

## PALINODIA DE MEDEA EN EL TEATRO CUBANO ACTUAL

ELINA MIRANDA CANCELADA  
*Universidad de La Habana (Cuba)*

Menos afortunada que Helena, ningún poeta entonó la palinodia de Medea en la Antigüedad, de modo que la imagen de esta como fiera vengadora, capaz de matar a sus hijos, ha primado por siglos, desde que Eurípides, siempre tan controvertido, recreara el mito; sin tenerse en cuenta las variantes existentes, ni la ambigüedad en el propio tratamiento literario presente en diversos autores, ni aun la misma profundidad de la propuesta eurípidea.

Esta identificación unívoca, llevada a crudos extremos por el romano Séneca, explica su relativamente poca incidencia, en comparación con Antígona o Electra, en el teatro posterior, hasta que en las últimas décadas de este siglo Medea ha cobrado renovado interés en tanto mujer, extranjera, marginada, propicia la reflexión y nuevas lecturas, a partir del descubrimiento del otro, con el que el complejo acontecer de nuestros tiempos nos ha enfrentado.

Convertida en turca, africana o irlandesa, en metáfora de la tierra expoliada o hasta banalizada como recurso para asustar a niños poco estudiosos<sup>1</sup>, la figura de Medea se proyecta en el teatro de las últimas décadas de modo tal que no hubiera podido preverse en la primera mitad de siglo, a pesar de la recobrada presencia del mito griego entre los teatristas de esos años, pues si bien no faltaron obras que la tomaron como asunto, ni por el número ni por la forma de replantearse, su presencia es equiparable a la de otras figuras míticas en igual período.

Aunque en 1936 Maxwell Anderson había ubicado su Medea en los mares del Sur (*The Wingless Victory*), cuando en 1960 José Triana la traslada a un "solar" cubano, no se trata solo de una transposición geográfica, sino del inicio del cambio de óptica que se abre paso frente al concepto de execrable y monstruosa que por tanto tiempo sobre ella pendiera. En *Medea en el espejo*, Triana subraya la necesidad de realización de la mujer como ser humano, anticipándose a las modernas teorías de género, motivado posiblemente por el interés que en él despertaban los seres que de una forma u otra vivían marginados<sup>2</sup>, para centrarse precisamente en la indagación de cuál sería la mirada de aquellos que no tenían posibilidad hasta entonces de expresión propia, cuál sería la situación desde el punto de vista de ese otro, sometido o relegado, sin auténtica voz dentro de los cánones imperantes.

---

<sup>1</sup> Cf. G. DILMEN, Kurban (1967); W. KYRKLUND, Medea fran Mbongo (1967); B. KENNELLY, Medea (1988); H. MÜLLER, Medeamaterial (1982); C. BOSTANTZOGLOU (Bost), Medeia (1994).

<sup>2</sup> Cf. C. VASSEROT, "Entrevista con José Triana", *Latin American Theatre Review* Kansas, 1995, p.119.

Pero si la perspectiva contemporánea permite nuevas formas de entender el mito, no es menos cierto que, al tiempo, se volvía a Eurípides, en la medida que su enfoque de Medea distaba considerablemente de cualquier exceso maniqueísta, pues si bien es verdad que su obra fija la imagen mítica que trascenderá a las generaciones posteriores, el trágico griego hace resonar en el texto los distintos elementos que conforman la llamada *tradicón horizontal* del mito y somete a la protagonista a un juego de espejos<sup>3</sup>, que multiplica las posibles lecturas, en tanto el ambiguo final de fuerte calado mítico, con la heroína alejándose en un carro alado, equivale, *mutatis mutando*, a un efecto semejante al que busca provocar en el espectador los finales abiertos, tan del gusto de la cinematografía contemporánea.

No se trata ya de la joven doncella que por amor traiciona a los suyos para huir con el extranjero, a la manera de Ariadna, sino de la mujer apasionada, sin familia ni patria, abandonada por el hombre al que todo sacrificó y que, oportunista, ahora busca mejorar su situación casándose con otra joven princesa. Los argumentos de Jasón, cuando viene a “limpiar” su imagen, ofreciéndole alguna ayuda material para su sustento y el de los hijos de ambos en el exilio impuesto por el nuevo suegro, asombrado de que no le agradezca el haberle propiciado vivir y ser reconocida en una sociedad civilizada, la falacia e hipocresía de sus palabras, hacen que la figura del antiguo héroe quede bien maltrecha. Así pues, la venganza de Medea nos es presentada como la respuesta extrema de quien ha sido llevado a una situación límite, como también ocurre en otra tragedia de la misma etapa, *Hécuba*, en la cual el dolor acaba por convertir a la hasta entonces reina de Troya en una verdadero ser demoníaco.

Resuelta a vengar la ofensa recibida y privar a Jasón de su descendencia, la Medea eurípidea no puede evitar las lágrimas que el destino de sus hijos le inspira. A través de sus monólogos se traslucen las fuerzas antagónicas en que se debate internamente y que por cuatro veces parecen cambiar la dirección a su voluntad; de modo que si Medea atrae nuestras simpatías, es porque la censura mayor reside en ella misma. El trágico, por tanto, moviéndose entre las alternativas del mito, cuestiona fuertemente las instituciones y convenciones de su época.

Por ello no es de extrañar que después de tantas y disímiles versiones de Medea en el teatro de los últimos años, un escritor cubano, muy vinculado con el quehacer teatral y con distintas incursiones en el mismo como dramaturgo, Reinaldo Montero (1952), atraído por el texto del trágico griego, se haya sentido en la necesidad de volver a él, no sólo para brindar una nueva versión, desde su óptica particular, sino, con empeño deslegitimador, consustancial al posmodernismo, examinar y desentrañar aquello que subyace tras la tradición literaria, estableciendo un contrapunteo entre esta, el mito y sus circunstancias en una *Medea* propia, obra ganadora del premio Ítalo Calvino de 1996 y representada por Teatro Estudio en 1997, con la dirección del también reconocido dramaturgo Abelardo Estorino.

Aunque larga sería la más sencilla de las relaciones de obras modernas y contemporáneas inspiradas en la figura de Medea, sin contar operas, ballets o filmes cinematográficos,

<sup>3</sup> Cf. F. GRAF, “Medea, the Enchantress from Afar: Remarks on a Well-Known Myth” y D. BOEDEKER, “Becoming Medea. Assimilation in Euripides”, en CLAUSS AND JOHNSTON (ed.), *Medea*. Princeton, 1997.

Reinaldo Montero cuida de resaltar, desde la misma dedicatoria, su filiación con Eurípides, aunque en su decir, y como se muestra en algunos pasajes de la obra, también tuvo presente a Apolonio y no desconoce la tradición literaria.

La proximidad al trágico que Montero expresa sentir, se concreta en la obra desde los primeros momentos, pues aun cuando parece alejarse, siempre encontramos algún vínculo, por tenue que sea. Así, el juego de dados, continuamente practicado por el pedagogo, tiene su punto de partida en el relato del personaje homónimo de Eurípides sobre las noticias que oyó al acercarse a quienes se entretenían con este juego, junto a la fuente de Pirene.

Pero Montero va más allá de la simple referencia al trasmutarlo en reemplazante, de cierta manera, de los oráculos o medio de conocer el trasfondo oculto a los humanos, *moira* dirían los antiguos, cargada en este caso del interés pitagórico por los números; pero sobre todo para subrayar la *týche*, cuyo papel en la acción del hombre advirtiera precisamente Eurípides, tal como aparece en los versos finales de la tragedia.

Sin embargo, desde el diálogo inicial también resalta el interés del autor en tender puentes entre su posible público y el antiguo mito. La nostalgia de la isla lejana en que nacieron tanto la sirvienta como el pedagogo y la protagonista, aflora en la conversación de estos emigrantes, con diversos matices. La tonada que recurrentemente evocan, una popular guajira<sup>4</sup> cubana, el énfasis en la palabra "isla", así como el lenguaje empleado, hacen que al espectador no le quepa duda sobre cuál es la nueva Cólquide, al tiempo que el mito para él cobra actualidad, tal como lo hubiera experimentado en el teatro ateniense de Dioniso.

Los primeros versos asumen, por tanto, la función de captar la atención por un efecto inesperado, el juego entre ambos servidores, a la manera como Aristófanes solía comenzar sus comedias, a la vez que establece elementos propiciadores de la nueva lectura que se pretende; mas, con la pregunta de "por qué la nave Argos no se reventó contra el estrecho" (p.16) irrumpe, de inmediato, el texto de Eurípides, con su "maldición extravagante" (p. 16), tal como la califica el ya no viejo pedagogo.

A partir de estas palabras se inicia un contrapunteo constante entre la tragedia eurípidea y la pieza cubana, no solo en cuanto a asunto, personajes y estructura, sino en la expresión textual. Casi línea a línea es posible reconocer el texto de Eurípides bajo la lengua coloquial, de buen sabor cubano, que emplea el autor; pero frente a este apego al original, discutir una voluntad de ofrecer su propia versión contemporánea, de hacer suyo el texto sin dejar de mostrar una postura crítica y tornarlo vehículo de inquietudes y enfoques de vigencia actual. Con sentido del humor, desacraliza el lenguaje, las mismas figuras míticas y hasta la acción dramática, de modo que, como ha señalado Abelardo Estorino, acepta el reto de "fundir lo coloquial con la literatura más culta"<sup>5</sup>.

No obstante, aun en este aspecto, en que parece alejarse del trágico, sigue sus lecciones, puesto que también Eurípides, para escándalo de sus contemporáneos, como atestigua

<sup>4</sup> *Junto al palmar del bajío.*

<sup>5</sup> M. HERNÁNDEZ-LORENZO y O. VALIÑO. "Yo soy el Otro... y escribo teatro. Una conversación con Abelardo Estorino", *La Gaceta de Cuba*, n. 6, 1997, p. 33.

Aristófanes, se propuso crear una tragedia menos encartonada, con un tono más cercano al coloquial y una mayor aproximación a la representación de la vida cotidiana y sus problemas. El calificativo de “tan próximo” dado a Eurípides en la dedicatoria, se nos revela abarcador no solo de la letra, el texto propiamente de la *Medea*, sino también del espíritu, es decir, la manera de plantearse el quehacer dramático, cada uno en su época.

El largo monólogo expositivo de la nodriza, que en la tragedia cumplía las funciones de informar al público de los antecedentes, ubicarlo en tiempo y espacio, así como presentar el posible conflicto y los personajes, es suplido por el diálogo entre ambos sirvientes en el cual se subraya, desde un inicio, el carácter de emigrantes. No son ambos viejos servidores de la protagonista, puesto que, si bien la sirvienta siempre ha estado con su ama y arrastrada por ella, “encaprichada con Jasón”, ha venido a parar a “esta ciudad absurda”, identificada como la Corinto del mito; el pedagogo había llegado a esas “tierras afortunadas” cuando era un niño, había buscado el olvido de sus orígenes y su asimilación al medio, que creía conseguidos, cuando Medea lo sacó de su ilusión. Mientras la sirvienta recuerda con nostalgia, para él la añoranza, como el destino, es vulgar y filósofo, o mentecato como asevera la primera, se precia de ser capaz hasta de sufrir siempre y cuando encontrara un buen pagador, al tiempo que proclama el juego como explicación última. La diferencia con el viejo y fiel servidor de la tragedia es ostensible.

Si Eurípides solía estructurar sus prólogos a través de un monólogo expositivo, cercano a una supuesta *rhexis* primitiva de presentación, y una escena de diálogo mediante la cual se trababa la acción, Montero prefiere el diálogo movido, en que el contraste entre los servidores le confiere una particular dinámica, no exenta de ironía y humor, obtenido en gran parte mediante el contrapunteo con el hipotexto, en la medida en que los antiguos textos resuenan en boca de los personajes y adquieren nuevos matices en un enfoque distinto. Mientras la sirvienta teme lo que les aguarda y se compadece de la situación de Medea, el pedagogo resume con rapidez la situación, al poner sobre el tapete a la “asesina” Medea frente a la “simpática” Medea, cuyos lamentos de presentación en la tragedia, son sustituidos por verdaderos rugidos.

Por otra parte, el coro que en la obra trágica de Eurípides había perdido funciones, importancia en cuanto a su implicación con la trama y, por ende, peso y espacio dentro de la obra, desaparece en Montero, quien, sin embargo, no prescinde del todo de la función que, aunque limitada, mantenían las partes corales dentro de la tragedia del autor griego, pero la reduce a comentarios líricos en boca de los mismos personajes; puesto que, de igual manera que Eurípides, a pesar de, o precisamente, a causa de su visión trágica innovadora, se mantenía estrictamente dentro de los cánones estructurales, el autor cubano se impone el guardar la estructura externa del modelo, de modo que las modificaciones, en cuanto a las tradicionales partes de la tragedia, son pocas y siempre dentro de soluciones posibles en el marco fijado por los trágicos griegos.

En el equivalente al primer episodio, inmediatamente resalta que no es Creonte quien viene a comunicar a Medea su orden de destierro. Las relaciones de poder se han hecho demasiado complejas y se ha creado un complicado aparato de intermediarios e instrumentos. Mano Derecha, prepotente cuando se siente respaldado por el poder, vendrá sumiso a

buscar la ayuda de Medea una vez que haya sucumbido aquel al que sirve, pues sin amo no es nadie.

También Egeo aparecerá dos veces en escena, como para quitar toda duda a Medea, al asegurarle reiteradamente la salida necesaria y cumplir la función del mensajero, tan convencional para el público actual; mientras que la escena de enfrentamiento, *agón*, entre Medea y Jasón aparece dividida en dos partes por el equivalente a una intervención coral pero que el autor no califica de estásimo, de manera que los dos tiempos de sus relaciones, amor y ruptura, queden expresamente subrayadas, mientras se aligera la carga conceptual en el encuentro entre los antiguos amantes.

También en el epílogo se añaden escenas y más que la parte marcada por Montero como éxodo, este, en el sentido estrecho en que se suele usar el término, está dado por la salida de escena de Medea y sus acompañantes, rumbo a Atenas; salida que en la puesta habanera de Teatro Estudio se representó con un carro que recordaba a aquel usado por Tespis, según cuenta la leyenda, para trasladarse de una aldea a otra a fin de ofrecer las primicias del género dramático, o los que usaban, posteriormente, las *troupes* teatrales con igual fin. Así pues las modificaciones en cuanto a las tradicionales partes de la tragedia son pocas y siempre dentro de soluciones posibles en el marco fijado por los trágicos griegos.

Tampoco hay cambios sustanciales en relación con los personajes, si descontamos la sustitución de Creonte por Mano Derecha o los tintes con que los matiza, tomados algunos de Apolonio al menos en lo concerniente a Medea y Jasón. Así, aunque presentada en medio de rugidos, como para que nadie dude de su fiero carácter, la protagonista de la obra cubana en algunos momentos, tiene toques del personaje helenístico: a los ojos de Egeo puede parecer una “niña melancólica”, necesita el consejo y el aguijón del Pedagogo para resolverse a la venganza y ante la presencia de Jasón siente la misma atracción erótica.

También se trasluce el héroe de Apolonio en la figura de Jasón, quien lo explicita cuando declara su agrado y aprobación ante la versión helenística. Con ello hace gala de su conciencia de ser, como héroe, objeto poético y, aún más, crítico de las distintas variantes literarias asumidas por el mito. Mas no solo por este intento de brindar la imagen del héroe cantado, se proyecta la sombra del poeta del siglo III a.n.e., sino que en su Jasón se apoya la actitud que asume el personaje de Montero una vez que cree muertos a sus hijos.

En el encuentro con Medea había usado los mismos argumentos falaces que el Jasón de Eurípides, pero con una sinceridad ajena a este, el del cubano termina por reconocer: “Cambio todos los cantos que me alaban por vivir sin penurias” (p.40), con lo que sella su destino como héroe. Al perder su posición con la muerte de Creusa y Creonte, al quedarse sin hijos, recuerda entonces el asesinato del hermano de Medea y siente que los nuevos crímenes no son más que la continuación de aquel. El dubitativo héroe helenístico que logra el triunfo, no por su fuerza o habilidades guerreras, sino por el amor y las armas de una mujer, quedando de hecho al margen del mito heroico, es el que subyace en el personaje de esta versión cuando acepta el triste final con mansedumbre -locura opinará el Pedagogo- y se va a acabar sus días a la sombra del símbolo de la áurea saga juvenil venida a menos, como él mismo, por la cotidianidad y las mezquindades de la vida.

Tornando a Medea, una vez asegurada la salida y con el acicate del Pedagogo para que tome venganza de la ofensa recibida, con decisión semejante a la de la heroína trágica, pone en ejecución el plan, sin atender los reparos de la sirvienta. La obra continua por los mismos cauces que el modelo trágico, sin que la protagonista se abisme en la batalla de sentimientos encontrados.

Pero, si en general, la obra se estructura siguiendo las pautas marcadas por el modelo trágico, con las variantes consustanciales a su nueva formulación, el paralelo termina una vez que, al parecer, la venganza se ha consumado. Muere la joven esposa, muere el angustiado padre, rey de Corinto, y al parecer también Medea asesina a los hijos. Trastornado al ver los restos llenos de sangre que le muestra Medea, Jasón se aleja, en tanto esta, victoriosa, permanece en escena.

Cuando solo queda aguardar el espectacular broche final, la protagonista, en medio de los preparativos del viaje a Atenas, descubre a la horrorizada sirvienta, y a los espectadores, que, a diferencia de la tragedia, no ha dado muerte a los niños. Todo ha sido un engaño. Medea ha roto con el mito: no es la asesina de sus hijos. No se ha visto precisada a matar a Jasón y ya no desea más muertes. No es más la diosa de la venganza, para retomar las palabras de Schlesinger<sup>6</sup>, sino una mujer más que abandona Corinto con rumbo a un anonimato feliz en que se han de educar sus hijos, bajo su protección y la de sus servidores; mientras que la tradición mítica adquiere vida propia, a través de la literatura y el arte, con un final imaginado por el pedagogo como *quintaesencia impalpable*: la carroza en que Medea con los cadáveres de sus hijos se eleva *hacia el cielo de los cielos*, según concluye este. Con tal solución ya pueden irse tranquilos a desayunar a Atenas, aunque el Pedagogo, precavido, a última hora recoge el cuchillo y lo esconde entre sus ropas.

Como Helena, también Medea sale reivindicada en esta palinodia, al menos del crimen más execrable que se le atribuyera y, como reiterada emigrante, parte hacia nuevas tierras, dejando al lector en libertad de suponer si realmente el mito queda atrás, presta a fundirse en una vida anodina – como también alguna vez deseara Eurípides, cansado de tanta envidia –, o no. Tampoco la tragedia eurípidea es más explícita cuando la protagonista se marcha en el carro alado enviado por el Sol.

De las cuestiones que inquietaban a Eurípides, más que la aceptación del extranjero en el contexto de la polis, Montero pone énfasis en el emigrante y las variantes con que este asume tal condición, puestas sobre el tapete por el diálogo de la sirvienta y el pedagogo en la primera parte de la obra, titulada por el autor *Un vicio pitagórico*; pero es en la segunda, *Una república platónica*, cuando en un nuevo diálogo entre ambos personajes, el pedagogo, quien a pesar de sus esfuerzos por olvidar sus orígenes no escapa de su huella, redimensiona la insularidad natal a partir de las palabras de Graziella Pogolotti que sirven de exergo a la obra, pero sobre todo de motivación al autor en su reflexión:

“Sí, la isla son los puertos. Los puertos, el límite de las esperanzas, el ansia de una cosa distinta, el más maleable y férax reducto de la insularidad. Los puertos revelan

6 Cf. E. SCHLESINGER, “On Euripides Medea”. En: - SEGAL (ed.), *Readings in Greek Tragedy*, Oxford, 1983, p.299.

la necesidad de asimilación y cambio” (p.67-68).

E indudablemente estos dos factores, asimilación y cambio, constituyen el eje de la obra. Al final, Medea y los suyos, con toda su carga, retomarán el camino, sin mirar atrás.

También mantiene las relaciones de poder como subtema de interés pero con mayor amplitud que en el trágico griego, al detenerse en especial en aquellos que, como Mano Derecha, devienen instrumentos de quien lo ejerce, y de ahí la doble presencia del personaje en escena, apartándose del modelo, así como al poner Medea al descubierto el ansia de poder de Jasón como verdadero móvil de su comportamiento.

Sin embargo es el quehacer literario y el papel del poeta, también dentro del foco de atención del trágico, el aspecto que adquiere mayor relevancia. Tanto Medea como Jasón están muy consciente de ser objetos poéticos, de pertenecer a una tradición mítica y literaria, mientras que el pedagogo-filósofo, a manera de autor, deviene instigador y promotor de las acciones de Medea para al final, emocionado por la conciencia de su ayuda “a la culminación de un mito en este mundo sin encanto” (p. 89), ofrecer la solución que la tradición literaria hará suya.

Los personajes, con frecuencia, nos recuerdan precisamente su condición de tales. Medea asegura que no rozará ni con un pétalo a ninguno de los personajes de “esa plácida comedia”; Jasón conoce y enjuicia los poemas que en honor de su empresa se han compuesto; tradición poética cuya responsabilidad asumen Medea y los suyos cuando invierten los términos, al actuar, y abandonar la escena, como simples mortales, una vez que, a diferencia del éxodo trágico, en la antístrofa se asegura que: “Por suerte o por desgracia, el curso verdadero de las cosas a veces no permanece arcano para siempre” (p. 90). Sin duda, por obra de los mismos hombres. Así pues, la tragedia ha devenido comedia, precisamente por esta opción más que por el final feliz, el sentido del humor o el uso de recursos cómicos.

Ahora bien, si queremos ubicar adecuadamente esta pieza han de considerarse también los antecedentes en cuanto al uso del mito clásico en el teatro cubano contemporáneo, puesto que, al igual que la *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera, esta *Medea* se cifie a un mito específico a partir de su formulación por uno de los grandes trágicos griegos, sin obviar la tradición literaria generada, y pone directamente a los personajes míticos en escena.

La ambientación en nuestras circunstancias, más que por determinados toques – el papel de la guantanamo en Piñera, por ejemplo, lo asume la guajira en Montero-, se logra a través del lenguaje, de la “ruptura sistemática de la seriedad entre comillas” que proclamara Piñera como su principal recurso, sin olvidar el interés actual de consideraciones temáticas, de manera que el asunto mítico se siente propio y la filiación de la obra es indudable; al tiempo que el subrayado propósito de mantener los cánones estructurales de la tragedia, recuerdan los afanes en ese sentido de Carlos Felipe y de José Triana.

Linda Hutcheon, al revalorizar el sentido etimológico de la preposición griega *pará*, abre el espectro significativo, de manera que bajo el término parodia sea posible comprender “una síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, es decir, con el fin

de marcar una trasgresión de la *doxa* literaria”<sup>7</sup>, con carácter tanto peyorativo como respetuoso, sin obviar una amplia gama de matices intermedios. Por ello la *Medea* de Reinaldo Montero que tanto se ajusta al concepto de parodia propuesto por la estudiosa, no deja de ser un homenaje al genio de Eurípides, sin olvidar otras voces intermedias de la tradición mítica y principalmente literaria que el dramaturgo también ha tenido en cuenta; pero sobre todo, aunque no sea el primer intento de presentarla como inocente<sup>8</sup>, el escritor cubano se convierte en alguna medida en émulo de Estesícoro, al ofrecernos la palinodia por tantos siglos negada a la princesa de la Cólquide, a partir de una relectura carnavalizada<sup>9</sup> o, si se prefiere, de una mirada que solo los enfoques contemporáneos han hecho posible, al tiempo que los personajes del antiguo mito, ya desacralizados, continúan encontrando resonancia en sus interlocutores a fines de una centuria tan agitada como la nuestra, unos veinticinco siglos después de que Eurípides le diera al mito, a Medea, su imagen canónica.

---

<sup>7</sup> L. HUTCHON, “Ironía, sátira, parodia”. En: *De la ironía a lo grotesco*, México, 1992, p. 180.

<sup>8</sup> S. I. JOHNSTON en su introducción al libro *Medea* (Op. Cit. Supra) señala que: “Jacqueline Crossland’s 1992 *Collateral Damage* takes this idea even further, portraying an innocent Medea who has been framed by the Corinthian princess.” p. 4-5).

<sup>9</sup> Según propone Omar Pérez en la contraportada de R. MONTERO, *Medea*, La Habana, 1997.