FORO HISPÁNICO. REVISTA HISPÁNICA DE FLANDES Y HOLANDA

núm. 27, abril de 2005

Consejo de dirección:

Patrick Collard (Universidad de Gante)
Nicole Delbecq (Universidad de Lovaina)
Rita De Maeseneer (Universidad de Amberes)
Hub. Hermans (Universidad de Groninga)
Francisco Lasarte (Universidad de Utrecht)
Luz Rodríguez (Universidad de Leiden)
Maarten Steenmeijer (Universidad de Nimega)

Redacción de este número:

M^{re} Francisca Vilches de Frutos

Secretaría de redacción:

María Eugenia Ocampo y Vilas
Toda correspondencia relacionada con la redacción de la revista
debe dirigirse a:
T.a.v. María Eugenia Ocampo y Vilas - Foro Hispánico
Departement Letterkunde (Romane Talen)
Universiteit Antwerpen - Campus Drie Eiken
Universiteitsplein 1
B-2610 Wilrijk
Bélgica

Suscripciones y administración:

Editions Rodopi B.V.
Toda correspondencia administrativa debe dirigirse a:
Tijmmuiden 7
1046 AK Amsterdam
Países Bajos
Tel. +31-20-6114821 Fax +31-20-4472979

Diseño y maquetación:

Editions Rodopi

ISSN: 0925-8620

LAS TRANSFORMACIONES DE UN ANTIPROTOTIPO FEMENINO:
MEDEA EN EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

El personaje mítico de Medea, tradicionalmente presentado como un antiprototipo femenino —la mujer sabia, valiente, orgullosa y rebelde que llega al crimen patricida por seguir su pasión de venganza—, se ha transformado paulatinamente en el teatro español de las últimas dos décadas en aras de la reivindicación de la fuerza de la pasión sensual y la justificación de la deseperación femenina ante el abandono y la traición amorosa. Así, en algunos títulos teatrales recientes, se identifica a Medea como un símbolo de la lucha por la libertad del individuo frente al sistema y frente a las pautas de la moral social predominante. Es posible encontrar en este último sentido la interpretación del mito como motivo para la defensa de una más justa e igualitaria condición social femenina e, incluso, una lectura humanizada, 'comprensiva', de la actuación de Medea situada en el contexto actual de unas relaciones familiares cada vez más democratizadas y efímeras en las que resulta frecuente el estallido pasional de la violencia.

La recreación de los personajes y las historias de la mitología clásica ha sido una constante en la historia del teatro como género literario y como arte espectacular. Las sucesivas versiones de los argumentos míticos han formado parte con asiduidad del 'repertorio' teatral español contemporáneo. (Vilches de Frutos 1983; Ragué-Arias 1992; Nieva de la Paz 1998; Rodríguez Adrados 1999; Paco Serrano 2003) La crítica especializada ha señalado a menudo la utilización de la recuperación 'arqueológica' de los asuntos míticos como fórmula que permite asegurar el 'prestigio cultural' de una programación teatral. Se ha destacado también, sobre todo durante el período de posguerra, la recurrencia al mito para llevar a cabo la denuncia de los problemas de la sociedad española del momento que la censura impedía mostrar abiertamente. En el período democrático ha predominado entre los autores de las versiones míticas el intento por transgredir el sentido originario de las figuras y los asuntos fijados por la tradición clásica como forma de cuestionar las bases en las que se ha fundado el legado cultural occidental, de forma que la utilización del mito ha sido cada vez más frecuente como recurso para indagar en los cambios de la identidad individual y colectiva. (Vilches de Frutos 2003)

El mito presupone la noción de variación y cambio. El análisis comparativo de las diversas fuentes clásicas de un mismo relato mitológico muestran la estrecha vinculación entre su construcción acumulativa y contrastada con la multiplicidad de voces esencial en todo proceso de transmisión tradicional. (Gil 1975; Ruiz de Elvira 1975; García Gual 1992; Eliade 2000) Se trata en esta ocasión de analizar la vigencia del mito de Medea en el teatro español desde el inicio del período democrático hasta nuestros días, poniendo especial énfasis en el análisis de las variaciones que ha experimentado este icono femenino de la transgresión. Paulatinamente se ha ido imponiendo una visión compleja del personaje que supera la tradicional imagen de la madre patriarcal, el escándalo ante el terrible asesinato de los hijos, para subrayar en cambio la fuerza de la pasión sensual y la desesperación femenina ante el abandono y la traición amorosa.

La figura de Medea ha tenido un destacado lugar en el teatro español del siglo XX, formando parte de una serie de personajes femeninos griegos tradicionalmente juzgados antiprototípicos por sus negativas conductas, como Circe o Clitemnestra. (Ragué-Arias 1992: 142; Vilches de Frutos 2002) La historia de Medea es la historia de una mujer que lo sacrifica todo por amor. Hija del rey de la Colquide, abandona su patria, asesina a su hermano y utiliza sus poderes de hechicería para cometer otros crímenes con el fin de ayudar a Jasón, el argonauta, en la realización de su hazaña: la conquista del vellotino de oro. Una vez en Corinto, funda con él una familia de la que nacen dos hijos. Los años van desgastando progresivamente su apasionada unión hasta llegar a un momento en que Jasón no duda en abandonarles para contraer nuevas nupcias con la hija de Creonte, rey de Corinto, una mujer más joven que le resulta útil en su ascendente carrera hacia el poder. Para vengarse de este repudio, la ofendida Medea envía a su rival, como regalo de bodas, un fastuoso traje, que abrasa a la novia entre indecibles torturas y da luego muerte a los hijos habidos con Jasón.¹

Los rasgos más destacados de la personalidad de esta figura femenina griega han sido valorados de formas muy distintas por parte de los dramaturgos españoles contemporáneos, de acuerdo con unos cambios en la definición social de la identidad femenina que se han recibido de diferente forma desde presupuestos ideológicos distintos. Medea encarna a la mujer fuerte, valiente, apasionada, rebelde y sabia, atributos alejados del ideal femenino tradicional -la esposa y madre sacrificada, paciente, sumisa, encerrada en el ámbito del hogar, que todo lo ignora acerca de 'lo público'-, que ha imperado desde el ideal clásico hasta el predominio del modelo femenino conservador de la 'pin-up' durante la posguerra mundial. (Lipovetsky 1999: 160-162) De ahí que con frecuencia Medea haya sido vista como un peligroso antiprototipo que con frecuencia 'ad contrarium' de conductas excesivas que siempre femenino, ejemplar 'ad contrarium' de conductas excesivas que siempre femenino, conducen a resultados trágicos. Medea, como Clitemnestra, como Circe, rompe con un rasgo básico de la identidad femenina tradicional: la aceptación resignada del abandono masculino causado por el desamor. Desde posiciones más favorables al cambio de mentalidades se la erige, en cambio, como símbolo de lucha por la libertad del individuo, y porta-estandarte de una

oposición rebelde a los valores y poderes establecidos. En alguna de las recreaciones más recientes, se encuentra incluso una visión comprensiva, 'humanizada', del patricidio que Medea ejecuta, situado en un contexto más amplio: las estructuras familiares, cada vez más democratizadas y efímeras, en las que resulta frecuente el estallido pasional de la violencia.

En la *Medea* de Eurípides encontramos el texto considerado por nuestros contemporáneos como fundacional para entender la construcción del mito. Al abrirse la obra, Medea es una pobre extranjera, abandonada y sola que, no contando siquiera con el apoyo y defensa de los varones de su familia, sufre un gran dolor por el abandono y la traición del esposo. Físicamente avejentada, se siente impotente para evitar las inminentes bodas de Jasón con la joven hija del rey. Pero, desde el comienzo, Medea se rebela contra su papel de víctima. Su "alma orgullosa", "violenta e implacable" (Eurípides 1995: 9), llena de odio, clama por la venganza, una venganza que consumará con cuatro muertes (Glaucia, la princesa y los hijos habidos con Jasón), dejando en cambio vivo al causante de la tragedia para que sufra un insuperable dolor.

El autor griego ha sido interpretado posteriormente por algunos escritores dentro de la larga tradición literaria misógina (Durán y Temprano 1987; Segura 2001), en parte debido a la insistencia de Eurípides en la creación de personajes femeninos que, arrastrados por sus pasiones, se oponían al sistema y rompían toda clase de normas y tabúes. En efecto, su *Medea* fue entendida como el relato de los horribles crímenes cometidos por una mujer sometida a la furia de dos pasiones ciegas: el amor y la venganza. Esta protagonista posee, además, varios rasgos que la alejan también del arquetipo femenino ideal. Como ella misma proclama: "Que no me tenga nadie por floja o débil o paciente, sino de un carácter bien distinto." (Eurípides 1995: 36) Es además una hechicera, una mujer "sabia" que goza del poder que le otorgan sus conocimientos mágicos.² Frente a la fuerza de la pasión es capaz de oponer la frialdad de una inteligencia calculadora, que le permite utilizar la mentira y el engaño con el fin de llevar a cabo su terrible plan. Es valiente y se rebela contra el poderoso. Mantiene una elevada autoestima, un indomable orgullo que pasa por encima de los instintos y es causa de que se vea capaz de subvertir, incluso, los 'sagrados' deberes de la maternidad. Teniendo en cuenta que la maternidad ha sido un eje fundamental de la identidad femenina a lo largo de los siglos, se entiende mejor el rupturismo del trágico griego, que no dudó en enfrentarse al tabú y presentar a un personaje femenino que ejecuta a sus hijos para herir en lo más profundo al padre. Veinte siglos después, el crimen de *Medea* sigue siendo un episodio trágico que ha atraído a múltiples creadores por su enorme fuerza catártica.³

Frente a la frecuente visión 'negativa' del mito de Medea, centrada en la imagen de la mujer patricida, otros han distinguido en este personaje euripídeo el acertado retrato de la complejidad de la psique femenina, por parte de un autor pionero en la reivindicación de la condición social de la mujer de su tiempo. (Rodríguez Adrados 1995: XIX) De ahí procede en buena parte su notable vigencia actual. Así el personaje "monstruoso", la hechicera capaz de acciones abominables, ha podido ser entendida como una mujer que, siendo

víctima de una injusta conducta, se rebela; una mujer valiente y fuerte capaz de enfrentarse también al poder establecido, a la norma social y a un destino 'inevitable' de aceptación resignada del abandono masculino, que ella cree que la humilla. Medea ha sido comprendida desde esta perspectiva como una figura 'feminista', proclive a la denuncia de la situación de desigualdad todavía existente entre los sexos. Esta interpretación se basa en el primer parlamento que la heroína pronuncia en la tragedia de Eurípides nada más aparecer en escena: una lúcida reflexión, marcada por una abierta crítica, sobre cómo discursan en la sociedad griega las relaciones entre hombres y mujeres. (Eurípides 1995: 14-15)

Cuando los autores teatrales contemporáneos se enfrentan al asunto mítico deben decidir, en primer lugar, si van a realizar una traducción del texto clásico para posibilitar unos montajes escénicos más fácilmente comprensibles (acercando el contexto cultural y lingüístico al público actual) o si van a llevar a cabo una versión propia, un proceso 'dramatúrgico' de segundo grado en el que la fuente original es la base para una creación personal. Esta segunda opción suele presuponer la priorización de una determinada fuente, pero en algunas ocasiones, los dramaturgos deciden en cambio combinar rasgos y episodios procedentes de diversos autores como una forma relativamente segura de evitar la mencionada fórmula de la 'traducción'. Pretenden, en suma, llevar a cabo una reflexión actual sobre los valores asociados a cada figura y asunto de la historia legendaria. De ahí que las transformaciones perceptibles en cada versión sirvan para entender cuáles son las preocupaciones esenciales del autor contemporáneo.

La cadena de recreaciones de este personaje mítico en la literatura dramática española incluye versiones ya clásicas llevadas a cabo por destacadas figuras del canon teatral español del siglo XX: la traducción de la *Medea* de Eurípides llevada a cabo por Miguel de Unamuno (1933), las versiones de este mismo texto firmadas por Alfredo Marquerte (1955) y Alfonso Sastre (1963), o la versión del texto de Séneca realizada por José Bergamín (1963), entre las más destacadas. Recientemente, en el período democrático, se han publicado varias versiones libres del mito que revalorizan su aportación de valores alternativos y su valiente actitud ante un destino individual socialmente trazado, destacando entre ellas las de Luis Riaza (*Medea*, 1981), Alfonso Zurro (*A solas con Marilyn*, 1998), y Diana de Paco Serrano (*Polifonia*, 2001).⁴ Los textos de Riaza y Zurro han situado al personaje en contextos sociohistóricos próximos, propiciando una lectura actual globalizadora que interpreta esta figura como icono de la reivindicación de la libertad, la pasión y la subversión de los valores establecidos. No deja de resultar interesante que los artífices de estas versiones hayan elegido a un personaje femenino como representante de las numerosas víctimas del poder que, de múltiples formas, intenta aplastar al individuo; una mujer que no se deja abatir impunemente, sino que se rebela y devuelve con creces el mal causado. Siendo también una actualización libre del mito, la obra de Diana de Paco Serrano, *Polifonia* (2001), finalista del Premio Calderón de la Barca 2000, ofrece una visión reivindicativa de cuatro figuras de la tragedia griega (Medea, Fedra,

Penélope y Clitemnestra) presentadas como víctimas que se rebelan frente a un injusto destino personal en unas coordinadas espacio-temporales indefinidas, pero muy conectadas con la actualidad por su fondo moral predominantemente relativista y 'posmoderno'.

Luis Riaza lleva a cabo la versión más transgresora de todas las que se han manejado para la realización de este estudio, en la línea del teatro antinaturalista y alegórico que le es más propio. La figura mítica de Medea responde perfectamente a ese anhelo de libertad, al ansia por imaginar la libertad frente a los resortes del poder, que impregna todo su teatro del período (Cazorla 1981: 12). La trama se aleja aquí de las fuentes clásicas para avanzar en una línea desmitificadora de la maternidad y la familia como parte del imaginario colectivo más 'sagrado'.⁵ Encontramos además en ella una plasmación escénica pionera que anticipa las actuales reflexiones sobre el carácter socio-cultural y —más concretamente— 'performativo' de los rasgos esenciales que definen en cada lugar y en cada tiempo las claves de identidad de cada uno de los 'géneros'. (Butler 1990: 136) En esta obra, Medea es un hombre. Su nodriza, también. Pero ambos repiten cada noche la 'ceremonia' del disfraz y juegan a ser otra cosa: dos mujeres enredadas en un juego interminable de amor y celos; un amor que es en realidad oscura pasión prohibida y unos celos que esconden una acerada rivalidad de clase. Nada es lo que parece en una obra en la que Medea no tiene hijos, pero tiene perros. Jásón no llega nunca, pues la nodriza (el sirviente) se niega a hacerse pasar por tal, y la señora (el amo) vive cada noche, en el más absoluto ocultamiento doméstico, una vida (una identidad) que de día no puede vivir.⁶ En las páginas de presentación de la obra, el autor intenta reforzar, por encima de la primera lectura posible en relación con el enfrentamiento personal de los protagonistas frente a las pautas heterosexuales mayoritarias, la crítica global a la sociedad coetánea a partir del juego escénico de la sustitución de las imágenes masculinas por otras femeninas. La alusión a la caverna platónica como referencia filosófica clásica del cuestionamiento de la apariencia de lo real pretende dotar así al texto de un sentido ontológico general.⁷

La historia se sitúa en el ambiente decadente de una casa burguesa de finales del XIX. En el espacio interior de un dormitorio, lugar donde pueden barajarse en la más absoluta privacidad los sueños y los deseos, aparecen los dos únicos protagonistas, dos actores varones —un amo y su criado—, que representan papeles femeninos. El elemento metateatral salta una y otra vez a convertirse en un verdadero ritual. Los personajes juegan a ser dos miembros que representan la historia mítica. Sus disfraces se convierten en un elemento escénico clave para el desarrollo de la propia acción dramática. El sirviente pasa así a representar papeles diferentes, como el de la Nodriza de Medea, el de Creusa, la hija del rey, o el del propio Creonte. Como afirma la Nodriza en un cierto momento, "El vestido es la culminación de la apariencia". (Riaza 1981: 46)

Las múltiples referencias metateatrales y la mostración explícita de los mecanismos que construyen la ilusión teatral producen un buscado efecto de

distanciamiento, provocan una actitud de reflexión analítica en el lector-espectador. Continuamente se alude, tanto en el texto como en las acotaciones, a los elementos de caracterización en el proceso de construcción de la 'máscara' actoral. Los dos personajes se maquillan, se pintan el cuerpo, se visten, se ponen pelucas, corsets, se abultan los pechos... el travestismo implica al mismo tiempo una referencia metaficcional y un pretexto para la reflexión ontológica sobre la realidad y la apariencia, sobre el fondo y las formas, sobre identidades fingidas y relaciones humanas trasladadas, sustitutas... falsas. De hecho, no es ésta la primera vez que Riaza plantea el desdoblamiento del actor en sus obras teatrales.⁸ El texto dialogado subraya a menudo el significado del ritmo escénico – "tan lenta alternativa rompería la trágica tensión de la pieza" – y descubre, en suma, "los secretos de la puesta en escena". (Riaza 1981: 60) A través del disfraz se alude, además, al ocultamiento de una homosexualidad que en más de una ocasión da lugar a un discurso homoerótico explícito. Resulta evidente el gusto por la provocación verbal que preside el texto, fijando unas imágenes eróticas transgresoras de los códigos de la moral sexual más convencional.⁹

La Nodriza, actriz, le veda a Medea la aparición en escena de Jasón; se niega a esa sustitución que ella le demanda. En cambio, se hace pasar por la hija del rey, su rival, para hacerla sufrir con los celos. Medea aparece vestida de negro. La Nodriza, en su papel de Creusa, está vestida de blanco. El simbolismo de los colores supone una vez más la utilización iconoclasta de los códigos de valoración socialmente establecidos en relación con las relaciones de triángulo extraconyugal. Medea, la esposa traicionada, reivindica aquí con orgullo su papel de mujer hechicera, turbia, malvada, frente a la jovencita que es ahora su rival, a la que juzga despectivamente ingenua y vacua.¹⁰ La alusión al desgaste que provoca la convivencia, con las rutinas domésticas como ceniza que apaga el fuego de la pasión, anuncia la inevitable transformación futura de Creusa en paciente esposa, en emblemática Penélope. Con todo, esta 'supuesta' Medea decide finalmente adelantar su venganza. La imaginada muerte de Creusa se representa en esta versión en el contexto de la misma boda, por acción del vestido de la novia, preparado por la maga para que arda justo en el crítico momento en que se lleve a cabo en la catedral la ceremonia de unión entre los amantes.

En diversas ocasiones, se alude explícitamente a la improvisación de los intérpretes como forma de subversión frente al texto fijado por la trama mítica.¹¹ La obra se va construyendo ante nuestros ojos. Los dos actores improvisan su desarrollo, se paran para recordar la escena que sigue, toman acuerdos básicos para que pueda seguir la representación.¹² Finalmente, Medea abre en canal a su hijo pequeño, el perito de peluche cuya arena se esparce por doquier, y mata después al mayor ahogándolo en la bañera. Mientras, llaman a la puerta, pero no es Jasón, sino el lechero. La Nodriza sigue negándose, pese a los requerimientos de Medea, a interpretar el papel de Jasón. En el horizonte, no hay posibles cambios ni alternativas: "No hay puerta. Sólo existe el interior y en él, también solamente, Medea y su doblaje..." (Riaza 1981: 71) Estamos ante una visión profundamente nihilista que

deconstruye algunos de los valores fundadores de la sociedad occidental mientras representa alegóricamente las formas en que el poder perpetúa su acción sobre sus potenciales víctimas. Se plantea a cambio una propuesta estética atrevida y provocadora que incita a la libertad individual y a la ruptura de todo tipo de fronteras morales.

En el límite mismo de la libre manipulación creadora sobre el asunto mítico se sitúa la obra de Alfonso Zurro, *A solas con Marilyn* (1998), que supone una actualización contemporánea de la trágica historia de desamor y triángulo protagonizada por los personajes de la tragedia griega, pero sin ninguna alusión explícita a la misma. Este texto recuerda la conexión del mito griego con la actualísima problemática de creciente violencia en el ámbito del hogar, provocada por las enormes tensiones en unas relaciones entre los sexos cada vez más igualitarias y unas estructuras familiares más efímeras, cuyo eventual rechazo provoca la ebullición de pasiones como los celos, el odio y la venganza. La obra de Zurro conecta directamente con el sentido original del mito, "que representa la naturaleza femenina cuando es empujada al extremo de la desesperación y la humillación". (Rodríguez Adrados 1995: XI) Está dividida en treinta y tres fragmentos, formados en su mayor parte por un discurso monológico: el que protagoniza una mujer que acaba de ser abandonada por su marido, que la sustituye por esa Marilyn del título, de cinematográficas resonancias. Se incluyen también de forma alterna fragmentos que reproducen el relato de las 'perversiones' sexuales que protagonizan su amiga Lina y el carnicero del supermercado en el que las ambas trabajan. Este discurso paralelo en torno a una experiencia sexual brutal permite al autor subrayar el contraste entre la fuerza de una pasión adúltera, secreta y prohibida, con el desgaste casi inadvertido que ha sufrido la relación conyugal que se muestra rota nada más iniciarse el drama. Junto al acertado juego estructural, se percibe además el dominio del autor de una cuidada prosa poética – de tintes vanguardistas – que, de acuerdo con las últimas tendencias de la escritura teatral, carece de indicaciones escénicas. La concatenación del discurso remite al fluir de la conciencia del monólogo joyceano, sin puntuaciones, saltando por libre asociación mental de un asunto a otro; un recurso manejado por el autor con maestría, de eficaz efecto estético.¹³

La protagonista de la obra, víctima de una común historia de desamor y abandono conyugal, se siente perdida, a la deriva, con la única compañía del pequeño hijo de ambos, en una casa vacía, deshecha, como su propia alma.¹⁴ Como la Medea clásica, no puede dejar de preguntarse el porqué de la conducta del hombre que ella todavía ama; no puede romper el yugo. (Zurro 1998: 20) La sensación de irremediable desgracia, de cumplimiento del negro destino trágico se introduce con la sutil entrada del ángel de la muerte en la oscuridad nocturna de su casa. (Ibidem: 27) Un negro presentimiento le anuncia nuevas desgracias. El abogado le comunica que su exmarido quiere quitarle al niño, ya que no puede tener hijos con su nueva mujer; una mujer importante, influyente que, como la hija del rey de Corinto en la *Medea* griega, le está arrebatando a ella todo lo que más quiere.¹⁵ Es entonces cuando nuestra anónima protagonista, una víctima en estado puro, después de haber

caído en la desesperación total del que nada tiene ya que perder, recupera su perdido orgullo, se rebela y decide acometer el terrible patricidio, ahogando al pequeño contra su pecho:

no Mari!ya esto ya no es soportable nadie me lo va a arrebatat voy a detener la locura de ese hombre que por tu culpa quiere arrancarme lo que más amo no podéis imaginar de lo que soy capaz antes de veros felices riéndoos de mí voy a destrozarte el corazón a machacárselo tanto y tanto que toda su existencia sólo será dolor no volverá a conciliar el sueño en paz y me maldeciré a cada minuto por habérme conocido me arrastáis hacia el acto más inhumano que pueda llevar a cabo una mujer el más loco el más sanginario el más infame el más salvaje no me dejáis otra escapatoria no tengo salida [...] yo que le di la vida voy a quitársela st. (Zurro 1998: 51)

En *Polifonia*, de Diana de Paco Serrano, cuatro mujeres (Penélope, Medea, Fedra y Clitemnestra), encerradas en una cárcel cuya definición se presenta deliberadamente confusa, se enfrentan a su pasado y al peso de sus propias conciencias. Los episodios míticos cruciales que todas ellas protagonizaron forman parte del ayer. Ahora sólo les queda reconciliarse con sus recuerdos. Las historias de las tres últimas heroínas griegas son relatos acabados, que puntualmente rememora cada una de ellas en una escena de encuentro final con sus correspondientes antagonistas masculinos (Teseo y Agamenón, Jasón y Orestes). Penélope, en cambio, no se ha desgajado aún del peso de su historia y las mantiene por ello atadas a todas en la cárcel de su conciencia, en el lazo duradero de su memoria inacabada:

PENÉLOPE: [...] a vosotras hay un pasado que os une, una historia concluida, un dolor ya sufrido, y ahora os queda sólo esto: la apatía, el descanso sin descanso, la inquietud suspendida en la incertidumbre, sin tiempo, sin espacio... encerradas en una cárcel. Yo todavía tengo mucho por vivir. (Paco Serrano 2001: 117)

El recuerdo final de su último encuentro con Ulises nos da la clave que explica su paradójico destino común con las tres figuras 'antiprototípicas', que mancharon sus manos con sangre. Ella, la mujer paciente, la que no quiso subvertir su destino, cedió también, según esta libre versión, a la tentación de la violencia y mató a ese hombre que, tras largos años de ausencia, regresaba pretendiendo ser Ulises y sin serlo, totalmente distinto del marido que la abandonó para ir a la guerra, del hombre al que ella quería.

La revisión de los dramas de estas cuatro protagonistas coincide en comprender las razones que les llevaron al crimen, en sostener la legitimidad de su actuación violenta frente a unos hombres egoístas, insensibles, que reiteradamente las victimizaron. Tras esta intencionalidad autorial básica encontramos una motivación doble: la reivindicación feminista de la injusta situación de dependencia, abuso y traición respecto del varón padecida por estas y muchas otras mujeres a lo largo de la Historia, y un fondo moral relativizador que, desde una mentalidad absolutamente contemporánea, pretende subvertir la rígida moral trágica que divide al mundo en culpables e inocentes.¹⁶

Medea ha vagado y sufrido mucho después del crimen patricida que cometió, para encontrar un único refugio, un único consuelo: la compañía y la

solidaridad de esas otras tres heroínas femeninas de la transgresión, que sostienen aún la legitimidad de sus acciones y se defienden como pueden de un injusto y terrible sentimiento de culpa. Nos encontramos, en suma, ante una mujer a la que "nadie, nunca, ha sabido comprender ni interpretar" (Paco Serrano 2001: 110), una mujer, que pasado el tiempo del crimen, apenas puede soportar el peso del dolor, pero que afirma una y otra vez no haber matado a sus hijos por venganza, sino por liberarlos del poder del terrible Jasón:

JASÓN - Entonces..., entonces es verdad, no, no lo puedo creer, no lo has hecho, es imposible que hayas osado, ¿tú te has atrevido a...?

MEDEA - A salvarte de tus garras.

JASÓN - ¿Qué estás diciendo?

MEDEA - El tiempo que he pasado junto a ti me ha servido para aprender a despreciar la vida, a odiar la vigilia, y ahorrar el descanso bajo tierra, para siempre... Ellos no llegarán a sufrir las angustias que sufre su madre. (Ibidem: 118)

Como hemos podido comprobar, el potencial trágico de la figura mítica de Medea ha seguido siendo productivo en el teatro español de las dos últimas décadas. Junto con las esperables adaptaciones actualizadas de las obras de los clásicos –fundamentalmente, Eurípides–, que han dado lugar a varios montajes en el contexto de la habitual programación de este tipo de teatro culto, 'de prestigio', algunos autores españoles contemporáneos han seguido interesándose por repensar este viejo relato, elaborando nuevas visiones de la tragedia de la heroína griega. Además de encontrar interesantes reflexiones sobre su singular papel en la defensa de una más justa e igualitaria condición social femenina, existe también una visión general del mito, representativo de todo ser humano capaz de enfrentarse al sistema establecido. Su valentía a la hora de intentar subvertir un destino aparentemente cerrado, que la convirtió a menudo en objeto de múltiples censuras, ha provocado su transformación en icono de la lucha por la libertad individual y colectiva. Se ha producido, paralelamente a este profundo cambio, la identificación de los lectores y espectadores con una mujer que se siente sola en medio de la traición, y que, llevada a una circunstancia extrema, es capaz de atentar contra lo que más quiere para vengar su amor y su orgullo heridos. Para los citados dramaturgos, Medea ha supuesto, en definitiva, la posibilidad de reivindicar determinados valores alternativos. De ahí el carácter actual y moderno de un mito que ha permanecido vivo y vigente en la creación teatral española hasta nuestros días.

NOTAS

1. Véase un resumen integrado por las diversas fuentes clásicas del relato mítico en Guirand 1971: 263.
2. Ante las acusaciones de Creonte, que la condena al destierro, ya que la teme por ser "experta en muchos maleficios", Medea responde: "Pues al ser sabia, para unos soy objeto de celos, [para otros, indolente, para otros, lo contrario], para otros molesta todavía. Y no soy sabia en demasía, pero me tienes miedo." (Eurípides 1995: 17)

3. Incide en esta visión negativa del personaje la versión de Séneca, que carga las tintas en la cruel venganza de Medea, realizada aquí ante los ojos del propio Jasón. Esta figura aparece en cambio tratada con mayor humanidad, acercando comprensivamente al lector y espectador a un personaje complejo, cuya conducta se justifica en razón de las presiones que ha sufrido por variadas circunstancias.
4. Durante los años ochenta y noventa se han producido representaciones basadas en este mito a partir de adaptaciones posteriores, generalmente surgidas por la demanda de las compañías que estaban proyectando un montaje del mito en el contexto de la programación habitual de los clásicos –principalmente en el marco de los festivales–. Cabe citar entre ellas las versiones de *Medea*, de Manuel Canseco, Ramón Frigoyen, José Luis García Martín, Eduardo Alonso y Manuel Guede, Lorenzo Pritz Carbonell, Txiqui Berraondo, Graciela Gil y Magda Puyó, Ferrn Cabal, Benito de Ramón, Francisco Palencia y María Fernández. Para más información sobre los montajes llevados a cabo sobre la mayor parte de estas adaptaciones, véanse los ensayos anales sobre la temporada teatral publicados por M^{te} Francisca Vilches de Frutos en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, desde 1983.
5. "Del mito clásico ha quedado la soledad de Medea como exilio, la frustración como sustitución de su amor por Jasón, el abandono del mismo como sustitución a su maternidad y la imposible muerte de sus hijos que sólo existen en el deseo de Medea en forma de perros de trapo llenos de arena, vacíos de vida y existencia, los únicos, sin embargo, que son dichosos porque pueden saltar de la nada a la nada." (Ragué-Arias 1992: 120-121)
6. La conexión entre la vuelta a los clásicos y la indagación identitaria se desprende de ciertas alusiones que el autor incluye en su presentación a la obra: "Identidad, nos suponemos, que debe de venir de idéntico, de repetido. Recuperar la identidad perdida significaría, en este caso, repetir a los muertos que un día, ¡ay!, ya lejano fueron florón y prez de nuestras letras." (Riaza 1981: 3)
7. "En la vida cavernaria, por otra parte [...] solo es posible la sustitución. Nuestra época es la época de la sospecha, como dicen. Nuestra época es la de la sustitución. Y puestos a sustituir, sustituyamos mujeres por hombres o vengamos travestis y travestis [...] Y puestos a sustituir, sustituyamos niños por perros falderos, lo que sin duda, resulta el colmo del escamoteo teniendo en cuenta que Medea ha quedado fijada como el mito de la fertilidad desde que la inventaron los que la inventaron, mucho antes, desde luego, que los padres del teatro." (Riaza 1981: 10)
8. En otra obra, suya anterior, *Retrato de dama con perro* (1979), encontramos también la utilización del travestismo en relación con el juego de identidades escondidas, así como en *El palacio de los moros* (1979) se recurre también a la multiplicidad de papeles representados por un mismo actor. (Cazorla 1981: 16)
9. "NODRIZA.- Llegado el momento, pondrá mi culo a disposición de la verga de madame... Mi culo no es sagrado como el de madame..." (Riaza 1981: 46)
10. "MEDEA.- ¡Las manzanitas del bien e hijas de un Rey nada sabéis! Hay sustancias que hechiceras son, no cabe duda, pero están más allá de vuestras sombras consentidas... Tona de esas sustancias y la música de las esferas, en lugar de llegar desde las ordenadas estruallas te sonará por dentro de las tripas..." (Riaza 1981: 52) "MEDEA.- ¡Y que esa sopa negra que rodeaba a Jasón la bebía Jasón a borbotones, hasta la embriaguez mortal! Pero eso no lo puedan comprender las cocherillas de la blanca sopa y del plato del día sazonado con conyugal felicidad..." (53).
11. "MEDEA.- Ahora Majestad, si os dignáis explicar por qué es necesaria vuestra alta presencia para arrojarme como un perro.../ NODRIZA.- Medea debe abandonar la idea de que se la ex- trata de estos ámbitos.../ MEDEA.- ¿Así denomina Su Majestad el arrojarse a la gente, como perros...?/ NODRIZA.- Después de todo, no debe ser tan malo el abandonar este maldito co- rral escénico lleno de principistas de nata y de reyes encorsetados.../ MEDEA.- ¡Dulcemente reconveniente! Nodriza, ¿dónde está escrito eso?/ NODRIZA.- A veces se improvisa. La se- ñora mismo lo aconseja.../ MEDEA.- Eres un Rey de habla refinada, no una sirviente de len- guaje raso, no lo olvides... a los malditos corrales escénicos debes llamarlos 'ámbitos'... Vuelve al libro." (Riaza 1981: 63)
12. "MEDEA.- ¿Y qué dispone la trama ilustradora para seguir adelante? ¿Qué falta de noche antes de que llegue el señor?/ NODRIZA.- La señora debe ser expulsa, como un perro, de Corinto. Luego vendrá la desolada despedida de Medea y los niños. Luego, el señor llega-

- rá.../ MEDEA.- ¡Cumplase, pues, el destino de Medea! ¡Los dioses son la trama! ¡Que se lle- guen los esbirros del Rey! ¡Que no se tarden los arrojadores de perros...! (Riaza 1981: 62)
13. "aquí día llegó y se quedó en la puerta quieto mirándose sin mirarse entonces lo supe todo fue la luz cegadora del rayo que nos muestra el precipicio a nuestros pies en una centésima de segundo ves todo lo que la noche nos ha ocultado no hubiera necesitado decir nada cuan- do lo hizo dijo me voy sentí que el abismo me tragaba y caía arrastrada por un torbellino en el agujero negro." (Zurro 1998: 8)
14. "lo peor es esa estúpida sensación de abandono que te lo llena todo necesitaba haberle oído decir lo que sentía por mí hubiera querido que me vupteara el alma hincado como amante compañera amiga madre como persona por qué él no se comportó así a los amantes cuando no sirven se les quema hay que quemarlos tenemos que ser sacrificados para poder resucitar pero él no me ha dado esa posibilidad me ha dejado perdida en un bosque de interrogacio- nes." (Zurro 1998: 16)
15. "el niño es mito sólo mito mi hijo es mito el niño no para qué quiere el niño que le dé uno su puta es que no puede tener hijos es que no puede tener hijos." (Zurro 1998: 35) El abogado le explica que debe negociar, debe plégarse para evitar lo peor: "es preferible negociar ahora no llegar hasta el límite dice todo podría ser peor dice ella su nueva compañera es importante ella es importante dice tiene amistades muy altas influyentes dice ella es la que mueve las cosas dice tenemos que negociar antes de que se hunda todo todo todo" (45).
16. "PENLOPE – No existe aquí la palabra culpa, ni la inocencia. Ni existen personas justas o injustas" (Paco Serrano 2001: 107). "FEDRA.- Miralo de otra manera. El egoísmo no existe, ni tampoco el altruismo, el sacrificio no tiene sentido" (ibidem: 108). "TELEMACO.- Los dos somos igual de hipócritas ¿es eso?/ PENLOPE.- No te preocupes, todos lo somos." (Ib- idem: 109) "FEDRA.- Ya no hay remedio. ¿Qué haces tú aquí si has obrado con justicia?/ CLITEMNESTRA.- Si te soy sincera, no lo sé. El Caos. Lo justo se ha vuelto injusto, los asesinos han sido absueltos, es el final, el desorden, la confusión, el holocausto." (ibidem: 110).

BIBLIOGRAFÍA

- Blesa, Túa (ed.)
1998 *Mitos. VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. 3 vols. Zaragoza: Universidad.
- Bricout, Bernadette (comp.)
2001 *La mitrada de Oryeo (Los mitos literarios de Occidente)*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith
1990 *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Londres: Routledge.
- Cazorla, Hazel
1981 'La invención de la libertad o el triunfo de la imaginación en el teatro de Luis Riaza.' En: *Piripirina* 18: 11-25.
- Durán, M^{te} Angeles y José A. Rey (eds)
1987 *Literatura y vida cotidiana. Actas de las IV Jornadas de investigación interdiscipli- naria*. Zaragoza: Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid.
- y M. D. Temprano
1987 'Mujeres, misóginos y feministas en la literatura española.' En: Durán y Rey 1987: 415-487.
- Eliade, Mircea
2000 *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós.
- Eurípides
1995-2002 *Tragedias*, III-V vols. Madrid: CSIC.
- 1995 *Medea*. En: Eurípides 1995, vol. III: 1-61.
- García Gual, Carlos
1992 *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.

- Gil, Luis
1975 *Transmisión mítica*. Barcelona: Planeta.
- Guiraud, Félix (dir.)
1971 *Mitología general*. Barcelona: Labor.
- Hartwig, Susanne y Klaus Pörtl (eds.)
2003 *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo*. Frankfurt am Main: Valentin.
- Henríquez, José
2001 'Diana de Paco y las heroínas de *Polifonía*: "Son mujeres transgresoras que rompen el silencio"?' En: *Primer Acto* 291: 98-102.
- Nieva de la Paz, Pilar
1994 'Recreación y transformación de un mito: *La nieta de Fedra*, drama de Halma Angélico.' En: *Estreno* 20. 2: 18-22 y 44.
- 1998 'Los mitos literarios en el teatro de las autoras españolas contemporáneas: una aproximación panorámica.' En: *Blesa* 1998, vol. III: 267-273.
- Paco Serrano, Diana M. de
2001 *Polifonía*. En: *Primer Acto*, 291: 103-123.
- 2003 *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*. Murcia: Universidad.
- Ragué-Arias, María-José
[1992] *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el Teatro Español Actual*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- Riaza, Luis
1981 *Medea es un buen chico*. En: *Papirijaina. Textos* 18: 29-71.
- Rodríguez Adrados, Francisco
1995 'Introducción.' En: Eurípides 1995, vol. III: XI-XXXIII.
- 1999 *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza.
- Ruiz de Elvira, Antonio
1975 *Mitología clásica*. Madrid: Gredos.
- Segura Graña, Cristina (ed.)
2001 *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*. Madrid: Narcea.
- Séneca, Lucio Anneo
1979-1980 *Tragedias*. Ed. de J. Luque Moreno. 2 vols. Madrid: Gredos.
- 1979 *Medea*. En: Séneca 1979, vol. I: 277-341.
- Vilches de Frutos, M^a Francisca
1983 'Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la posguerra española.' En: *Ségsimundo* 17: 183-209.
- 2002 'La regeneración social a través de los mitos: Circe en la escena española contemporánea.' En: *Estreno* 28.1: 5-7.
- 2003 'Identidad y mito en el teatro español contemporáneo.' En: Hartwig y Pörtl 2003: 1-14.
- Zurro, Alfonso
1998 *A solas con Marilyn*. Sevilla: Galaor.