpo, y éste no es el peor de los males...
(*Medea*, vv. 232-235)

En la obra contemporánea, a partir del papel que en ella desempeñan las mujeres y por la denuncia del machismo, algo en lo que coincide con la *Medea* del autor griego, queda clara la advertencia del autor de que es precisa una revolución feminista, para que cada persona tenga derecho a desarrollarse como tal en condiciones de igualdad independientemente de su sexo. Pero se trata de un proceso harto difícil, si se equipara con el proceso largo y duro que ha debido seguir la protagonista hasta encontrarse a sí misma. La lectura inmediata que se puede hacer es que es preciso acabar radicalmente con todo para empezar de nuevo; no valen medias tintas. Decididamente, el autor espera de la recién llegada Revolución un cambio drástico en las relaciones hombre-mujer:

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 desvelar problemas y contradicciones 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 los siglos de estereotipo social en condiciones de vida muy propias de la sociedad cubana anterior a 1959.³⁵⁹

Pero tal y como lo aborda Triana, el tema de las relaciones hombre-mujer trasciende de lo puramente cubano y se convierte en un tema universal. María tardará toda la obra en superar su posición de mujer dependiente y madre amantísima, como la mismísima Medea, que se mueve entre el rol de víctima de la mujer-madre, transmitido por la tradición, y la posición del sujeto femenino, que se puede enfrentar de forma activa con los roles femeninos asignados socialmente.

María hará uso de la reflexión para llevar a cabo su venganza, y ésta es la combinación fatal para la tragedia, la pasión descontrolada y la despierta inteligencia de la protagonista. La reflexión ayudará a María a controlar su ira para que Perico acepte sin reservas la botella de vino. Esta reflexión es un rasgo que comparte con la inteligente Medea clásica, que a pesar de su carácter soberbio consentirá en suplicarle a su enemigo Creonte, con tal de obtener un día de plazo para su marcha, día indispensable para poder llevar a cabo su venganza. Aunque María está acostumbrada a la humillación por parte de Julián y Medea hasta el presente vivía feliz con Jasón.

Este personaje es el único de esta obra que llega a la categoría de individuo, pues parte de una sumisión total, donde no controla los límites de su persona, y evoluciona hasta tener un planeamiento maduro, rebelde y trasgresor sobre su yo, al igual que su trasunto clásico, que parte de un amor romántico, donde asume el rol destinado a las mujeres corintias del momento, un rol absolutamente dependiente del marido, hasta reivindicar su verdadero carácter y actuar en consecuencia, como mujer, bárbara y semidiosa.

³⁵⁹ Cf. E. Miranda Cancela, “Medea: otredad y subversión...”, pp. 320-321.

3.2. Erundina

Se trata de una vieja sirvienta negra del solar, que ha cuidado a María desde que era niña como si se tratara de una verdadera hija.

Uno de los primeros rasgos de su personalidad es su sabiduría, obtenida por la experiencia que le dan los años, con la cual intenta ayudar como puede a María, haciéndole ver la realidad, que ella se niega a aceptar. Quizás por esa sabiduría práctica que comentamos, desconfía de las creencias religiosas populares:

Erundina.- ¿Crees que sea cosa de brujería que Julián haya desaparecido de tu casa? ¿Vas a encontrar el motivo en las cartas de la baraja?

María.- No me controles.

Erundina.- Deseo ayudarte. (*Medea en el espejo*, p. 16)

Sin rodeos ni medias tintas, como si le hablara a su propia hija, le aconseja que deje a su marido, pues éste no ha sido nunca un buen compañero y, lo que es peor, terminará por acarrearle problemas graves:

Erundina.-...Mira que te lo he advertido...María, deja ese barrenillo. María, pon a funcionar tus cinco sentidos. Pero como si hablara con la pared. Ni caso (a María) Ya verás lo que te va a dejar el Juliancito ese. (J. Triana, *Medea en el espejo*, p. 17)

Con esa sabiduría práctica que le caracteriza, sabe que uno no siempre es capaz de controlar las circunstancias en las que se encuentra, aunque sí hay que hacer lo posible por ser dueño de su persona. Coherente con esta filosofía, reprende a María por su forma de afrontar la difícil situación en la que se encuentra, sobre todo, cuando se engaña a sí misma en lo que ya todo el mundo sabe: que Julián la ha abandonado sin previo aviso. Ante esto, con la confianza que le da su posición de “madre” le espeta:

Erundina.- No te aguanto más. Me sacas de quicio. Me indigestas. (*Medea en el espejo*, p.18)

Cuando por fin María accede a escuchar lo relativo a la traición de Julián, que va a casarse con Esperancita, y ante el intento de ella de arreglarlo todo mediante un ritual de la santería, Erundina, metafóricamente, expresa así su discrepancia con María:

Erundina.- María dispone del futuro como si fuera un plato de tamales. (*Medea en el espejo*, p. 27)

Esta sabiduría práctica es un rasgo compartido con el personaje de la Nodrizza clásica, que intenta ayudar a su señora desde la medida —aunque no existe en ningún momento de la obra una conversación directa entre las dos mujeres—. Nodrizza expresa así su opinión sobre la cólera de su señora:

Nodrizza.- ...Terribles son las decisiones de los soberanos; acostumbrados a obedecer poco y a mandar mucho, difícilmente cambian los impulsos de su carácter. Mejor es acostumbrarse a vivir en la igualdad; en lo que a mí toca, ¡ojalá envejezca, no entre grandezas, sino en lugar seguro! Moderación es la palabra más hermosa de pronunciar, y servirse de ella proporciona a los mortales los mayores beneficios. El exceso, por el contrario, ningún provecho procura a los mortales y devuelve, a cambio, las mayores desgracias, cuando una divinidad se irrita contra una casa. (*Medea*, vv. 120-131)

Y como esclava que la ha cuidado, muestra su implicación afectiva con Medea, puesto que ella sufre con esta circunstancia y así se lo confía a Pedagogo:

Nodrizza.-...Yo he llegado a un grado de tal sufrimiento, que el deseo me ha impulsado a venir aquí a confiar a la tierra y al cielo las desgracias de mi señora. (*Medea*, vv. 56-58)

De otro lado, aunque la chismosa por excelencia en la obra moderna es la Señorita Amparo, Erundina también se sirve en ocasiones del chisme, como cuando comenta a María lo preocupados que están algunos vecinos, como Salustiano, por la desaparición de Julián; asimismo, usa el rumor para convencer a su señora de que no es normal que un hombre desaparezca tanto

tiempo, a pesar de que ella se resiste a creer que el abandono de Julián sea definitivo:

Erundina.-...En ese mismo momento llegó Salustiano. Está que es un puro hueso. Parece que no se lleva bien con su mujer. Al menos eso me dio a entender. También me confesó que se siente muy preocupado por la desaparición de Julián. (*Medea en el espejo*, p. 17)

Este rasgo de Erundina supone la traslación al personaje de uno de los tópicos de la isla, la importancia del chisme, que está ausente en la pieza clásica, donde Nodriza se mantiene en una posición elegante, como corresponde a su estatus, y en ningún momento se sale de los cometidos que tiene asignados.

Asimismo, Erundina es fundamentalmente realista, pues sabe quién es y qué posición ocupa en la sociedad:

Erundina.- ...(Confidencial) Sí, he sido yo, la muerta de hambre que ven aquí, quien le lavó los pañales cuando estaba aún recién nacida. He sido yo..., yo..., porque su madre quedó en el parto y mi pobre Evaristo, que tenía el corazón más grande que una casa y que era amigo de su padre, me aconsejó: “Métela en la cuna y tráela y haz de ella una mujer de provecho”... (*Medea en el espejo*, p. 18)

En este aspecto, Nodriza, su correspondiente clásica, también sabe cuál es su situación dentro del orden jerárquico, como confirman estas palabras a Pedagogo:

Nodriza.- No, por tu mentón, no ocultes nada a tu compañera de esclavitud, pues yo guardaré silencio si es necesario. (*Medea*, vv. 65-66)

Creemos que el hecho de que Erundina, en su intervención arriba referida, aluda a la triste realidad social en que vivían (y viven) su “señora”, su hija adoptiva, y ella puede ser un eco de la referencia de Nodriza a su condición de esclava.

Otro rasgo de su personalidad es la franqueza. Erundina es una mujer sincera, sin doblez. Su propósito es ayudar a María y, quizás por eso, no siente

ningún reparo en decirle en todo momento lo que piensa. De hecho, ante las impertinencias de la Señorita Amparo, que se da aires de verdadera institutriz y que sabe que la va a sustituir en el cuidado de los niños, responde así:

Erundina.- Qué falta de respeto a mis canas. (En otro tono.) Más imbécil es tu madre y todo el mundo la trata. (*Medea en el espejo*, p. 19)

Es ella la primera persona que alude al espejo como única forma de regeneración de la protagonista. Ya en el primer diálogo que mantienen ambas al comienzo de la obra, Erundina le dice:

Erundina.- Te traje el espejo.

María.- ¿El espejo?

Erundina.- Anjá.

María.- ¿Qué pretendes que haga aquí con eso?

Erundina.- Debes mirarte en él. Anoche no dormiste. (*Medea en el espejo*, p. 16)

De otro lado, como representante de la clase social más baja, desprovista de cualquier clase de urbanidad, deja fluir su emocionalidad sin ningún disimulo, llegando hasta la histeria cuando María la sustituye por la señorita Amparo:

Erundina.- (En un arranque de histeria.) Sabotaje. Sabotaje.

Señorita.- Las órdenes funcionan como razones.

Erundina.- No la creía capaz. Con lo que me he sacrificado. (Sarcástica.) Cría cuervos y te sacarán los ojos. (J. Triana, *Medea en el espejo*, p. 20)

Este rasgo lo toma Triana de los tipos de raigambre popular, dotados de un lenguaje propio, seguramente, como declara el propio Triana³⁶⁰, por influencia de Valle-Inclán, pues tras su reencuentro con su obra se había

³⁶⁰ Cf. J. Triana, citado por E. Miranda Cancela, “Los mitos clásicos en el teatro contemporáneo...”, p. 302.

convencido de la necesidad de usar en el teatro una lengua popular —al parecer, quería hacer una Medea que fuera una especie de tragicomedia—.

De otro lado, Erundina se comporta como si fuera la auténtica confidente de María, pero no una confidente pasiva, la quiere y por ello intenta ayudarla, sobre todo haciéndole ver la realidad que la acecha, a pesar de no tener mucha credibilidad ante su hija adoptiva. Por eso, ante la ceguera de María, se servirá de la Señorita Amparo para que ésta ratifique lo que ella no deja de decirle, y así le fuerza a declarar lo que sabe:

Erundina.- ¿Infundios? ¿Infundios perversos? (Agarrando por un brazo a la señorita Amparo que no sabe qué decir, que tose y se rasca la nariz.) Dígale si Salustiano vino. Dígale si está jugando con los niños. Dígale si no estuvo largo rato hablando con Julián. Dígale, no se ponga como una pazguata. (*Medea en el espejo*, p. 21)

También la nodriza de Medea conoce todos los detalles de su desgracia por estar siempre en su compañía. Y cuando le pregunta Pedagogo por el sufrimiento de Medea ella explica así el grado de su sufrimiento:

Pedagogo.- ¿No cesa aún la desgraciada en sus gemidos?

Nodriza.- Envidio tu ingenuidad. El dolor está en el principio y aún no ha llegado a su mitad. (*Medea*, vv. 59-60)

También se extraña Pedagogo de que Medea no se encuentre como habitualmente está con la Nodriza, prueba de la cercanía física, cotidiana y, por supuesto, también afectiva pero formal y por tanto distanciada de estas dos mujeres:

Pedagogo.- ¿Cómo consiente Medea en estar sola sin ti? (*Medea*, v. 52)

En el caso de la Nodriza clásica, su interés primordial no será hacerle ver la verdad de su desgracia —como sí es el caso de nuestra cercana Erundina para con su ahijada María—, pues Medea conoce todo el alcance de la traición de su marido; ésta se ocupa principalmente de mantenerse cerca para proteger a los niños, pues la conoce muy bien y sabe del alcance de su fuerte carácter,

aunque no ejerce directamente sobre ella ninguna influencia, como Erundina, pero por distinto motivo. Si María no valora los consejos de Erundina debido a la cercanía afectiva, en ese caso es la diferencia de estatus la que no permite a Nodriz un consejo de igual a igual, de modo que al autor no parece importarle mucho este vínculo, pues en ningún momento y durante toda la pieza mantienen un simple diálogo.

Un aspecto relevante de la personalidad de Erundina es el relativo a las creencias religiosas. Ante el desvarío de María, que disculpa en todo a Julián, como si la desaparición durante tanto tiempo fuera propia de hombres y algo normal, se plantea llamar a los santeros:

Erundina.- (Abanicándose con un pañuelito y quitándose el sudor de la frente.)
Tendré que llamar al doctor Mandinga o a Madame Pitonisa. (*Medea en el espejo*, p. 23)

Incluso piensa que posiblemente sea víctima de un *bilongo*, que según Lydia Cabrera³⁶¹, se trata de una energía malévola e impalpable que se introduce en el cuerpo provocando una enfermedad, y que es el resultado de los manejos de un enemigo solapado que tiene poderes sobrenaturales. F. Ortiz³⁶² nos informa que también se le llama *mañunga* —en castellano “cosa mala”, y más comúnmente “daño”—:

Erundina.- (Grita) Ah, ya sé.
Señorita.- Qué susto. Vieja, aguante esos impulsos.
Erundina.- Un bilongo. (*Medea en el espejo*, pp. 22-23)

En otro momento hace referencia al *orisha* (dios) Changó, relacionado con el carácter de María: este dios personifica el trueno, es dios de la fuerza, luchador tenaz, un mujeriego incorregible, un aventurero que siempre actúa como le viene en gana³⁶³. De esta forma relaciona Erundina a esta María impredecible con las características que otorga este dios:

³⁶¹ Cf. L. Cabrera, *El monte*, Editorial SI-MAR S.A., La Habana, 1996, p. 15.

³⁶² Cf. F. Ortiz, *op. cit.*, p. 96.

³⁶³ M. Dornbach, *Orishas en Soperas*, Centro de Estudios Históricos de América Latina, Universidad “Attila József”, Szeged, Hungría, 1993, p. 78.

Erundina.- ...Cuando regreso, ya María ha desaparecido. Ni que hubiera hecho un pacto con Changó. Me tiene nerviosa. No te entiendo, no te entiendo, qué va. (Transición.) Bueno, qué ilusiones me hago. Entenderla. ¿Cuándo he sabido yo lo que pasa por esa cabeza de adoquín? (*Medea en el espejo*, p. 34)

Aunque no vemos en el texto clásico que Nodriza invoque a sus dioses, es de rigor pensar que ella al igual que todos en el mundo griego creía en las divinidades. Sin embargo, Triana recoge el mundo de la Santería como parte de la cubanía inherente a las capas populares de la isla.

Asimismo, nada hace pensar en la venganza final de María, es más, se trata de una ironía trágica magnífica: Erundina piensa que es María la que está en peligro, mientras está ocurriendo todo lo contrario. María, que demanda el espejo, ha estado colocando todas las piezas en su sitio:

Señorita.-...Lloraba y decía: “El espejo, el espejo”.

Erundina.- (Para sí) Ay, cómo se atreve..., cómo se atreve, sabiendo ella como sabe... ¿La habrán tirado al mar? ¿Habrá sido comida por los tiburones?... (*Medea en el espejo*, p. 37)

Erundina, emocionalmente vinculada con María y sus hijos por el cuidado que les ha dispensado, teme por ella, pues vislumbra un final trágico para la protagonista, pues su actitud no presagia nada bueno. Por eso, como tantas otras veces, desea que se mire a sí misma y para ello demanda el espejo para ella:

Erundina.- Ay, María. ¿Qué va a ser de tus hijos? (Desesperada, dando vueltas)
¿Qué va a ser de esos niños? ¿Qué va a ser de mí? Ay, María, ¿qué destino es el tuyo?
(Gritando.) ¿Dónde está el espejo? (*Medea en el espejo*, p. 38)

En esto coincide con su trasunto clásico, cuando vemos a Nodriza atemorizada por la posible respuesta de su señora ante la traición del marido:

Nodriza.- ...Ella odia a sus hijos y no se alegra al verlos, y temo que vaya a tramar algo inesperado, (pues su alma es violenta y no soportará el ultraje. Yo la

conozco bien y me horroriza pensar que vaya a clavarse un afilado puñal a través del hígado, entrando en silencio en la habitación donde está extendido su lecho, o que vaya a matar al rey y a su esposa y después se le venga encima una desgracia mayor), pues ella es de temer... (*Medea*, vv. 36-44)

Tanto Erundina como Nodrizas temen que sus respectivas señoras se autolesionen. La diferencia estriba en que Erundina da muestras de este temor casi al final de la pieza, sin pensar nunca que María pueda llegar hasta el asesinato de sus hijos, que ocurre sorpresivamente; en cambio, Nodrizas lo expone ya en el prólogo, haciendo incluso una premonición bastante acertada del final, aunque por supuesto aún no ha previsto la muerte de los hijos de Medea.

3.2.1. Conclusiones

Dado que la función principal de este personaje es el cuidado de María, entendemos que es el equivalente a la Nodrizas de la obra de Eurípides. Al igual que ésta, teme por lo que pueda sucederle a su señora, a los hijos de ésta y por ende a ella misma.

Sin embargo, se trata de cuidados diferentes: Erundina pondrá toda su energía en hacerle ver a María lo equivocado de su existencia por seguir al lado de un chulo que la humilla y maltrata, y teme lo que el tirano de la pieza, Perico, pueda hacer con ella. Mientras tanto, la Nodrizas clásica sufre por el terrible dolor de Medea, pero también teme por las barbaridades que pueda hacer su señora, conociendo su carácter.

Asimismo, en Erundina podemos ver el sentimiento de una madre que sufre por su hija. Aunque lo intenta, no es capaz de hacer cambiar el ánimo de María e incentivar la intriga, pues María no confía en ella, por lo que tiene que valerse de otros personajes para conseguir su objetivo.

El autor contemporáneo elimina la distancia formal entre las dos mujeres, pues en la pieza clásica es tanta que en ningún momento hay un diálogo directo entre ellas.

Erundina es una mujer cubana franca y sabia por la experiencia que le dan los años. Ha sido educada en la condición degradada de la mujer en una sociedad patriarcal, cree en los cultos afrocubanos y se sirve de ellos, como con el espejo o cuando intenta llamar a los santeros pensando que lo que le

sucede a María es cosa de brujería. Pero, por otra parte, es rotunda cuando le hace ver a María que lo que le ocurre en la vida no es algo propiciado por la brujería, y apenas comenzada la obra le espeta:

¿Crees que sea cosa de brujería que Julián haya desaparecido de tu casa? ¿Vas a encontrar el motivo en las cartas de la baraja? (*Medea en el espejo*, p. 16)

Por otra parte, Erundina representa mejor que nadie el tipo criollo anclado en la marginalidad, que no intenta ser más de lo que realmente es. Se expresa con total libertad usando un lenguaje vulgar y pierde los papeles con facilidad sin ningún tipo de control ni de sentimiento de culpabilidad, nadie la va a penalizar por ello. Profundamente integrada en este submundo, parece el personaje que más a gusto está en su piel, a excepción de las pequeñas rencillas que tiene con la que considera su hija por haberla criado, a causa de los aires ridículos de gran señora que adopta. Como consecuencia, María se replanteará que siga ocupándose de la educación de sus hijos, lo cual le hace sufrir.

En cuanto a su personalidad, el autor nos proporciona muchos datos que nos permiten conformar un carácter peculiar: Erundina, la madre protectora. Su trasunto clásico, Nodriz, no llega a este nivel, pues no sabemos apenas nada de su carácter: se queda en la categoría de rol, la Nodriz protectora.

3.3. La Señorita Amparo

Se trata de una mujer mulata de unos 35 años que viene a sustituir a Erundina como institutriz de los hijos de María.

Uno de los rasgos fundamentales de su personalidad es el miedo a adquirir cualquier tipo de responsabilidad. Así, cuando María le explica la situación de abandono en que se encuentra la casa de Julián, intentando encontrar alguna respuesta a sus preguntas, este personaje se hace de nuevas, tratando de no implicarse por miedo a lo que le pueda ocurrir. Se convierte de esta manera en un ser hipócrita:

María.-...Julián ha desaparecido de casa hace por lo menos un mes.

Señorita.- (fingiendo) ¿Desaparecido? (*Medea en el espejo*, p. 22)

Llega incluso a preguntar si tiene obligación de decir la verdad, por si puede seguir sin implicarse:

María.-...María pretende algo más importante: conocer a fondo lo que opina el solar. (Pausa. Acercándose a la Señorita Amparo. Con arrebatos) Cuéntamelo. Dímelo todo. Soy un enorme oído.

Señorita.- ¿Qué cosa señora?

María.- Lo sabes.

Señorita.- ¿Lo que sé?

María.- ¿Te conviene?

Señorita.- ¿Estoy obligada? (*Medea en el espejo*, p. 23)

No quiere tomar partido, es un ser cobarde, que quiere estar a bien con todos. Le teme al poder. Por ello no se atreve a decirle a María la verdad. Hasta que al final confiesa que está presionada por que la mujer de Piedra Fina no quería que llegara hasta María la noticia de la boda de Julián con su hija, por motivos bien justificados como es la posible cólera y la venganza de María cuando lo supiese. María le pregunta:

María.- ¿A quién le tienes miedo?

Erundina.- Sí, miedo.

Señorita.- La mujer de Perico Piedra Fina no quería que se diera publicidad.

(*Medea en el espejo*, p. 24)

Ella misma explica cómo su madre la reprendía por la poca seguridad con la que enfrentaba la vida:

Señorita.-...Mamá gritaba: “Eres una imbécil. A tu edad hay que enfrentarse a la realidad. No me vengas con lagrimitas. El miedo mételo en el latón de la basura.”.

(*Medea en el espejo*, p. 25)

Aquí se puede intuir una fuerte personalidad materna que inhibe el desarrollo de una hija insegura.

Otro rasgo de la Señorita Amparo es su crueldad. Se alegra de la desgracia de los demás. Cuando por fin, después de hacerse de rogar hasta el límite, le espeta a María que su amante se casa con Esperancita, el autor alude en una acotación a la malsana emoción que le proporciona el sufrimiento de María con esta noticia. Posiblemente sea una reacción de envidia ante una mujer que tiene un hombre, como es obligatorio en esta sociedad: sin un hombre al lado la vida de la mujer no tiene sentido, y ella es soltera:

Señorita.- (Con crueldad en la sonrisa) Sí, Julián Gutiérrez, hoy por la tarde, va a contraer nupcias con Esperancita, la hija de Perico Piedra Fina. (*Medea en el espejo*, p. 52)

Se trata también de una mujer pegada a la tradición, que entiende que es normal que el hombre haga con su vida lo que quiera, al margen de las implicaciones que pueda tener con su pareja, hasta el punto de entender que María aceptara la situación de amante clandestina, con tal de no perder su amor del todo. Es cosa sabida que en la Cuba anterior a la Revolución muchos hombres mantenían relaciones al margen del matrimonio, algo legitimado en una norma no escrita, pero sí extendida:

Señorita.- (Caminando hacia el primer plano.) Yo no sabía si debía venir a darles la clase a los niños. Sospechaba que usted lo consentía...Hay tantos ejemplos... Pero... (*Medea en el espejo*, p. 25)

Para completar su caracterización, es algo así como la chismosa oficial. Vive del chisme, pues no tiene vida propia:

Señorita.- ¿Se enteró de la última?

Erundina.- ¿De qué?

Señorita.- (Cantando.) Sorpresa.

Erundina.- ¿Sorpresa?

Señorita.- La que puede, puede.

Erundina.- Cómo te gusta el chisme. (*Medea en el espejo*, p. 35)

Informa de hechos importantes para la trama, como es la conversación que mantuvo María con Perico Piedra Fina en el malecón, en la que se supone que María fue informada de su destierro y la entrega a Perico Piedra Fina del vino envenenado:

Señorita.- Por el malecón.

Erundina.- Alabao sea Dios.

Señorita.- El Juliancito anduvo con ellos.

Erundina.- (Consigo) Por el malecón. ¿Cómo María se atreve?

Señorita.- Averigüe usted. (La música de los tambores ha cesado. Entre risitas entrecortadas.) ¿Y sabe usted lo que hizo? Le regaló al viejo Perico una botella de vino que ella misma preparó... (*Medea en el espejo*, p.37)

Y también de cuál es la fuente de información, una mujer del pueblo, la hija de Carmelina, famosa por sus chismes:

Señorita.- No, vieja, la hija de Carmelina...

Erundina.- (Interrumpiendo) Ésa es mejor que la Gaceta Oficial. (*Medea en el espejo*, p. 37)

Su trasunto clásico es el mismo Pedagogo, que se encarga de transmitir a Nodriza y a Medea los rumores que existen con respecto a las decisiones de Creonte y Jasón, y en cierto modo también se resiste a contarlos por no añadir más sufrimiento a Medea y no por miedo, como hace la Señorita Amparo:

Pedagogo.- Las antiguas alianzas ceden el paso a las nuevas y aquel ya no es amigo de esta casa.

Nodriza.- Estamos perdidos, si un nuevo mal añadimos al antiguo.

Pedagogo.- Tú al menos —pues no es momento de que lo sepa la señora—, tranquilízate y guarda silencio. (*Medea*, vv. 76-81)

Pedagogo informa del hecho del destierro de Medea con sus hijos a Nodriza y, al igual que la señorita Amparo, deja claro que sus noticias vienen a través de terceras personas, en este caso son los jugadores de dados:

Pedagogo.- He oído decir a alguien, haciendo que no prestaba atención, y acercándome a los jugadores de dados allí donde los más ancianos están sentados alrededor de la augusta fuente de Pirene, que Creonte, soberano de esta tierra, iba a expulsar de este suelo a estos niños con su madre. Mas ignoro si este rumor es verdadero. Desearía que no lo fuese. (*Medea*, vv. 67-73)

3.3.1. Conclusiones

La Señorita Amparo creemos que es el trasunto del Pedagogo de la obra clásica, pues ambos se encargan de la educación de los niños, con la peculiaridad de que el autor contemporáneo lo recrea en una mujer cuya característica más importante es el gusto por el chisme. A través de este papel nos dará toda la información que se supone verídica en relación a las decisiones que los enemigos de María, Perico y Julián toman en contra de la protagonista y, asimismo, también cuenta las actuaciones de María para defenderse de este acoso.

A diferencia del personaje clásico, esta mujer está dominada por el miedo a la responsabilidad, por la hipocresía, por el apego a la tradición y una profunda envidia que la lleva a ser cruel y a gozarse con la desgracia de las demás, en concreto la de María.

Dado que el autor contemporáneo ha hecho del chisme el motor de la acción, pone en manos de este personaje una información crucial para nuestra María, que en su referente clásico, el Pedagogo, no existe puesto que éste se limita a narrar los acontecimientos y a expresar su conformidad o no con las decisiones de los protagonistas.

Entiendo que el personaje contemporáneo adquiere la categoría de carácter, por no entrever ninguna contradicción en ella que la lleve hasta el nivel de individuo, pero el autor da suficientes datos sobre su personalidad, como ya hemos visto, de forma que este personaje es: la Señorita Amparo, la institutriz chismosa. Sin embargo, su trasunto clásico no presenta tantos datos sobre su carácter, aunque cumple una función similar. Es un rol: el pedagogo informante, salvando las distancias con la Señorita Amparo, en cuanto a la forma de contar las noticias.

3.4. El Coro

En la obra de Triana, el Coro está formado por cuatro personajes del barrio que coinciden de tiempo en tiempo y aparecen poco a poco. Cada uno es un tipo: el Barbero, la Mujer de Antonio, el Bongosero y el Muchacho; sin embargo, el rol que tienen es el mismo, dar apoyo a María, identificándose con ella, al igual que en la tragedia clásica, donde el coro, compuesto sólo por mujeres corintias, toma partido por Medea y la apoya moralmente frente a los ignominiosos actos de Jasón y Creonte.

En la escena tercera del segundo acto, todos los personajes del Coro anuncian uno por uno la llegada de Perico Piedra Fina y, al final, todos cantan a la vez, como expresa Elina Miranda³⁶⁴, a la manera de heraldos que anuncian la llegada del rey, o más bien evocando la salida de Cecilia Valdés en la zarzuela de igual nombre:

Mujer.- (Cantando.) Perico Piedra Fina.

Barbero.- (Cantando.) Perico Piedra Fina.

Bongosero.- (Cantando.) Perico Piedra Fina.

Muchacho.- (Cantando.) Perico Piedra Fina.

Coro.- (Dando punto final al canto.) Perico Piedra Fina. (*Medea en el espejo*, p. 38)

También el coro tiene momentos en que actúa como un único personaje y todos los componentes cantan a una, como cuando Perico presenta a Julián como esposo de su hija, momento en el cual el coro toma partido y expresa su malestar, aunque el autor se asegura de que, aunque canta con tono apagado, el soniquete de canto fúnebre llegue a oídos del dictador, no el texto, posiblemente por el miedo que le tienen. Es un presagio de la muerte de este personaje, a la vez que el deseo vehemente de su muerte por el pueblo al que el Coro representa:

Coro.- (Cantando en tono apagado.)

Que se muera, que se muera.

Que le echen tierra

³⁶⁴ E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 215.

que lo tapen bien. (*Medea en el espejo*, p. 39)

Exactamente como el coro corintio que todos a una expresa el malestar de Medea:

Coro.

Epodo.

He oído el clamor gemebundo de los lamentos y los gritos penosos y penetrantes que lanza contra su malvado esposo, traidor a su lecho. (*Medea*, vv. 205-207)

A veces el Coro se divide en dos dúos, Mujer y Muchacho, y Barbero y Bongosero, exactamente igual que el coro de Eurípides, quien divide el coro en antistrofa y estrofa, que se alternan para dar información sobre el pasado y el presente y hacer su juicio sobre los acontecimientos. Tenemos un ejemplo de esta estructura del Coro dividido en dos, cuando Perico trata de aclarar que es una boda lo que se está celebrando y no un entierro; aunque el coro pregunta por la desaparición de María, y se muestra ajeno y desconocedor de la alegría de la fiesta de Perico:

Perico.- ¿Terminaron? (Mirando a todos los personajes del coro) Ah, bien. Estamos reunidos para celebrar un acontecimiento.

Mujer y Muchacho.- ¿Un acontecimiento?

Barbero y Bongosero.- ¿Un acontecimiento?... (*Medea en el espejo*, p. 39)

También cuando increpan a Perico por la desaparición de María, y a la vez también simbólicamente por el ser humano que es María, la auténtica:

Mujer y Muchacho.- ¿Quién es el ser?

Barbero y Bongosero.- ¿Quién es el ser? (*Medea en el espejo*, p. 40)

Y preocupados por la salud de María preguntan directamente:

Mujer y Muchacho.- ¿Qué le pasa a María?

Barbero y Bongosero.- ¿Qué le pasa a María? (*Medea en el espejo*, p. 40)

Asimismo, de forma irónica exponen al mismo Perico lo que piensan de él remedando lo que el personaje dice de sí mismo:

Perico.- ¿Me ha cogido alguien en una pifia? ¿No he hablado siempre con la verdad en la mano?

Mujer y Muchacho.- La verdad en la mano.

Barbero y Bongosero.- La verdad en la mano. (*Medea en el espejo*, p. 41)

Como vemos, el Coro repite en varias ocasiones las últimas palabras de Perico, resaltando de esta forma el problema de María y la doblez del tirano.

El Coro tiene una escena completa con Perico y Julián, aunque el diálogo lo mantiene prácticamente sólo con Perico Piedra Fina, ya que Julián se limita a asentir y congraciarse con su suegro, no aportando ningún dato interesante a la conversación.

El autor ha alterado de su trasunto griego este diálogo, pues en la escena clásica no hay en ningún momento un dialogo entre sus trasuntos, el coro y Creonte, sino entre Corifeo y Jasón, en el cual Corifeo acusa a Jasón de demagogo y traidor:

Corifeo.- Jasón, has adornado bien tus palabras, pero me parece, aunque voy a hablar contra tu punto de vista, que has traicionado a tu esposa y no has obrado con justicia. (*Medea*, vv. 576-578)

Pero los personajes del Coro a veces se expresan de forma independiente, como si cada uno de ellos adoptara la posición del Corifeo de la tragedia eurípidea, aunque todos contribuyen a comentar los sucesos del barrio y hacen gala de una complicidad unánime con la causa de María. Los cuatro son testigos de la muerte del tirano y así celebran este acontecimiento:

Mujer. (Al muchacho.) Dame un poco más.

Barbero. (Divertido, a la mujer.) No seas gandía.

Mujer. (Al muchacho.) ¿Es tuyo el ron acaso?

Muchacho.- ¡Qué fresca eres! Si la oyera el marido.

Mujer.- Suelta la botella.

Bongosero.- Hay que gozar, mi socio, hasta fuerate. (*Medea en el espejo*, p. 46)

Y al final cada uno de estos personajes, alertados por la decisión de María de matar a sus hijos, trata de evitar tan terrible desgracia:

Barbero.- No precipites una desgracia más.

Muchacho.- Hay que detener a María.

Mujer.- María, vuelve atrás.

Muchacho.- Refrénate.

Barbero.- No sigas en esa nube.

Bongosero.- La violencia es un arma de doble filo. (*Medea en el espejo*, p. 59)

Esta posición del coro es recogida de su trasunto clásico, quien así pide a los dioses que detengan a Medea:

Coro.

Estrofa 1ª. ¡...Contemplad, ved a esta mujer funesta, antes de que arroje sobre sus hijos su mano asesina, matadora de su propia carne! De tu áurea estirpe han germinado, y causa terror que la sangre de un dios sea vertida por hombres. ¡Detenla, oh luz nacida de Zeus, arroja de la casa a la desdichada y asesina Erinia enviada por los dioses vengadores! (*Medea*, vv. 1251-1260)

Por ello es preciso delimitar los tipos que asumen varios roles y que se concretan en uno principal que es la información que se da tanto a María como al espectador, y se erigen en voz del pueblo que clama justicia.

3.4.1. El Barbero

Se trata de un personaje que viste de uniforme. Son éstos los únicos datos que da el autor respecto a su físico; no sabemos si quiera la edad que tiene.

Entre los rasgos de su personalidad, es un chismoso, que conoce todo lo que pasa en el barrio, algo normal dada su profesión, pues por su barbería pasan prácticamente todos los hombres del lugar y alguna mujer buscando a su marido. Así comenta la noticia del día a alguien que no sabemos si es un cliente o un vecino:

Barbero.- (Moviendo ruidosamente las tijeras. Conversando con alguien.)
Caballero, que no se diga. Una tragedia. Lo que se llama una verdadera tragedia.
(*Medea en el espejo*, p. 28)

Cuando estalla el asunto se implica emocionalmente, pues conoce bien a Perico y su actitud de dictador prepotente, que tiene a todo el solar acobardado. Está clara su afinidad con María, pues es una de los suyos y tienen un enemigo común. Esta vez es María, cualquier día puede ser uno de ellos, incluso él mismo, nadie está a salvo:

Barbero.- Óigalo bien. Se lo digo yo que conozco el solar de punta a cabo. No grite tanto. Recuerde las órdenes de Perico Piedra Fina. (Grandilocuente.) El asqueroso dueño de este solar. Si sigue gritando tendrá que pagar un peso de multa. Como lo oye. Ni un kilo de más ni un kilo de menos. A esto nos tiene acostumbrados... (*Medea en el espejo*, p. 28)

También se pone en el lugar de María, pues conociendo el poder tiránico que ejerce el político Piedra Fina, es innegable la empatía que tiene con respecto a su dolor:

Barbero.- ¿Fría la tarde? Vamos, hombre, con este hermoso verano. Frío debe sentir María. No lo dude. (*Medea en el espejo*, p. 29)

Hay un momento en que muestra su descontento con una sociedad individualista en la que nadie se preocupa por nadie. Sabe que María no tendrá ayuda real y activa contra la injusticia que se cierne sobre ella, sólo la conmiseración de sus vecinos, compañeros de marginación. Perico Piedra Fina, con ayuda de Julián, ha encontrado la forma legal de expulsarla del solar, junto con sus hijos. Y también sabe que María está escuchando este discurso,

pues hasta ese preciso momento ella desconoce que va a ser también expulsada del local, con lo que también está actuando a modo de instigador, para que la acción avance y María despierte de su letargo:

Barbero.- Quiera o no, tendrá que salir del solar. Aquí el problema no es de “si no pagas el día quince aparece Perico y olvidándose de las consideraciones te tira los trastos a la calle”. No. Aquí se debate otro asunto. Yo la considero. Una mujer sola con dos niñitos. No podrá hacer resistencia. Además, ¿quién se preocupa del buche amargo que te mata? Nadie. (*Medea en el espejo*, p. 29)

A pesar de que tiene bastante discurso este personaje y que se pueden entrever algunos aspectos de su personalidad, no es suficiente, pues toda su intervención versa sobre el tema María, el mismo autor no le pone siquiera nombre; por tanto vemos que opera sólo a nivel de tipo, así que es el barbero chismoso.

3.4.2. El Muchacho

También basado en personajes propios de la calle, es el billetero, un jovencísimo vendedor de periódicos, revistas y billetes de lotería.

Entre los rasgos de su personalidad, parece estar dotado de cierto don premonitorio, pues llega a anunciar una tragedia que se avecina asociada a un número de un billete que bien puede ser de lotería:

Muchacho.- Tragedia. Una tragedia. El 6283, matrimonio que termina en tragedia. El 1684, matrimonio que termina en tragedia. Óigalo bien. (*Medea en el espejo*, p. 28)

De otro lado, el Muchacho parece actuar a veces llevado por el deseo de que María tome conciencia de lo que está pasando. Como cuando se acerca a ella y le ofrece los dos números anteriormente citados. Evidentemente este hecho no es fruto de la casualidad, hay más personas en la escena a los que no les ofrece nada:

Muchacho.- (Acercándose a María.) No lo dude, juéguelo, señora, la suerte. Es la suerte. El premio gordo. El premio grande. No lo olvide. El 6283, matrimonio que termina en tragedia. Extra. “Información”. Cómprelo usted. El 84, sangre. El 6284, matrimonio que termina en sangre. (*Medea en el espejo*, p. 298)

Es más, todos los números que ofrece ese día son los de la desgracia y la sangre. Cuando habla de suerte habla de destino. Parece una indicación para que actúe y hacer realidad ese destino. Después ofrece otro número que tiene también la misma connotación de desgracia, pero lo ofrece sin dirigirse a nadie en especial de los contertulios, que son el Barbero, el Bongosero y la Mujer de Antonio:

Muchacho.- Compre este numerito. El número agraciado por la suerte. El 6274, matrimonio que termina en sangre... (*Medea en el espejo*, p. 30)

El hecho de dar publicidad al asunto que tan celosamente quiere guardar Perico Piedra Fina, evidencia solidaridad con la causa de María. Y, por supuesto, también la necesidad de informar de una forma más oficial y completa a la propia interesada. Podemos entrever también que es una noticia digna de un periódico lo que nos da la clave de la certera desgracia que se avecina, puesto que un chisme más no sería digno de prensa escrita.

Este personaje se encuentra a nivel de tipo, el billetero, personaje típico de la sociedad cubana que, por supuesto, tiene un rol concreto, el billetero informador, pues no hay más datos sobre su personalidad.

3.4.3. La Mujer de Antonio

Se trata de una mujer mulata que trae un saco lleno de viandas y frutas. Este personaje está inspirado en el famoso son cubano “La mujer de Antonio”, conocida por todos los habitantes de la isla. Decididamente como, dice la canción, es una estupenda mujer entrada en carnes y apetecible: “La mujer de Antonio, camina así, cuando va al mercado, camina así, si va a trabajar camina así, ¡Qué linda va! Qué rico camina esa morena de verdad”; y también es descrita esencialmente como una mujer chismosa: “La vecinita de

enfrente nuevamente se ha fijado cómo camina la gente cuando sale del mercado”.

Con el precedente marcado por la citada canción, está claro que se trata de una mujer chismosa que, como el Barbero, conoce todo lo que ocurre en el barrio y cómo es cada uno de sus habitantes. Para ella Julián es transparente y así ayuda a la descripción de este personaje clave:

Mujer.-...Julián es pura vitrina. Te lo aseguro, vieja; mira que conozco el percal. ¿De qué sirven entonces los fracasos? Julián, amiga mía, es de los que vienen y se ponen enseguida a pintarle a una, de dientes para afuera, mariposas en el aire. Si una, por hache o por be, se sugestiona, ahí mismo resbale y cae y luego... a freír buñuelos. Un engaño. (*Medea en el espejo*, p. 29)

Mujer de armas tomar, desafía el silencio a que tiene sometido el tirano a los habitantes del solar y cualquier intimidación la saca a los cuatro vientos:

Mujer.- ...Una fiesta que es una infamia. ¿Que me calle? Eso nunca. Lo grito. Lo grito a garrate pelado y después que venga a verme Perico Piedra Fina. (*Medea en el espejo*, p. 30)

Independientemente de su regusto por el chisme, clama venganza contra los que han colocado a María en este atolladero, y centra su odio en la cabeza de Julián:

Mujer.- Sangre, sí, sangre; eso es lo que se merece. Julián no tiene perdón de Dios. (*Medea en el espejo*, p. 29)

Además de chismosa, es consciente de que el racismo practicado hacia los que son diferentes es la razón que ha hecho que María, mulata como ella, haya caído en desgracia:

Mujer.- En este país tener el pellejo prieto es una desgracia, Monga; y métase usted donde quiera. (*Medea en el espejo*, p. 29)

Sus palabras actúan a modo de premonición. Al chismoso le gustan las noticias, y es evidente que aquí hay tema. Se va cerniendo sobre el ambiente una amenaza de tragedia, donde la muerte es inevitable:

Mujer.- Sangre, sangre, sangre, siempre sangre. Muerte. (*Medea en el espejo*, p. 30)

De este personaje también hay poco datos, por tanto se encuentra a nivel de tipo que por supuesto ejerce un rol, la vecina reivindicadora.

3.4.4. El Bongosero

Este personaje, muy popular en la cultura cubana, maneja un instrumento, el bongó, en el que da pequeños toques como si de un tambor se tratara, y con el cual se gana la vida. Lleva un paño rojo amarrado al cuello, especie de talismán propio de la Santería para evitar que cualquiera pueda hacerle daño. Por su relación con los cultos y creencias afrocubanos, anuncia que lo que María tiene es un chino, una maldición:

Bongosero.- Muerte no. La muerte se parece al fantasma de un chino. (*Medea en el espejo*, p. 31)

Este personaje del que no tenemos ninguna característica sobre su persona opera solo a nivel de tipo que sería el del bongosero chismoso.

3.4.5. Conclusiones del Coro

Es indudable que el coro en tanto en cuanto se manifiesta como tal, todos a una, no comunica ideas concretas y lógicas, sino sólo frases sueltas, de forma que se deja en manos del espectador la interpretación de su actitud, algo muy contemporáneo. Su rasgo más evidente es su gusto por el chisme, lo que implica falta de intimidad y privacidad para el resto de personajes, como de hecho sucede habitualmente en la isla.

Para D. Flores Martínez,³⁶⁵ la obra representa una tipicidad de hogar cubano en los 50, la falta de privacidad, la vida pública. Allí todos se enteran de la vida de los demás y aparece un tópico obvio, el del chisme desarrollado técnica y dramáticamente en toda su complejidad. El enredo es impulsor y precursor de la “tragedia”.

Así el chisme se convertirá en la fuerza que determinará el destino trágico de María, pero aún así el autor no se despega del hipotexto. Cada uno de los personajes refleja una posición ante la desgracia de María, que, en definitiva, es el reflejo de la relación de María y el Coro. Es evidente el amor que sienten, sobre todo, la Mujer de Antonio y el Barbero por María, igual que el Coro clásico compuesto por mujeres corintias apoya la causa de Medea, a pesar de ser ésta extranjera, posiblemente por una especie de solidaridad entre mujeres.

Observamos que el autor contemporáneo ha elegido un coro mixto, conformado por una mujer y tres hombres, y puesto que pone el acento en el hecho de la discriminación femenina y el machismo imperante, podemos pensar que el autor no sólo demanda la implicación de las mujeres en la lucha por la igualdad sino también de los hombres, reivindicando todos un cambio total en las relaciones de género.

Aunque la importancia del Coro como personaje activo en el conflicto dramático no aparece en la *Medea* de Eurípides, sí lo retoma Triana de sus antecesores, Sófocles y Esquilo, pues el Coro también da información a María sobre lo que sus enemigos piensan hacer con ella y sus hijos y da tiempo a que ésta tome medidas, así que se convierte en instigador e impulsor de la acción.

En la escena 4ª del primer acto, mientras María permanece inmóvil, los personajes del coro se encargan de informarla de que será expulsada junto con sus hijos del solar y de que ya se ésta celebrando la boda; y aunque María reaccione enfadándose con el coro, pues no le gusta lo que escucha, es de suponer que la protagonista a partir de esta noticia se pondrá manos a la obra y preparará el vino envenenado para cuando Perico Piedra Fina la requiera.

También los personajes del coro de María denuncian aspectos de la sociedad cubana, como la marginalidad, el racismo y el machismo; aunque hacen hincapié en el lugar que la mujer ocupa en una sociedad obsoleta. Esto, por supuesto, es reflejo del Coro clásico cuya posición sorprende por su actualidad. En tanto que al igual que el Coro clásico se posiciona

³⁶⁵ Cf. J. Flores Martínez, *loc. cit.*, p. 4.

emocionalmente con la protagonista, y, es más, tiene una posición claramente feminista, como podemos ver en este texto:

Pero lo que se dice sobre la condición de la mujer cambiará hasta conseguir buena fama, y el prestigio está a punto de alcanzar al linaje femenino; una fama injuriosa no pesará ya sobre las mujeres. (*Medea*, vv. 418-420)

Como hemos visto, el Coro contemporáneo a veces se expresa en tono solemne, gritando en lenguaje coloquial, a modo de reunión informal, y también cantando, sobre la base de los conocidos sonos cubanos. Su trasunto clásico se expresa en tono solemne, y en cantos corales muy importantes y característicos de Eurípides, “donde encontramos estísimos narrativos llamados ditirámicos a causa de su dicción exuberante, estilo tortuoso y ritmos exóticos en que se buscaba una íntima relación entre música y letra”³⁶⁶.

3.5. Perico Piedra Fina

Descrito por el autor³⁶⁷ como un hombre blanco de unos 50 años, grasiento, viscoso y de voz aflautada, viste traje de dril, corbata de colores “estallantes” y usa sombrero de paja y bastón.

Como rasgo principal de su personalidad, ejerce el poder de una forma arbitraria e injusta, generando mucho sufrimiento en sus convecinos y súbditos. Así lo describe el Barbero, uno de los personajes tipo que forman parte del coro:

Barbero.- Engaño o injusticia. Como todas las perpetradas por Perico Piedra Fina... (*Medea en el espejo*, p. 29)

Y la Mujer de Antonio se queja a su vecino, el Barbero, de las humillaciones que constantemente les hace pasar, como la expulsión de María de su casa:

³⁶⁶ J. A. López Férez, “Introducción”, *loc. cit.*, p. 54.

³⁶⁷ J. Triana, *Medea en el espejo*, p. 38.

Mujer.-...Cómo hay que aguantar humillaciones. Antonio fue el primero que me dijo cuando pasé por la tabaquería: “Julián y Perico...” (*Medea en el espejo*, p. 29)

Y comenta con su yerno Julián cómo amedrentó y amenazó a María para que abandonara el solar, recordándole cómo ya anteriormente el hermano había muerto ahorcado por no obedecer su mandato:

Perico.-... (Como si hablara con María.) Escucha, María. Vete. Prepara esta noche todas tus cosas y mañana te vas...sí, te vas con tus matules a cuestras. Si no haces lo que te ordeno, la policía vendrá a buscarte. Ten presente a tu padre muerto y a tu hermano muerto, ahorcado. Ellos no quisieron ponerse de acuerdo conmigo... (*Medea en el espejo*, p. 45)

El referente de este discurso es claramente el que Creonte pronuncia ante su víctima, Medea:

Creonte.-...Medea, te ordeno que salgas desterrada de esta tierra, en compañía de tus dos hijos y que no te demores. Ya que soy el árbitro de esta orden, no regresaré a casa antes de haberte expulsado fuera de los límites de esta tierra. (*Medea*, vv. 272-275)

Aún en sus últimos momentos de vida, Perico exhibe su poder regodeándose por el hecho de que María perdió el cuarto donde habitaba con sus hijos:

Perico.- ...Yo te regalé el cuarto y tú se lo hipotecaste a Manengue y Manengue me lo vendió..., tremenda maraña. Aquí tengo los papeles, Julián me los entregó hace un momento. María, hermosa María. Eres la reina bruja, la madrastra de Blanca Nieves. Yo sé que mi camino es la..., muerte..., oigo sus pasos..., este maldito vino... (*Medea en el espejo*, p. 46)

Aparte de ser y comportarse como un tirano, Perico Piedra Fina es un auténtico megalómano. Se trata de un personaje ridículo, que hace gala de una soberbia fuera de lo común que se muestra tanto en sus palabras, como en sus gestos ampulosos:

Perico.- El que corta el bacalao en este solar. (Acrobacia y golpe de bastón)
Perico Piedra Fina. (*Medea en el espejo*, p. 38)

Embriagado por el vino envenenado de María, del que aún no ha descubierto el efecto mortal que tendrá sobre él, se siente el dueño del mundo, plenamente satisfecho de su poder:

Perico.-... ¿No se divierten? Música. Hay que dejar los tambores sin fondo. Arriba. Hay que sacarles candela. Una noche así, uno se siente que ha conseguido la eternidad. (Largas carcajadas.) ¿No es verdad, María? (Gritando.) Yo soy el amo, yo soy el rey. (*Medea en el espejo*, p. 45)

Es también un cínico. En efecto, cuando cree que ha convencido a María para salir del solar, le explica así al coro la desaparición de ésta:

Perico.- Caramba, no se impacienten. Pasar no le pasa nada. Sencillamente ha desaparecido. Entendámonos a cabalidad. María ha desaparecido porque María quiere dar un viajecito. (*Medea en el espejo*, p. 40)

Y continúa su discurso, destacando una característica, la libertad, que precisamente hasta ese momento no era propia de la María que conocíamos:

Perico.- (Moviéndose lentamente) Para ella la libertad. (Cínico.) La libertad y nada más que la libertad. (*Medea en el espejo*, p. 41)

Y pone a Julián como albacea testamentaria de que lo que dice es cierto. Tiene cierta afinidad con su nuevo yerno, así que actúan de la misma forma infame. Aquí son compinches:

Perico.- ...Ella ha hecho lo que ha querido. ¿Es cierto lo que digo, o no es cierto, Julián? (*Medea en el espejo*, p. 41)

También encontramos cinismo en Creonte cuando mira por su propio sufrimiento y se muestra imperturbable ante el sufrimiento gratuito —pues se podía haber evitado— que está causando a Medea:

Creonte.- ¡Vete insensata, y líbrame de este sufrimiento!

Medea.- Yo soy la que sufro sin tener necesidad de ello. (*Medea*, vv. 333-335)

También es un hipócrita, pues no tiene ningún pudor a la hora de salvaguardar su honra y hasta es posible que llegue a creérselo. Juega a hacer demagogia, pero le es muy difícil, pues no tiene suficientes recursos estilísticos ni de carisma. Es muy evidente su juego:

Perico.- ¿Me ha cogido alguien en una pifia? ¿No he hablado siempre con la verdad en la mano? (*Medea en el espejo*, p. 41)

A pesar de la fatuidad con la que actúa, hay una duda que le asalta (duda razonable si nos atenemos a las características de este personaje chulesco al que todo el mundo conoce en el barrio): la posible traición de Julián. Aunque no nombra a María, en su subconsciente está el hecho de conocer y participar en la traición a esta mujer, hecho que puede volver a repetirse con su hija, y así muestra su inseguridad:

Perico.-...Oh, no, no. ¿Y si fuera capaz de traicionarme, de sacarme todo la plata y abandonar a mi hija y luego “si te he visto no me acuerdo”? (*Medea en el espejo*, p. 41)

De otro lado, Piedra Fina actúa en ciertos casos muy serios como si estuviera jugando, con lo que demuestra su cinismo pero también su irresponsabilidad. Así permite que su hija Esperancita se case con un hombre, Julián, que no la ama, pero él, sabiéndose un perro viejo, cree que podrá dominar a su futuro yerno y de este modo se lo cuenta al coro:

Perico... 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 insatisfacción. (*Medea en el espejo*, p. 41)

En un determinado momento, Perico recuerda cómo su vida era igual a la de los personajes del coro. En efecto, él ha logrado alcanzar un estatus social elevado que no le correspondía por su nacimiento, algo muy difícil en una sociedad estamental tan cerrada como la que existía en la Cuba anterior de la Revolución. En esto le ha ayudado sin duda el hecho de ser blanco, pero también las muchas fechorías que ha tenido que cometer para lograr este ascenso social, que le han llevado a dejar de lado toda moral y ética, fundamental en el desarrollo de cualquier persona:

Perico.-... Los amigos de antes me miraban con envidia. “ahí va Perico — dicen— el que vendió su alma al diablo” (Riéndose.) ¿Qué cosa es el alma? ¿Quién es el diablo? (Pausa.) Los amigos que ahora me dan golpes en el hombro y repiten: “Chico, eres un hombre con suerte”. (Riéndose.) La suerte. Dígame. ¿Qué cosa, quién es la suerte? (Pausa. Sombrío) Pero lo cierto, lo cierto, es que detrás de todo hay una pesadilla. (*Medea en el espejo*, p. 42)

En consonancia con lo ya dicho, Perico desea mantener el estatus social que tanto le ha costado conseguir, porque tiene conciencia de ser un advenedizo. Quizás por eso reprocha a Julián su familiaridad con la servidumbre y le recuerda cómo debe comportarse:

Perico.- ¿Qué hacían los criados? ¿Por qué te molestaste en traerlas tú mismo?

Julián.- Estamos en la democracia. (Empieza a cantar como un barítono desafinado).

Perico.- Hay que mantener las distancias... (J. Triana, *Medea en el espejo*, pp. 41-42)

Otra faceta de su personalidad es la crueldad. En efecto, va a dejar sin casa a María, para lo que ha necesitado la colaboración de Julián que ha traído los papeles de la hipoteca. Sin ningún escrúpulo se encarga de hacer la operación, pagar la hipoteca y quedarse con la casa, eso sí, se preocupa de no dejar ningún cabo suelto y hacer algo ilegal, pues forma parte de la sociedad política:

Perico.- ¿Vino Manengue? ¿Trajo los documentos de la hipoteca?

Julián.- ¿El sobrino del senador? Sí, señor.

Perico.- ¿Los firmó al entregártelos?

Julián.- (Entregándole unos papeles que saca de un bolsillo de la guayabera.)
Puede verlos.

Perico.- (Revisando las firmas.) Hay que cuidarse de los chanchullos. (*Medea en el espejo*, p. 43)

Habitado como está a controlarlo todo y conociendo el carácter de María y el amor que siente por Julián, justifica su ignominiosa acción. Se congratula con su compinche e hijo político de la faena que le ha hecho a María:

Perico...Después de todo, hemos hecho una jugada que le zumba el merequetén. Pero, ¿qué iba a hacer? ¿Quedarme como un comebolas mirando lucecitas de colores? No. (Bebe de un solo trago) Perico Piedra Fina conoce lo que es el mundo. María, la pobre María, no tuvo tiempo de ponerse al acecho... (*Medea en el espejo*, p. 44)

Cuando Julián le comenta que lo que más le preocupa son sus hijos, Perico, seguro de su poder, le dice que no se preocupe, y ufano habla de sí mismo en tercera persona, autocalificándose de ser un mal bicho; es el colmo de la crueldad gozar con ella:

Perico.- María quedará sola. Yo buscaré razones para quitárselos. Perico Piedra Fina es un bicho para dar golpes maestros. (*Medea en el espejo*, p. 44)

Asimismo, en sus palabras y en sus actos demuestra ser un completo machista. Así, insensible al dolor de las mujeres, incluso de seres tan cercanos como su mujer y su hija a las que mantiene en casa abandonadas, al margen de sus líos, él se dedica a departir y disfrutar con otros hombres. En este contexto Julián comenta que Esperancita llora por su ausencia, pero Perico le tranquiliza de esta forma:

Julián.- Hay tanta gente que me da pena por ella.

Perico.- Bah, todas las mujeres son iguales. Reparte el ron. Su madre se pasaba los días llora que te llora, hasta que se acostumbró. ¿Qué remedio no le quedaba?... (*Medea en el espejo*, p. 44)

De otro lado, sintiendo ya la muerte inminente, expresa su deseo de venganza, pero no es sólo un deseo, la vive como una realidad posible. Podemos ver una prefiguración de la muerte de los dos niños, en boca de un moribundo. Está claro que él no va a poder llevar a cabo la muerte de los niños, pero sí María:

Perico... (Luego gritando) María, María... No detengas mi paso. Voy a devorar a tus hijos porque tú puedes levantar el fuego de la sangre... (*Medea en el espejo*, p. 47)

En fin, tras su periplo hasta alcanzar el poder político, ha perdido todos los valores auténticos por los que merece la pena ilusionarse. Es decir, es un ser sin ilusión, salvo ante la perspectiva de convertirse en abuelo:

Perico.- ...La ilusión es importante. Me gustaría ver la casa llena de nietos, nietos, muchos nietos... (*Medea en el espejo*, p. 45)

3.5.1. Conclusiones

Realmente, el único rasgo de Perico Piedra Fina que procede del Creonte clásico es el poder tiránico que usa con María, primero al ofrecer su hija al esposo de otra mujer y después al obligarla al destierro, decisión ésta última que toma sobre todo por temor:

Perico.- ...Sí, Julián, María te quiere demasiado..., y, por lo tanto, en cualquier instante, María hubiera saltado como una leona. (*Medea en el espejo*, p. 44)

Como vemos, su temor se refiere al daño que una mujer enamorada pueda causar debido a su desesperación, tipo crimen pasional. Algo similar ocurre en la obra de Eurípides, en la cual Creonte siente un gran temor a la respuesta de Medea ante la pérdida del ser amado y con razón, puesto que Medea es una mujer bárbara que habita entre los griegos y que despierta el temor por su fama de bruja y mujer pasional. Creonte conocedor de esta fama, le habla así:

Creonte.- Temo que tú, no hay por qué alegar pretextos, causes a mi hija un mal irreparable. Muchos motivos contribuyen a mi temor: eres de naturaleza hábil y experta en muchas artes maléficas, y sufres por verte privada del lecho conyugal.
(*Medea*, vv. 283-287)

Las demás características que conforman este personaje proceden de una especie de ridiculización que acomete el autor, quien pretende poner en entredicho los poderes que gobernaban la sociedad pequeño-burguesa antes de la Revolución y los conflictos que vive el individuo que, tras pasar desde una clase más baja a otra superior, sin embargo sigue viviendo en el solar como si nunca se hubiera despojado de su condición económica y social anterior.

Por eso Perico Piedra Fina es un estereotipo en el que convergen todos los defectos de la sociedad del momento: la hipocresía, la tiranía, la autocomplacencia, el machismo, la vulgaridad y la frustración. Parece querer decirnos el autor que los dirigentes y políticos necesitan de una vasta cultura, educación y valores ético-morales para poder llevar a cabo la transformación que está pidiendo a gritos la sociedad cubana.

Aunque Triana haya convertido al rey Creonte en un propietario metido a político, hay cierto paralelismo si tenemos en cuenta que tanto uno como otro interfieren en asuntos que deberían quedar al margen, como dice Carmen Morenilla refiriéndose al tirano clásico:

Tampoco el rey Creonte actúa como se esperaría de un rey: lejos de cuidarse de su gobierno por encima de las cuestiones domésticas, son estas últimas las que mueven su actuación toda: casa a su hija con Jasón porque ella se ha enamorado del extranjero, y expulsa a Medea por temor a que dañe a su hija³⁶⁸.

A pesar del gran número de características negativas que tiene este personaje, como son el cinismo, la megalomanía, la hipocresía, la vulgaridad, la crueldad, el machismo, la venganza, etc., hay un momento de contradicción que es cuando cuenta los conflictos que a nivel personal le ha producido el subir de escala social; pero no hay suficiente tiempo para que este personaje desarrolle sus contradicciones de forma que se queda en carácter: Perico

³⁶⁸ C. Morenilla, "Cuatro perfiles nuevos de Medea", p. 342.

Piedra Fina, el político tirano, al igual que su trasunto clásico, Creonte, el noble tirano.

3.6. Julián

El autor lo presenta como un hombre de veintipocos años, de raza blanca, muy guapo. Viste de blanco, a la manera de los chulos cubanos. Se trata, por tanto, de una fácil identificación.

Entrando en la caracterización de su personalidad, quizás su rasgo más llamativo es que es un auténtico chulo. En efecto, es un hombre sin escrúpulos, que vive de las mujeres. Su fuente de ingresos es María, algo que el bongosero describe así:

Bongosero.-... Desde que Julián se llevó a María nunca más ha vuelto a dar un golpe. Para hombres de tal calaña, cada minuto es el último. (*Medea en el espejo*, p. 30)

Asimismo, se comporta como si tuviera más facultades de las que realmente posee, lleno como está de las ínfulas que le proporciona su nuevo estatus, aunque no ha hecho nada por sí mismo en la vida; todo se lo proporciona su físico. Y así critica al sobrino del senador con su suegro:

Julián.- (En otro tono) ¿Cómo es posible que ese hombre aspire a ministro de educación? (*Medea en el espejo*, p. 43)

También disfruta de saberse parte de una sociedad que hasta entonces le estaba negada:

Julián.- Gente Barín, viejo. Gente de copete en cantidad. Yo me decía: “Julián, éste es Julián, el que hace un mes andaba comiendo tierra”... (*Medea en el espejo*, p. 43)

Y se entusiasma con el lujo:

Julián.- También llegó en tremendo carro el hermano de Juanito Cien Botellas. (*Medea en el espejo*, p. 43)

Por otro lado, tiene prisa por acceder al poder y se muestra ansioso e impaciente, pero su suegro le sugiere calma:

Perico.- Cálmate, en boca cerrada no entran moscas. Ya llegará tu oportunidad. El que tiene padrino se bautiza.

Julián.- Pero, viejo, es que uno se sulfura cuando es testigo de tantas cositas. (*Medea en el espejo*, p. 43)

Su trasunto clásico, Jasón, es ambicioso, pero justifica su mala acción de la siguiente forma:

Jasón.- ¿Qué hallazgo más feliz habría podido encontrar que casarme con la hija del rey, siendo como era un desterrado? No he aceptado la boda por los motivos que te atormentan ni por odio a tu lecho, herido por el deseo de un nuevo matrimonio, ni por ánimo de entablar competición en la procreación de hijos. Me basta con lo que tengo y no tengo nada que reprocharte, sino que, y esto es lo principal, lo hice con la intención de llevar una vida feliz y sin carecer de nada, sabiendo que al pobre todos le huyen, incluso los amigos, y además, para poder dar a mis hijos una educación digna de mi casa y, al procurar hermanos a los hijos nacidos de ti, colocarlos en situación de igualdad y conseguir mi felicidad con la unión de mi linaje... (*Medea*, vv. 553-564)

3.6.1. Conclusiones

Julián es blanco, como griego es Jasón, de forma que por su origen y nacimiento, los dos están insertos en la sociedad en la que viven; son hombres, lo que supone una ventaja a nivel social, aunque los dos viven una vida alejados de las prebendas que da el dinero y la satisfacción del poder. Será la ambición de los dos por conseguir ese ansiado poder lo que desencadene la tragedia, y que, como dice Elina Miranda, esté será el “móvil de la conducta de Julián, que éste no trata de ocultar ni justificar, a diferencia de Jasón eurípideo”³⁶⁹, que con sofismas basados en la prudencia y la inteligencia pretende justificar la deslealtad y la perfidia de sus actos.

³⁶⁹ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 222.

Julián desaparecerá sin dejar rastro ni dar una somera explicación, y, cuando aparece, lo hace para buscar la hipoteca que pesa sobre el cuarto de María, o sea, para hacer todavía más daño a ésta y para procurarle una entrevista con Perico Piedra Fina.

El rasgo más importante que extrae Triana del personaje clásico es la ambición y, por ende, la traición, que lo convertirá en un perjuro. En efecto, Jasón ha perdido su calidad de héroe, como dice Morenilla,

el supuesto héroe, Jasón sólo piensa en la cálida comodidad que le ofrece el matrimonio con la hija del rey, preocupado por lograr una mediocre pero cómoda vida para el futuro. Y será Medea la que pronuncie las palabras más propias de la moral heroica, quien afirme despreciar los dones materiales e incite al héroe a volver a la lucha para defender su amor y la dignidad³⁷⁰.

Así Piñera recoge lo fundamental del carácter de Jasón pero lo convierte en un personaje aún más indeseable, a través del cual quiere mostrar uno de los grandes males de la isla, la chulería, el envanecimiento y la traición sin ningún asomo de arrepentimiento, pues deja atrás su vida anterior y, sin más, vive la suerte que se le presenta. En fin, el autor contemporáneo despoja a su criatura de toda la grandiosidad que pueda tener el personaje clásico, dándole los rasgos de un chulo de barrio, como hay miles en la isla.

Por tanto, a nivel de personaje, se queda en carácter, pues hay muchos datos de este personaje, como la ambición, la soberbia, el envanecimiento, la bajeza, no pudiendo llegar a la complejidad de individuo por falta de contradicciones en su discurso. Así, podemos definirlo como Julián, el chulo traidor. También su clásico se queda en carácter: Jasón, el esposo traidor.

3.7. La pareja de brujos

Forman esta pareja dos personajes que aparecen siempre juntos, Madame Pitonisa y el Doctor Mandinga. Los brujos son, generalmente viejos africanos, cuya longevidad les permite seguir manteniendo la ortodoxia de su culto:

³⁷⁰ Cf. C. Morenilla, “Cuatro perfiles nuevos de Medea”, pp. 341-342.

En Cuba es frecuente la asociación de hechiceros, reducidas a su expresión más simple, que podría llamarse la pareja bruja. En efecto, se encuentran muchos brujos de los dos sexos unidos por parejas, para la satisfacción de sus necesidades sexuales y para complementarse psicológicamente, dividiéndose en parte el trabajo profesional. Ellas son las que, por lo común, experimentan las convulsiones del estado de posesión del santo, y hasta algunas veces se dedican a echar los caracoles, mientras ellos se consagran con preferencia a la dirección del culto y a la preparación de embós³⁷¹.

Y exactamente así opera la pareja de santeros, en el inicio del proceso del ritual, para ayudar a María:

Madame.- ...Vamos rápido. Hay que hacer un adelanto. Riega con un poco de albahaca y de rompe-zaragüey. (El doctor Mandinga saca de su paquete unos ramitos o gajos y comienza a santiguarlos, como si santiguara el escenario.) A través del mal en esta tierra, en este infierno, el sufrimiento, la purificación. [...] (Se detiene en el centro del escenario, gira dos veces sobre sí misma. El doctor Mandinga está en el fondo del escenario, resoplando y pronunciando palabras ininteligibles.) Acércate, espíritu purificador... (Vuelve a girar sobre sí misma. Pausa. En trance.) Por los nueve demonios... (El doctor Mandinga da tres patadas misteriosas en el suelo)...
(*Medea en el espejo*, p. 50)

Y también ella echa los caracoles —Los caracoles son la forma de conocer si la enfermedad es mortal o no. El brujo, después de varias fórmulas y rezos, arroja al aire los caracoles, unos treinta; si caen con la abertura de la concha al descubierto, la persona morirá; sanará en caso contrario—. ³⁷²

Madame.- Ella tendrá que hacer de tripas corazón, luego le tiré los caracoles; y aquello me erizó... (*Medea en el espejo*, pp. 49-50)

³⁷¹ Cf. F. Ortiz, *op. cit.*, p. 114.

³⁷² Cf. F. Ortiz, *op. cit.*, p. 98.

Y él se ocupa de los embós, “ofrendas de hierbas, frutas, animales y otras cosas en honor de los dioses para obtener de ellos un favor”³⁷³:

Doctor.- (Abre el paquete de los hierbajos y comienza a moverlo en el aire.)
Entre el cielo y la tierra... (Barre hacia la puerta del fondo) (*Medea en el espejo*, p. 52)

Tratan de ayudar a María a través de un ritual en que por medio de una ceremonia ella abra los ojos y comprenda que Julián no es su destino, que nunca lo ha sido; para ello invocan a los demonios, y María cae en trance y visualiza el regreso de Julián, “cuando María confiesa que fue ella, para darle dinero al marido, quien cometió el robo por el que su hermano, inocente, fue a la cárcel y terminaría ahorcándose”³⁷⁴. Al ver su vida pasada con nitidez se decide a actuar:

María.- ... (Pausa. María se detiene. Ha visto claramente su pasado de horror, de pesadilla. Madame Pitonisa y El Doctor Mandinga al fondo como dos sombras. Con profunda intensidad.) Te has ido, y no regresas. Me vengaré. Si es lo único que puedo hacer. Al fin comienzo a ver claro, Madame Pitonisa. (Madame Pitonisa no se mueve) Tú tenías razón. Mi destino no es Julián. ¿Dónde está el espejo? (*Medea en el espejo*, p. 56)

El ritual finaliza con los dos brujos instando a María a hacer la invocación a los demonios para que Julián muera, al tiempo que le preparan el muñeco que representa a Julián y el cuchillo en una ceremonia vudú:

(Pausa. María cae de rodillas, en primer plano, en el centro del escenario. Madame Pitonisa trae un enorme cuchillo con el mango negro. Se le acerca a María por el lado izquierdo...el doctor Mandinga trae un pequeño muñeco de cera. Se acerca a María por el lado derecho.) (*Medea en el espejo*, p. 56)

Y le dicen:

³⁷³ Cf. C. Espinosa Domínguez, “Glosario de voces infrecuentes”, en C. Espinosa Domínguez, *op. cit.*, pp. 1495-1507, p.1499.

³⁷⁴ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 217.

Madame.- Haz la invocación que tú conoces.

Doctor.- Para que desaparezca. (*Medea en el espejo*, p. 56)

Aunque María no llega a consumir la ceremonia que supondría la muerte de Julián, pues ahora en realidad quiere hacer desaparecer a la María de toda su vida, humillada y maltratada, y encontrarse con la auténtica, y de tanta emoción se desmaya:

María.- (Repitiendo la invocación.) Espíritu dañino e infernal, te conjuro a que pongas tus diversas cualidades al servicio mío para atormentar y hacer desaparecer a... (María, el muñeco de cera y el cuchillo caen al suelo.) (*Medea en el espejo*, p. 56)

3.7.1. Madame Pitonisa

Es descrita por el autor como una mujer vieja, negra, pequeña y gorda, vestida de blanco, con muchos collares y pulseras de la santería³⁷⁵.

Santera de profesión, tiene por ahijada en el mundo de la santería a María, puesto que está al tanto de todas sus desgracias y está intentando sacarla de la terrible situación en que se encuentra. Es evidente que quiere su bien, aunque los métodos no son nada ortodoxos ni reflejan la realidad del pueblo cubano.

Entre los rasgos de su personalidad, es muy manipuladora. Sabe cómo manejar a María, pues la conoce bien, incluso para que actúe contra su voluntad, contando con la rebeldía de ésta:

Doctor.- ¿Y usted cree que ella haga eso?

Madame.- ¿Quién, hijo, quién?

Doctor.- María.

Madame.- ¿Podrá resistirse? (Se sonríe)

Doctor.- Ella es fuerte.

Madame. Si me opongo a ella, ella terminará haciendo lo que deseo. (*Medea en el espejo*, p. 49)

³⁷⁵ J. Triana, *Medea en el espejo*, p. 48.

Así insta a María a que acepte y olvide, a sabiendas de que ella no lo hará por su tendencia a hacer todo lo contrario de lo que se le dice, y así prepararla para la ceremonia que acabará con Julián:

Madame.- (Secamente) Acepta y olvida.

María.- No, eso no. No puedo aceptar. No puedo olvidar... (*Medea en el espejo*, p. 53)

Como buena profesional de las artes adivinatorias, usa el más conocido sistema de adivinación de la Santería, los caracoles, pero también la cartomancia, pues “algunos brujos, negros criollos han aprendido de los blancos el arte de echar las cartas (...) uniendo este procedimiento adivinatorio civilizado a los primitivos y característicos de África”³⁷⁶:

Madame.- Ayer le tiré las cartas.

Doctor.- Hay sangre...

Madame.- Ella tendrá que hacer de tripas corazón. Luego le tiré los caracoles; y aquello, mira, me erizó... (Con ternura.) Hay que ayudarla, Doctor Mandinga. (*Medea en el espejo*, pp. 49-50)

De otro lado, es una mujer decidida a hacer justicia aunque nadie se lo haya pedido, y, como buena santera, usará todos los medios a su alcance para ayudar a María. Su justicia consistirá en usar su magia para que a través de una ceremonia vudú María acabe con Julián. Lo que sí logrará Madame de forma accidental es que María entre en trance y, al ver pasar como una película su vida pasada, se distancia y desaparece su dependencia respecto a Julián. Tira de su compañero el Doctor, que hace las funciones de ayudante:

Madame.- Nada de informaciones. Tú y yo lo sabemos todo. No necesitamos de esas boberías. Lo que pasó anoche ya andaba caminando... (Mirando hacia todos lados y hacía el piso.) Hay sangre por todos los rincones. (Se sonrío. Pausa.) Ella tiene que al final del final, más allá del final. (*Medea en el espejo*, p. 49)

³⁷⁶ Cf. F. Ortiz, *op. cit.*, p. 110.

Su propio nombre nos indica su función como personaje dentro de la pieza. Considero que opera a nivel de carácter, pues no hay en ella contradicciones que le hagan llegar a nivel de individuo; sin embargo, hay en ella suficientes rasgos para darnos un carácter: tiene un nombre y unas características propias personales que la hacen diferente de cualquier otra santera, aunque por supuesto sigue perteneciendo a este tipo, santera, que ejerce el rol de ayudante de María. Por lo que podemos decir que se trata de Madame Pitonisa, la santera protectora.

3.7.2. Doctor Mandinga

Es un hombre negro, viejo, alto y corpulento, que viste un traje gris, viejo y sucio.³⁷⁷

En cuanto a los rasgos de su personalidad, aparece como un viejo torpe y temeroso, por lo que debe ser guiado por su compañera, Madame Pitonisa, que en contraste es viva y enérgica. Ella se queja de que no la ayude con la jaba y teme que eche atrás a la hora de preparar el ritual:

Madame.- ...Esto es cosa seria. No te echas para atrás que te conozco, Eleuterio. Acércate, no vaya a venir alguien y nos coja desprevenidos. (Pone la jaba con mucho esfuerzo en el suelo.) ... (*Medea en el espejo*, p. 50)

Este personaje, al igual que su pareja Madame Pitonisa, llega hasta el nivel de carácter puesto que en su discurso observamos unas características propias, como son la torpeza y el poco espíritu que le hacen aparecer como un hombre temeroso; pero sobre todo por el rol que asume como ayudante de María, podemos definirlo como el Doctor Mandinga, el ayudante santero protector.

3.7.3. Conclusiones

Triana no toma estos personajes de la obra de Eurípides, sino de la cultura popular cubana. Desempeñan un papel muy importante, pues, a través de una

³⁷⁷ Cf. Triana, *Medea en el espejo*, p. 48.

visualización accidental pero propiciada por un encantamiento de los brujos, María ve pasar su vida y toma conciencia de su traición a los suyos, de que ha llevado una vida dedicada siempre a contentar al hombre, aceptando así su alienación.

Esto será el detonante para que María demande el espejo, como dice E. Miranda, “para asomarse a la imagen virtual que de ella ofrece el espejo y aceptar su alteridad”³⁷⁸. Evidentemente, estos personajes no son necesarios en la tragedia griega, puesto que Medea se reconoce rápidamente en una autoanagnórisis, enseguida piensa en la venganza y se dirige al Corifeo de esta forma:

Medea.- ...Pues bien, sólo quiero obtener de ti lo siguiente. Si yo descubro alguna salida, algún medio de hacer pagar a mi esposo el castigo que merece (a quien le ha concedido su hija y a quien ha tomado por esposa), cállate. (*Medea*, vv. 259-263)

³⁷⁸ Cf. E. Miranda Cancela, “Un espejo para Medea...”, p. 217.