



Trabajo de Fin de Máster en
Estudios Literarios

Una actualización del mito de Medea en el
teatro cubano del siglo XXI:
Medea prefabricada, de Irán Capote

Ayla Sánchez March

Tutorizado por Beatriz Aracil Varón

Curso 2021-2022



Una actualización del mito de Medea en el teatro cubano del siglo XXI: *Medea prefabricada*, de Irán Capote

Presentado por Ayla Sánchez March como Trabajo de Fin de Máster en Estudios Literarios del Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante; bajo la tutela de la Dra. Beatriz Aracil Varón.

Firma de la estudiante:

V.º B.º y firma de la tutora:

Resumen:

Desde el origen grecolatino en el que se identificó como mito, Medea ha conseguido establecerse como personaje recurrente y protagónico en el amplio paradigma de la literatura universal. El trabajo propuesto corresponde a un estudio sobre la reescritura de esta figura mítica en una obra del teatro cubano actual: *Medea prefabricada* (2019), de Irán Capote. Recogiendo algunos elementos de otras piezas teatrales que abordan el personaje en el teatro cubano de la segunda mitad del siglo XX, la obra seleccionada como objeto de estudio se configura como un palimpsesto en el que se combinan la crítica social, la metaficción y, sobre todo, la perspectiva de género. Por tanto, el análisis se basa en las claves presentadas por los estudios de género, en concreto, de Hispanoamérica. Partiendo de la hipótesis de que el dramaturgo cubano adaptó el mito a sus parámetros contextuales, manteniendo el mitologema principal; los resultados obtenidos llevan a una actualización internacionalizada. En este sentido, Medea se muestra como una mujer actual que se autorreconoce en la tradición para transgredir el rol femenino y conservar vigentes sus valores.

Palabras clave: mito de Medea, *Medea prefabricada*, teatro cubano actual, perspectiva de género, metaficción.

Abstract:

From the greco-latin origin in which she was identified as a myth, Medea has managed to establish herself as a recurring and leading character in the broad paradigm of world literature. The proposed work corresponds to a study on the rewriting of this mythical figure in a current Cuban play: *Medea prefabricada* (2019), by Irán Capote. Gathering some elements from other plays that deal with the character in Cuban theatre in the second half of the twentieth century, the play selected as an object of study is configured as a palimpsest in which social criticism, metafiction and, above all, the gender perspective are combined. Therefore, the analysis is based on the keys presented by gender studies, specifically in Latin America. Starting from the hypothesis that the Cuban playwright adapted the myth to his contextual parameters, maintaining the main mythologeme; the results obtained lead us to an internationalised updating. In this sense, Medea is shown as a modern woman who recognises herself in the tradition in order to transgress the feminine role and preserve her values.

Key Words: Medea myth, *Medea prefabricada*, current Cuban theatre, gender perspective, metafiction.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN

- a) HIPÓTESIS
- b) OBJETIVOS
- c) METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO

1. EN TORNO AL MITO DE MEDEA

1.1. BREVE APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE “MITO” Y SU PRESENCIA EN LA LITERATURA

1.2. EL MITO DE MEDEA

2. TEATRO, IDENTIDAD Y PERSPECTIVA DE GÉNERO EN LA CUBA CONTEMPORÁNEA

2.1. BREVE RECORRIDO POR EL TEATRO CUBANO CONTEMPORÁNEO

2.2. BREVE ACERCAMIENTO A LA PERSPECTIVA DE GÉNERO Y SUS MANIFESTACIONES EN EL CONTEXTO CUBANO

3. MEDEA EN EL TEATRO CUBANO DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

3.1. *MEDEA EN EL ESPEJO*, DE JOSÉ TRIANA

3.2. *MEDEA*, DE REINALDO MONTERO

4. ACTUALIZACIÓN DEL MITO DE MEDEA EN EL TEATRO CUBANO DEL SIGLO XXI: *MEDEA PREFABRICADA*, DE IRÁN CAPOTE

4.1. LA OBRA DE CAPOTE FRENTE A SUS ANTECESORAS: ELEMENTOS COMUNES

4.2. EL CONCEPTO DE “PREFABRICACIÓN”

4.3. LA PERSPECTIVA DE GÉNERO EN LA OBRA

4.3.1. MALTRATO Y CONTROL

4.3.2. LA TRANSGRESIÓN DEL ROL FEMENINO

- a) BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD FEMENINA
- b) RUPTURA DE LA UNIÓN FAMILIAR
- c) MEDEA COMO MUJER FATAL

4.3.3. RUPTURA DE LA MASCULINIDAD PATRIARCAL

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

Es bien sabido que “mito” corresponde a una narración tradicional y ejemplar, surgida en un tiempo remoto y protagonizada por figuras célebres (García Gual, 2008:1). El fin último de un relato mítico es ser capaz de responder a una serie de cuestiones de índole humana y universal, es decir, “de revelar modelos, proporcionar así una significación al mundo y a la existencia humana” (Eliade, 1968:112).

Es importante destacar el tratamiento del mito en la literatura. Pese a que es un campo bastante debatido, nuestro objeto de estudio nos invita a pensar que la literatura acude a la mitología para mostrar aquellas realidades que nos configuran como seres humanos. Esto se consigue gracias al llamado “mitologema”¹ y a los “mitemas”². La literatura se ocupa de recoger estos elementos indispensables del mito para asegurar su significado, así como para actualizarlo según la cultura y época a la que se adscriba.

Cuando se piensa en mitología, los imaginarios europeos tienden a recurrir a la grecolatina como paradigma de la disciplina. Pese a que es necesario reivindicar que existen otras muchas mitologías tan importantes como aquella, no nos debe extrañar que los autores hayan acudido a los mitos clásicos para encontrar las respuestas que mencionábamos. Esto se debe a que la variedad de historias, personajes, localizaciones, actos, etc. que encontramos en esta mitología es tan amplia y compleja que se ha convertido en una de las más reinterpretadas (Müller, 1988:71).

A este respecto, el mito griego que nos atañe es el de Medea, la poderosa hechicera traicionada por su marido y llevada por su exaltación a ejecutar una cruel venganza. Pese a su origen como interés romántico del héroe en el mito de Jasón y los Argonautas, son muchas las obras que han tomado a Medea para otorgarle un lugar protagónico en una obra literaria, a imitación de Eurípides.

Es una figura que ha ido desarrollando tanta potencia y complejidad que ninguno de los que se han detenido a conocerla ha quedado indiferente. Así, desde su toma de importancia, las exigencias de época, lugar o autor la han llevado a tener diferentes versiones, pero todas ellas han mantenido un mismo mitologema que la caracteriza: el de la mujer traicionada que recurre a la atroz venganza. Tanto el mitologema como las condiciones desde las que fue configurada fueron motivo más que suficiente para que diversos autores posteriores la tomaran como representación de marginalidad.

¹ Según Carlos García Gual, el concepto de “mitologema” procedería de Carl Gustav Jung (2008:3). Sin embargo, M^a Ángeles Martínez García apunta en su artículo otros posibles orígenes, además del mencionado por el anterior mitólogo: Károly Kerényi y L. Cencillo (2017:31).

² El concepto de “mitema” tiene un posible origen en el estructuralismo aplicado por Claude Lévi-Strauss a los estudios mitológicos (García Gual, 2008:2). En su obra *Antropología estructural* (1958) defendió que las versiones de un mito variarían su significado superficial, pero se mantendría en ellas una misma relación de estructuras lingüísticas. Sin embargo, esta teoría fue refutada por mitólogos como G. S. Kirk o G. Durand.

a) HIPÓTESIS

Si bien la actualización de Medea frente a unos parámetros contextuales es evidente, la esencia de la figura mítica es tan poderosa que no puede abandonarse del todo a las modificaciones. Además, a pesar de la existencia de ciertos mitologemas que rodean este mito, generalmente permanecerá el que corresponde a la estancia de Medea en Corinto: se mostrará como una esposa traicionada que busca vengarse de la peor forma. De esta manera, comprobaremos cómo el mito se inserta en el teatro cubano contemporáneo sin que la protagonista pierda esa sustancia primigenia que la configura como personaje mítico. Así, llegaremos hasta la actualidad, donde averiguaremos cómo *Medea prefabricada* recoge elementos esenciales de las obras que la precedieron. Sin embargo, su importancia radicarán en su interpretación actualizada, que gira en torno a uno de los temas que más se ha polemizado y desarrollado en los últimos tiempos: la perspectiva de género.

Para el estudio de este mito en una obra de teatro cubana ubicada en la actualidad, es necesario tener en cuenta la cronología del teatro cubano hasta nuestros días. Con ello, podremos comprobar que la literatura de cada época se desarrolló bajo los parámetros de la sociedad predominante del momento. Sin embargo, conforme nos acercamos a décadas más actuales, nos encontramos con el fenómeno de la globalización. Gracias a esta, las culturas se mantienen conectadas mediante redes abstractas surgidas de las nuevas tecnologías, por lo que la literatura deja de adscribirse a un contexto cultural concreto y pasa a tratar cuestiones universales. Las obras de la segunda mitad del siglo XX que anteceden a nuestro objeto de estudio están centradas, o bien en el contexto de la época en la que se concibe o bien en cuestiones que tienen que ver con la tradición del mito; pero la del siglo XXI pone de manifiesto la internacionalización que une actualmente a todas las culturas del mundo. Por ello, ese recorrido cronológico concluirá con el mito de Medea siendo representativo, ya no solo de temas de una cultura concreta (latinoamericana o grecolatina), sino de un tema universal.

b) OBJETIVOS

En cuanto a los objetivos concretos, trataremos de comprobar la hipótesis formulada, es decir, analizaremos la interpretación que Irán Capote ofrece del mito de Medea en su obra dramática, teniendo en cuenta los tratamientos sobre el mito que se observaron en los dos dramaturgos anteriores. Con ello, averiguaremos si, en efecto, la obra actual utiliza a Medea para reflejar un aspecto universal afianzado por la globalización o sigue algunos de los enfoques mostrados en sus antecesoras. De esta forma, trazaremos un recorrido por tres etapas del teatro cubano actual, en las que percibiremos los intereses, necesidades y preocupaciones de una cultura a través de la actualización que se le ofrece al mito para representarla.

Debemos tener en cuenta que los estudios de género se han centrado fundamentalmente en las autoras que escriben sobre la figura femenina. En este caso, encontramos a un autor, por lo que tendremos que averiguar, no solo qué interpretación le ofrece a Medea según la tradición, sino también qué elementos o temas de la perspectiva de género emplea para interpretarla.

Como objetivo general de la investigación, averiguaremos cómo un mito de la tradición europea se sitúa en Cuba, cuyos elementos culturales distan tanto de los occidentales.

c) METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Nuestro trabajo parte de la historiografía literaria, con especial incidencia en el estudio de la vinculación entre la producción dramática y su contexto inmediato, y acude necesariamente, para su desarrollo central, a la perspectiva de género. Cabe matizar que el teatro no se compone únicamente del texto dramático, sino también de su representación. De hecho, el componente espectacular otorga una nueva óptica al texto dramático, ya que permite a los espectadores visualizar la historia que se plasma por escrito desde una dimensión más real. Además, la espectacularidad proporciona matices a la actualización del mito, ya que se valdrá de las formas de representación de cada época y cultura. Sin embargo, huelga decir que el análisis de *Medea prefabricada* se centrará en el texto dramático.

En el análisis principal expondremos los distintos enfoques utilizados en dos obras teatrales anteriores al objeto de estudio para comprobar si nuestro autor los emplea o recoge un enfoque distinto. Insistimos en que el interés de *Medea prefabricada* radica en el contexto social que retrata, en los sutiles elementos de metamitología que inserta y, sobre todo, en su relación con la perspectiva de género desde la autoría de un hombre. Para estudiar este último aspecto, iremos analizando las diferentes características que la teoría feminista ha ido desgajando acerca de la mujer transgresora, ejemplificando cada particularidad con fragmentos extraídos directamente del texto dramático.

Por lo que respecta a la organización general del trabajo, comenzaremos exponiendo los estudios fundamentales sobre las cuestiones que trataremos en el análisis. Dividiremos el desarrollo en dos grandes bloques. En el primero cotejaremos el enfoque socio-político que emplea *Medea en el espejo*, de José Triana; en contraste con la metateatralidad y la metamitología de *Medea*, de Reinaldo Montero. Todo ello tendrá como fin resaltar dos perspectivas diferentes sobre un mismo mito en periodos no demasiado alejados del teatro cubano. Estos distintos enfoques se consolidan en *Medea prefabricada*, obra que ocupará el segundo bloque. En esta versión, el autor rescata la esencia de la tragedia de Eurípides ubicando a Medea en la actualidad cubana, posicionándola como mujer maltratada y otorgándole una consciencia de su papel en la tradición mítica. Analizaremos el personaje de Medea como figura transgresora que rompe el rol impuesto a las mujeres, que sigue teniendo ecos a día de hoy.

1. EN TORNO AL MITO DE MEDEA

1.1. BREVE APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE “MITO” Y SU PRESENCIA EN LA LITERATURA

El mito es tan antiguo como la existencia del ser humano; tan abstracto como misterioso, trata de ofrecer respuestas a nuestra existencia. Es una historia anónima que se configura como una parte del origen desconocido de una cultura. Sin embargo, esta definición general no explica ni la mitad de significado que se le ha conferido, así como tampoco muestra el largo recorrido por el que ha viajado hasta llegar a dicho significado. Su razón de ser sigue siendo tan enigmática como las historias que encierran en él.

Nuestro estudio se centra en un mito concreto y en su traslación a una cultura determinada. Por ese motivo, debemos comenzar exponiendo los aspectos más relevantes que rodean el concepto de “mito”. Sin embargo, la mitología es una materia ricamente amplia en investigaciones, que excedería con mucho la extensión que requiere este trabajo; no es pertinente que exponamos un detallado estado de la cuestión sobre el recorrido de los estudios mitológicos³. Intentaremos, por ello, ofrecer una breve aproximación a la definición, a las características y a la trascendencia.

Empezamos resaltando la dificultad para esbozar una definición unívoca del concepto⁴, debido a los matices e interpretaciones que los investigadores le han ido proporcionando. En la época griega, encontramos al célebre Platón, quien fue “el primer autor conocido que emplea el término” para referirse a la narración de historias (Kirk, 1970:21); y es que el término *mýthos* significaba “relato” o “palabra”⁵. Para el autor griego, el mito correspondía a un tipo de relato que anexiona el mundo de las ideas con el mundo sensible.

³ Ya que vamos a tener que prescindir de algunas figuras importantes de los estudios mitológicos, les dedicamos un pequeño espacio en esta nota. Cabría recordar, entre otros, a Max Müller, fundador de la mitología comparada, cuyo ensayo no solo recoge claves para el estudio comparativo de mitologías provenientes de culturas distintas, sino que define la mitología como “una antigua forma de lenguaje” (1988:99); José Carlos Bermejo, quien sigue las ideas que dejó Lévi-Strauss; Gilbert Durand, que relacionó el imaginario psicológico con el concepto de “mito”; y Roland Barthes, que proporciona un recorrido por las distintas mitologías antiguas, como también hizo Mircea Eliade.

⁴ La RAE ha optado por recoger las siguientes definiciones: “1. m. Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico” y “2. m. Historia ficticia o personaje literario o artístico que encarna algún aspecto universal de la condición humana” (esta idea la refuerzan Monneyron y Thomas al dividir mitos culturales y mitos literarios). Recogido de: <https://dle.rae.es/mito> [consultado el 24/03/2022].

⁵ Francisco L. Lisi Bereterbide da cuenta de la diferencia entre “palabra” como *mýthos* y “palabra” como *lógos*; explicando que ambos términos compartían significado general como sinónimos, ya que no estaban definidos los límites teóricos entre ellos, pero algunos matices diferenciaban su empleo: “‘mito’ representa el relato que se hace a los jóvenes, mientras que ‘logos’ se refiere al discurso que lo compone” (2009, 36-49).

A pesar de su aproximación al campo de la filosofía⁶, el mito no fue planteado como objeto de estudio epistemológico hasta la llegada del Romanticismo. Así, según Mercedes Cano Pérez, “el Romanticismo, en su buceo por lo subjetivo e irracional, rescata el vocablo [de mito] para una valoración positiva del mismo, hasta convertirse en el equivalente a un tipo de conocimiento que complementa la realidad histórica y científica” (2010:53). A este periodo corresponde la definición de Jean Humbert: “Llámesese mitología o fábula la historia que trata de la vida y hazañas de los semidioses y héroes de la antigüedad pagana” (2017:7).

La relación de la mitología con la religión fue afianzada por Mircea Eliade, ya entrada la segunda mitad del siglo XX, en cuanto que, para él, “el mito cuenta una historia sagrada” (1968:17). Lo menciona como un relato que evoca a los orígenes de una cultura, pero también manifiesta que:

Sería difícil encontrar una definición del mito que fuera aceptada por todos los eruditos y que al mismo tiempo fuera accesible a los no especialistas [...]. El mito es una realidad cultural extremadamente compleja, que se puede abordar e interpretar en perspectivas múltiples y complementarias (1968:16).

Años más tarde, como si fuera una reflexión en apoyo a lo anterior, Carlos García Gual afirmaba:

Podemos comenzar afirmando, cauta y aristotélicamente, que el mito se dice de muchas maneras. Esta pluralidad de sentidos, que hace tan difícil una definición válida para todos ellos, se debe en buena parte a la difusión del término, cargado de connotaciones valorativas, que ha pasado de un uso especializado a un empleo más amplio e impreciso [...] conviene ya decir que incluso en su aceptación más académica o restringida, la definición de “mito” parece harto ardua (1987:9).

Pese a esta imposibilidad de confirmar que el mito posee una definición unívoca, sí que consiguen esbozar un intento de definición, como es el caso de García Gual cuando escribe: “Mito es un relato tradicional que refiere a la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano” (1987:12).

Las propuestas se aproximan a explicar el mito como un relato de origen que representa una parte de la realidad humana, en la medida en la que es capaz de responder a cuestiones que atañen a la humanidad desde tiempos inmemoriales. Asimismo, está protagonizado por personajes concretos de los que, sin embargo, no se puede probar su existencia; carecen del componente individual al estar representando al género humano.

⁶ Max Müller pone de manifiesto la opinión de Sócrates al respecto del valor científico y verdadero del mito “[...] es inútil ahondar en los mitos del mundo griego en busca de un supuesto fondo de verdad” (1988:9).

Los estudios mitológicos llegaron a relacionar el mito con la historia y con la ciencia, y, apoyados por el estructuralismo con el que Claude Lévi-Strauss⁷ analizó el fenómeno mitológico, hicieron surgir reflexiones en torno a la veracidad del mito. Como hemos ido dilucidando, se trata de un relato del que no se puede demostrar su autenticidad, pero que toma importancia dentro de la universalidad. Esto quiere decir que su esencialidad reside en cómo representa una colectividad, y no tanto en si ese relato pudo ser real o no. Entonces, ¿el mito narra realidades o ficciones? Eliade apunta lo siguiente:

[...] los estudiosos occidentales han situado el mito en una perspectiva que contrasta sensiblemente con la de, pongamos el caso, el siglo XIX. En vez de tratar, como sus predecesores, al mito en la acepción usual del término, es decir, en cuanto a «fábula», «invención», «ficción», lo han aceptado tal como lo comprendían las sociedades arcaicas, en las que el mito designa, por el contrario, «historia verdadera», y lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa (Eliade, 1968:13).

Por el contrario, Monneyron y Thomas niegan la “objetividad histórica” del mito, pero afirman que responde a un modelo de verdad:

El mito, como la imagen, no existen sino por el sentido que una sociedad, una cultura, le otorgan. La noción de mito de los orígenes no tiene, entonces, ninguna objetividad histórica; por el contrario, adquiere una forma de legitimidad, e incluso de verdad, en la medida en la que nos ofrece la representación de un sistema del mundo tal y como los hombres se lo representan (Monneyron y Thomas, 2004:22).

En este punto, cabe destacar el reciente estudio de la ya mencionada Mercedes Cano Pérez, de la que nos permitiremos extraer unos conceptos clave que sirven, no solo como epígrafes a su ensayo, sino también como características del mito en general. Nos referimos al valor actualizador, la universalidad, la atemporalidad, la pervivencia del contenido y la libertad transformadora de la forma. Todas ellas están relacionadas entre sí, por lo que no sería lógico pasar a explicarlas una por una, dividiéndolas, sin que una dé lugar a la otra. En su lugar, retomaremos el esbozo de definiciones proponiendo una aproximación detallada y breve del mito con respecto a estas claves.

El mito, como historia con personajes y lugares concretos, se manifiesta como una representación de cierta colectividad que, a su vez, ha desarrollado una cultura. Sin embargo, una mitología no solo debe atenerse a una cultura determinada, aunque se haya originado y transmitido

⁷ El antropólogo francés dedicó su libro *Mito y significado* (1978) a poner de manifiesto la estructura similar que poseen los mitos de las diferentes culturas, para hallar un punto (o varios) en común. Para G.S. Kirk, sin embargo, Lévi-Strauss está equivocado a este respecto, ya que los mitos de las diferentes culturas varían de tal forma que no es posible esbozar una definición de mito como entidad general: “No existe una sola definición de mito [...] a la cual deba amoldarse cualquiera de los casos que se puedan presentar. Los mitos [...] difieren enormemente en su morfología y en su función social [...] (1990:21).

en esta, sino que esos mismos relatos pueden viajar y cruzar las fronteras de otras culturas. Un mismo mito puede representar a individuos de otros contextos, así como diferentes mitos pueden compartir la misma sustancia. Así, el mito viaja entre espacios y épocas, adaptándose a las diferentes culturas, comparándose con otros mitos y, sobre todo, actualizándose. Con esto, es importante tener en cuenta el mito como relato que no se ancla en un punto concreto de la historia de la humanidad, sino que se mueve, se adapta y se reinterpreta. Es una entidad viva que nace en un punto desconocido del pasado, pero que se inserta en el presente y se lanza hacia el futuro cercano o remoto. En este viaje espacio-temporal e intercultural se transmite en diversos formatos, atendiendo a la actualidad en la que se inserte. En este sentido global, según Eliade: “El mito no es, en sí mismo, una garantía de «bondad» ni de moral. Su función es revelar modelos, proporcionar así una significación al mundo y a la existencia humana” (1968:112).

Una vez expuestas estas cuestiones, es necesario que mencionemos aquellos dos elementos que forman parte del concepto del mito, y que aseguran la permanencia de los distintos mitos a lo largo del tiempo, sin que pierdan su esencia original. Estamos refiriéndonos a los conceptos de “mitologema”⁸, como sustancia o idea proveniente del discurso mítico que proporciona fundamento a las respuestas que la humanidad necesita y que es susceptible de ser transformada; y de “mitema”⁹, la unidad mínima de significado en el mito que nos permite identificar el mitologema de este. Según Gilbert Durand, “los mitologemas coinciden con las imágenes arquetípicas, las imágenes primeras y universales a la especie” (en Eetessam Párraga, 2015:8), así como constituyen “el nivel de las afirmaciones y las diferencias 'culturales'” (2015:8). En cuanto a los mitemas, en palabras de García Berrio, “identificados e indistinguidos como imágenes”, forman un conjunto que “establece el símbolo global, el tema imaginario o significado mítico del texto” (en Eetessam Párraga, 2015:8).

Todo lo expuesto nos lleva a un punto clave del apartado: el tratamiento del mito en la literatura. Entre los abundantes ensayos dedicados a esta cuestión, destacamos *Mitos y literatura*, libro escrito por Monneyron y Thomas. Estos se detienen a mostrar la importancia que toma la

⁸ Muy próximo al concepto de “ideologema”, que acuña Julia Kristeva. Juan Villegas apunta lo siguiente: “Consideramos que el ideologema podría considerarse como una de las plasmaciones de motivos recurrentes en un determinado momento histórico con proyección de su significación ideológica. La recurrencia de ciertos motivos con una misma carga ideológica en un momento histórico permite postular las unidades básicas –no mínimas– de la ideología productora de discursos literarios. El ideologema vendría a ser un motivo básico, recurrente, permeado de contenido ideológico dentro de un discurso socio-literario, con posibilidad de constituirse en el motivo básico recurrente de una ideología” (Villegas, 1991:110-111).

⁹ Podría relacionarse con el concepto de “motivo”, que Villegas define como: “[...] un esquema conceptual que se carga de contenido en el momento de su actualización [...] es siempre indicio o portador de una concepción del mundo” (Villegas, 1991:111).

mitología para entender la literatura, y cómo la primera disciplina se inserta, indiscutiblemente, en la segunda:

[...] se trata de leer mejor la literatura con la ayuda de los mitos, para observar en ella lo que una creación individual debe a relatos que pertenecen a un viejo fondo intemporal de una civilización; pero también se trata, inversamente, tanto de manifestar la perennidad de un modo de pensamiento mítico a través de lo que puede aparecer como uno de sus vectores privilegiados, como de señalar la importancia de un modo semejante de pensamiento en toda actividad sociocultural en general (2004:8).

También es importante lo que apunta Eetessam Párraga acerca de este tema: “[...] la literatura y las artes en general desempeñan un papel básico a la hora de conservar los mitos, una vez que el sustrato religioso que lo ha producido desaparece, por lo que el mito simbólico se transforma en mito literario, del que se apodera la creación artística” (2015:142).

No nos cabe duda de que la literatura, cuya función es la de asentar y transmitir historias, recurre a la mitología para poder dar cuenta de realidades que conforman nuestro paradigma como seres humanos. Para ello, toma el mitologema de un mito a partir de unos mitemas concretos que deben ser recogidos en las obras literarias para asegurar el significado principal de dicho mito. Además, en ese reflejo constante de mitologemas, actualizados según la época a la que se adscriba, tiene lugar lo que denominamos “intertextualidad”; el diálogo que une dos o más textos alejados en el tiempo y en el espacio, a partir de un mismo modelo o elementos comunes¹⁰. Debemos afirmar, entonces, que la literatura es una de las disciplinas encargadas de mantener el mito vivo e inmortal.

1.2. EL MITO DE MEDEA

El mito de Medea aparece por primera vez en la literatura a través de la famosa *Odisea* de Homero, como personaje de la aventura de Jasón y los Argonautas. Tras esta aparición, otros autores griegos se interesaron en otorgarle espacio en sus obras. El primero después de Homero fue el poeta griego Hesíodo, quien plasmó el mito en su *Teogonía*. Esta obra recogió gran parte de la tradición oral de la antigua Grecia, pero el personaje de Medea únicamente es nombrado como enamorada de Jasón. Lo mismo ocurre con el poeta lírico Píndaro, quien resalta algunos de los atributos más característicos de Medea. Más adelante, encontramos la versión más extensa del mito, de la mano

¹⁰ El término “intertextualidad” nace como tal en la obra de Julia Kristeva, *Semiótica* (1978), concretamente en el capítulo titulado “La palabra, el diálogo y la novela”. La autora se basa en las ideas de Bajtín para investigar sobre las relaciones entre textos y discursos, de las que se obtiene un claro diálogo entre ellos. De ello surge la intertextualidad, y ella misma lo compara metafóricamente como la relación entre textos que se configuran como un gran “mosaico de citas” (2001:190). Gérard Genette rescata el término en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Englobando distintas categorías de relaciones entre textos bajo el término de “transtextualidad” (entre las que se incluyen la intertextualidad), surge la “hipertextualidad”, que explica la relación entre dos tipos diferenciados de textos: el hipotexto, o texto originario; y el hipertexto, el que se deriva del originario.

de Apolonio de Rodas con las *Argonáuticas*, obra que menciona a la hechicera como parte fundamental del relato. No obstante, antes de llegar esta, ya había nacido la obra que alzaría a Medea en todo su esplendor.

Nos estamos refiriendo a *Medea*, de Eurípides, poeta de la antigua Grecia. No se conoce su fecha de escritura, pero se representó por primera vez en el año 431 a. C., cuando tuvo lugar la Olimpiada 87ª. El autor no solo la colocó como protagonista, sino que profundizó en su psicología, de forma que enfatizó su dualidad interior entre la pasión y la razón. Ello originó la tragedia final y los actos crueles que comete como venganza a una traición (Landa, 2014: 35). La obra de Eurípides fue el punto de partida de otras muchas que situaron a Medea como protagonista. En la época clásica, fue el caso de Séneca, quien enfatizó el carácter violento y cruel del personaje en su *Medea*; u Ovidio, quien se centró en su faceta como hechicera en *Las Metamorfosis* y en *Las Heroidas*.

Al haberse configurado la obra de Eurípides como modelo para retratar a Medea en la tradición posterior, la mayoría de obras tomaron el episodio de la venganza en Corinto. Es curioso mencionar que, debido a este motivo, su condición anterior como hija traidora y hermana asesina se menciona en las obras como una de las causas pasadas que justifican el peligro que ella supone. Asimismo, se tiene menos en cuenta lo que le aconteció cuando Medea cumple su venganza y se marcha a Atenas con Egeo. Las obras que conforman nuestro objeto de estudio siguen la tradición de Eurípides y se omiten esas otras partes de su evolución como personaje.

Medea es una figura que ha ido desarrollando tanta potencia y complejidad que ninguno de los que se ha detenido a conocerla ha quedado indiferente. Desde su toma de importancia, las exigencias de época, lugar o autor la han llevado a tener diferentes versiones, pero siempre manteniendo una misma esencia que la caracteriza, es decir, un mitologema principal que identifica al relato mítico: mujer traicionada por su marido que decide vengarse.

No debemos perder de vista que Medea se originó como personaje secundario del ya mencionado mito de Jasón y los Argonautas. De este debemos destacar que el que figura como héroe pasó a ser el esposo traidor en la historia de Medea, y ella pasó de ser su interés romántico inicial a ser la protagonista. Se presentó como una poderosa hechicera que, por amor a Jasón, le ayudó a conseguir sus propósitos traicionando, así, a su patria y su familia, y cometiendo atrocidades que dejaron una idea clara de su locura. El mito continuó en la tradición con la huida de los enamorados y su llegada a Corinto, donde Medea se enfrentó a la traición cometida por su amado, quien se prometió con la hija de Creonte. Todo ello provocó la ira desenfrenada de la traicionada, quien dio rienda suelta a su locura y ejecutó una venganza, tan sanguinaria como compleja, para torturar psicológicamente a su esposo traidor: acabar con la vida de aquellos a los

que quería su marido, incluyendo los hijos que ambos compartían, asesinato que marcó el final culminante y que pervive en el imaginario de todos los que conocen el mito.

El mitologema principal que plantea Eurípides se origina a partir de dos mitemas fundamentales de la segunda parte del mito: el de la mujer traicionada y el de la venganza. Estos se unen con la finalidad de forjar la esencia distintiva del mito de Medea, frente a otros relatos míticos que también poseen como mitemas los dos que hemos destacado¹¹. Añadimos, también, otros mitemas importantes que se relacionan con el mitologema: la magia, las herramientas para efectuar la venganza, el infanticidio y los personajes arquetípicos (amante traidor, rival amorosa, padre de la rival amorosa, ayudante y guías de la trama).

Antes de destacar las condiciones y características con las que Eurípides concibe a Medea, dedicamos unas líneas a comentar la intertextualidad presente en nuestro objeto de estudio. A este respecto, Silvana Leiba habla de “reescrituras”, es decir, cómo un mito puede ser reescrito en la literatura. En el teatro cubano contemporáneo, el mito de Medea pasa por el proceso de la hipertextualidad en relación al texto de Eurípides: este se configura como hipotexto, del que parten hipertextos¹² que aprovechan la tradición iniciada por el autor griego en este proceso de intertextualidad.

Aclaradas estas cuestiones teóricas, la compleja personalidad que ha ido configurando al personaje se deriva de una triada de condiciones: mujer, extranjera y hechicera. Todas ellas fueron motivo más que suficiente para que el autor griego la situara como personaje rechazado por la sociedad, y para que diversos autores posteriores la tomaran como representación de marginalidad.

Ya en la época grecolatina las mujeres estaban relegadas al ámbito del hogar, porque lo que se esperaba de ellas era que fueran buenas esposas, madres y amas de casa. Medea es una mujer que rompe esas obligaciones impuestas por la sociedad. Por ello, se vuelve una mujer transgresora, lo que a su vez provoca que se la clasifique como “mujer mala” o *femme fatale*: “La mujer fatal [...]

¹¹ Por una parte, encontramos a Ariadna y a Dido como mujeres enamoradas y abandonadas; y por otra parte, historias como las de Procne y Filomela o Acteón son ejemplos de mitos que contienen el mitema de la atroz venganza.

¹² Los hipertextos toman el mito presentado por el hipotexto para adaptarlo a las necesidades de su contexto, de forma que “toda la historia literaria de un mito puede concebirse, además, como una actividad de diálogo entre sus distintas actualizaciones” (Leiba, 2016:12). Con ello, Leiba menciona el concepto de “mito literaturizado”: “[...] una adaptación o reformulación individual de un relato tradicional perteneciente a la mitología colectiva de una cultura o de una comunidad”. Así, “la fuente de un mito literaturizado es un mito étnico o religioso ancestral cuya versión original resulta inalcanzable y dará lugar a una serie de versiones o reactualizaciones a lo largo de la historia literaria, [en las que] permite inscribir en su esquema narrativo nuevos planteamientos y ofrecer nuevas respuestas, por medio de la ficción, a interrogantes que aún siguen preocupando al individuo, aspectos referentes a lo enigmático del destino de su existencia” (2016:12).

sabe que lo está siendo, es consciente del daño que causa e, incluso, puede llegar a disfrutar con ello sin arrepentirse de nada” (Eetessam Párraga, 2015:143)¹³.

Esta transgresión de la condición femenina impuesta lleva a algunas investigadoras a catalogar al personaje con la función narrativa de “heroína”¹⁴, al más puro estilo grecolatino. Algunas de ellas son Milagros Aguirre Durá y Valentina Azul Roldán, quienes hablan del carácter heroico de Medea por su valentía y búsqueda de honor:

Para realizar su cometido heroico, Medea acciona premeditadamente tomando del héroe griego sus características relacionadas con la acción: no solo lucha para rectificar el honor ultrajado, sino que invierte los roles de género de la tragedia convencional. A través de sus actos de valentía (la valentía era un valor considerado masculino), deja expuesta la cobardía del personaje masculino principal de la obra (la cobardía era un defecto atribuido a las mujeres) [...]. No solo se apodera de los rasgos heroicos masculinos clásicos, sino que agrega a estos, las virtudes femeninas infravaloradas por el hombre griego; de esta manera su accionar no rompe solamente un orden preestablecido, sino que termina por construir un orden filosófico-literario nuevo: la figura de la heroína clásica (Aguirre Y Azul, 2019:5).

Todo ello conformaría una síntesis entre aquellos valores masculinos y femeninos, estos últimos adheridos a ella. De esta forma, se configura como una protagonista que debe hacer sacrificios para librarse del rol femenino que le ha asignado la sociedad, lidiar con los problemas que ello le acarrea, encontrar la honra a través de su orgullo, y alejarse de la moral impuesta.

Por lo que respecta a la segunda de sus características, ya sabemos que ella, nacida en la Cólquide, llega hasta Corintio en calidad de extranjera. Hasta que Jasón la mantiene a su lado, el rey la acepta; pero cuando aquel la abandona, también es repudiada por la realeza, hasta el punto de ser expulsada. Esta condición irá estrechamente ligada a la anterior, ya que ambas se retroalimentan para acrecentar el rechazo de los personajes: “Medea, al ser mujer y extranjera, puede evocar temores y actitudes relacionadas con todo lo considerado como no griego [...]. Su ‘otredad’ en cuanto a ser extranjera y las diferencias culturales, sirven para acentuar la diferencia fundamental: el género” (Álvarez Espinoza, 2004:84). Esta “otredad” es el punto clave para aunar las tres condiciones presentadas y explicar la animadversión que sienten los que conocen a Medea.

La última de las características que vamos a destacar corresponde a la de hechicera poderosa. Desde la literatura clásica, se ha dado a conocer como una de las magas más célebres de toda su tradición, junto a Circe y Hécate¹⁵. Es una mujer que desafía las leyes naturales y puede, con ello,

¹³ Esta transgresión del rol femenino ha sido el aspecto más reflexionado por las diferentes investigadoras dedicadas al estudio de Medea, y será uno de los que analizaremos en el apartado principal del desarrollo.

¹⁴ Encontramos también el ensayo de Leonor Pérez Gómez titulado “Del mito de Medea al ‘Síndrome de Medea’”, en el que la autora comenta que “Medea reúne las características de una heroína” por ser descendiente del dios Sol y tener, por tanto, orígenes divinos, tal y como sucedía con los héroes protagonistas de las obras épicas (2018:212).

¹⁵ Medea tendrá relaciones distintas con ambas magas clásicas. En algunos estudios, los investigadores apuntan que es la sobrina de Circe, mientras que en otros clasifican a la maga de la Cólquide como prima de la maga de la *Odisea*.

provocar grandes calamidades. Esto último es precisamente lo que acaba sucediendo, tanto en el episodio de la venganza, como en la etapa en la que trata de ganarse el amor de Jasón ayudándole con su magia. Es otra de las razones por la que es temida por el resto de personajes cuando llega a Corinto, ya que conocen el rastro de sangre que es capaz de dejar tras de sí: “Ella se convierte entonces en una figura amenazante asociada con el estereotipo de la mujer como hechicera [...]. Medea será estigmatizada como una mujer demoníaca y monstruosa: su asociación con la hechicería la convierte en una imagen de feminidad negativa” (Álvarez Espinoza, 2004:79-80).

Como decíamos, esta triada de condiciones, inherentes al personaje, es lo que provoca los sentimientos negativos dirigidos a Medea por el resto de personajes. Son facetas que la hacen ser diferente; “la figura de Medea, mujer, extranjera, con conocimientos poco comunes y por tanto conceptuados de mágicos, aunaba ya en el mito varios “otros”; alteridad sometida e inferiorizada dentro de los cánones culturales hegemónicos en la sociedad griega clásica” (Miranda Cancela, 2005:69). Cabe añadir que, de la triada planteada, únicamente se mantendrá inamovible la condición de mujer en las interpretaciones y versiones posteriores, mientras que las otras dos se podrán ver modificadas o incluso omitidas.

Este último dato se menciona en el artículo de Eva Lara Alberola, quien nombra la obra de Calderón de la Barca, *El mayor encanto amor*, como obra que plasma a Circe como prima de Medea (2005:173). En cuanto a Hécate, aparece esta como sacerdotisa de la que Medea es discípula.

2. TEATRO, IDENTIDAD Y PERSPECTIVA DE GÉNERO EN LA CUBA CONTEMPORÁNEA

2.1. BREVE RECORRIDO POR EL TEATRO CUBANO CONTEMPORÁNEO

Anteriormente ya destacábamos la idea de que para que un mito se conserve y viaje a través de las culturas y las épocas, es necesaria una actualización del mismo.

En el caso de nuestro objeto de estudio, ese diálogo entre obras literarias que comentábamos no solo tendrá que ver con la propia actualización del mito de Medea, sino con el género que tanto el hipertexto como el hipotexto comparten: el teatro. A pesar de que se han producido obras poéticas y narrativas en torno a dicho mito, el género paradigmático será el dramático, ya que otorgará mayor conexión con el original a la hora de actualizar el relato.

Ya que nuestro objeto de estudio se ubica en la Cuba actual, ofrecemos un conciso recorrido por el teatro cubano desde la independencia hasta fines del siglo XX. Para ello, hemos decidido tomar como referencia la tesis doctoral de Magdalena Pérez Asensio, quien ofrece un detallado panorama del teatro cubano.

A pesar de que la actividad teatral en la isla de Cuba se desarrolla desde la conquista¹⁶ y se va enriqueciendo con el folklore y la religión africana, el primer género propiamente cubano, el teatro bufo, surge en la isla ya a fines del siglo XIX: “[el teatro bufo es un] teatro inscrito en la vertiente costumbrista de la cultura cubana, donde se mezclan con acierto diálogos cotidianos aderezados con humor, picardía y ritmos populares” (Pérez Asensio, 2009:34). Este género satírico y popular, también llamado “teatro vernáculo cubano”, sirvió para que los colectivos marginados de la isla pudieran expresar denuncias camufladas hacia los colonizadores que los oprimían; crítica reforzada por el afán de independencia que estaba en boga en aquella época. Sin embargo, ello provocó que el modelo cubano acabara cargándose de personajes estereotipados y alejados de la realidad cubana. Por ejemplo, los personajes negros, denominados “negritos”, acabaron convirtiéndose en figuras ridículas (Adler, 1999:14).

A partir de 1920, aproximadamente, los dramaturgos comenzaron a mostrar notable interés por retratar algunas cuestiones y polémicas propias de la sociedad. Así, surgieron temas como la

¹⁶ No obstante, Rine Leal, en su libro ensayístico sobre la historia del teatro cubano hasta 1868, da cuenta de una realidad teatral precolombina que se dio en la isla de Cuba, y que no se suele tener presente: “Cuando los castellanos llegan a Cuba no encuentran teatro. Esta afirmación [...] encubre una verdad a medias. Si consideramos solo teatro a las formas europeas venidas de Grecia, entonces es cierto. Pero si, acorde con nuevas investigaciones, teatro puede ser la expresión humana, coral y musical, danzaria y espectacular que refleje colectivamente la vida de una comunidad [...] entonces sí podemos hablar de un teatro precolombino, o, por lo menos, y para ser más certeros, de formas litúrgicas y corales que prefiguran la simiente dramática” (1975:15). En esta última idea, el ensayista menciona los *areítos* como primera expresión teatral de Cuba.

liberación de la mujer, las luchas obreras, la revolución de 1933, la oposición entre la civilización y el fanatismo religioso; solo por destacar algunos ejemplos.

En 1936 se fundó “La Cueva”, grupo teatral cuyo surgimiento supuso uno de los hitos más importantes de la contemporaneidad del teatro cubano, ya que insertó tintes más abstractos, y no tan costumbristas. Esto supuso un avance y una modernización para el teatro cubano. Pese a ello, “La Cueva” desapareció pronto, en beneficio de otros grupos que mostraron interés por cuestiones como el enriquecimiento del ámbito académico, el compromiso con los trabajadores y la mejora de la interpretación. A pesar de las aportaciones que originaron estos intereses, solo unos pocos dramaturgos triunfaron en el teatro, entre ellos Virgilio Piñera, Carlos Felipe y Rolando Ferrer. Según Pérez Asensio, conformaron “lo mejor de la creación dramática desde la inauguración de ‘La Cueva’ hasta el triunfo de la Revolución” (2009:46).

Los tintes europeizantes se fueron difuminando con el triunfo de la Revolución Cubana. En este periodo se dignificó el trabajo del autor dramático y de la escenificación, lo que aumentó considerablemente el público de las representaciones teatrales. El año 1960 fue significativo por la creación del Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional, que ayudó a que se estrenaran cuatrocientas obras. Todas ellas contaban con temáticas variadas en las que destacaban la vuelta al pasado para denunciarlo. Cabe destacar que, a pesar de la influencia de las Vanguardias europeas en esta etapa, los dramaturgos se centraron en la búsqueda de su identidad nacional, mostrando la cotidianidad y el folklore afrocubano: “De este modo se puede hablar ya de un teatro propiamente cubano, en el que sus creadores manejan con eficacia fórmulas dramáticas y crean un lenguaje teatral propio” (Pérez Asensio, 2009:55).

Durante los años que conformaron los 70 y los 80, “una avalancha de estrenos, éxitos circunstanciales en muchos casos, intentaban abordar los problemas de una generación formada por la revolución” (Pogolotti, 1999:23). Así pues, también en estos años siguió acentuándose una crítica al pasado inmediato, combinándose con otros temas que tenían que ver con las relaciones familiares y la psicología de los personajes. Sin embargo, surgieron temas como la crueldad o el absurdo, que, representados mediante un teatro experimental, sufrieron el rechazo de la sociedad. Por ello, se crearon bandos enfrentados que participaron en el Primer Seminario de Teatro, organización pensada para sacar al teatro de la crisis en la que se había estancado. En este contexto se formaron grupos teatrales que reivindicaron una libertad cultural que parecía estar perdiéndose, acentuando las relaciones del teatro cubano con el público, la cotidianidad, las tradiciones y el sector agrario.

“Ante estos hechos, podemos adelantar que los años ochenta ofrecen un panorama en el que coexisten tendencias diversas, sin ofrecer los resultados artísticos que cabría esperar después ya de tantos años de Revolución” (Pérez Asensio, 2009:68). Esas tendencias desarrollan, sobre todo, la

crítica a la realidad nacional, “a partir del llamado proceso de rectificación” (Pogolotti, 1999:23). Es curioso resaltar el tema de la creación artística en estos años, ya que la experimentación predominante en épocas anteriores llegó hasta el punto de crear obras carentes de texto dramático, es decir, obras en las que se utilizó únicamente la gestualidad, expresiones faciales y corporales, baile, etc. Asimismo, se originó el Festival del Monólogo destinado a acoger obras de los iniciados en el teatro que mostraban los problemas personales de personajes ubicados en una sociedad en constante transformación, como ocurría en la realidad cubana.

De hecho, esta transformación propició que, en los años 90, el país se abriera al resto del mundo, dejando un poco de lado su propia cultura. Esto se debió a los intercambios comerciales con el extranjero, al aumento del turismo y a la “incertidumbre universal” (Pérez Asensio, 2009:79), lo que se relacionó estrechamente con el fenómeno de la globalización. Asimismo, la cultura volvió a posicionarse como elemento fundamental para cohesionar el país, aunque la calidad de las obras descendió en comparación con las anteriores épocas de esplendor de los festivales teatrales. Por este motivo, las subvenciones y promociones descendieron a su vez, provocando que muchos dramaturgos se vieran en la necesidad de salir de Cuba. Los que decidieron quedarse abogaron por la defensa del teatro como espacio de trabajo y de vida, y apostaron por crear un teatro que reflejara “las penurias de la vida cotidiana” y “la quiebra de algunos valores morales” (Pogolotti, 1999:25); tendencia que persistirá hasta finales de siglo.

En los últimos años de la década de los 90 se creó el IV Congreso de la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba), grupo que recuperó la cultura en el marco social a través de debates culturales, el reconocimiento de la vanguardia artística y la influencia de Bertolt Brecht en el teatro.

¿Qué papel jugó la mitología grecolatina en todo este proceso? Remontándonos de nuevo al periodo de colonización, no es descabellado pensar que toda esa europeización que inundó el teatro cubano hasta años recientes también aproximara los mitos de la cultura europea. Más adelante, con el interés por la identidad autóctona, surgido en la Revolución cubana, los mitos grecolatinos volvieron a colocarse en el teatro cubano. No obstante, esta vez lo hicieron adaptándose a la cultura cubana. A este respecto, comenta Dianne García Gámez que:

En el teatro caribeño contemporáneo existe una acentuada tendencia a retomar mitos y textos clásicos para crear nuevas obras artísticas. Éstas, si bien parten de referentes antiguos, suelen estar enraizadas en nuestros contextos históricos y culturales, pues sus mensajes están abocados a reflexionar no sólo acerca de temas trascendentales, sino también sobre problemáticas propias del continente y de los tiempos actuales, sobre todo aquellas que tienen que ver con temas políticos o sociales que afectan a la región (2020:103).

Los mitos grecolatinos fueron utilizados en las obras dramáticas sin perder su mitologema y mitemas principales, pero insertándolos en la sociedad cubana. Dos fueron los fenómenos que

destacaron en estas cuestiones. El primero data a finales de 1996, cuando “la doctora Elina Miranda Cancela tuvo la iniciativa de crear el Grupo de Estudios Helénicos con la contribución de la embajada de Grecia en la capital cubana, para analizar la difusión de la lengua y cultura griegas desde la antigua Grecia hasta la actualidad” (Pérez Asensio, 2009:117). El siguiente se da ya en 2001, con la creación del Aula de Cultura Neohelénica “a partir de un convenio entre los gobiernos griego y cubano, cuyo fin es profundizar en los estudios y la difusión de los aportes culturales de la Grecia contemporánea, así como los nexos que unen la cultura griega y la cubana” (2009:118).

2.2. BREVE ACERCAMIENTO A LA PERSPECTIVA DE GÉNERO Y SUS MANIFESTACIONES EN EL CONTEXTO CUBANO

Los estudios de género son un tema relativamente reciente. Concretamente, tuvo que llegar el año 1960 para que los estudios sobre feminismo suscitaran interés. Hasta entonces, la discriminación femenina y la violencia de género predominaron en todos los ámbitos de las sociedades de cualquier época o cultura. Fueron fenómenos originados por “el patriarcado como sistema de poder cuyo paradigma es una noción determinada de lo masculino asignada fundamentalmente a los hombres, y su correspondiente supremacía, basada en la servidumbre de la mujer y en una idea preconcebida de lo femenino [...] [A partir de esta idea] la imagen de la mujer en la literatura se construía para el placer de la mirada masculina, una mirada voyeurista y explotadora” (Enriquez Roche y González Aróstegui, 2020:372).

Con el nacimiento del movimiento feminista a principios del siglo XX, muchas de las mujeres comenzaron a vivir de su escritura, por lo que produjeron una literatura cuyo fin era reivindicar ciertos derechos vetados para ellas: el derecho a la propiedad y la capacidad de obrar sin la presencia del varón, el derecho a la igualdad en cuestiones matrimoniales, la obtención de derechos políticos y el derecho al sufragio femenino.

Otro de los más destacados fue el derecho a entrar en el ámbito público, lugar reservado exclusivamente a los hombres. El hecho de poder salir de la intimidad del hogar, donde habían estado recluidas y obligadas al cuidado y la crianza, supuso para ellas una gran liberación (Evans, 1997:45). La subversión de la etiqueta de «jefa de hogar» llevó a que las mujeres reflejaran una ruptura de la familia canónica en su literatura (García-Moreno, 2014:209). En el caso de Cuba, esta subversión del canon familiar se dio a partir de 1959 cuando “las mujeres asumieron nuevos roles en la esfera pública: aprendieron a dirigir, se formaron técnica y profesionalmente, se insertaron con éxito en el quehacer científico y alcanzaron una elevada presencia laboral, cultural y política. Por

tanto, se vivió un cambio representado por el acceso masivo de la mujer a la educación y al mercado de trabajo” (García-Moreno, 2014:215).

La búsqueda de estos derechos y las revoluciones sociales de los sesenta y setenta conllevaron una transgresión de la masculinidad tradicional. Simone de Beauvoir defendió esta postura para posicionar a las mujeres como sexo igualitario al de los hombres, en detrimento de la feminidad canónica que se les había asignado siempre a aquellas (Evans, 1997:80). Asimismo, fue por estas fechas cuando las escritoras feministas consiguieron vender obras con un “fuerte componente de furia ante la misoginia y una determinación general de persuadir a las mujeres de que busquen autorrealización” (Evans, 1997:25). Estas ideas condujeron a la representación de figuras femeninas literarias que recurren a una marcada inteligencia para convertirse en mujeres liberadas, independientes y ambiciosas; incluso violentas en los casos en los que se quiso invertir de forma extrema el modelo femenino de pasividad (Enriquez Roche y González Aróstegui, 2020:375-376).

La última ola del feminismo, que comenzó en los años 90 y persiste hasta la actualidad, recoge toda la tradición de la defensa de los derechos fundamentales de las mujeres, relacionándolos con otros fenómenos que necesitaron reivindicarse: la teoría *queer*, el antirracismo, la ecología (surge el ecofeminismo), la salud sexual y mental, etc. Todo ello relacionado, además, con la globalización¹⁷.

Situándonos en Cuba, García-Moreno apunta que “la igualdad conquistada en el ámbito público y legal, no ha estado acompañada de una situación similar en la práctica cotidiana y familiar, y las representaciones sobre el papel que hombres y mujeres han de encarnar formalmente en la sociedad siguen los cauces tradicionales” (2014:218)¹⁸, lo que explica que la literatura actual cubana se viera en la necesidad de denunciar esta realidad a través de una representación de transgresión, como la que muestra el mitologema de Medea. Además, este es un problema¹⁹ que, en mayor o menor medida, afecta a todos los países del mundo. Para combatirlo, García-Moreno habla

¹⁷ Con respecto a la globalización en relación a los estudios de género, es necesario echar un vistazo a cómo influía en Cuba. Aporta Yuliuva Hernández García: “[...] se construye una causa de las mujeres cubanas post-Revolución, asociada al internacionalismo y a la lucha contra el capitalismo global. Junto a su dirección se diseña y abre el primer programa de Maestría en Cuba en Estudios de Género en 2005 en la Universidad de La Habana que [...] significaba un paso de avance desde el punto de vista científico y feminista. Ese primer acercamiento avalado por la FMC [Federación de Mujeres Cubanas] y su dirección nacional, que significó estudiar el feminismo internacional, implicaba haber reconocido que con la Revolución, al pasar los años, no se había logrado dismantelar un problema fundamental que seguía en la base de muchos problemas de las mujeres cubanas, el patriarcado” (2019:2).

¹⁸ Explica más detalladamente que “los patrones tradicionales de género aún ejercen una fuerte influencia en la conciencia social. La herencia cultural transmitió patrones y roles jerarquizados, asignados y asumidos por hombres y mujeres, que aún hoy se manifiestan en muchas familias donde prevalecen los estereotipos de género tradicionales. En el espacio privado, todavía se asigna a las mujeres las mayores responsabilidades relacionadas con la crianza y la educación de los hijos, la administración del hogar, las tareas domésticas, etc. [...] las mujeres en Cuba triplican el tiempo dedicado a las labores domésticas en comparación con los hombres” (García-Moreno, 2014:215-2016).

¹⁹ A pesar de ello, Denise Quaresma de Silva y Oscar Ulloa Guerra mencionan la fundación del Centro de Estudios de la Mujer en Cuba, en el año 1997. En este se “[...] definió la consecución de la equidad de género en Cuba como un problema de hombres y mujeres. Los talleres han abarcado diferentes temas como violencia, paternidad, homofobia, diversidad, la construcción de las masculinidades, sexualidad, las relaciones de amistad y salud” (2012:95).

de “proyectos migratorios individualizados” (2014:223) que tuvieron que iniciar las mujeres cubanas víctimas de un rol de género que las hacía dedicarse al ámbito privado.

En lo que respecta al teatro cubano, si bien a principios del siglo XX hubo ciertas autoras que lograron hacerse un hueco en este ámbito, “la obra de las mujeres-dramaturgo no se puede parangonar con la de los autores hombres no sólo por criterios de valoración y canon, en definitiva revisión por los crecientes estudios de género, sino porque es escasa, aislada e intermitente y no alcanzan un espacio significativo dentro del movimiento escénico” (Boudet, 1999:149). A esta generalización debemos descontar el movimiento de renovación que ciertas autoras insertaron en la dramaturgia durante los 40-50. Ya en los años 70 las mujeres comenzaron a crear obras dramáticas cuyas temáticas pudieran permitirles centrarse en ellas mismas como sujetos, pero esto no significó la aparición de un “teatro de mujeres”; no escogieron temas exclusivos que propiciaran un desarrollo de su identidad femenina, “sino que han sido sensibles al registro de cambios y rupturas” (Boudet, 1999:54).

Debido a esta situación, a partir de los 80, aproximadamente, la búsqueda de identidad se volvió un tema fundamental de la escritura femenina, tanto en Cuba como en otros países de habla hispana. El objetivo principal correspondió a encontrar la identidad propia de las mujeres a partir de la revisión crítica y desafiante del canon impuesto por el patriarcado, así como hacer una lectura crítica de los estereotipos y mitos sobre “lo femenino” y transformarlos²⁰. Este tema estuvo desarrollado literariamente a partir de ciertos elementos que apreciaremos en las obras analizadas: el reflejo en el espejo, elemento en el que deben encontrar su verdadero “yo”; el sueño, por el que ellas pueden exteriorizar sus miedos; diferentes perspectivas de los valores ético-morales, aspecto que las mujeres conocían bien; el deseo amoroso y la corporalidad, censurados en ellas hasta que comenzaron a identificarse como seres corpóreos; entre otros. Para desarrollar estos temas, la escritura femenina se valdrá de ciertos recursos como la vuelta al pasado mítico, la intertextualidad, los elementos *mass media* y el dinamismo.

²⁰ En la América hispana, desde la conquista, la figura de la mujer siempre estuvo relacionada con la naturaleza, la sexualidad y la maternidad; y esta relación provocó que se la asociara también con la magia y la perversión: “Por un lado, es clara la asociación de la mujer con lo sobrenatural: tiene que ver con su poder sobre la vida y la muerte, con la creación y la fertilidad. Por otro, se la relaciona con ciertos mitos ligados a temáticas sexuales: mujeres perversas convertidas en brujas, mujeres atractivas y extrañas que seducen a los hombres” (Róžańska, 2011:62).

3. MEDEA EN EL TEATRO CUBANO DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Hemos comprobado que uno de los medios para reivindicar la propia identidad en Cuba ha sido adaptar los mitos europeos a su propio contexto, ya que, como apunta Miranda Cancela sobre la recepción y actualización de los mitos europeos en Hispanoamérica,

[...] los viejos mitos y los cánones trágicos, aun sometidos a un diálogo transgresivo, mantienen viva no solo su capacidad evocadora sino su posibilidad de hacer reflexionar sobre las inquietudes humanas en cualquier momento y lugar, siempre con timbres propios, marcados por el *hic et nunc* de nuestras especificidades e inquietudes (2014:78).

Esta idea serviría como síntesis de lo que vamos a apreciar en las dos obras anteriores al objeto de estudio, puesto que recogen la tradición europea para actualizarla a sus intereses y necesidades. Así, encontramos obras que reflejan el mito de Medea reescribiéndolo para convertirlo en representación de la realidad cubana. La finalidad de seguir tomando la tradición europea y transformarla radica en una revolución intelectual y cultural por la cual los autores hispanoamericanos someten los cánones europeos a las cuestiones autóctonas. Con ello demuestran que son capaces de abandonar la imposición cultural europea sin alejarse de ella, por paradójica que resulte esta afirmación²¹. Podríamos hablar de una suerte de combinación, en la que la tradición europea y la identidad hispanoamericana se unen dentro de un mito que, pese a haberse originado en Europa, se convierte en modelo universal.

A través de las dos obras concretas analizaremos cómo tiene lugar esta actualización del mito de Medea en el teatro cubano de la segunda mitad del siglo XX. Separadas por una franja de tiempo de treinta y siete años, ambas obras muestran formas dispares de tomar el mito euripidiano y adaptarlo. Con esta muestra pretendemos dar cuenta de dos enfoques válidos de intertextualidad en los que se traslucen las intenciones de cada autor, su manera de vislumbrar el mito y los intereses que suscitaron la adaptación según la época en la que se conciben las obras. Debemos tener en cuenta que las necesidades literarias y sociales de los años 60 distaban mucho de ser las que había en boga a finales de la década de los 90, cuando se comenzaba a avistar de cerca un nuevo siglo.

²¹ Ante esta idea de la herencia europea en Hispanoamérica, apunta Leopoldo Zea lo siguiente: “América como tal, no sólo el Continente Americano, sino América como conjunto de sentidos, es un producto, fruto de la Cultura Occidental. Es su obra, una de sus creaciones. Porque esta América, desde su mismo nombre, no tiene sentido sin la Europa que la incorpora en su historia. En América arraiga y vive la Cultura Occidental, es su más viva continuación. Pero ser continuación de algo no implica ser repetición de eso que se continúa [...]. De Europa tenemos el cuerpo, el armazón, la base sobre la cual nos apoyamos. Lengua, religión, concepción de la vida, etc., las hemos heredado de la Cultura Europea. De todo esto no podremos desprendernos sin desprendernos de una parte de nuestra personalidad. No podemos renegar de tal cultura como no podemos renegar de nuestros padres. Pero así como sin renegar de nuestros padres tenemos una personalidad que nos diferencia de ellos, también tendremos una personalidad cultural sin necesidad de renegar de la cultura de la cual somos hijos” (en Rovira, 1992: 208 y 212).

3.1. *MEDEA EN EL ESPEJO*, DE JOSÉ TRIANA

José Triana fue un autor plenamente consciente de las cuestiones sociales que imperaban en la década de los 60 en su país. Por ello, no es sorprendente descubrir que “*Medea en el espejo* [...] es uno de los muchos ejemplos de la utilización del mito como instrumento para retratar y denunciar las diferentes realidades de la sociedad latinoamericana” (Jaén Castaño, 2014:133).

La obra puede considerarse una adaptación del mito clásico a la época en la que acababa de triunfar la Revolución de Cuba, de la que José Triana fue defensor activo. Además, el autor se consagró “como uno de los emergentes representantes de la modernidad teatral cubana” (Vasserot, 1995). Ambas facetas se unieron para concebir una producción teatral en la que se reflejaron las reivindicaciones de la clase baja y la realidad afrocubana como conflictos sociales de la Cuba del momento. Para Triana era fundamental que el teatro se utilizara como instrumento de ideología para tratar las realidades sociales. Entre estos ideales, y a raíz de su interés por la mitología clásica, concibió *Medea en el espejo* como obra teatral que se estrenó el 17 de diciembre de 1960 en la Sala de Teatro Prometeo, bajo la dirección de Francisco Morín. Apunta Pérez Asensio que “[...] su obra rescata la realidad del pueblo cubano y su expresión escénica [...] 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” (2009:216).

En nuestro análisis manejaremos el mitologema para explicar la modificación del mito, y dar cuenta de la “contaminación’ del modelo mediante el uso de contextos populares propios de la cultura cubana” (Miranda Cancela, 2014:69).

El primer aspecto que llama la atención de la obra es el cambio de nombres propios de los personajes. Pese a que el título de la obra contiene el nombre de “Medea”, la protagonista figura como “María”; mientras que Jasón aparece con el nombre de “Julián”. Esta modificación supone el primer acercamiento a la cultura cubana, ya que opta por dotar a sus personajes con nombres que podrían darse en Cuba, y, así, proporcionar verosimilitud contextual. Asimismo, la obra se ubica en un solar de La Habana, donde conviven diferentes etnias que se encuentran marginadas por la burguesía blanca. Enlazando con esto, encontramos otro cambio significativo que supone una segunda aproximación a la cultura cubana: las etnias y clases sociales de los personajes. María no es extranjera, sino una mujer mulata²² y pobre que se casó con Julián, hombre blanco interesado en adquirir poder. Este decide casarse con Esperancita (Glauce o Creúsa), apoyado por el padre de

²² El asunto de la mulata traicionada por un amante blanco se configura en la tradición cubana como un conflicto argumentativo muy utilizado en el ya mencionado “teatro bufo” y en la zarzuela cubana (Jaén Castaño, 2014: 134), géneros que guardaron una implícita crítica social en su argumento, aparentemente, superficial. Sin embargo, también encontramos ejemplos de obras narrativas que recurren a este mismo conflicto, como es el caso de *Cecilia Valdés* (Cirilo Villaverde, 1882), con la que *Medea en el espejo* se identifica en varias características.

esta, Perico Piedra Fina (Creonte), un hombre burgués “blanco, gordo y de cincuenta años” (Triana, 1960:89).

La obra comienza presentándonos a María, con voz propia, emitiendo un breve soliloquio en el que transmite su preocupación hacia algo ocurrido anteriormente. Suponemos que se refiere a la traición amorosa de Julián, y entendemos que ella se ha enterado mediante rumores de sus vecinos, de los cuales desconfía. De esta primera intervención extraemos la idea de que la protagonista intenta ser fuerte mediante el autoengaño, lo que la aleja del mitologema principal. Comienza María con notables dudas y, sobre todo, negaciones; algo que veremos desarrollado en la primera parte del drama. Más adelante, proporciona una aproximación a la tradición con una muestra de obsesivo amor hacia su “Jasón”, a través esa exaltación que siempre la ha caracterizado:

MARÍA: [...] Julián me ama. Julián es el padre de mis hijos. Julián, Julián. Mi destino eres tú (90).

Disipa todas sus dudas iniciales y se aferra a la falsa realidad de que su marido todavía la sigue amando. No concibe una realidad alternativa, lo que instaura a los lectores/espectadores un sentimiento de compasión al conocer el relato mítico al completo.

Tras esas palabras, nos encontramos con María reunida con la mujer que la crio, Erundina. Vemos en la protagonista claras muestras de orgullo y soberbia, cuyas consecuencias acaban impactando en Erundina, a quien trata como una mera criada. Esta actitud tan airosa con la que se presenta María tiene origen en un profundo sentimiento de inferioridad, provocado por su condición marginal de mulata pobre. Esto la lleva a una recurrente inseguridad que solo puede camuflar mediante el falso convencimiento de que, al ser mujer de Julián, pertenece a una clase social elevada. Por tanto, se ve con el derecho de dar órdenes a todos los habitantes del solar.

Debemos detenernos en esta idea del poder, ya que es un tema que inunda la trama de la obra hasta el punto de ser uno de los motivos principales de la modificación del mito.

Bien podríamos destacar un paralelismo con la obra de Eurípides en tanto que los primeros lamentos de Medea, al verse traicionada por Jasón, no solo derivan de su obsesivo amor hacia él, sino también de un profundo sentimiento de desamparo al verse sola y rechazada por ser extranjera. Pese a ello, Medea repara pronto en que la única solución que le queda es una inevitable venganza. En cambio, María se aferra durante la mayor parte de la obra a una falsa realidad que se deriva de una esperanza que se alarga hasta el extremo de hacerle perder la cordura. La actitud de la protagonista nos hace pensar que esto se debe a un amor extremo por Julián (en gran medida, así es), pero el contexto de marginalidad social en el que permanece María nos hace sopesar otro motivo que se asemeja al que ya hemos destacado en Medea. Pese a estar casada con un hombre

blanco de clase alta, ella no deja de ser una mujer mulata de origen pobre. Esto suscita en ella una atormentada esperanza de ser aceptada en una sociedad cubana gobernada por gente blanca. Por tanto, se aferra, no tanto a su amor por Julián, sino a su deseo de mantener un estatus idéntico al de la supremacía blanca. Asimismo, es consciente de que, si Julián la abandona y se casa con una mujer blanca, ese poder se disipará y volverá a verse rechazada por la sociedad.

Esta idea explica el hecho de que se sienta con poder suficiente para estar por encima de la gente que comparte su misma condición marginal, por lo que “trata de comportarse como una mujer de la alta sociedad, aunque quienes la rodean saben que sus aires de grandeza son solamente los aires que se da una mujer casada con un blanco” (Jaén Castaño, 2014:137). Con ese comportamiento de María, el autor nos muestra cruelmente la realidad de las mujeres mulatas en Cuba. Además, esta crueldad se refuerza con la traición del hombre blanco. José Triana recoge este mitema tan imprescindible en el relato mítico, no tanto para ser fiel a este, sino con el fin de utilizarlo como instrumento para acrecentar el rechazo y la opresión hacia la cultura mulata en la que la protagonista se halla, a pesar de que ella trate de alejarse. Es un elemento recogido de la tradición que se amolda perfectamente a los intereses de crítica social que pretende reflejar el autor.

La extensa conversación con Erundina coloca a María en un punto desde el que podemos tomarla como un personaje vulnerable fingiendo ser fuerte, y obstinado por creer ser de clase alta:

MARÍA: Miro siempre lo que tengo delante (91).

[...]

MARÍA: ¿Son éstos los modales propios de tratar a una señora? (22)

Tanto el personaje de Erundina como el de la Señorita Amparo (Nodriza y Pedagogo, respectivamente, en la obra de Eurípides) son significativas víctimas de las órdenes de María. Es necesario destacar, sobre todo, a Erundina por el hecho de ser una mujer negra dedicada al cuidado de la protagonista. Al igual que ya se ha representado la etnia mulata y blanca, el autor necesitaba completar ese panorama de la sociedad cubana añadiendo el último eslabón: las personas negras. Si las personas mulatas eran rechazadas (o sexualizadas, en el caso de las mujeres) por contener en su ADN una parte de las gentes de piel oscura que trajeron de África para ser utilizadas como esclavas, no es difícil imaginarse lo que pensaría esa supremacía blanca de estas últimas personas. Por supuesto, María es consciente de ello, y en ese afán por evitar esa marginalidad que sabe que la asolará si Julián la abandona, ejerce dominio sobre la mujer que la crío. Por tanto, no la trata como una figura materna, sino como una criada que la debe obedecer en todo momento; como si la propia María perteneciera a esa supremacía blanca que subyugaba a negros y mulatos.

No debemos reiterar la idea de la falsa realidad en la que vive María en esta primera parte, pero diremos que esto se refuerza con su inseguridad hacia los rumores de la gente del Solar.

MARÍA: Pues bien, alguien ha organizado tremendo show con el objeto de destruirme [...] María es esto aquí. María hace lo otro allá (94).

Intervenciones como esta demuestran que trata de convencerse de que todos los habitantes de allí intentan extender unos rumores falsos sobre ella para que pierda poder. Incluso tampoco desea reparar en la posible venganza que le menciona la Señorita Amparo:

MARÍA (*riéndose; histérica*): ¿Vengarme? ¿Venganza? ¿Qué odiosa palabra has dicho? [...] (96).

El autor juega con la ceguera y con la dependencia inicial que la atan al hombre blanco para salvarla de su condición de mujer mulata, y la aleja, así, de una realidad que está más cerca de lo que ella misma cree. José Triana saca a colación la palabra “venganza” y la coloca en la voz histérica de María, lo que no es sino una clara referencia irónica a la tradición y una advertencia hacia los concedores del mito²³.

Tras una significativa escena en la que María acaba en un clímax de emociones ensoñadas creadas por una visión, la protagonista desaparece y aparecen Julián y Perico Piedra Fina. De estos debemos afirmar que cumplen las mismas funciones en la trama que en la tradición mítica: antagonistas que desatan el conflicto de la protagonista. Sin embargo, José Triana los inserta como gente blanca, poseedora del poder en la sociedad cubana. El personaje de Julián sigue siendo el traidor amoroso que busca el poder, abandonando para ello a su mujer; decide casarse con una mujer con su misma condición social (Esperancita). Junto con él, Perico Piedra Fina se configura como cabeza principal de esa supremacía blanca que domina a los mulatos. Además, el conflicto se traslada a la crítica social, ya que estos se posicionan como representantes del bando opresor, objetivos de una clara denuncia. En la tradición, Creonte rechaza a Medea por el peligro que supone y por ser extranjera. Se podría intuir que los motivos de este rechazo también son cumplidos por Perico Piedra Fina, pero el autor no pretende resaltar tanto el conocimiento del peligro que supone María como su condición de mulata en la Cuba de los años 50. Por su parte, Esperancita sigue siendo la rival amorosa de la protagonista, pero carece de voz propia.

Siguiendo con la trama, el punto de inflexión por el que se empieza a vislumbrar la evolución mítica en María tiene lugar en una escena en la que Julián y Perico Piedra Fina mantienen una

²³ El uso del término “venganza” en boca de la Señorita Amparo es otra forma de introducir este elemento bélico, no como propio de la protagonista, sino inducido por una tercera persona; así ocurre también en otras obras como *Malinche*, *Medea americana*.

conversación sobre el deseo de expulsar a aquella del Solar. Sin que María intervenga directamente, nos da la sensación de que está escuchando la conversación tras la sombras cuando Perico Piedra Fina afirma que ella les ha regalado, a él y a su hija, un vino (los lectores/espectadores intuimos que está envenenado). Esto equivale al primer acto vengativo de la Medea clásica, lo que posiciona a esta y a María en la misma sintonía mítica. No sabemos cuándo María decide matar a sus rivales, pero esto deja de importarnos en cuanto sabemos que se está cumpliendo la evolución del personaje.

En la siguiente intervención de María sabemos que tanto Esperancita como Perico Piedra Fina han muerto por el vino envenenado. Las palabras que emite muestran una locura nacida de la quiebra definitiva de esa falsa realidad por la que luchaba en su mente. Todavía no se ha identificado como la mujer vengativa del mito, pero expresa sus deseos de averiguar su verdadera naturaleza, la que le llevará a ejecutar el último mitema: el asesinato de sus propios hijos:

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 un grito horrible, implacable.*) (114).

En sus palabras percibimos a una mujer que se ha cansado de fingir estar indefensa frente a una realidad que niega. Encontramos varios significados en las oraciones de esta intervención: la partida ganada se refiere al triunfo de la primera parte de su venganza, es decir, al asesinato de sus rivales; el regreso que espera de Julián es una amenaza hacia él, ya que se entiende que los ha matado para que él vuelva con ella; y el binomio “locura y muerte” apunta hacia dos extremos entre los que debe elegir como resultado de su venganza. Además, esa búsqueda del espejo esconde un significado mucho más profundo y psicológico, derivado de lo que expresa en el siguiente gran monólogo, del que extraemos un fragmento:

MARÍA [...] Julián... Siempre ha creído que valgo poca cosa, 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 se 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 la razón, que soy estúpida, que él es mil veces mejor que yo (118).

Como si estuviera en un confesionario, su mente atiborrada de contradicciones y negaciones se ve alterada por la verdadera realidad que se cuele poco a poco, o que siempre ha tenido consigo sin quererlo. La confesión, que muestra de nuevo la exaltación propia del personaje, da cuenta tanto de la condición de mujer maltratada como la de mulata rechazada por la supremacía de las personas blancas; y ambas condiciones proporcionan una explicación argumental a por qué se aferraba a su amor. El maltrato por parte de Julián a María es un aspecto importante para destacar, en tanto que

corresponderá a uno de los rasgos que desarrollaremos en el análisis del objeto de estudio. En la obra que nos atañe en estos momentos, el autoengaño inicial de María es originado, en parte, por su obsesión hacia Julián, lo que le provoca tal ceguera psicológica que es incapaz de percibir el maltrato que Julián ejerce sobre ella. Dicho maltrato no se manifiesta a través de una violencia explícita, sino, más bien, mediante la idea de control por parte del hombre. Según María, Julián la ama y la respeta, y por ello se aferra a esa falsa realidad que ella misma crea.

Efectivamente: su actitud acaba explotando, y lo presenciamos después de que la protagonista dialogue con los santeros de la historia. Encontramos el gran monólogo que provoca la rebeldía de María. Comienza la intervención exponiendo su confusión y desesperación ante la traición de Julián, admitiendo una y otra vez que está sometida él. En un punto se detiene, y ahí se forma al completo el mitologema: se ve como una esposa abandonada y repara en que la venganza es lo único que le queda:

MARÍA: [...] Me vengaré. Sí, es lo único que puedo hacer. Al fin empiezo a ver claro [...] Mi destino no es Julián (20).

En este punto se libra de esas ataduras que la hacían ser una mujer dependiente e insegura. Se ha convencido de su necesidad de librarse de ese lastre por el que ha estado oculta tras el velo de Julián, quien era lo único que podía observar.

Es importante dedicar unas líneas a comentar el tema de la magia, ya que no se presenta como cualidad conocida de María, sino como característica del ambiente afrocubano. A este respecto, la magia no se muestra de forma espectacular, sino, más bien, en lo que entendemos como “brujería”. Dentro de esa representación de la realidad cubana, encontramos una motivación que equivale a la de los autores del realismo mágico: las culturas de Hispanoamérica se identifican con la magia y las maravillas que subyacen en el continente²⁴. El afán de José Triana por identificar el mito clásico con la cultura de su patria transforma la magia de la hechicera clásica en la santería utilizada por Madame Pitonisa y por el Doctor Mandiga. Estos son personajes sacados del imaginario del autor, por lo que no hay correspondencia en la obra de Eurípides, a menos que decidamos identificarlos con la propia magia de la protagonista clásica. Si optamos por ello, tendría sentido el hecho de que

²⁴ Decía Uslar Pietri a este respecto en su manifiesto titulado “Realismo mágico”: “No era un juego de la imaginación, sino un realismo que reflejaba fielmente una realidad hasta entonces no vista, contradictoria y rica en peculiaridades y deformaciones, que la hacían inusitada y sorprendente para las categorías de la literatura tradicional” (1968). De igual forma, el autor cubano Alejo Carpentier explicaba sobre lo real maravilloso en su conocido prólogo a *El reino de este mundo*: “[...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’ [...] esa presencia y vigencia de lo real maravilloso [...] [era] patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías” (1949:2-3).

estos personajes sean una herramienta para que María se reconozca a sí misma e inicie la verdadera venganza; y esto lo consiguen los santeros mediante invocaciones demoníacas, ritos de vudú, tarot y brebajes. Además, un elemento que puede relacionarse con la magia es el espejo²⁵, clave para el mitologema y objeto que oscila entre la brujería y la psicología.

Precisamente, el espejo es el elemento capaz de provocar la anagnórisis en María. Encierra la simbología más relevante de la trama, ya que se trata de un objeto recurrente e imprescindible para toda la obra; el componente argumental que revela y otorga un giro para desencadenar la tragedia. Se configura como un objeto misterioso para los lectores/espectadores y oculto por María, ya que se niega a mirar su reflejo en un principio; pero es el que le permite tomar conciencia de su situación y de quién es. No obstante, también es un elemento no perteneciente al relato mítico de Medea, ya que en la obra de Eurípides no existe objeto que ayude a su evolución psicológica. Deducimos que José Triana lo inserta por dos motivos: para añadir un elemento de la mágica y mística cultura cubana, y para dividir al personaje de María en dos etapas bien diferenciadas.

La primera etapa corresponde a la que hemos estado analizando; aquella que se desarrolla durante la mayor parte de la trama y que finaliza en la anagnórisis a través del espejo. En esta etapa, María es una mujer dependiente de su marido, que se opone a la dura realidad para fingir que vive feliz en una alta escala social. También se muestra insegura frente a las opiniones de los habitantes del solar y teme que vean su verdadera situación de mujer abandonada por su esposo y marginada por la sociedad burguesa blanca. Toma, así, una actitud ridícula, soberbia y llena de contradicciones para ocultar la realidad. Por lo tanto, María tarda mucho más que Medea en iniciar su venganza.

En cuanto decide cometer este último acto, se inicia la segunda etapa, mucho más reducida. Sin embargo, en esta tiene lugar la tragedia del desenlace, que se inicia en el punto donde María abandona la falsa realidad a la que se aferra y se reconoce en el espejo, lo que provoca que conozca su verdadera esencia. Precisamente esa esencia corresponde con la de Medea de la tradición mítica, aquella que decide vengarse de su esposo traidor para otorgarse a sí misma dignidad y poder. El sentido último del mitologema tiene lugar en este punto, ya que “Medea y María para llevar a cabo su venganza harán uso de la reflexión y la inteligencia, pero una vez que en María se ha producido la anagnórisis, la venganza se desencadena rápidamente” (Jaén Castaño, 2014:142). Por otro lado, percibimos, en ese autorreconocimiento como Medea, una muestra de metamitología.

El clímax al que llega María en esta segunda etapa lo encontramos en su último soliloquio, que se presenta como una lucha entre dos Marías, es decir, entre sus dos etapas:

²⁵ Habla María Jaén Castaño de la catoptromancia o “arte adivinatoria de los espejos” (2014:146) como una práctica ancestral de adivinación y engaño que comparten, no solo las culturas latinoamericanas, sino también las europeas.

MARÍA: Sí, es necesario que lo haga. Es necesario que me levante contra esa María que me arrastra y me humilla. (*Se levanta.*) Ya sé que no son los otros; eres tú, María, quien me empuja al vacío. Tú eres mi enemiga. Yo soy la otra, la que está en el espejo, la que estaba esperando y tenía miedo y no quería salir y se escapaba y no veía que estaba sola; [...] Ahora empiezo a descubrir lo que me rodea, lo que era mío y rechazaba. Ahora no tengo miedo. Ahora sé qué soy [...] ya no existen ataduras, ni temores, ni humillaciones [...] ya no me importan ni el bien ni el mal [...] (121).

Esta versión de María está decidida a acabar la venganza que ya empezó, pero esta vez para poder empezar de cero. En este sentido, no asesina a sus hijos solo para torturar psicológicamente a Julián, sino también para deshacerse de toda la vida que formó con él. Esto quiere decir que “para poder encontrarse a sí misma, María tiene que romper con su pasado y volver a empezar” (Jaén Castaño, 2014:144). Quiere borrar todo rastro que dejó en ella un hombre blanco, y lo que le queda por eliminar son los propios hijos que comparten. El acto vengativo funciona como una representación mítica de un deseo por parte de los mulatos de abandonar su sometimiento hacia el poder de las gentes blancas de Cuba. Por un lado, es una representación a gran escala de la lucha revolucionaria que había acontecido un año antes de la publicación de la obra; y por otro, funciona como alegoría a la condición de las mulatas cubanas a mediados del siglo XX.

Llega la cumbre de su locura y el final de su acto vengativo, que se produce en su última intervención, tan breve como significativa:

MARÍA (*tensa, jadeando; en un grito salvaje*): soy Dios (124).

Además, esto supone el final de la trama, por lo que vemos otro paralelismo con la obra de Eurípides: aunque María no puede elevarse mediante dragones por encima de Julián al modo griego, sí que es alzada por el Coro “*como un trofeo*” (124), después de haber sido llamada “asesina” y haber recibido las acusaciones desgarradoras de Julián. Esta es otra aproximación a un reflejo verosímil de la época que representa el autor cubano. De cualquier modo, María no huye del solar, pero se deja elevar por encima de todo, demostrando su demencia, su fortaleza y, sobre todo, su libertad. El mitologema, por tanto, queda verificado en esta obra, pero se muestra de manera diferente con respecto a la tradición mítica: la anagnórisis del personaje a través del espejo supone el punto culminante de una trama centrada en “la transgresión de la protagonista a las normas que rigen el mundo marginal en que vive [...] en busca de su identidad como ser humano” (Miranda Cancela, 2014:70).

Para concluir, resaltamos que el mitologema es una representación de la rebelión por parte de la clase obrera en la Revolución cubana y el deseo del autor por ver ese mismo alzamiento en la parte afrocubana del país. En este sentido, la evolución de María en dos etapas simbolizaría el recorrido de la lucha étnica en Cuba, siendo la anagnórisis del espejo el reconocimiento de las

personas marginadas en su cultura; lo que las lleva a luchar por esta. Por tanto, es la historia de una esposa traicionada que se encuentra a sí misma y se venga para empezar de cero, pero también la de un grupo marginal de Cuba que se da cuenta de su pésima situación y crea una revolución para conseguir la libertad, aunque ello conlleve sangre. También es importante sacar a colación el tema de la violencia de género, implícita en la obra, para vincularlo con una crítica social que se interesa por la condición de marginalidad de las mujeres cubanas. En ese realismo con el que Triana retrata la situación precaria de las etnias de Cuba por culpa de la supremacía blanca, entra el maltrato y control ejercido por el hombre blanco hacia la mujer mulata. Por tanto, las distintas vertientes de crítica social que plasma la obra se centran en dos muestras de sometimiento, y la que atañe al sometimiento del hombre hacia la mujer persistirá hasta el teatro cubano del siglo XXI. En palabras de Miranda Cancela:

[...] Triana se apoya en el mito trágico para interesarse por la búsqueda de la verdadera identidad de quienes estigmatizados por su raza, sexo o situación social, asumían los patrones consagrados socialmente, aunque éstos conllevaran el falseamiento de sí mismos (2005:73).

3.2. *MEDEA*, DE REINALDO MONTERO

Nos trasladamos a 1997, año en el que Reinaldo Montero publica por primera vez su propuesta de actualización para el mito que nos atañe: *Medea. Tragedia a la manera ática*. Hemos querido destacar esta obra como antecedente, no solo por el hecho de tratar al personaje mítico, sino por el enfoque que le otorgó a este tratamiento. Además, es significativo el periodo al que se adscribe la obra. A pesar de que uno de los referentes claros de Montero para concebir su *Medea* fue la ya comentada *Medea en el espejo*, no sigue la misma vía de denuncia social explícita que caracterizó a esta última. Ese cambio de formas de tratar el mito en las diferentes etapas de la segunda mitad del siglo XX lo resume de forma acertada Elina Miranda Candela en su artículo:

Las obras de los años sesenta en Cuba [...] buscaban en el uso del mito un apoyo sustancial para develar la situación del marginado, del otro, en términos de género, raza y estrato social en nuestro contexto específico; en un segundo momento, desde fines de los noventa, la conciencia metateatral gana terreno y junto a preocupaciones sustentadas en los procesos migratorios y la atracción centro-periferia, aparecen nuevos problemas (2014:78).

La historia de *Medea* de Montero siguió fielmente, en apariencia, la trama de Eurípides, hasta el punto de que “casi línea a línea es posible reconocer el texto de Eurípides bajo la lengua colonial, de bien sabor cubano que emplea [...]” (Miranda Cancela, 2014:72). Pese a ello, no nos encontramos con una simple reescritura del texto griego con expresiones cubanas, sino que Montero pretendió

llevar el mito más allá de su tradición, reflexionando sobre el conocimiento que Eurípides dejó de él y proponiendo una perspectiva metaficcional. Los personajes, casi idénticos a los de la obra euripidiana, siguen el mitologema tal y como ellos saben que está colocado en la tradición grecolatina. Con un tono humorístico y filosófico, que bien podría aproximar la obra a una parodia, los personajes llegan hasta el final solo para proporcionarle tal giro narrativo y metamitológico que la convierte en una de las actualizaciones más originales del mito de Medea. Sobre todo, nos detendremos a analizar la combinación entre elementos metateatrales y metamitológicos; aunque encontraremos elementos, en una medida más sutil, de crítica social cubana.

Antes de pasar al análisis, mostramos algunos datos fundamentales de sus ediciones y de la forma en la que presenta el dramaturgo el contenido de su obra. Hasta la fecha, el texto dramático cuenta con tres ediciones: un año más tarde de su primera edición en *Ediciones Unión* (que coincide con su estreno en La Habana), se publica en el número 57 de la revista *Tramoya*²⁶, perteneciente a la Universidad Veracruzana²⁷; y una década más tarde, en 2009, el autor incluye *Medea* en la obra recopilatoria de textos dramáticos titulada *Ritos I*. La obra tiene muy buena acogida: recibe el premio “Italo Calvino” (1996) y el “Premio Nacional de la Crítica” (1997). Una curiosidad que destacamos del texto dramático es que no se divide en actos, como podríamos pensar al conocer la fidelidad al texto de Eurípides, sino en dos tiempos con escenas: “PRIMER TIEMPO”, en el que figuran “PRÓLOGO”, “1. EL PODER”, “2. EL AMOR” y “3. LAS CONVENIENCIAS”; y “SEGUNDO TIEMPO”, en el que encontramos “4. EL ODIOS”, “5. LAS DISCREPANCIAS”, “6. LA SUMISIÓN” y “EPÍLOGO”. Los títulos que selecciona Montero para las escenas funcionan como breve síntesis del contenido de cada una de estas. Además, al final de cada escena el autor coloca un “*stásimo*” en el que los personajes de la Estrofa (Sirvienta) y de la Antiestrofa (Pedagogo) reflexionan de forma metafísica y metateatral.

Como ya hemos adelantado, la trama de la obra de Montero transcurre de forma prácticamente idéntica a la que ya concibió Eurípides. En este caso, incluso los nombres y localizaciones los mantuvo el autor cubano con respecto a la obra del dramaturgo griego, pero también lo hizo al configurar los acontecimientos de la trama: las quejas iniciales de Medea dirigidas a la tradición de Jasón, la estricta orden mandada a ella para que abandone Corinto, su petición de que le concedan un día, la actitud engañosa y astuta con la que consigue ese día, cómo su locura y desesperación acaba convenciéndola de ejecutar una venganza, los intentos de Jasón por convencerla de que su traición es necesaria, el plan de la protagonista por escapar junto con Egeo, y las formas en la que

²⁶ En la versión de la revista *Tramoya* figuran los siguientes datos de estreno: “estrenada en el teatro Hubert de Blanck, dirigida por Abelardo Estrinho, La Habana, 1997”.

²⁷ Esta versión digital corresponde a la que utilizaremos para nuestro estudio.

ella decide llevar a cabo su venganza. Sin embargo, las similitudes se detienen en el momento de matar a sus hijos, ya que tiene lugar un giro por el que Medea subvierte la tradición mítica.

No obstante todo lo anterior, también hemos reiterado que el punto fuerte de la obra es la metateatralidad con la que funciona la historia, la misma que le otorga la capacidad de reflexionar sobre sí misma y sobre el mito en el que se basa. Tanto este aspecto como el carácter paródico corresponderían a rasgos posmodernos muy evidentes que situarían a la obra en el periodo de la posmodernidad literaria, cuya función es ofrecer obras que propongan renovar la tradición cultural y artística mediante la inserción de perspectivas radicalmente innovadoras. Añadimos que, además, el movimiento posmodernista surgió como reacción cuestionadora del paradigma de la modernidad.

Los elementos “meta” están presentes, sobre todo, en el inicio y en el desenlace de la obra. Comenzando por el inicio, es totalmente jugosa y significativa la conversación que mantienen la Sirvienta (Nodriz) y el Pedagogo. Esta escena²⁸ respeta la tradición en el sentido de que en la obra de Eurípides los primeros personajes que aparecen en el texto y tienen voz son los de la Nodriz y el Pedagogo. Tanto en la obra griega como en la de Montero, ambos personajes resumen los antecedentes del mitologema principal, es decir, lo que respecta a la ayuda concedida por Medea a Jasón y la sanguinaria traición de aquella hacia su familia:

PEDAGOGO: Ah, Medea inclinando su gracioso cuello, llorando por el hermano que ella asesinó, por el padre que ella mató de tristeza [...] (117).

Asimismo, introducen, a modo de premonición, la tragedia que se producirá al final del mito:

SIRVIENTA: La tierra tiembla, no sabemos qué será de nosotros dentro de una hora [...] (117).

Incluso la Sirvienta menciona la relación de matrimonio entre Medea y Jasón como un “lazo”, y el Pedagogo le rectifica afirmando que en realidad es un “nudo”²⁹. Es una comparación metafórica cuya función es representar la dificultad de deshacer una relación por la que Jasón mantiene atada a Medea, y por la que esta quiere tenerlo atado a él.

Es imprescindible notar que la conversación gira en torno a Medea sin estar ella presente: recogen su pasado y su futuro. Siguiendo con los antecedentes criminales de Medea, afirman:

²⁸ Uno de los puntos fuertes de esta conversación es la condición de migrantes tanto de los personajes que intervienen como de Medea. Esto hace referencia a dos cuestiones: la primera es la condición de Medea como extranjera, que conforma uno de los tres elementos de la triada de condiciones que caracterizan la marginalidad del personaje; la segunda, siguiendo con este último dato, es la emigración que se dio en la isla de Cuba en los años 90 por las crisis económicas y políticas. Esto entronca con el exilio, término recurrente en los autores hispanoamericanos para visibilizar su retirada forzada de su patria, y la nostalgia que sienten hacia esta.

²⁹ Apreciamos una connotación negativa en el uso del término “nudo” como “1. m. Lazo que se estrecha y cierra de modo que con dificultad se pueda soltar por sí solo, y que cuanto más se tira de cualquiera de los dos lados, más se aprieta”. Recogido de: <https://dle.rae.es/nudo> [consultado el 20/04/2022].

PEDAGOGO: [...] Quizás convendría que Corinto en pleno reviva el recuerdo de Medea, la asesina
[...]

SIRVIENTA: Medea atravesó demasiados mares oscuros... (118).

Todo para llegar a realizar premoniciones metafóricas de las acciones vengativas que debería llevar a cabo en un futuro, de las cuales estamos enterados los conocedores de la tradición:

PEDAGOGO: Si esa asesina necesita seguir matando, que vuelva a matar. Tal vez un nuevo crimen, su último crimen, su último crimen...

[...]

SIRVIENTA: Medea no quedará tranquila hasta que descargue toda la rabia, la conozco (118).

Los personajes ponen especial hincapié en la maldad inevitable que subyace en el interior de la protagonista, a modo de aviso para los lectores/espectadores.

Toda esta conversación también supone ser una gran reflexión en torno a la tradición del mito, que tiene un final asignado que los personajes secundarios intuyen. Podemos observar, además, un tono existencialista en las intervenciones del Pedagogo: recurre a metáforas relacionadas con el azar y el destino que explican la psique tanto de Medea como del resto de la humanidad. En este sentido, el final estaría marcado por ese “destino”, que tendría que ver con una tradición no modificable.

En un análisis más pormenorizado de esta conversación desarrollaríamos tres funciones que explican el motivo por el cual el dramaturgo la establece como inicio. La primera sería la más evidente: cumplir con la forma que ya estableció Eurípides para comenzar el mitologema del mito. La segunda correspondería con la reflexión metateatral por la que los personajes reflexionan sobre la tradición que marca su mito, una tradición que ya estableció el dramaturgo griego y de la cual no pueden escapar por mucho temor que les cause. La tercera es el engaño que el autor intenta transmitir a los lectores/espectadores, ya que les reitera la fidelidad que poseerá el final de la historia en relación con la tradición, cuando nunca llega a cumplirse.

Para no detenernos en todas las escenas del desarrollo de la acción, aunque todas serían dignas de un análisis más detallado³⁰, diremos que la mayor parte de los elementos “meta” se dan en las conversaciones que Medea mantiene con el personaje del Pedagogo, quien se configura también como esa parte de su conciencia que la incita a seguir la tradición y llevarla, así, a actuar de forma malévolas. Este personaje está constantemente recordándole a ella que la tradición está escrita

³⁰ Para un análisis más profundo y detallado de esta obra, es conveniente consultar el artículo de Elina Miranda Cancela en el que desarrolla las principales características de *Medea* de Reinaldo Montero incidiendo en las escenas y en la estructura de la propia obra: “Medea y su palinodia cubana en el teatro de Reinaldo Montero (1997)”.

mediante el destino y el azar, por lo que Medea solo debe rendirse a sus deseos de venganza. Destacamos la afirmación:

PEDAGOGO: Los hijos son un estorbo, son la memoria del marido (130).

Más adelante responde ella:

MEDEA: Y si mato a sus hijos, Jasón morirá de remordimientos (130).

Es un recordatorio al motivo por el que la Medea euripidiana asesina finalmente a sus propios hijos: estos son la imagen de Jasón, y para deshacerse de él, debe matarlos. Además, justo cuando el Pedagogo la incita a decidir una venganza, vuelve a recurrir a la metateatralidad para referirse al sanginario acontecimiento que les espera a las víctimas de Medea:

PEDAGOGO: La boda [de Jasón y Glauce] puede dejar de ser burla y convertirse en declaración de guerra, en guerra, en el Teatro De La Muerte (131).

No solo alude a que esa acción vengativa forma parte de una acción teatral, sino que le añade el complemento “De La Muerte” para describir su final. Asimismo, trata de adelantarnos que la venganza debe concluir con unas actuaciones, ya que la muerte de los hijos será un mero teatro para intentar dejar la tradición intacta sin tener que cometer el sanginario acto. Todo habrá sido un gran “Teatro De La Muerte” para conservar la tradición cambiándola, paradójicamente.

Tras haberse seguido la tradición euripidiana, Medea titubea a la hora de matar a sus hijos y seguir el mito que ella misma conoce bien. Pese a esto, este parece verificarse, ya que los personajes afirman que los hijos están muertos. Incluso la propia Medea confiesa, con exagerado patetismo, haberlos matado. Con ello, consigue que Jasón pierda el juicio debido al dolor. Así, siguiendo el mito, Medea vuelve a triunfar, una vez más, sobre él.

Tras estos últimos acontecimientos, se destapa lo que ha ocurrido en realidad. No nos cabe duda de que esta escena final es la más significativa de la obra para con la tradición literaria y mitológica. Cuando Jasón emite sus palabras de despedida y sale de la escena, Medea confiesa que los hijos no han muerto empíricamente:

MEDEA: Los maté sin matarlos. Jasón vio pedazos de corderos envueltos en la ropa de sus hijos. No eran sus hijos [...] Los niños también están vivos (142).

No asesina a sus hijos, pero consigue su propósito: desequilibrar la mente de Jasón. “Medea, por tanto, ha roto con su propia leyenda [...]” (Miranda Cancela, 2002: 1114).

Montero demuestra que no es necesaria tanta violencia para ejecutar una venganza, y despoja a Medea de la crueldad y la locura con la que Eurípides la configuró. En palabras de Elina Miranda Cancela, Medea “deja atrás la imagen mítica de diosa de la venganza” (2014:72). Medea afirma:

MEDEA: [...] llegué al último crimen (142).

Ese “último crimen” podría referirse a la ruptura que ella realiza del destino “inevitable” que marcaba la tradición, la historia que configuró el autor griego y que se reiteraba a lo largo de toda la trama. Incluso se permite reflexionar sobre la condición heroica que caracteriza a personajes como Jasón, negándola a la futura educación de sus hijos:

MEDEA: Nada de empeños elevados, ni de embutirles filosofías y amor a las heroicidades, nada de prepararlos para altos cargos públicos. Que sean perfectos simples (142).

La crítica radica en el hecho de que los grandes héroes que han marcado la tradición han anhelado el poder, al igual que le ocurre a Jasón en la obra cuando decide traicionar a Medea. En este sentido, correspondería a una crítica sobre la ambición de las personas, un tema universal, a través del deseo de grandes logros y gran poder; en defensa de un notable epicureísmo.

En síntesis, Medea trastoca el mito cambiando su final apoteósico y trágico en la tradición para que todo quede como un gran engaño: un gran teatro. Sin embargo, de eso solo son conscientes Medea, el Pedagogo, la Sirvienta y el público. Los autores clásicos crearon el engaño de Medea, por lo que contarán la historia trágica que ha llegado hasta la tradición:

PEDAGOGO: Así lo contarán Eurípides y Heródoto, Ovidio lo dará por sentado en su *Metamorfosis*, no habrá ni combra de duda en Séneca y Corneille, y será conmovedor en la ópera de Cherubini (143).

La obra juega a ser la verdad de lo que ocurrió, convirtiendo la tradición conocida en una falsedad, lo cual le otorga gran ironía e incluso comicidad. Montero propone una profunda reflexión sobre la tradición mítica y aquellos valores que trataba de transmitir y que han quedado en el imaginario universal; con la finalidad última de subvertirlos. En este sentido, el mitologema principal conocido es modificado en favor de una necesidad finisecular en la que el cambio de paradigma tradicional debía adoptar nuevas perspectivas. Esta notable modificación tiene su explicación, además, en la crisis económica que se dio en Cuba en ese final de siglo, lo que supuso la necesidad de buscar alternativas. Estas alternativas pudieron haber afectado a la cultura en el sentido de interesarse por mostrar soluciones a la crisis. De ahí se podría derivar el cambio positivo del final del mito. Con todo ello, el propio Montero se otorga la licencia de proporcionar un origen específico a un mito que reflexiona y decide cambiar.

Decíamos que son significativas las alusiones al destino, pero son los propios personajes los que han cambiado el destino de la tradición, aun manteniéndolo. Por ello, al autor le interesa que el texto y la estructura sean fieles a la obra de Eurípides, ya que pretende otorgar un final alternativo que suponga un engaño a lo anterior, planteando un contraste entre la primera parte y la segunda.

Desde planteamientos filosóficos nos hallaríamos ante diversas dicotomías que oscilarían entre la realidad y el teatro, la verdad y el engaño, el destino y el libre albedrío, la muerte y la vida, etc. Estas cuestiones podrían ser analizadas desde una perspectiva interdisciplinar que aúne la literatura y la filosofía, e incluso la literatura y la psicología. Pero, puesto que nuestro interés se centra concretamente en la metateatralidad, nos detendremos unas líneas en analizar ciertos momentos de la obra en los que resalta la autoconsciencia mítica de Medea y de Jasón.

Empezando por la protagonista, en cuanto tiene lugar su aparición, un rasgo de su comportamiento varía con respecto al personaje mitológico: la Medea de Montero se muestra más violenta y contradictoria que la original. Esto es importante en cuanto que determina su decisión final. Las contradicciones corresponden a ese rasgo de su actitud que la hace cambiar drásticamente de decisiones, por lo que la venganza que parecía dispuesta a ejecutar, se ve modificada en una reflexión metamitológica de último momento. Así, para cambiar la tradición que conoce bien debe apelar a esas contradicciones psicológicas y salvar la vida de los hijos que en el mito están condenados a morir. Destacamos la siguiente intervención metateatral:

MEDEA: [...] Escucha bien por nada del mundo sería capaz de tocar, ni con el pétalo de una rosa, a ninguno de los personajes de esa plácida comedia [...] No tengo nada contra Creón, él no buscó marido para su hija, sólo está complaciendo los deseos de esa niña. Tampoco tengo nada contra ella, conozco bien a mi marido, a mi exmarido, su olor a macho hace abrir las piernas a putas y señoritas. Y menos aún tendría algo contra Jasón, sería incapaz de maquinarse cualquier cosa contra ese hombre que me hizo tantas veces tan dichosa (120).

Esta intervención responde, no solo a una gran ironía por parte de Medea, de la que sabemos que pronto tomará la decisión de vengarse psicológicamente de Jasón matando a Creón y a su hija; sino también a una suerte de metateatralidad por la que Medea intenta engañar a su interlocutor³¹ y a los lectores/espectadores mediante una negación a su propia tradición. Además, la metateatralidad queda demostrada en el momento en el que concibe su propia realidad como una comedia; algo que también supondría una ironía, teniendo en cuenta que la obra euripidiana es realmente una tragedia.

Por lo que respecta al personaje de Jasón, en una de las primeras intervenciones, es consciente de que él mismo es el héroe principal de un mito:

³¹ Mano Derecha, personaje que se corresponde con el Mensajero de la obra de Eurípides; aquel que está al servicio del rey Creonte y le comunica a Medea las decisiones de este último.

JASÓN: La Fama me la dieron los hombres. Soy el fundador de un mito. Conozco todas las apologías sobre mi expedición, la del propio Orfeo, que no me gusta. La de Apolonio de Rodas me agrada. Muy bien el pasaje donde venzo a los hombres nacidos de dientes de dragón, y al dragón mismo que guardaba el vellocino. Qué derroche de imagerías. Cosas de poeta. Muy bello eso de que muestras una luz salvadora. En verso suena mejor. La apología de...” (123-124).

El propio Jasón es consciente de que es un personaje perteneciente a una tradición mítica de la que han surgido obras literarias que la han ido modificando. Muestra una marcada soberbia y burla cuando expresa su opinión respecto a las versiones que conoce de su propio mito. Esto es una muestra de que el que se presentaba como héroe se ríe de su propia condición de héroe. Además, más adelante percibimos que la situación de Jasón ha cambiado con respecto a la tradición, ya que en este momento existen otras prioridades más importantes que ser un héroe, como el poder económico y social.

En última instancia, debemos remontarnos a la influencia que *Medea en el espejo* ejerció en la obra de Montero para matizar que esta última también inserta elementos de crítica social en lo tocante a Cuba. Sin embargo, mientras la primera recoge el mito para utilizarlo como herramienta de denuncia social de la marginalidad afrocubana, la segunda hace reflexionar al mito sobre sí mismo para cuestionar la tradición mitológica. No obstante, ambas obras se originan en ambientes polémicos de Cuba: los años 60 estuvieron marcados por los resultados de la revolución, y los 90 por la crisis económica y la incertidumbre del final de siglo. Por este motivo, *Medea* de Reinaldo Montero también echa un vistazo al contexto cubano de la época a través de su actualización metateatral, de forma mucho más sutil que la crítica presentada por Triana.

4. ACTUALIZACIÓN DEL MITO DE MEDEA EN EL TEATRO CUBANO DEL SIGLO XXI: *MEDEA PREFABRICADA*, DE IRÁN CAPOTE

En el análisis de la obra que constituye nuestro principal objeto de estudio comprobaremos que esta aúna las principales vías teóricas que hemos introducido. Debemos iniciarlo afirmando que plantea una peculiar unión entre los enfoques desarrollados por las obras precedentes, y, además, una marcada perspectiva de género.

Ya comentábamos que a finales del siglo XX muchos autores se vieron en la necesidad de emigrar, sobre todo, hacia Estados Unidos. Esto provocó que muchas de las obras concebidas a finales del siglo XX y principios del XXI se publicaran y estrenaran fuera de Cuba, por lo que la temática no atendió únicamente a la cultura autóctona de la isla. Si tenemos en cuenta que, a día de hoy, Estados Unidos está en contacto con el resto del mundo hasta el punto de movilizarlo, no es de extrañar que las obras de autores cubanos estén caracterizadas por temáticas de índole internacional, es decir, que tiendan a cuestiones universales que afectan a todos los países. Esto también nos aproxima inevitablemente a las nuevas tecnologías que imperan en el siglo XXI, en concreto, las redes sociales, por las que la mayor parte de la población mundial se mantiene conectada a pesar de la distancia. Gracias a esta conexión global es posible conocer los problemas de otros países, y, a su vez, la comunicación virtual facilita que personas de distintas culturas reparen en que sus problemas no distan demasiado de los de otras culturas. Se forma, así, una empatía global que se ve reflejada en la literatura universal.

A continuación, destacamos ciertos datos sobre la publicación y estreno del objeto de estudio. *Medea prefabricada* fue escrita por Irán Capote y publicada por primera vez en *Editorial El Mar y la Montaña*³², pero se estrenó en mayo de 2019 en Miami, en la Sala Artefactus Teatro³³, bajo la dirección de Miriam Bermúdez y como producción de Proyecto Teatral Puertas, en colaboración con la propia organización Artefactus. La acción se desarrolla en una misma ubicación que se describe al principio de la obra: una casa “cuadrada y espaciosa” (I, 6) y a medio construir. Esa misma acción se divide en ocho escenas, pero prescinde de la división aristotélica fundamentada en actos. En cuanto al contenido, adelantamos que respeta el mitologema euripidiano. Sin embargo, lo curioso radica en que, dentro de la fidelidad al texto griego, se esconde una voluntad de modernización que descubriremos, no solo a través de la mención a ciertos elementos actuales, sino de las cuestiones que tienen que ver con el género.

³² Cabe matizar que el texto que utilizaremos para trabajar es el propio borrador proporcionado por el autor.

³³ El Artefactus Cultural Project se describe en su página web como una “organización sin ánimo de lucro, dedicada a la investigación, producción y promoción de las artes, la literatura y otras expresiones culturales, con énfasis en el teatro”. Recogido de: <https://artefactus.wordpress.com/> [consultado el 04/02/2022].

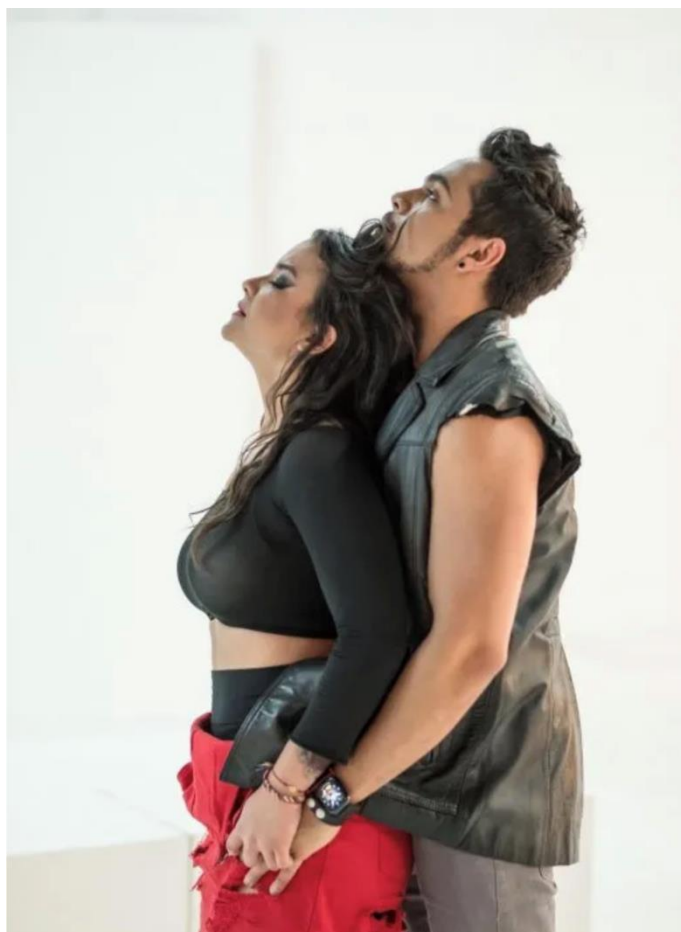


Imagen 1: puesta en escena de *Medea prefabricada*; Laura Alemán como Medea actual y Rafael Farello como Jasón, en Artefactus Cultural Project, 2019.

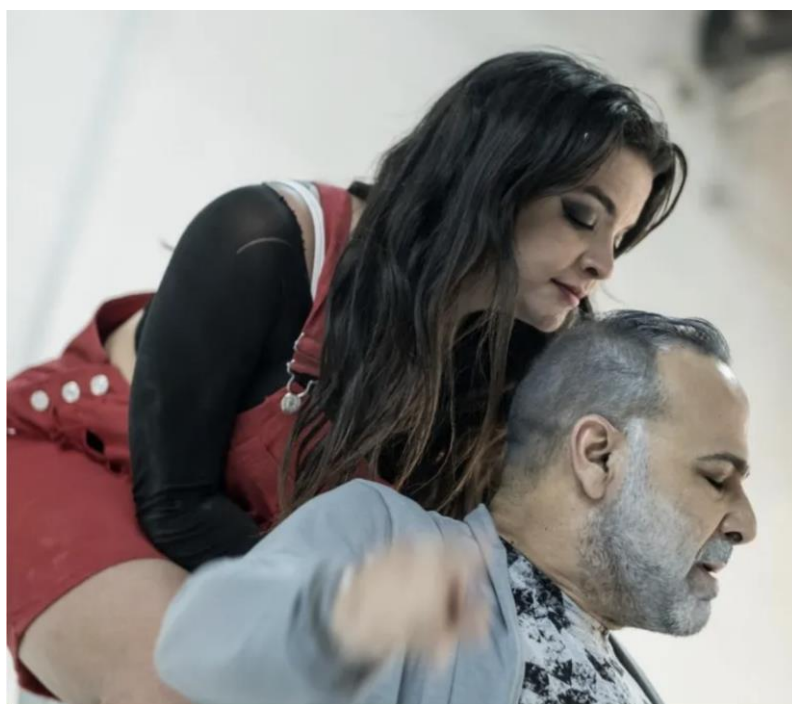


Imagen 2: puesta en escena de *Medea prefabricada*; Laura Alemán como Medea actual y Héctor Alejandro Gonzáles como Creón, en Artefactus Cultural Project, 2019.

4.1. LA OBRA DE CAPOTE FRENTE A SUS ANTECEDENTES: ELEMENTOS COMUNES

Medea prefabricada es heredera de las dos obras que la precedieron, y, por tanto, también de una vertiente de la tradición teatral cubana. Al igual que sus predecesoras, la obra recoge el mito euripidiano para adaptar el mitologema a su contexto. Pese a que las preocupaciones actuales se mueven en una línea diferente a las del siglo XX, tanto la crítica social que reflejaba la obra de José Triana como los elementos metaficcionales que caracterizaban la obra de Reinaldo Montero siguen presentes en el siglo XXI a través de la obra de Irán Capote. Esta influencia da cuenta de ciertas líneas de continuidad entre las obras teatrales basadas en el mito de Medea que pone de manifiesto la sucesiva influencia, entre ellas, de todas las obras que se conciben en torno a dicho mito. Por ello, el pasado siempre está presente, a pesar de que se proporcionen nuevas perspectivas marcadas por los nuevos contextos. Ahora bien, en este marco de continuidad, *Medea prefabricada* únicamente toma de la tradición teatral cubana aquellas cuestiones que se ajustan a su contexto temporal y le facilitan alcanzar el objetivo final por el que actualiza el mito.

Comenzando con la cuestión de crítica social, José Triana insertó este aspecto en función de los objetivos propuestos por la Revolución Cubana de los años 60 y de la situación de marginalidad afrocubana. En este sentido, Triana se aproximó a la condición extranjera de Medea posicionándola como figura representativa de una etnia rechazada por la sociedad. Irán Capote no acude a etnias o migraciones, pero sí toma las desigualdades que tienen lugar en los diferentes estratos sociales. Con esto, inserta, además, un tema tan internacional y atemporal como es el de las clases sociales y la lucha por la igualdad entre estas. En *Medea prefabricada*, la protagonista alude a su antigua condición de mujer obrera, procedente de una calle donde conviven gentes de clase baja:

MEDEA. La calle Cólquida entera, con sus trescientos borrachos y sus quinientos delincuentes, me respeta (I, 9).

Apreciamos que Medea defiende su lugar de origen como un hogar en el que siempre ha sido respetada, a pesar de admitir el deterioro moral de la población. Por supuesto, el nombre de esta calle es una clara referencia a la tierra de origen de la Medea de Eurípides: la Cólquide.

En relación con esto, otro tema fundamental que sustenta la desigualdad de las clases sociales es la búsqueda del poder, lo que va intrínsecamente unido a las ganancias económicas; otra temática universal que ha estado presente en las distintas épocas y en la mayoría de las culturas. En la actualidad, el sistema imperante en las culturas más desarrolladas es el capitalismo, que se basa en la ostentación material, en la importancia de la riqueza y en la comercialización. En la obra que nos

atañe, Medea sale de un barrio obrero para casarse con un Jasón preocupado únicamente por obtener el máximo poder. Por decisión suya, la pareja se traslada a Corinto, un barrio de gente rica. Lo que sucede allí corresponde al mitologema: Jasón conoce a Creón, un hombre rico y con poder; y decide casarse con su joven hija, simplemente para heredar su fortuna y mostrarse ante la sociedad como un hombre de clase elevada. Así, Medea, como persona originaria de un barrio de bajos fondos, queda rechazada por su propio marido a causa de su falta de poder.

Los ejemplos que podemos destacar en el texto dramático sobre la cuestión del poder y la riqueza los encontramos relacionados con los personajes de Jasón y Creón. Así, en la conversación que Medea mantiene con Jasón trata de acusarle de que ha adoptado las expresiones y costumbres de la gente rica con la que ahora se junta:

MEDEA. [...] Te has vuelto fino. ¿Ya empezaron a educarte? Ahora tienes que hablar como esa gente [los ricos] (II, 12).

Realmente Jasón verifica su comportamiento como rico en cuanto comienza a ser recurrente en él la limpieza constante de sus zapatos de tenis y de su reloj. Además, estos actos los realiza cuando pierde la paciencia y necesita mostrarse ante su interlocutor como una persona de clase alta. Otras acusaciones que recibe del resto de personajes son las que le lanza Yuyú (Nodriz) cuando le afirma que sus acciones contra Medea están condicionadas por su codicia:

YUYÚ. [...] Todo lo haces a tu conveniencia” (III, 16).

Jasón responde intentando convencerla de que la vida como hombre poderoso y rico es la que debería haber vivido siempre, y lo toma como justificación para abandonar a Medea:

JASÓN. [...] Voy a vivir de verdad (III, 17).

Más adelante, se nos introduce al personaje de Creón, cuyas únicas intervenciones se las dirige a Medea. Esta misma le es franca desde el principio cuando le aclara que Jasón no se enamoró de su hija:

MEDEA. Se enamoró de tu lujo. Y de tu poder (VI, 21).

La soberbia de Creón la explicita él mismo cuando se dirige a Medea de la siguiente manera:

CREÓN. No me gustan las mujeres de tu clase (VI, 22).

El sentido que se puede extraer de sus palabras apunta a una doble marginalidad: por un lado podemos encontrar una referencia a su rechazo hacia las mujeres de clase obrera; y, por otro lado, bien podría aludir a que le desagradan las mujeres que se rebelan contra él. Ambos sentidos podrían estar relacionados. En último lugar, expresa su obsesión por el dinero en intervenciones como:

CREÓN. No creo que entiendas este tipo de lógica... [...] Demasiado dinero moviéndose constantemente.
[...]

CREÓN. Aquí tienes una tarjeta de crédito. Una de tantas. Cómprate la felicidad [...] Coge mi dinero y haz lo mejor para todos (IV, 24).

Esta última sería la más significativa, ya que no solo trata de demostrarle a Medea el poder monetario que posee, sino que pretende controlarla a través de la idea capitalista de que toda persona se rinde al dinero y es capaz de hacer cualquier cosa por este. Por supuesto, en la posterior intervención de Medea, ella deja claro que la riqueza no es precisamente de su interés.

Por tanto, las conclusiones que extraemos de estos ejemplos indican que Capote pretende dejar una crítica al poder con el que las clases altas dominan a las clases bajas. Esta crítica la muestra a través de dos cuestiones fundamentales: la obsesión de Jasón por dejar atrás su vida humilde con Medea y pasar a vivir como un hombre rico y poderoso; y la soberbia con que Creón intenta comprar la sumisión de Medea recordándole sus orígenes pobres y ofreciéndole un dinero que él mismo afirma que le sobra. Además, el autor se posiciona en defensa de Medea y Yuyú cuando se enfrentan a los dos hombres apelando a sus derechos como mujeres trabajadoras.

La crítica social de Capote no alude solo al momento concreto en el que se desarrolla la obra (como ocurre en el texto de Triana respecto a los años 60), sino que, de manera más general, apuesta por destacar un asunto que, aun afectando a la Cuba actual, es de trascendencia internacional y no se soluciona, aun con el pasar de los siglos.

Por otro lado, la obra de Capote comparte con la de Triana un aspecto esencial: el autoengaño inicial de Medea y su posterior anagnórisis. Ambas protagonistas intentan convencerse de que su marido nunca la va a abandonar del todo, y ambas tienen que responder al final a una suerte de autorreconocimiento como la Medea tradicional. Por tanto, aunque a primera vista estas dos obras sean las más diferentes en lo que respecta a ambientación, y estén considerablemente alejadas cronológicamente, coincidirán en la similar evolución del personaje de Medea.

En otra instancia, encontramos una influencia más cercana en el tiempo: la que le brinda la obra de Reinaldo Montero. Al igual que esta, como ya habíamos comentado, *Medea prefabricada* respeta, en casi todos sus aspectos argumentales y dramáticos, el mitologema que coloca Eurípides. Por ejemplo, utiliza los nombres y los tipos de personajes euripidianos, aun con pequeños cambios que no afectan al

mitologema: la protagonista seguirá llamándose Medea, el traidor seguirá configurándose como Jasón, la rival amorosa seguirá correspondiendo a Creúsa y el ayudante de Medea seguirá siendo Egeo. Los cambios más significativos son la omisión del Pedagogo, del Mensajero, del Coro y del Corifeo; además del cambio de nombre de la Nodriza a “Yuyú” y de Creonte a “Creón”. En cuanto a los lugares, ya hemos visto que Medea procede de la Cólquida, aunque esta se trate de una calle; y la acción se desarrolla en Corinto, configurado como un barrio prestigioso. Esto demuestra que Capote, al igual que hizo Montero, decide situar a sus personajes en el entorno grecolatino, a pesar de las expresiones y comportamientos propios de las gentes cubanas. Asimismo, los acontecimientos siguen una progresión cronológica fiel: comienza la historia con Medea siendo consciente de la traición cometida por Jasón, aunque pretenda aceptar este acto para comenzar una nueva vida con él, desatendiendo los consejos de Yuyú. Medea también mantiene una conversación con Jasón, aunque esta intenta convencerlo de que deben estar juntos; y con Creón, a quien le pide que le conceda un día para marcharse. Una vez concedido ese día, tiene lugar la venganza contra sus rivales, fuera de escena. Jasón conoce este acto vengativo al final, justo antes de que tanto él como Yuyú descubran los cadáveres de los niños.

En lo que respecta a los elementos metaficcionales, en el caso de *Medea prefabricada* tienen mayor presencia los metamitológicos, es decir, los que hacen a la obra reflexionar sobre el mito en el que se basa. Cabe especificar que en *Medea* de Montero esta autoconsciencia del mito tiene el objetivo de subvertirlo hasta tal punto de hacer cambiar el final del mitologema, y esto posee la función de transmitir una nueva perspectiva a la tradición. Sin embargo, en el caso de la obra de Capote, la metamitología está orientada a que Medea se dé cuenta de que seguir la tradición mítica es la única manera de defender sus derechos y alzarse por encima de los que quieren someterla. Para ello, debe ser como la Medea euripidiana.

Varias son las alusiones puntuales en las que se hace referencia al mito de la tradición grecolatina desde un tono irónico. En muchas ocasiones, el propio autor parece burlarse del mito a partir de las referencias, por parte de los personajes, a elementos que tienen que ver con el mito. Es el caso de la mención de la nave Argos como logotipo que decora la moto *Suzuki* de Creón. El primero en nombrarla es Egeo cuando expresa:

EGEO. [...] *Argos*. No sé por qué le ha puesto ese nombre [a la *Suzuki*]. Estoy convencido que no sabe lo que significa (VI, 34).

Sabemos que ese nombre corresponde a la nave capitaneada por Jasón en el mito de los Argonautas, pero la ironía reside en que el propio héroe mitológico no sabe a qué se refiere. Por tanto, no es consciente de su propia historia como personaje mitológico. Su desconocimiento sobre este nombre se verifica en una de sus últimas intervenciones:

JASÓN. [...] una *Suzuki* con calcomanía que dice Argos. No sé qué coño significa esa palabra, pero puesta en el tanque de la moto me hacía sentir un héroe (VII, 36).

Suzuki se presenta en la obra como una marca de gran prestigio. Al llamar a una de estas motos como “Argos”, está aludiendo a la gran altura social que consiguió Jasón en su mito con la posesión del barco Argos. Asimismo, estaría ironizando sobre su condición de héroe, ya que comandar esta nave en la tradición griega le otorgaba respeto y autoridad; y, sin embargo, en la versión de Capote se da cuenta de que tener una moto de marca cara con el nombre “Argos” no lo hará elevarse socialmente. Con ello, se despoja de su heroicidad al darse cuenta del error que supone ostentar poder con el fin de encontrar la felicidad.

Más alusiones irónicas las encontramos en boca de Medea y de Creón, sobre todo en la conversación que entablan:

MEDEA No soy bruja.

CREÓN. Fama de bruja sí tienes (IV, 21).

Aluden a la condición de bruja que caracterizaba a su *alter ego* mitológico. Mediante el tono sarcástico que percibimos en la conversación, nos figuramos que la negación de Medea tiene como objetivo amenazar indirectamente a Creón. Por su parte, este último continúa la ironía aludiendo a una posible fama ya originada por Eurípides.

También encontramos múltiples menciones de Medea a sí misma en tercera persona. Esto se debe a que quiere hacer notar su poder y determinación mediante un autorreconocimiento como el potente personaje mitológico que el autor griego desarrolló. Recordarse a sí misma que ella es esta figura mágica y poderosa de la tradición la ayuda finalmente a luchar contra los que quieren controlarla y someterla. Debe saber que es tan poderosa como la Medea conocida para ser capaz de rebelarse contra el rol sumiso de mujer que pretenden imponerle. Sin embargo, recordemos que en el inicio de la obra, ella misma niega que la traición de Jasón vaya a afectar a la nueva vida que está construyendo, por lo que se lamenta de ser la Medea mítica que debe sufrir esta traición:

MEDEA. Nunca debí ser Medea (I, 8).

Incluso se menciona a ella misma como figura que está atada a Jasón por el nudo de la tradición mítica que los ha forjado a ambos, y utiliza la mitología para chantajearlo:

MEDEA. No puedes olvidar quienes somos. Ni lo que hicimos juntos. Mi nombre tiene que estar pegado al tuyo: *MedeaJason* o *JasónMedea*. Hay cosas que nos pesan en la cabeza. A los dos (II, 12).

[...]

MEDEA. [...] Hay cosas que no pueden disolverse. Medea y Jasón incluidos (II, 13)³⁴.

Más adelante, sin embargo, empieza su anagnórisis:

MEDEA. Él [Jasón] no tiene derecho de hacerme sufrir. No a mí, no a Medea. Medea se come la candela (I, 9).

[...]

MEDEA. [...] Mírame. Soy Medea, ¡Me de a! ¡No juegues con candela! (II, 12).

[...]

MEDEA. [...] ¡Con Medea no se juega! (II, 14).

Se dignifica ella misma nombrándose como un personaje que tiene fama de ser tan poderoso como peligroso; utiliza su propio nombre como exaltada amenaza. Incluso Jasón es consciente de la reputación que el personaje mitológico se ganó por sus atroces actos. En un momento del final en el que él muestra gran patetismo por el asesinato que ha cometido Medea, afirma lo siguiente:

JASÓN. [...] Que se acabe la maldición de su nombre [Medea] sobre la tierra (VII, 36).

Aunque el resultado de esta maldición ya lo estaban adelantando personajes como Creón o Yuyú en intervenciones anteriores, a modo de alusiones metateatrales encontramos:

CREÓN. [...] no habrá un final feliz en esta historia (IV, 23).

[...]

YUYÚ. [...] No pongan nunca más un pie en Corinto, este no es un barrio para ti, tiene nombre de tragedia

[...] Tienes que darte un lugar. Tú eres Medea (V, 30).

Por otro lado, las funciones de los personajes míticos son recordadas por Jasón y Yuyú:

JASÓN. [a Yuyú] Yo soy el héroe. Tú eres la niñera. Medea es una bruja (III, 18)

[...]

YUYÚ. [...] Tienes un bollo³⁵ que te hace inmortal, mitad mujer, mitad diosa (V, 29).

Percibimos un intento por parte de Jasón de situarse en el lugar de poder que siempre le ha conferido su propio mito; mientras que en las palabras de Yuyú vemos una clara alusión al final de la obra de Eurípides, cuando Medea se erige como una diosa de la venganza. Además, el adjetivo “inmortal” alude a la condición mitológica de Medea por la que ella siempre será un personaje recurrente para ser estudiado, interpretado y actualizado.

³⁴ En este punto, podría estar aludiendo tanto al propio mito euripidiano como a los momentos en los que Medea ayudó a Jasón y ambos decidieron casarse.

³⁵ Según el diccionario de la RAE, el término “bollo” se utiliza en Cuba como coloquialismo que significa “vulva”. Recogido de: <https://dle.rae.es/bollo> [consultado el 28/05/2022].

4.2. EL CONCEPTO DE “PREFABRICACIÓN”

Lo primero que debemos preguntarnos es: ¿por qué el autor titula su obra *Medea prefabricada*? La respuesta la hemos empezado a plantear en el apartado anterior, y tiene que ver con esa necesidad de la protagonista de encontrar su identidad mítica y seguir el mitologema que la caracteriza.

Durante más de la mitad de la obra, Medea trata de escapar de lo que Eurípides escribió sobre ella: su venganza contra Jasón. Intenta, así, olvidar la traición que su marido ha cometido contra ella con tal de empezar de cero construyendo una vida agradable junto a él, sin tener que recurrir a la rebeldía o la violencia. Sin embargo, aunque ya es consciente de ella misma como personaje mitológico, sus intentos de modificar la tradición tienen lugar con la siguiente intervención:

MEDEA. Mi destino era Jasón. Y ya ves como todo se desmorona, otra vez. Como si mi vida ya estuviera prefabricada. Debe ser eso, debe ser que uno vive una vida ya diseñada desde antes (V, 29).

Medea califica su vida utilizando el adjetivo “prefabricada”, lo que corresponde al momento en el que el título toma sentido y comienza a cumplirse. Fijémonos también en el verbo “desmoronar”, ya que contiene una doble lectura que no solo alude a la progresiva desaparición de la soñada vida del personaje, sino a un elemento que construye y que, a lo largo de la obra, representa sus intentos por modificar su destino mítico: la casa, el espacio teatral donde se suceden todas las escenas.

Desde los estudios fenomenológicos, la subjetividad que presenta la casa como hogar de los personajes responde a una simbología. En muchas obras literarias, el elemento del hogar (representado con edificaciones que comprenden desde una cabaña a una mansión) no es un simple edificio en el que se desarrolla la acción –en el caso que nos atañe– teatral; sino que cumple con la función de otorgar un espacio habitable cuyo fin último es el de vivir cómoda y felizmente. La casa puede servir también como representación psicológica o evolutiva de los personajes, o incluso como un personaje en sí mismo³⁶.

En el caso de *Medea prefabricada*, la casa como hogar o como espacio en el que se desarrolla la acción dramática funciona como una gran alegoría, desde la que la protagonista representa sus intentos de formar una nueva vida dentro de un nuevo hogar. En este sentido, responde al concepto de Bachelard en cuanto que la casa es la representación material de la psicología, y a Willem en la pretensión de Medea de que esta construcción constituya su espacio de dominio.

³⁶ En palabras de Bachelard “[...] la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre” (2000:29). Bieke Willem habla de la casa como metáfora de la literatura en el sentido de que, siguiendo a Bachelard, es la representación de toda una vida “desde donde se inicia el descubrimiento del mundo”. Es un espacio en el que convergen diferentes historias, a través de las cuales cumple variadas funciones, como la de dominio y protección (Willem, 2012). Recogido de: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482012000200003> [consultado el 22/04/2022]

La primera aparición de Medea sucede a través de una acotación inicial en la que se describe la casa que está construyendo ella sola con sus propias manos. Entendemos, más adelante, que la edificación a medio construir es en realidad el cambio que pretende originar en su mito, del que se niega a cumplir su mitologema. La primera intervención que nos hace sospechar de ello es:

MEDEA. Voy a terminar. Cuando Jasón vuelva tiene que encontrar una casa nueva. Y una Medea distinta (I, 7).

Por tanto, la construcción de la casa representa los intentos de Medea por construir un nuevo entorno en el que poder vivir felizmente con Jasón, negándose a ver que la traición de este es definitiva. Ella conoce la tragedia que la rodea como personaje del mito, y sabe que el motivo principal es su decisión de vengarse atrocemente de Jasón. Para conseguir deshacerse de este destino repara en que es necesario cambiar la tradición mítica que la ha configurado a lo largo de los siglos. Con estos intentos, trata de despojar de sí misma su propia identidad, lo que la hace sumergirse en un engaño similar al que se aferraba María en *Medea en el espejo*. Los esfuerzos que emplea Medea para alejarse de su mito y de la traición de Jasón se ven reflejados en sus esfuerzos físicos por construir la casa; muchas de las acotaciones que inserta Capote irán destinadas a describirnos cómo está constantemente levantando sacos de cemento sin ayuda, aunque sean demasiado pesados. Es significativa la advertencia que Yuyú le lanza cuando Medea levanta medio saco de cemento y tose:

YUYÚ. ¡Para!, ¡para! No puedes con esa carga (I, 7).

Esta intervención podría interpretarse de un modo literal si entendemos que Yuyú se refiere a los pesados sacos de cemento; o de un modo alegórico, de forma que estuviera aludiendo a su empeño por rechazar una realidad inevitable.

Pese a sus irrefrenables intentos por construir una vida nueva alejada del mito a través de la construcción de la casa, el autor deja claro que el mitologema no puede ser modificado. La tradición debe permanecer con la misma esencia con la que ha llegado al presente. Sin embargo, en ese giro argumental que mencionábamos, Medea cesa en su empeño por edificar la casa y comienza a centrarse en ejecutar la venganza que tanto la caracteriza como personaje mítico. Sus intentos fallan en el momento en el que comprende que su historia mítica siempre ha estado escrita, es decir, prefabricada. Este autorreconocimiento como la Medea mitológica provoca que la venganza se suceda al mismo tiempo que ella misma dinamita la casa, dejando a sus hijos aplastados en los escombros. Así, la casa como representación de una vida distinta del mito se destruye y prevalece el mitologema principal.

4.3. LA PERSPECTIVA DE GÉNERO EN LA OBRA

Uno de los intereses principales de la literatura femenina es la subversión de los roles de género impuestos por el patriarcado. Esto se relaciona estrechamente con la tradición mítica, ya que si la discriminación femenina está normalizada en todas las culturas, la tradición grecolatina está plagada de elementos discriminatorios. La idea que propone la perspectiva de género en la literatura es tomar esa tradición mítica y otorgar una visión innovadora en la que se modifiquen los roles de género en favor de las mujeres y de los colectivos marginados.

El caso de Medea es algo especial, ya que Eurípides la presenta como transgresora de su condición impuesta de mujer sumisa, madre y cuidadora del hogar; “desestabiliza todo lo que el patriarcado presenta en la mujer como inamovible” (Álvarez Espinoza, 2004:84). Como decíamos anteriormente, posee una triada de condiciones que la hacen posicionarse como figura marginada por la sociedad griega, y que utilizan los autores posteriores para reflejar sus propios problemas contextuales y personales. No ha sido necesario otorgar nuevas perspectivas radicales a su mitologema, ya que este se configuró como apto para la crítica feminista, aun sin que existiera el feminismo en la antigua Grecia; nuestro objeto de estudio es un ejemplo claro de esta decisión. De hecho, Eurípides pudo haber configurado la locura y crueldad de Medea como una crítica a la transgresión del orden patriarcal establecido; muchos de los parlamentos emitidos por la voz de Medea nos hacen pensar en una defensa de dicha transgresión. Atendiendo al contexto machista de la antigua Grecia, esta última reflexión es poco probable, pero eso no elimina la posibilidad abierta que dejó Eurípides, a propósito o no, a una futura interpretación feminista.

En su actualización, Capote recoge la figura de Medea trasladándola a la actualidad, donde el movimiento feminista ha cobrado notable auge internacionalmente. Por ello, se centra en su condición de mujer ahondando en la subversión del rol femenino a partir de su característica venganza.

El elemento de la casa como alegoría a la modificación de la tradición mítica nos ha demostrado el interés del autor por mantener el mitologema para que Medea pueda cumplir con esa transgresión. Analizaremos esta última resaltando una serie de cuestiones presentes en la obra. Comenzaremos con la muestra de maltrato y control que ejercen los personajes de Jasón y Creón, no solo contra Medea, sino también contra Yuyú y, en menor medida, contra la ausente Creúsa. Seguiremos con la búsqueda de la identidad femenina, tema que enlazaremos con la ruptura de la maternidad y el matrimonio, mencionando también su condición de *femme fatale*. Todo ello nos llevará directamente a otra ruptura significativa: la de la masculinidad impuesta por el patriarcado. En este sentido, veremos cómo Medea se posiciona como heroína en detrimento del heroísmo que había caracterizado a Jasón en la tradición mítica; y cómo se inserta una implícita defensa del colectivo LGBTI+.

4.3.1. MALTRATO Y CONTROL

La evolución transgresora del personaje de Medea comienza, en todas las obras que han reflejado su mitologema principal, con su obsesión amorosa. No debemos olvidar que esa obsesión es la que la lleva a abandonarlo todo por Jasón, y persiste hasta que la pareja llega a Corinto. Incluso hemos comprobado que las obras contemporáneas que hemos analizado alargan su obsesión amorosa hasta el punto de crear en la protagonista una negación que acrecienta su autoengaño. Es un recurso evolutivo que refleja fielmente la realidad de las relaciones tóxicas. Estas siguen un proceso claro: comienzan con un sutil control por parte del maltratador, que trata de mantener a la víctima ligada a él tratándola como una persona que no puede valerse sin su ayuda. Ello provoca que la víctima se autoengañe por amor, hasta que el control lleva a un marcado maltrato.

En el caso de la Medea de Capote, el maltrato y el control inicial de Jasón se descubre en el inicio gracias a las intervenciones de la protagonista, quien muestra unas contradicciones psicológicas que reflejan su obsesivo amor hacia él y su ira hacia la traición que se niega a aceptar:

MEDEA. Mi lugar es junto a Jasón.

[...]

MEDEA. [...] ¡Jasón es un hijo de puta! (I, 7).

En la primera intervención nos introduce el apasionado amor que siente y cómo este la mantiene ligada a su marido; mientras que en la segunda lanza un insulto que nos demuestra su conocimiento de la traición que nutre el mitologema.

Ya apuntábamos que toda su primera evolución como personaje corresponde a un gran esfuerzo por convencerse de que Jasón la seguirá queriendo si comienzan una nueva vida. Sin embargo, esas contradicciones con las que se presenta el personaje están reiteradas como lucha psicológica de una víctima de violencia de género. La inteligencia y astucia que destacan en Medea, desde la tradición grecolatina, la hacen ser totalmente consciente de la traición amorosa de Jasón y, por tanto, de su abandono; pero su insistencia por desprenderse de ese sino le crea una obsesión irrefrenable.

Una intervención significativa que da cuenta del maltrato doméstico que ejerce Jasón sobre Medea lo encontramos en otra de sus intervenciones iniciales:

MEDEA. (*Vuelve a la construcción. Llorando*). Su lugar es este, Nana. Aquí. Ahora. Abriendo los sacos de cemento para que yo termine la mezcla, cargándome cubos de agua, tirándose peos con las patas abiertas sobre el butacón, rascándose el hongo de los dedos, pidiéndome que le alivie las quemaduras de los muslos... Su lugar es este. (*Cae desplomada sobre la mezcla*) Su lugar es este. Su lugar es este. Su lugar es este (I, 9).

La enumeración revela una actitud abusiva por parte del varón hacia la mujer. De igual modo, es un comportamiento machista que en muchos sectores de la población mundial todavía sigue dándose; y Cuba es uno de ellos³⁷.

Medea llega al clímax de esta actitud de víctima obsesionada y autoengañada cuando se dirige a Jasón de la siguiente manera:

MEDEA. Háblame claro. Si quieres un respiro, te lo doy. Yo termino la casa y tú vienes y la ocupas cuando refresques. Te dejo que me vivas, que me chupes hasta los huesos, pero sin mierdas de por medio. Siempre te gustó coger los mangos bajitos. Eso es normal. Eres así. Un vago. Te perdono una aventurita, una raya más para el tigre. Cosas de hombre. Yo sé. Estoy preparada para eso. Duele, pero se aguanta. Me estoy echando las culpas, me reviso y me digo que no tuve por qué hacerte esto o aquello, que soy la culpable de tu traición. Pero hasta ahí. A ti te toca regresar, perdonarme y fingir que no lo volverás a hacer. Que no vamos a separarnos nunca más. Hay cosas que no pueden disolverse. Medea y Jasón incluidos. Ve. Goza con la chiquilla. Pero vuelve (II, 13).

La realidad del maltrato a día de hoy es el surgimiento, en las víctimas, de actitudes tan extremas como la de aceptar humillaciones, violencia y todo tipo de vejaciones con tal de mantener a la persona a la que se sienten ligadas. Resaltamos el realismo con el que el que está desarrollado su intento por aferrarse a unas ilusiones que nunca podrán verse satisfechas, y que están sustentadas por el deseo de partir de cero, como si su marido no la hubiera traicionado. Quiere mantener un amor que cree que la ha hecho feliz, aunque esté negando constantemente lo que en su interior tiene claro: que ese amor en realidad se ha basado en una actitud controladora por parte de Jasón.

Pasando a mostrar las intervenciones de este último, debemos indicar que estas no tienen lugar hasta que Medea transmite sus inestables esperanzas, su actitud obsesiva y sus contradicciones. Una vez que ella nos ha incitado a prepararnos para la tragedia, aparece el deteriorado matrimonio en la segunda escena. Entablan una de las conversaciones más adecuadas para percibir las actitudes tóxicas de ambas partes: por un lado, el maltratador se siente con poder suficiente sobre la mujer; y, por otro lado, la mujer se muestra como una víctima que trata inútilmente de crear una realidad feliz para ambos, alejándose de una crueldad patente. Por parte de Medea vemos cómo trata de comportarse como una esposa fiel al patriarcado que ella conoce bien: intenta satisfacer a su marido y darle sutiles consejos sobre mantener su amor con ella. Sin embargo, su condición la hace desestabilizar sus intentos para dejar paso a más dicotomías sentimentales, a través de multitud de brotes de rabia y confusión. Sobre todo, encontramos estas reacciones contradictorias cuando, siguiendo el mitologema, Jasón le afirma que él va a llevarse a sus hijos. En estos momentos,

³⁷ El artículo titulado “La perspectiva de género desde el estudio de la familia cubana”, de Cristina García-Moreno, es un buen ejemplo para conocer estas actitudes tóxicas y machistas en las relaciones de pareja latinoamericanas. Lo interesante son los testimonios directos de mujeres entrevistadas por la propia ensayista.

Medea ve que le va a ser arrebatado el único instrumento con el que cuenta para que Jasón decida volver a formar una familia con ella.

Si avanzamos en la conversación, vemos que Jasón también ejerce violencia de género hacia la joven que se va a convertir en su nueva esposa:

JASÓN. Cuando apareció Creusa y me pintó tres gracias, me dije: me la voy a comer. Tenía ganas de refrescar. Y refresqué. Ella no es nada comparada contigo. Tú eres más mujer. ¿Me entiendes, no? Tú eres más mujer. Pero me da mis gustos, me respeta. Y no me gobierna (II, 14).

Es significativa la forma con la que justifica su intención de contraer otro matrimonio, ya que alude a su futura mujer como mero objeto para conseguir sus propósitos de poder, a la vez que rechaza una posible transgresión por su parte.

Con la mención de este último tema, entramos en una de las motivaciones por las que los personajes masculinos se mueven y actúan en la historia. El poder es algo que ya veíamos en las obras precedentes, y que Capote recoge hábilmente para reflejar cómo sigue siendo uno de los asuntos fundamentales en la actualidad.

El control que ejerce el patriarcado sobre las mujeres tiene su base en un deseo de control inherente a las actitudes falocéntricas. Al igual que las personas se sienten atraídas por conseguir poder a través del dinero y las posesiones, los hombres desean mantener autoridad sobre las mujeres. Si estos dos intereses se unen en uno solo, nos encontramos con hombres que buscan poder sexual y económico que los hace, a su vez, conseguir más poder. Ese es el motivo que subyace en el interés de Jasón por querer casarse con Creúsa. Esta actitud de él es en realidad un contagio de otro de los personajes masculinos del mitologema: Creón, a quien encontramos construido como un personaje dedicado al dinero y al lujo.

Siguiendo con la conversación de Jasón y Medea, empezamos a percibir la evolución que toma el personaje masculino. Si empieza con un sutil control nacido del poder, el carácter insistente de Medea lo lleva hasta el punto de mostrar una explícita violencia. En primer lugar, le insiste en que el poder siempre lo ha tenido él como hombre y, a continuación, le ordena que detenga sus intenciones; todo ello mientras ejerce un poder sexual que cree infalible:

JASÓN. Se te acabó. No voy a metértela nunca más. Y voy a extrañar que jadees. No te lo niego. Nunca voy a encontrar un bollito como el tuyo, (*mete la mano dentro del pantalón de Medea, frota.*) eso lo sé. Pero acabaste conmigo [...] (*Se mete la otra mano dentro del pantalón y se masturba. Medea jadea y llora.*) Te lo advertí mil veces: no me chantajeas, no me humilles, no me ataques, no te metas en mis cosas, no seas sucia, no seas sucia, sucia..., sucia... (*Ambos jadean a la vez. Jasón eyacula, muerde a Medea en el cuello. Se recuesta a la pared.*) (II, 14).

La conversación finaliza en la cumbre del maltrato, en lo que podría analizarse como una representación concreta del poder del patriarcado movido por los intereses materiales. Medea escupe en los zapatos caros de Jasón después de que él insultara la casa que ella está construyendo y le afirmara que no es nada sin él. La reacción de Jasón es dejarse llevar por la rabia y ejercer violencia física sobre Medea antes de limpiarse los zapatos, con ella a sus pies. Esta es una alusión a su decisión de mantener su puesto y su dinero, lo que nos evidencia que Medea le supone un obstáculo para sus deseos. Ese maltrato que recibe ella corresponderá al acontecimiento argumental por el que la protagonista comprende que sus intentos por recuperar a Jasón son nulos. A su vez, esos golpes físicos suponen también una representación de los “golpes” que ha recibido en su dignidad como mujer y en sus sentimientos. Esto equivale al comienzo de su anagnórisis, y, por tanto, del cumplimiento del mitologema como forma de rebeldía femenina.

4.3.2. LA TRANSGRESIÓN DEL ROL FEMENINO

Si anteriormente hemos calificado a Medea como víctima de violencia de género en la primera parte de su evolución, en la segunda la tomaremos como una defensora de su integridad como mujer a través de una trasgresión femenina; que finaliza con ella como verdugo. Por tanto, además de estar relacionada con la segunda parte del mitologema euripidiano, dicha transgresión es una característica fundamental de la condición de mujer que configura al personaje.

Volviendo a lo que aludíamos en apartados anteriores, ya en la antigua Grecia había una transgresión por parte de este personaje, al margen de las intenciones que movieron a Eurípides a crear esta actitud³⁸. Según Pérez Gómez:

El dramaturgo Eurípides, que cuestionó en la escena muchos de los mitos, presentó a mujeres como Helena, Clitemestra, Hécuba o Medea, imposibles de ser reducidas a un segundo plano, ya que, entre otras razones y por versátil que pueda ser el mito, no era fácil silenciar la fuerza de estas voces femeninas (2018:214).

Es decir, cabría ver una posible voluntad de Eurípides por mostrar de forma positiva el poder de las mujeres míticas. No obstante, existen otras opiniones en torno a esto, como la de Aguirre Durá y Azul Roldán: “A la hora de analizar el móvil de acción de Medea (el cual la lleva al filicidio), algunos estudios defienden que esta hace lo que hace movida por los celos o la fuerza de una pasión femenina desbordada, siendo víctima de la falta de racionalidad propia del género femenino” (2019:2). Esto correspondería a una crítica por parte del autor griego hacia la posibilidad

³⁸ Debemos reiterar la condición extranjera de Medea, ya que nos ayuda a reflexionar sobre la posibilidad de que Eurípides otorgara al personaje de Medea una voz y una rebeldía que colisionara con el modelo sumiso de la mujer griega, acentuando su carácter foráneo.

de rebeldía de las mujeres, las cuales eran vistas por el patriarcado como seres que se dejaban llevar por las pasiones y, por ese motivo, debían ser sometidas por los hombres.

Centrándonos en la realidad hispanoamericana actual, sabemos que el patriarcado sigue estando presente, pero ¿qué actitudes deciden tomar las mujeres en una época de auge del feminismo? Jorgelina Corbatta menciona a Silvia Molloy como aquella investigadora que da cuenta de que ser mujer escritora en Hispanoamérica todavía significa “ser privado y carente de autoridad”. Sin embargo, en su escritura “[la mujer] se reescribe encarnada en mitos o bajo diversas máscaras, la mayoría desafiantes y transgresoras” (2002:33). Además, Carmen Alemany apunta que las escritoras latinoamericanas, “desde sus diferentes países de origen y de modos diversos intentarán analizar la situación conflictiva de las mujeres en el mundo actual, reconstruir su identidad y dotarla de una voz que sea escuchada a través de las protagonistas de sus novelas” (2009:122). Pese a que hablan de escritoras, la realidad a la que apuntan las investigadoras se puede extrapolar a nuestro objeto de estudio; Medea es una de esas protagonistas que sirven para mostrar una realidad y una lucha contextual a través de un mito concreto. Como personaje discriminado y desvalorizado por ser mujer, no le queda más remedio que apelar a su historia mítica para desafiar el rol que le ha asignado el patriarcado.

Este aspecto de la transgresión lo dividiremos en varias vertientes, pero antes de ello, debemos destacar un personaje femenino que también trata de subvertir este rol femenino: Yuyú. Al corresponder al personaje de la Nodriza, seguirá teniendo el papel de consejera de Medea. Aquella se muestra en constante preocupación por la condición de la que, en la obra cubana, es su ahijada; y trata de guiarla por el buen camino, intentando abrirla los ojos a la realidad que presenta su matrimonio con Jasón. Nos vemos en la necesidad de sacarla a colación en este punto debido a su enfrentamiento verbal contra aquel, cuando entablen conversaciones, aunque sean en torno a Medea y la traición que aquel ha cometido contra esta.

En una de las intervenciones que dirige a Jasón, Yuyú se identifica como el personaje que más valor debe recibir, ya que su condición inherente a la tradición la hace sufrir más penurias que cualquiera de los personajes:

YUYÚ. Yo también estoy sufriendo. ¿No te das cuenta? ¡Qué te importa lo que yo sufra! Yuyú es la campeona aquí. Soy la heroína de verdad. La que más aguanta. La que más se calla (III, 17).

Revela lo que pocas amas de casa y cuidadoras se atreven a revelar: su precariedad ante unas condiciones que le provocan gran angustia y falta de libertad. También se enfrenta a la actitud falocéntrica de su interlocutor cuando recibe amenazas por su parte:

YUYÚ. Te pongo una denuncia.
JASÓN. Y te destrozo la cara.
YUYÚ. ¿Es lo único que sabes hacer? (III, 17).

Esta breve y dinámica discusión se presenta como una muestra de rebeldía de una mujer que no está dispuesta a someterse a un poder con el que el hombre se cree invencible. Además, Yuyú denuncia la insistencia de Jasón al recurrir a la violencia para imponerse sobre las mujeres que se le rebelan.

Apelando a su condición de consejera, trata de defender las acciones que llevarán a Medea hacia la venganza; acciones provocadas por el autoritarismo injusto de Jasón:

YUYÚ. Cuando una mujer como Medea ve violados los derechos de su cama, no hay otra mente más asesina.
[...]
YUYÚ. Esto no termina bien, ya verás. Voy a sentarme a esperar el final. No digo, no hablo, No escucho. Quiero que te recuerdas de dolor. Por abusador, por egoísta, por interesado (III, 18).

Acude a la metamitología y la metateatralidad para justificar que las futuras acciones de la protagonista son viables en la medida en la que Jasón la ha llevado al límite durante la obra. Es la primera defensora del mitologema principal de Medea como clave para la transgresión femenina.

a) BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD FEMENINA

Este tema ha sido reiteradamente destacado por las investigadoras que han estudiado la perspectiva de género en la literatura femenina y escrita por mujeres³⁹. Hasta que surgió el movimiento feminista y los estudios de género, las mujeres se habían considerado seres pasivos que se insertaban en la literatura como objetos al servicio del patriarcado. Además, afirma Mary Evans:

[...] la apariencia de las mujeres, de hecho nuestra misma identidad, es construida para una mirada masculina y puede estar lejos de expresar ninguna independencia o autonomía real. [...] la apariencia de las mujeres está, con frecuencia, relacionada de cerca con el poder y estatus de sus compañeros masculinos (1997:201).

Esto quiere decir que todo lo que se escribiera sobre las mujeres era por y para satisfacer los deseos de los hombres, lo que provocaba una clara cosificación en ellas que las hacía perder su

³⁹ Planteamos el binomio “literatura femenina” y “literatura escrita por mujeres” a propósito del planteamiento propuesto por Angélica Gorodischer en su texto titulado “Señoras” (1992). Según la autora “hay una *literatura escrita por mujeres*: teatro, poesía, narrativa y lo que venga. Esa literatura puede o no ser literatura femenina. Dicho de otro modo: no todas las mujeres escriben literatura femenina. De otro modo aun: no siempre son lo mismo los textos escritos por mujeres que los textos femeninos. Todo depende, no del sexo, no del género, sino de la mirada de quien escribe. Hay una *literatura femenina*, escrita por mujeres o por varones”, y esta última la plantea como aquella que rechaza el estereotipo de mujer impuesto por la sociedad patriarcal, apostando por una nueva mirada que dé cuenta de la situación femenina y la reescriba a su favor (1992:45).

condición de personas. Cuando esto pudo cambiar y las mujeres comenzaron a escribir sobre su realidad, por y para ellas mismas, pudieron ahondar en lo que verdaderamente significaba ser mujer y en lo que podían aportar con ello a las sociedades. Así, surgió una forma de dismantelar las normas discriminatorias del patriarcado a partir de una muestra de identidad femenina. A este respecto, aporta Carmen Alemany que:

La subjetividad femenina, lejos de interpretarse como una categoría inmutable, tal como la había interpretado el pensamiento homocéntrico a lo largo de la historia, tendrá ahora como otro objetivo – dentro de lo literario–el de escribir e interpretar los aportes de la mujer como sujeto con género [y no como objeto, lo que había sido siempre a ojos de los hombres] (2009:120).

Conectando la subjetividad femenina con el propio mito de Medea, Pávez Verdugo declara que el personaje se configura como una:

[...] metáfora del proceso de construcción de la mujer en tanto individuo; o, dicho en otros términos, la figura de Medea puede ser interpretada como la encarnación del proceso de construcción de la subjetividad femenina que se despliega en tensión con la realización de un determinado proyecto personal (2012:185).

La Medea de Capote busca su proceso de construcción identitaria en su representación a través de la tradición mítica. Trata de encontrarse y definirse a sí misma, pero no consigue resultados hasta que acepta su propio mito: esa es su verdadera identidad. Además, la evolución de la búsqueda se ve motivada por “el restablecimiento del equilibrio (material y psíquico) en respuesta a la crisis de sentido –o crisis vital– inaugurada por la deslealtad de Jasón” (Pávez Verdugo, 2012:191); en el momento en el que su marido la traiciona, la realidad que la posiciona como esposa fiel, dedicada y sumisa se desmorona. Se desmorona todo lo que en su cabeza había construido para vivir y formar una familia, por lo que lo único que le queda al final es eliminar todos esos pensamientos y buscar su verdadera identidad partiendo de cero. De hecho, *Medea prefabricada* nos presenta dos búsquedas de identidad con resultados dispares: la primera corresponde a su pretensión de seguir siendo una esposa ejemplar y a su intento por concebir una nueva vida al lado de Jasón; la segunda es la búsqueda de su verdadera identidad, la que la configura como sujeto femenino capaz de transgredir y tomar decisiones en contra del centro patriarcal. Estas dos etapas de evolución y de búsqueda identitaria se ven representadas alegóricamente por el elemento reiterado de la casa. Si su identidad como mujer reside en su propia tradición mítica, la casa se configura también como su autoengaño inicial y su autoafirmación final.

Es una construcción vinculada a la obsesión amorosa que analizábamos, la cual se ve afectada en la medida en la que Medea es consciente del final de su propio mito. Así, la casa corresponde a

una alegoría de sus ilusiones como esposa que quiere mantener una familia con la persona que ama. No obstante, profundizando en los temas que la literatura femenina ha destacado, la casa es otro de los elementos que siempre han definido la condición femenina, ya que las mujeres han sido las encargadas de cuidar el hogar para el hombre y sus hijos. En este sentido, las mujeres han funcionado como las guardianas de su propia casa, el único lugar que se presenta como refugio y tormento de ellas, dependiendo de la perspectiva que se le otorgue en cada obra. Supone ser un tema utilizado por las escritoras para esa búsqueda de su identidad femenina. Esto nos lleva de nuevo a la transgresión, ya que la literatura femenina muestra a las protagonistas como sujetos que utilizan elementos impuestos a ellas como armas para rebelarse. En el caso de *Medea prefabricada*, la casa, al ser ese intento fallido por el que ella se aferra a las normas del patriarcado, se convierte en un elemento hostil que debe destruir para alcanzar su libertad como mujer.

Ese afán por ser “una Medea distinta” (I, 7) en la primera búsqueda de identidad, provoca que ella trate de convencer también a Jasón:

MEDEA. Será más grande de lo que pensamos. Un cuarto solo para nosotros dos. Cuando vuelvas va a ser diferente. Tú verás. Casa nueva, vida nueva. Medea y Jasón nuevos. Como si nos estuviéramos reciclando (II, 11).

[...]

MEDEA. Abre los ojos, Jasón. No pierdas la cabeza por el bollito nuevo. No puedes olvidar. Tú me debes mi futuro. Y el futuro es esta casa. Aún lo estamos construyendo. Ahora hay que terminarlo (II, 13).

La casa, además, funciona como justificación puesta en boca de Medea para chantajear a Jasón. No solo se aferra a su amor obsesivo por él, sino también a una condición de dueña de la casa que ve inamovible y a la que su marido debe rendirse. En estos momentos, la casa desempeña cuatro funciones: la utopía de una vida nueva, las esperanzas e ilusiones de Medea, la modificación inestable de un mito y el instrumento por el que la mujer puede tener autoridad sobre el hombre.

La anagnórisis de Medea como ejecutora del mitologema da paso a la destrucción de la casa, que se muestra explícitamente al final de la obra. En esa autoafirmación como personaje mitológico repara en la necesidad de restablecer su identidad como mujer libre y transgresora. En relación a ello, el último acto por el que logra deshacer el nudo que la ata a Jasón, y a todo lo que tiene que ver con él, lo encontramos en el derrumbe de la casa sobre los hijos. Esta edificación se desmorona, al igual que sus intentos e ilusiones por construir una vida feliz junto a Jasón. Esta destrucción tiene doble representación en tanto que corresponde a la permanencia del mitologema y a la supresión de las normas patriarcales que permite la liberación femenina.

b) RUPTURA DE LA UNIÓN FAMILIAR

La cuestión más impactante para los lectores/espectadores, en cuanto a transgresión femenina, es la ruptura de la unión familiar, lo que implica una rebeldía a la condición de esposa sumisa y una negación de la maternidad. Afirma Álvarez Espinosa que, al tomar Medea la decisión de rebelarse contra el rol femenino que se le había impuesto, también se rebela contra “la sumisión, la pasividad, la debilidad y el instinto maternal, actitudes atribuidas ‘naturalmente’ a las mujeres” (2004:82). El cuidado de la familia era el aspecto fundamental que las mujeres “ejemplares” debían cumplir para hacer funcionar a la sociedad, y que ellas mismas asumieron en la época romántica⁴⁰. Así, se formó una imagen universal de las mujeres según la cual ellas debían permanecer “[...] sumisas y silenciosas, [...] [lo que las conectaba] con la vida de madres [...]” (Enríquez Roche y González Aróstegui, 2020:373). Además, con respecto a las culturas de Hispanoamérica, “la madre es, indudablemente, la figura más poliédrica en el mundo de las creencias. Encarna el misterio de la vida [...], la mujer latinoamericana lo sufre todo en silencio. Se convierte en objeto de adoración, carente de humanidad, hermética y pasiva” (Róžańska, 2011:66). Por tanto, las mujeres estaban relegadas al cuidado de la casa y obligadas a cumplir con una función materna que les estaba impuesta simplemente por su condición femenina; y para cumplir las expectativas de lo que el patriarcado esperaba de ellas, debían adoptar una actitud impasible y desprovista de subjetividad.

Sin embargo, “[...] uno de los ejes más rupturistas que encontramos a la hora de analizar el rol de Medea como heroína clásica es sin duda la cuestión de la maternidad” (Aguirre Durá y Azul Roldán, 2019:4), por el hecho de que esta, ya en la época clásica, renunció a su papel de madre para enfrentarse a Jasón y dignificarse como mujer libre. La matanza de los hijos se configura en la tradición como el mitema más importante y recordado del mitologema principal.

Como vemos, Irán Capote no modifica este aspecto de la transgresión de Medea, pero sí inserta algunos matices de la obra que realzan esta ruptura familiar por parte de la protagonista. El autor cubano sigue el modelo propuesto por Eurípides para construir un personaje cuyo acto logrará su liberación como mujer. Por ello, Capote deja claro que el camino que debe seguir Medea para transgredir su discriminada condición conlleva seguir un relato mítico cuya apoteosis se ejecuta de la forma más sangrienta y cruel. En el caso del autor griego:

[...] a partir del momento en que Eurípides introduce en el mito la variante de la muerte de los niños a manos de su madre, contribuye a estigmatizar a Medea, se convierte en una mujer carente de los instintos

⁴⁰ Antes de que se originara el movimiento feminista, las mujeres comenzaron a plantearse su complementariedad para con los hombres. Pese a que no rechazaron su condición como madres y cuidadoras del hogar, reivindicaron su derecho a tener igualdad a sus compañeros varones dentro de esa diferencia clara que los hacía complementarse. Así, reivindicaron su importancia como responsables de cuidar y educar a los futuros ciudadanos, y, con ello, se convirtieron en seres imprescindibles para la sociedad.

maternales considerados como inherentes a la “naturaleza” femenina^[41]. De esta forma, construye un personaje trasgresor como madre, esposa y mujer, que atenta contra el orden social establecido” (Álvarez Espinoza, 2004:80).

Medea prefabricada empieza mostrando las ilusiones de la protagonista por construir una familia que siga con las normas que ha dictado la sociedad patriarcal. Renuncia a su orgullo para seguir el modelo de mujer promedio que los hombres, sobre todo Jasón, esperan de ella: una mujer que construya el mejor hogar y la mejor familia, y que sea la mejor esposa y madre. Su obsesión amorosa hacia Jasón le niega la oportunidad de plantearse una posible subversión contra una condición impuesta que la oprime.

De nuevo, sacamos a colación el tema de la construcción y destrucción de la casa, pero esta vez para destacar su función más explícita en la obra: los intentos iniciales de Medea por formar una familia ideal en un hogar perfecto, y la rebeldía final nacida de una negación a seguir los asfixiantes cánones femeninos. Asimismo, desde el inicio de la obra se nos muestra a los niños como personajes que carecen de voz propia. De hecho, se puede apreciar cómo los niños se mantienen en una condición de absoluta impasibilidad que les impide interaccionar con el resto de personajes. Este comportamiento extremo encuentra clara explicación en el trato que reciben de su propia madre. Destacamos la primera intervención en la que esta se refiere a ellos cuando Yuyú le exige que les preste atención:

MEDEA. Calladitos son más bonitos (I, 8).

Esta actitud que toma con sus hijos la consideramos como otra de las contradicciones que caracterizan a esta Medea; en esos momentos de la obra, ella está construyendo un hogar nuevo con todas sus energías, a la vez que está abandonando a sus propios hijos. La idea que se desprende de esta contradicción es que, al igual que ocurre de forma más sutil con otras versiones del mito, Medea utiliza a sus hijos como instrumento para mantener el supuesto amor de Jasón y, así, atarlo a ella de forma infalible. Esto último, además, posee otra vuelta de tuerca en la psicología del personaje, en el sentido de que es ella misma quien se está atando cada vez más a Jasón.

Hemos destacado anteriormente que las contradicciones de Medea radican en el conocimiento que tiene de la realidad y sus empeños en negarla. Por tanto, es consciente de que Jasón la ha

⁴¹ En la época grecolatina, destaca la cuestión social de que el padre, como patriarca familiar, tenía pleno derecho para con sus hijos. En este sentido, la madre no tenía poder de decisión sobre sus propios hijos, más allá de cuidarlos en la infancia. Por ese motivo, Eurípides muestra al personaje de Medea como una transgresora del rol impuesto a la mujer, además, por haber arrebatado a Jasón el poder que le corresponde como padre griego a ejercer dominio sobre sus vástagos. Afirman Aguirre Durá y Azul Roldán al respecto que: “Si bien se podría argumentar que, con el filicidio, una madre deja de ser madre por la crueldad del hecho, creemos al contrario que con el asesinato de sus hijos Medea reafirma el rol materno” (2019:4).

traicionado, pero intenta olvidar eso para comenzar de cero. Sin embargo, ese “comenzar de cero”, al final de la obra, no alude a estar con Jasón y sus hijos como si no hubiera existido traición, sino lo contrario: a destruir todo lo que tiene que ver con Jasón para librarse de su atadura, y eso incluye a los hijos. Justo unas intervenciones después del fragmento que hemos señalado, encontramos la confesión de Medea como motivo para el asesinato de aquellos:

MEDEA. Son hijos de Jasón. Miniaturas de su padre. No quiero mirarlos.

YUYÚ. Tienen tu sangre, Medea, también tienen tu sangre.

MEDEA. Y la de Jasón. Fueron hechos a su imagen y semejanza. Tienen las mismas manos de su padre. El rabo idéntico. Con el tiempo adoptarán sus vicios, sus poses, su sonrisa con la boca de medio lado, sus tics nerviosos en la ceja cuando mienten. Cometerán sus mismos actos, tendrán sus mismos deseos, harán sus mismas promesas. Vienen con eso incluido. Serán tan hijos de puta como él. Si pudiera los molearía a los tres para comérmelos. Y vomitarlos por el tragante del baño. Pero me falta Jasón. Me falta Jasón (I, 8).

La importancia de este fragmento radica en la comparación que realiza Medea entre sus hijos y Jasón. Al igual que describe lo parecidos que son, también predice las actitudes futuras de los niños asemejándolas con las que ha observado en Jasón, las cuales rechaza con exagerada animadversión. Además de ser una premonición vacilante del futuro de sus hijos con respecto a su padre, también equivale a un reflejo de los miedos de Medea respecto a Jasón, y una justificación al motivo por el que ella mataría a sus propios hijos. Asimismo, esta explicación también se convierte en un adelanto de sus acciones para los lectores/espectadores. Si ya nos deja clara la idea de que Medea rechaza las actitudes de Jasón aunque lo niegue, y que ese mismo rechazo los redirige hacia los hijos por ser semejantes a él; sin embargo, como plantea Pávez Verdugo, también se da un autosacrificio por parte de Medea al matar a unos niños que poseen parte de ella:

[...] al dar muerte a sus hijos, Medea también mutila una parte de sí misma, considerando que los hijos son una proyección de sí misma [...] ante la inminencia del abandono y la humillación por parte de todo el reino hacia su persona y sus hijos, decide optar por el restablecimiento de su autoafirmación a costa – paradójicamente– del autosacrificio, simbolizado por el asesinato de los hijos, representantes del linaje de Jasón, y al mismo tiempo, parte de sí misma, de su propio cuerpo y de su linaje” (2012:186, 195).

Esta idea entronca con la anagnórisis en tanto en cuanto que se acepta a sí misma como la Medea de la tradición, a costa de renunciar a la Medea que estaba construyendo. Destruye esa parte de sí misma que estaba formando una familia, que se había casado, que había tenido hijos y que estaba construyendo un hogar para completar ese entorno familiar. De igual manera, esa renuncia a una parte de sí misma toma forma íntegra en cuanto le quita la vida a sus hijos, aquellos que son como ella y como Jasón, y aquellos que representan la consumación de un matrimonio que Medea ha decidido destruir para siempre. La apoteosis de la obra describe cómo la caída de la casa sobre

los cuerpos de los niños conforma una gran metáfora final; la casa, que representa el deseo de una nueva vida, se derrumba sobre uno de los pilares de esa nueva vida. Todo se derrumba y la protagonista renace como la Medea transgresora del mito.

Llega un momento en el que Yuyú, defensora principal de la salud de los niños, le implora que piense en sus hijos como la madre que es. No obstante, tanto ella como Medea son conscientes de que ese cuidado de los hijos se opone a la libertad de esta última como mujer. Por ello, “para volver a ser mujer, deberá renunciar a su identidad de madre” (Pávez Verdugo, 2012:186):

YUYÚ. Estás pensando como mujer y no como madre.

MEDEA. Porque soy una mujer, de la punta del pelo hasta los pies. [...] (V, 28).

En síntesis, destacamos la idea que dejan plasmada Aguirre Durá y Azul Roldán en torno a esta cuestión: “[...] Medea [...] tiene una doble condición heroica y esta radica precisamente en su condición de género: Medea, antes que madre, esposa y guerrera, es mujer” (2019:3).

c) MEDEA COMO MUJER FATAL

Además de las acciones que posicionan a Medea como mujer transgresora, también encontramos la actitud que toma para serlo. En esta línea, nos encontramos con una dicotomía femenina muy presente en los estudios de género: la mujer angelical y la mujer fatal. Han sido formas de configurar a la mujer, sobre todo en las obras artísticas concebidas por hombres. Mientras que la primera se ha presentado como el prototipo de mujer idealizada por el patriarcado⁴², la segunda ha correspondido siempre a una mujer sexualmente activa que seduce al hombre con fines perversos. Izabela Skowron comenta que “fueron principalmente los prerrafaelistas quienes contribuyeron a popularizar este tipo femenino, siendo el modelo de muchos otros artistas” (2011:72)⁴³. Enríquez Roche y González Aróstegui, por su parte, insisten en su importancia a partir del siglo XIX:

Ya finales del siglo XIX y muy relacionado con el movimiento sufragista y el despertar de la mujer a sus problemas sociales surge un nuevo tipo, que se opone al de ama de casa perfecta y ángel, el de la mujer histérica [...] En el siglo XX emergen nuevas construcciones de mujer: la *femme fatale* (mujer fatal) y la buena mujer (2020:375).

⁴² La mujer angelical o *donna angelicata*, también asociada con la *descriptio puellae*, corresponde al modelo de mujer como representación de la perfección espiritual y física. La belleza fisiológica destacada en esta figura se basaba en el cabello rubio, la piel blanca, los labios rojos, los ojos claros y el cuello esbelto; elementos que construían toda una idealización. Este prototipo de mujer se convirtió en tópico de las artes, creado por Guido Guinelli y afianzado por Dante Aligheri. Recogido de: <https://temasliterarios.wordpress.com/donna-angelica/> [consultado el 01/05/2022].

⁴³ Añade, además, las características concretas con la que los autores la han retratado en la pintura y la han descrito en la literatura: “delgada, lánguida, de tez blanca, párpados caídos, mirada perdida, casi desprovista de realidad, aspecto enfermizo y, por supuesto, sumida en una profunda y misteriosa tristeza” (2011:72).

Mientras la mujer angelical cumple el rol que le ha impuesto el pensamiento homocéntrico, la mujer fatal se dedica a transgredirlo colocándose en una posición desafiante y amenazante. Además, en la ficción, ambos tipos de mujeres suelen confeccionarse como dos arquetipos de personajes que entran en absoluto contraste, ya que la mujer angelical corresponde a la figura sumisa que necesita ser rescatada por el protagonista masculino, y la mujer fatal equivale a la antagonista que utiliza su ingenio y dotes sexuales para destruirle.

En el caso de Medea, desde su inicio se muestra como una mujer fatal, aun con algunos matices particulares. Por ejemplo, ella no intenta destruir al héroe protagonista hasta el final de su mitologema principal, ya que trata de ayudarlo en un principio con el fin de que se case con ella. Por contra, Eurípides la posiciona como una mujer poderosa y mágica que se enfrenta al héroe para vengarse de él por su traición. En este punto es donde Medea alcanza su cénit como mujer fatal, apoyada por cierta actitud sexual que se desprende de algunas de sus expresiones, entre ellas el reiterado ensalzamiento a su “bollo”.

En la obra de Capote, Medea intenta ser una mujer angelical en un principio, lo que acaba posicionándola en una etapa de víctima. Sin embargo, no puede escapar a su naturaleza mítica, por lo que finalmente “[...] las acciones de la heroína la convierten en una figura aterradora, pues, ella no es ni víctima, ni vulnerable, con su actitud desestabiliza la categoría del ideal femenino tradicional, y se aleja del modelo positivo dentro de la cual es encerrada la mujer” (Álvarez Espinoza, 2004:77).

Las características de mujer fatal que destacan en esta Medea tienen su aparición a partir de la anagnórisis, y se podrían numerar en las siguientes: engaño y astucia, soberbia, falta de escrúpulos, determinación; y, derivado de todas ellas, una retórica con la que se edifica como mujer desafiante.

En relación con su actitud de mujer fatal sacamos a colación su manipulación de la moral. Otra de las características de la literatura femenina surge, precisamente, del conocimiento de la moral por parte de las mujeres, fundamentado a través de las normas que las mujeres debían cumplir por su condición de género; las mismas que las hacían ser mujeres angelicales. Al trastocar esas normas, las mujeres decidieron subvertir la moralidad a su favor, apostando por la defensa de sus valores y de su libertad. El personaje de Medea lleva este aspecto al extremo, ya que comete cruentos asesinatos con tal de demostrar al hombre su poder y valía. Rompe una moral que incluso a día de hoy nos parece indiscutible.

No obstante, para no reiterar ideas, nos centraremos en el rasgo de la retórica, es decir, la disciplina que utiliza la persuasión verbal para conseguir unos fines. Desde las obras griegas, Medea ha sido un personaje que destaca por saber utilizar este recurso hasta conseguir una notable astucia. El personaje grecolatino destacaba por emitir grandes parlamentos cargados de argumentos

necesarios para introducirse en la psicología de sus interlocutores y convencerles: “Medea utiliza el poder de la palabra a través de la retórica como uno de los medios para alcanzar la venganza. Ella con su inteligencia y astucia logra manipular, con sus discursos, a sus enemigos” (Álvarez Espinoza, 2004:83). Dejando a un lado la magia que emplea como arma, sobre todo resalta en ella la “[...] capacidad de usar la palabra como un arma [...]” (Aguirre Durá y Azul Roldán, 2019:2).

Centrándonos en *Medea prefabricada*, debemos destacar dos pasajes en los que Medea utiliza su poder de persuasión a través de su retórica para desafiar, en particular, a Creón y a Egeo. Sus conversaciones con ellos suceden cuando la protagonista está reconociéndose como la Medea mítica, y se caracterizan por adoptar una violenta actitud contra el control que intentan ejercer los personajes masculinos.

En primer lugar, la conversación que Medea mantiene con Creón se manifiesta como un intercambio de advertencias y tensiones que se cobijan bajo un fondo de frivolidad. Mientras que él se dirige a ella mostrándose como un hombre poderoso e inteligente, la protagonista emplea la ironía para fingir caer en su juego, cuando en realidad trata de controlar la conversación. Pese a la tensión creada, las intervenciones de Medea transmiten una malévola tranquilidad que la posiciona como esa parte que en la pelea dialéctica tiene la situación bajo control. Esto se destaca por preguntas como:

MEDEA. (*Cierra la puerta.*) ¿Me tienes miedo? (IV, 20).

[...]

MEDEA. ¿Quieres que te desaparezca? (IV, 21).

Se dirige a su interlocutor con sarcasmo, transmitiendo una falsa actitud jocosa, pese a que su cualidad mítica puede hacerla cumplir sus amenazas. Asimismo, ironiza cuando afirma:

MEDEA. Apareces así, de pronto. Con dos negros en moto custodiando la entrada de mi casa. Soy inofensiva. No tienes que formar ese aspaviento frente a mi puerta (IV, 20).

La retórica se encauza hacia el engaño, ya que el peligro del que pretende despojarse en esa ironía en realidad es una cualidad de la Medea euripidiana.

Conforme avanza la conversación, las amenazas y desafíos se van volviendo más explícitos por parte de Medea. Pese a su astucia, también le cuesta mantener la paciencia:

MEDEA. [...] (*Se mueve de lugar. Fuma. Creón la mira.*) Deja la miradera esa. A mí no me intimida nadie. Estoy así por tu culpa (IV, 21).

El deseo de convicción se afianza cuando intenta advertir a Creón de cómo es en realidad Jasón; es la última carta que le queda a la protagonista para persuadir a un hombre que, además, también es padre:

MEDEA. Se enamoró de tu lujo. Y de tu poder. (*Pausa corta.*) Escúchame bien para que te acuerdes de mí cuando esto pase: Jasón hará lo mismo con ella. Cuando termine de jugar a cogerle el culito, cuando se aburra, va a hacer con ella lo mismo que hizo conmigo. Ya verás (IV, 21).

Resalta el hecho de que ella fue la víctima de aquel al que Creón defiende. Además, apela a los sentimientos que debe sentir por una hija cuya integridad peligra.

Las tirantezas amenazantes e irónicas se dejan ver claramente en el siguiente intercambio:

MEDEA. ¿Entonces, viniste a amenazarme?

CREÓN. No. Vine a negociar.

MEDEA. Ya te llevaste a Jasón. ¿Qué quieres ahora? (*Irónica*). ¿A mí?

CREÓN. No me gustan las mujeres de tu clase. ¿Eso no se nota?

MEDEA. Hasta que las pruebes (IV, 22).

Encontramos una sucesión de preguntas cuya función es desestabilizar el control que una quiere ejercer sobre el otro, y viceversa. Además, ella transmite claras muestras de orgullo al ironizar sobre su valía como mujer, sobre todo cuando él intenta devaluarla precisamente por ello. Por añadidura, encontramos esa última intervención de Medea, que contiene una clara connotación erótica y mediante la cual demuestra que el pensamiento sexual es un rasgo de la mujer fatal que también se cumple en este personaje.

Por último, destaca la determinación con la que Medea acaba dirigiéndose a Creón, esta vez sin ironías ni dobles sentidos; sino exteriorizando sus decisiones:

MEDEA. ¿Cuál lógica? Lo único lógico es que lo mío es mío. Y voy a luchar por eso (IV, 23).

Además, de acuerdo a la Medea de la mitología, esta afirmación es una amenaza que el personaje cumplirá más adelante.

Pasando a la conversación con Egeo, debemos introducirla afirmando que este sigue manteniendo la función de ayudante de Medea, en su huida tras haber consumado la venganza. En la obra de Capote, Egeo equivale a un joven adulto que fue amante de Medea. No se muestra como una amenaza, ya que es el único hombre del que puede aprovecharse para huir victoriosa. Utilizamos el verbo “aprovecharse”, ya que la experiencia que le proporciona Jasón sobre la traición amorosa la hace rechazar cualquier afecto hacia un hombre. Con ello, destacamos ese rasgo de la mujer fatal por la que utiliza sus dotes femeninas para encandilar al hombre y utilizarlo para sus fines. En la primera

conversación que mantiene con Egeo, no vemos indicios de ironía; al contrario, se dirige hacia el joven evidenciando su poder sobre él y dirigiéndole amenazas explícitas, tales como:

MEDEA. Nada de eso es real. Nunca ha pasado cosa tan absurda. No te conozco de nada. Nunca te vi más que de paso. Quizás un día te compré alguna libra de viandas. Pero hasta ahí. Ni un saludo siquiera, ni el nombre preguntado. Tu nombre no me suena de ningún lugar ¿Te queda claro? Trata de no meter la pata (VI, 33).

Incluso explicita su desagradable experiencia hacia lo vivido con Jasón. Por ello, en cuanto percibe que Egeo emplea la misma actitud que aquel, Medea le advierte a través de oraciones escuetas e imperativas. Quiere dejar claro quién tiene el control, pero de un modo distinto al que empleó con Creón; con aquel debía convencer y mostrar una actitud sosegada, pero con Egeo como instrumento de huida no le hacen falta esas precauciones:

MEDEA. No me prometas nada. Estoy hasta el culo de promesas. Llévame contigo. Pero no te equivoques. No te pases de la raya. Yo te sirvo y tú me sirves. Pero sin hablar de amor (VI, 35).

4.3.3. RUPTURA DE LA MASCULINIDAD PATRIARCAL

Un último aspecto que cabe destacar respecto a la transgresión femenina en esta obra es el concepto de masculinidad. El pensamiento patriarcal está sustentado por roles masculinos y femeninos, que colocan a las mujeres en una escala inferior con respecto a los hombres. Por ende, a las mujeres se les asignan unas normas sociales que le dificultan su acceso a derechos y libertades; pero esta perspectiva también posiciona al hombre en una escala compuesta por otras reglas sociales que definen su condición de género. Así, todo hombre que decida salir del canon tiende a ser casi tan discriminado como las mujeres.

En el imaginario social del ser hombres predominan asignaciones tradicionales instituidas que se articulan en forma de mitos que aluden al protagonismo erótico, donde la heterosexualidad es altamente valorada y se autoriza la infidelidad en las relaciones de pareja. Los cuerpos masculinos más valorados son fuertes y musculosos, signos que transmiten fortaleza y potencia (Quaresma de Silva y Ulloa Guerra, 2012:99).

Esta cita recoge algunas de las normas que la sociedad patriarcal impuso como necesarias para preservar la masculinidad. A esa fortaleza y potencia se le tendría que añadir la pulsión racional masculina, en contraposición con la pulsión emocional femenina; ya que el hombre se había configurado siempre como el género de la lógica y la sensatez, que tenía que controlar al género de la imprudencia y la sensibilidad afectiva (la mujer). Paradójicamente, al hombre promedio siempre se le ha exigido combinar ese razonamiento con una energía violenta que sirviera para luchar. Con

respecto al comportamiento hacia la mujer, la norma imponía que el hombre, al ser el género principal, debía ejercer protección y control sobre el género “débil”.

Actualmente, con el auge del feminismo y la defensa del colectivo LBGTI+, estas características impuestas a la masculinidad patriarcal se están difuminando cada vez más. Se está logrando visibilizar la variedad de identidades, de orientaciones sexuales y de personalidades que, aun estando siempre ahí, habían sido perseguidas por las sociedades. En la actualidad, son muchas las organizaciones y las movilizaciones que luchan por una defensa a esta variedad en las personas.

En *Medea prefabricada* se nos muestra la realidad de las sociedades avanzadas, en las que todavía quedan resquicios de comportamientos masculino-patriarcales. Ya hemos destacado algunos ejemplos cuando comentábamos el maltrato y el control ejercido por los personajes masculinos; pero en este punto debemos incidir en que, a pesar de estos restos falocéntricos, se vislumbran elementos que rompen esa masculinidad prototípica.

El autor coloca a una mujer que subvierte su condición femenina, por lo que toma un comportamiento alejado de la feminidad prototípica y aproximado a la masculinidad: toma decisiones y busca poder sobre los hombres, muestra una gran fortaleza, se niega a cumplir con su rol de madre y esposa; pero, sobre todo, se erige como protagonista de una historia. “La conducta adecuada se caracterizaba por la sumisión y la modestia y, por esta causa, las heroínas que actúan fuera de los estereotipos son a menudo calificadas como masculinas” (Pérez Gómez, 2018:215).

En apartados anteriores hemos aludido a estudios que reflexionan sobre la función de heroína desempeñada por Medea, en el sentido de que esta se presenta como una mujer que “al vengar su honor, como los grandes héroes de la épica, incumple las normas y valores establecidos por la sociedad” (Álvarez Espinoza, 2004:82). Al igual que los héroes conocidos, Medea quiebra la moral y realiza sacrificios por mantener íntegro su honor como persona. En ese espíritu de lucha interna, reflejado en personajes varoniles, “el aspecto masculino, orientado hacia el honor, triunfa contra el aspecto femenino, orientado hacia el hogar” (Álvarez Espinoza, 2004:82). Además, se posiciona en una dualidad psicológica de condiciones y comportamientos, ya que toma características de la masculinidad patriarcal, pero, al mismo tiempo, defiende la condición femenina. De este modo, hallamos en el personaje un binomio de condiciones en tanto que la masculinidad está inserta en la feminidad.

Al mismo tiempo que Medea destaca por ese comportamiento masculino, el personaje de Jasón se ve imbuido por características inherentes a la feminidad, como es la muestra de debilidad e inestabilidad emocional ante la pérdida de seres queridos. Además, él mismo se deja llevar por las pasiones que le transmite la búsqueda ansiada de poder y lujuria. Así, “gradualmente la esposa abandonada va adoptando un comportamiento masculino, mientras que, en contrapartida, Jasón, va adoptando características femeninas como la 'pasividad' y 'el miedo' (Pérez Gómez, 2018:227).

Otra de las cuestiones que rompen con la masculinidad es la inclusión de personajes pertenecientes al colectivo LGBTI+. No es pertinente realizar un estado de la cuestión sobre este aspecto (especialmente problemático y contradictorio en Cuba)⁴⁴, pero, sí destacar que “las actitudes homofóbicas fueron manifestadas con persistencia ante la posible generación de alguna duda de la virilidad que se exhibe con orgullo” (Quaresma de Silva y Ulloa Guerra, 2012:100). Esto quiere decir que toda orientación sexual manifestada en un hombre, diferente de la heterosexual, es tomada por el patriarcado con aversión, por no cumplir sus normas.

La muestra del colectivo se nos presenta en la conversación que mantienen Jasón y Yuyú. Entre las justificaciones del primero y las múltiples reprimendas de la segunda, Jasón va revelando ciertos datos que los posiciona a ambos como miembros del colectivo: él es bisexual, ya que Yuyú culpa a Jasón por haber mantenido relaciones tanto con ella como con el hermano de Medea; y Yuyú es una mujer *trans*. Este último dato no solo se deja entrever en esta conversación, cuando Jasón le reprocha que en la calle Cólquida iban a matarla por “maricón” (III, 18), sino también en una de las intervenciones finales que dirige ella a Medea. En ese diálogo, la protagonista explota defendiendo su condición íntegra de mujer y dirigiendo comentarios transfobos a la mujer que la crío:

MEDEA. ¡Soy una hembra! ¡No como tú! Mujer inventada, maricón arrugado (V, 28).

Más adelante, la protagonista se disculpa, confiesa su desmoronamiento psicológico y tiene lugar una retahíla de consejos por parte de Yuyú con los que ayuda a que Medea se autorreconozca. En una de sus intervenciones, Yuyú confiesa explícitamente su condición de mujer *trans*:

YUYÚ. [...] Tal vez estamos prefabricados para algo. Tal vez no. Por si acaso yo ya me he burlado de todos. Nací como hombre y ahora soy una mujer (V, 30).

Para cerrar el análisis, es interesante volver a incidir en el concepto de “prefabricación”, esta vez aplicado a la identidad sexual. Si el leitmotiv de la obra había sido que los personajes asumen que están prefabricados por una tradición mítica, Yuyú cuestiona finalmente esa idea en favor de una deconstrucción de su propia identidad: decide desatender a lo que la sociedad ordena que fuera por nacimiento, para identificarse como verdaderamente es.

⁴⁴ Por añadir algún apunte importante al tema, citamos las palabras de Adler: “Dentro de la tradición machista de la sociedad cubana, la homosexualidad es considerada un fenómeno aislado y ridiculizado. Sin embargo, subliminalmente está presente en todas las obras importantes del teatro cubano [...] para exponer la intolerancia como constante de la cubanidad” (1999:15).

CONCLUSIONES

El presente trabajo partía de una pregunta muy general en torno a qué puede aportar la mitología a la literatura (en nuestro caso dramática), siendo esta una forma de creación de la que nacen historias ejemplares, pero no verídicas. Por ello, hemos reiterado la universalidad y la adaptabilidad que se desprende de las historias míticas, y esto es importante en cuanto que son los atributos que les permiten funcionar como representación de diversas cuestiones humanas. El origen de un relato mitológico carece de importancia; no así el mitologema y mitemas que logran vincularlo a cualquier cultura en cualquier época. Para que un mito funcione como tal, debe adaptarse a una situación, contexto o personajes de forma atemporal y acultural, sin que pierda nunca la esencia que lo identifica.

Sin lugar a dudas, Medea es un personaje inmortal. Surge de un mito grecolatino afianzado por Eurípides, cuyo mitologema principal viaja entre épocas y culturas hasta insertarse en la actualidad mediante un proceso de actualización. El impacto provocado por su resolución vengativa ante una traición amorosa la hizo convertirse en una de las figuras míticas más recurrentes de la tradición grecolatina; además de convertirla en un referente de crítica, lucha, poder y violencia. Su compleja personalidad y sus impactantes acciones se derivan de tres condiciones que la obligan a posicionarse, en todas sus versiones, como una representante de la marginalidad: mujer, extranjera y maga. En una escala, la condición más destacada y tratada corresponde a la primera, aunque siempre hallamos algún resquicio de las otras dos en las obras que la han reconstruido. Estas condiciones la llevan a ser un personaje trágico por excelencia, que otorgará infinidad de recursos literarios a los autores que la interpreten.

En lo referido a esta figura mítica en el teatro cubano actual, esta atiende a una suerte de reivindicación femenina que parte de la crítica social y de la autoreflexión metateatral. Esto, a su vez, responde a cierto recorrido progresivo que ha quedado plasmado en el desarrollo analítico del trabajo; y que se divide en tres principales etapas de actualización, las cuales sintetizaremos en las siguientes líneas.

En los años 60, con el triunfo de la Revolución cubana un año antes y la necesaria visibilidad de la etnia afrocubana, nace *Medea en el espejo* a cargo de José Triana. El mito de Medea es recogido como instrumento de crítica social mediante el cual se ensalzan los valores de la lucha social imperante del momento. Medea pasa de ser una hechicera griega a una mulata cubana, pero el autor mantiene sus condiciones marginales para desarrollar su crítica. La protagonista evoluciona a través de dos etapas psicológicas bien diferenciadas, cuyo punto de inflexión es su anagnórisis, es decir: el abandono de la María que niega su conflictiva realidad y, consecuentemente, el autorreconocimiento como la Medea mitológica que debe vengarse para empezar de nuevo. Así,

todos estos acontecimientos actualizados del mitologema responden a la representación alegórica por la que María equivale al pueblo afrocubano que lucha para salir de la marginalidad a la que siempre han estado sometidos por la supremacía blanca.

Cuando llegamos a los años 90, un acontecimiento provoca un cambio de mentalidad en la población cubana que, inevitablemente, afecta a la visión de esta para con las mitologías: la crisis de fin de siglo, tanto económica como de incertidumbre social. Se necesitan cambios para afrontar el siglo venidero, que les queda demasiado próximo; y, para ello, los autores ven interesante otorgar nuevas significaciones a los relatos míticos de la tradición, con tal de que sus mitologemas se ajusten a la titubeante realidad a la que se enfrentan. Asimismo, esto conlleva autorreflexiones que, en el caso de la mitología y del teatro, acaban en una suerte de metamitología y metateatralidad donde las propias historias y sus personajes indagan sobre su identidad tradicional hasta ser conscientes de ella. Esto sucede en el caso de *Medea* (1997), obra de Reinaldo Montero en la que los personajes se identifican como los del mito propuesto por Eurípides hasta el punto de subvertir su mitologema. Parodian la realidad mítica impuesta e imperante, de forma que convierten el final en un gran teatro dentro del texto dramático. En este acto metateatral los hijos de Medea no mueren, sino que esta finge matarlos para que los posteriores autores tomen este mitema como verdadero. Montero otorga, así, un final alternativo, positivo e incluso burlesco para con la tradición, desde su propia conciencia. La lectura que extraemos de toda esta paradoja es que la salvación de los hijos se inscribe en ese contexto social como una forma de invitar a la población cubana a seguir avanzando a través de los cambios que conllevará el nuevo siglo. No es necesario seguir los cánones inscritos hasta el momento, aunque se hayan convertido en modelo.

Debemos adentrarnos en este nuevo siglo hasta llegar a 2019, donde surge *Medea prefabricada*, una adaptación del mito escrita por Irán Capote, que aúna los enfoques presentados por las dos obras anteriores, pero al tiempo se inscribe plenamente en su propio contexto social y cultural. Esta obra se ha configurado en el trabajo como el objeto principal del estudio, cuyo objetivo ha sido averiguar cómo se presenta la actualización del mito de Medea en una obra cubana que se adscribe a la época de la globalización. A través de este interés general, derivamos la hipótesis de analizar la obra desde una perspectiva de género, ya que a día de hoy se considera una de las vías metodológicas más aptas para estudiar una figura femenina desde el pensamiento actual, y especialmente adecuada para abordar un personaje mítico que en su tradición ya presenta atributos de transgresión y lucha femenina.

En nuestro estudio, hemos establecido líneas comunicantes entre esta obra y sus predecesoras en el teatro cubano, ya que Capote toma los aspectos metamitológicos y metateatrales presentados por Montero para mostrar una crítica social a través de la anagnórisis de Medea como personaje

mitológico, elemento argumental ya incorporado por Triana. Sin embargo, *Medea prefabricada* se centra en la problemática de su presente configurando a la protagonista mítica como la representación de un colectivo marginado por el que tan reiteradamente se lucha a día de hoy.

Una vez efectuado el análisis, concluimos que Capote pretende derribar fronteras temporales entre la tradición grecolatina y la actualidad, a través de la conservación del mitologema y sus mitemas. Gracias a estos y a los estudios de género, hemos podido verificar que la obra recoge las claves colocadas por Eurípides para convertir el relato mítico en una defensa de la mujer. Hemos destacado el maltrato efectuado por el patriarcado, la transgresión del rol femenino impuesto, y la ruptura de la masculinidad patriarcal como ejes esenciales en el desarrollo de la pieza. Además, hemos desgajado la transgresión en aspectos como la búsqueda de la identidad femenina, la ruptura de la unidad familiar y la condición de mujer fatal. La inserción de fragmentos de la obra también nos ha ayudado a ejemplificar los aspectos destacados mediante las voces directas de los personajes.

Decíamos al inicio del trabajo que otro de nuestros objetivos globales tenía que ver con la forma particular en la que un mito grecolatino se inserta y se actualiza en la cultura cubana, tan próxima y a la vez tan alejada de la europea: próxima porque desde la conquista de América, la cultura impuesta fue la europea; pero alejada por el hecho de que, en años relativamente recientes, América latina resolvió explorar las raíces autóctonas de todas sus regiones con tal de encontrar su identidad. En este sentido, es significativo que un autor de una cultura tan singular como es la cubana recurra a un mito clásico europeo para interpretarlo. Probablemente el motivo principal para reactualizar a Medea en un contexto cubano sería su utilidad para abordar, a través de este mito, la lucha feminista en la que necesariamente Cuba se ha visto envuelta en este mundo globalizado. No obstante, un motivo secundario podría ser la extrapolación que vincula la búsqueda de identidad cubana a través de la búsqueda de identidad de Medea, de forma que, al igual que la figura femenina, Cuba debe buscar en sus raíces tradicionales para darse cuenta de lo que realmente necesita en su sociedad.

Para cerrar este apartado de conclusiones, solo nos queda mencionar algunas posibles vías de estudio que se derivan de este trabajo para una futura investigación. Abordar la mitología desde una perspectiva de género es una línea de trabajo que siempre ofrece nuevas posibilidades de estudio.

Si queremos continuar con este tipo de análisis en cuanto a la figura de Medea en la literatura, sería necesario acercarnos a las obras literarias escritas por mujeres que interpretan el mito. Así, estudiaríamos cómo las escritoras han abordado esta figura, mediante qué evolución la han desarrollado y de qué forma la han actualizado. Es necesario analizar, además, cómo han tratado las mujeres a un personaje mitológico femenino cuya condición social comparten, pero cuyas acciones son conocidas por su locura y crueldad.

Siguiendo con esta línea propuesta, un posible trabajo de mayor envergadura estaría vinculado a la evolución que han tenido las figuras mitológicas clásicas en la literatura española o hispanoamericana. Este amplio estudio lo podríamos concretar como más nos interese, por ejemplo: estudiar otras figuras femeninas míticas en cuyas historias fueron abandonadas por sus amantes o maridos, y su reflejo en obras literarias; o ampliarlo a figuras femeninas protagonistas de tragedias clásicas para analizar su heroicidad con respecto a personajes masculinos del canon; etc. Incluso podríamos rescatar aquellas figuras que han sido olvidadas por la tradición, para averiguar qué tratamiento literario han tenido y darles visibilidad.

En caso de que nos interesara continuar estudiando el mito de Medea en la literatura hispanoamericana, podríamos trasladarnos de Cuba a México para vincularla y compararla con el personaje histórico de la Malinche, a partir de las obras literarias centradas en este tema. Esta vinculación se puede analizar desde diversas perspectivas, que pueden reforzarla o incluso desmentirla. Una idea de análisis que proponemos aquí es partir de la condición de extranjera que ambas comparten, lo que las lleva a la marginalidad, a través también de una voluntad por querer seguir a la figura masculina hasta una cultura que nunca la acepta. Ambas son conducidas hasta un punto en el que dejan de pertenecer tanto al mundo de origen como al de destino, por lo que deben recurrir a su inteligencia para sobrevivir y dignificarse.

Por otro lado, la obra de Reinaldo Montero deja paso a otras vías de estudio, que tienen que ver con el cambio de la Medea clásica (loca, cruel y vengativa) por una Medea actualizada que mantiene su inocencia en toda la historia, cambiando así, el mitologema principal de la tradición. Esto quiere decir que se tendría que analizar la negación a la matanza y la derivada reivindicación de su condición y alzamiento. El estudio de Elina Miranda Cancela nos señala que el de Montero no es el único ejemplo que tenemos de esta Medea que opta por la vía moralizante⁴⁵.

La mitología es una disciplina que permite seguir reinterpretando historias, modelos, tradiciones y personajes con tal de poder comprender mejor el pasado, presente y futuro de cualquier cultura. Por ende, el gran abanico de estudios sobre cualquier actualización mitológica permitirá siempre nuevas incorporaciones; porque de todas las reescrituras que surjan (y nunca dejarán de surgir) siempre seremos capaces de extraer aspectos y características que nos permitan analizar su infinita trascendencia. Si todo ello lo sumamos a la práctica teatral conseguimos formas espectaculares de visibilizar, en máximo esplendor, las historias de antaño cuyo propósito e importancia es hacer que la humanidad siga avanzando recordando su pasado.

⁴⁵ Encontramos una nota al pie en la que afirma así: “S. L. Johnston en su introducción al libro *Medea* (op. cit. supra) señala que ‘Jaqueline Crossland’s 1992 *Collateral Damage* takes this idea even further, portraying an innocent Medea who has been framed by the Corinthian princess’ (pp. 4.5)” (2002:1124).

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ADLER, Heidrun y HERR, Adrián (eds.), *De las dos orillas. Teatro cubano*, Vervuert, Teatro en Latinoamérica vol. 5, Madrid, 1999.
- ALBEROLA, Eva Lara, “Pervivencia de la hechicera clásica en el teatro español barroco”, *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 2005, vol. X, pp. 169-184.
- AGUIRRE DURÁ, Milagros y AZUL ROLDÁN, Valentina, “¿Madre y/o guerrera? Hacia nuevas configuraciones del heroísmo femenino en Medea de Eurípides”, *1º Congreso Internacional de Ciencias Humanas - Humanidades entre pasado y futuro*, Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín, Gral. San Martín, 2019, pp. 1-6.
- ALEMANY BAY, Carmen, *La narrativa de la alteridad en América latina (desde los tiempos del boom)*, ArCiBel Editores s.l., ArCiBel Americana, 2009.
- ÁLVAREZ ESPINOZA, Nazira, “Medea, la mujer transgresora de la Cólquide”, *Kañina. Revista de Artes y Letras*, Universidad de Costa Rica, vol. XXVIII, núm. 2, 2004, pp. 75-86.
- Artefactus Cultural Project, *Wordpress*. Recogido de: <https://artefactus.wordpress.com/>
- BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, traducido por Ernestina de Champourcín, Fondo de cultura económica de Argentina, Buenos Aires, 2000.
- BERMEJO BARRERA, José Carlos, “Introducción a la lógica de la comparación en mitología”, *Gallaecia*, núm. 22, 2003, pp. 471-486.
- BOUDET, Rosa Ileana, “La mujer en el teatro cubano: ¿Una ausencia?”, en *De las dos orillas. Teatro cubano*, edición a cargo de Heidrun Adler y Adrián Herr, Vervuert, Teatro en Latinoamérica, vol. 5, 1999, pp. 149-156.
- BRAVO DE LAGUNA ROMERO, Francisco, “De la Cólquide a la Pampa: una Medea en *La frontera* de David Cureses”, *Arrabal*, 2010, pp. 131-138.
- CAMPA, Román V. de la, *José Triana: ritualización de la sociedad cubana*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, University of Minnesota, Ediciones Cátedra, Madrid, 1979.
- CAMPBELL, Joseph y MOYERS, Bill, *El poder del mito*, Emecé Editores, Colección Reflexiones, Barcelona, 1991.
- CANO PÉREZ, Mercedes, *Imágenes del mito. La construcción del personaje histórico en Abel Posse*, Universidad de Alicante: Cuadernos de América sin nombre, núm. 28, 2010.
- CARO ROMERO, Cesar Camilo y SIMONETTO, Patricio, “Sexualidades radicales: los Movimientos de Liberación Homosexual en América Latina (1967-1989)”, *Izquierdas*, núm. 46, 2019, pp. 65-85.

- CARPENTIER, Alejo, “Prólogo. *El reino de este mundo*”, Montevideo, Uruguay: ARCA, 1949.
- CAPOTE, Irán, *Medea prefabricada*, 2019, pp. 1-38.
- CHASNEY-LAWRECE, Luis, “Las vanguardias en el teatro latinoamericano desde la mitad de siglo XX”, *Teatro: revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, núm. 23, 2009, pp. 377-409.
- CLAUSS, James J. y ILLES JOHNSTON, Sarah, *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1997.
- CORBATTA, Jorgelina, *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2002.
- “Donna angelicata”, *Sobre los tópicos literarios. Base de datos bibliográfica y literaria sobre los tópicos literarios*. Recogido de: <https://topicosliterarios.wordpress.com/donna-angelica/>.
- ELIADE, Mircea, *Aspectos del mito*, Paidós Orientalia, Madrid, 1968.
- ENRIQUEZ ROCHE, Melissa Margarita y GONZÁLEZ ARÓSTEGUI, Mely del Rosario, “La imagen femenina en el arte cubano. Un análisis desde la perspectiva de género”, *SAPIENTIAE: Ciências sociais, Humanas e Engenharias*, vol. 5, núm. 2, 2020, pp. 371-381.
- EETESSAM PÁRRAGA, Golrokh, *Lilith y sus descendientes: trayectoria del mito de la "femme fatale" en las literaturas europeas*, tesis doctoral dirigida por Luis Martínez-Falero Galindo, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- EURÍPIDES, *Medea*, Editorial Penguin Random House, Colección Penguin clásicos, versión a cargo de Ramón Irigoyen, 2018.
- EVANS, Mary, *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*, Minerva Ediciones, 1997.
- EVANS, Richard J., *Los movimientos de emancipación de la mujer en Europa, América y Australasia. 1840~ 1920*, Siglo veintiuno de España Editores, SA, Madrid, 1980.
- GARCÍA ÁLVAREZ, César, “Un estudio sobre el género en la tragedia griega (Logos, Polis y Genos)”, *Byzantion Nea Hellás*, no. 33, 2014, pp. 67-83.
- GARCÍA GÁMEZ, Dianne, “Tematizaciones en *Áyax* y *Cassandra*, de Reinaldo Montero”, *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, vol. 11, núm. 17, 2020, pp. 103-125.
- GARCÍA GUAL, Carlos, “Los mitos griegos en la literatura de nuestro tiempo”, *Mito, filosofía y literatura en la modernidad*, coordinación a cargo de Miguel Gabriel Ochoa Santos, Universidad Autónoma de Zacatecas, Plaza y Valdés, México, 2003, pp. 13-33.

- , “Mitología y literatura en el mundo griego”, *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 2008, pp. 1-10.
- GARCÍA-MORENO, Cristina, “La perspectiva de género desde el estudio de la familia cubana”, *Feminismo/s*, núm. 23, 2014, pp. 207-225.
- GIL MILIAN, Emanuel, “Estreno de Zona Wifi libre para desconectados”, *La Jiribilla*, 2019. Recogido de: <http://www.lajiribilla.cu/estreno-de-zona-wifi-libre-para-desconectados/>.
- GORODISCHER, Angélica, “Señoras”, en GORODISCHER, Angélica y LE GUIN, Úrsula, *Escritoras y escritura*, Feminaria Editora, Buenos Aires, 1992.
- GUITIÉRREZ, Fátima, “La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos”, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 27, 2012, pp. 175-189.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Yuliuva, “Violencia de género, feminismo y representación en Cuba”, *Revista Estudios Feministas*, Florianópolis, vol. 27, núm. 1, 2019.
- HUALDE PASCUAL, Pilar, “Mito y tragedia griega en la literatura iberoamericana”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 2012, pp. 185-222.
- HUMBERT, Jean, *Mitología griega y romana*, Editorial GG, SL, Madrid, 2017.
- JAÉN CASTAÑO, María, “María, la Medea cubana de José Triana”, *Espacios míticos: historias verdaderas, historias literarias*, edición a cargo de M^a Dolores Jiménez, M^a del Val Gago, Margarita Paz y Verónica Enamorado, *El Jardín de la Voz: Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular*, Madrid, 2014, pp. 131-151.
- KERÉNYI, Károly y JUNG, Carl Gustav; *Introducción a la esencia de la mitología*, Ediciones Siruela, Biblioteca de ensayo, Madrid, 2004.
- KIRK, G. S., *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Ediciones Paídos, Barcelona, 1990.
- KRISTEVA, Julia, “La palabra, el diálogo y la novela”, en *Semiótica*, traducción a cargo de José Martín Arancibia, espiral/ensayo, Madrid, 2001.
- LANDA, María Belén, “Medea entre la razón y la pasión: el tratamiento del *καρδία* en Medea de Eurípides”, *La antigüedad grecolatina en debate. Actas de las II Jornadas de Jóvenes Investigadores de la Antigüedad Grecolatina*, 2014, pp. 35-40.
- LEAL, Rine, *La selva oscura. Tomo I (Historia del Teatro Cubano desde sus orígenes hasta 1868)*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975.
- LEIBA, Silvana, *La reescritura del mito de Medea en la dramaturgia argentina de finales del siglo XX*, Trabajo Final de Licenciatura en Letras Modernas, dirigido por la Dra. María Guadalupe Erro, Universidad Nacional de Córdoba, 2016.

- LEÓN FEMAT, Socorro, “Una interpretación del mito de Medea”, *La Palabra y el Hombre*, núm. 139, 2006, pp. 179-185.
- LISI BERETERBIDE, Francisco L., “El mito en Platón. Algunas reflexiones sobre un tema recurrente”, *ARETÉ. Revista de Filosofía*, vol. XXI, núm. 1, 2009, pp. 35-49.
- LÓPEZ, Aurora y POCIÑA, Andrés (eds.), *Medea. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy* (vols. I y II), Editorial Universidad de Granada, Granada, 2002.
- MARTÍNEZ-GARCÍA, M^a Ángeles, “La mitocrítica como propuesta de estudio de la imagen en la era digital”, *La imagen en la era digital*, 2017, pp. 27-40.
- MIRANDA, Julio E., “José Triana o el conflicto”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 230, 1969, pp. 439-444. Recogido de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/jose-triana-o-el-conflicto/>.
- MIRANDA CANCELA, Elina, “Medea en las antillas hispánicas”, *Aletreia*, núm. 1, 2014, pp. 77-80.
- , “Medea y su palinodia cubana en el teatro de Reinaldo Montero (1997)”, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Universidad de Granada, vol. I., 2002, pp. 1105-1124.
- MONNEYRON, Frédéric y THOMAS, Joël, *Mitos y literatura*, Ediciones Nueva Visión, Colección Claves, Buenos Aires, 2004.
- MONTERO, Reinaldo, *Medea. Tragedia a la manera ática*, Revista Tramoya, 1997.
- MÜLLER, Max F., *Mitología comparada*, Edicomunicación S.A., Colección Olimpo, Barcelona, 1988.
- PÁEZ CUBA, Lisset D.; SILVA GONZÁLEZ, Jorge Luis; TORRES RODRÍGUEZ, Laidiana, “La violencia sexual desde la perspectiva de género. Apuntes para una reforma penal en Cuba”, *Periódico do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Gênero e Direito Centro de Ciências Jurídicas*, Universidad Federal de Paraíba, vol. 9, núm. 2, 2020, pp. 156-169.
- PÁEZ VERDUGO, Paulina, “Medea en la encrucijada. Entre la autoafirmación y el autosacrificio: una metáfora de la subjetividad femenina en pugna”, *Revista Punto Género*, núm. 2, 2012, pp. 183-198.
- PEÑA DORIA, Olga Martha y SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo, “El teatro hispanoamericano en el umbral de la posmodernidad 1960-1980”, *Revista Iberoamericana*, vol. 59, núm. 164, 1993, pp. 469-484.
- PÉREZ ASENSIO, Magdalena, *El mito en el teatro cubano contemporáneo*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Cristóbal Macías Villalobos y la Dra. Guadalupe Fernández Ariza, Universidad de Málaga, 2009.

- PÉREZ GÓMEZ, Leonor, “Del mito de Medea al ‘Síndrome de Medea’”, *Flor*, vol. II, núm. 29, 2018, pp. 211-238.
- POGOLOTTI, Graziella, “Mostrar lo invisible”, en *De las dos orillas. Teatro cubano*, edición a cargo de Heidrun Adler y Adrián Herr, Vervuert, Teatro en Latinoamérica, vol. 5, 1999, pp. 19-27.
- QUARESMA DE SILVA, Denise y ULLOA GUERRA, Óscar, “Masculinidades en Cuba: legitimación de una dimensión de los estudios de género”, *Revista de Estudios Sociales*, núm 42, 2012, pp. 93-103.
- RAMOS A., Wilfredo, “Una Medea del ayer y del hoy (por Wilfredo A. Ramos Vázquez)”, *Gaspar, El Lugareño*, 2019. Recogido de: <http://www.ellugareno.com/2019/05/una-medea-del-ayer-y-del-hoy-por.html>.
- Real Academia Española*, “Mito”. Recogido de <https://dle.rae.es/mito>.
- Real Academia Española*, “Nudo”. Recogido de: <https://dle.rae.es/nudo>.
- ROJO, Sara, “La potencia del deseo en tres relecturas de heroínas clásicas”, *Aletreia*, núm 1, 2014, pp. 123-134.
- ROMO RUIZ, Marina, *Personajes mitológicos en la literatura europea del siglo XX: Medea*, Universidad del País Vasco, trabajo de fin de grado tutorizado por M^a Teresa Muñoz García de Iturrospe, 2015-2016.
- ROŽAŃSKA, Kataryna, “Los arquetipos de la mujer en la cultura latinoamericana: desde la cosmovisión precolombina hasta la literatura contemporánea”, *romanica.doc. Un monográfico cargado de futuro*, núm. 1 (2), 2011, pp. 62-71.
- SKOWRON, Izabela, “La mujer angélica y la mujer fatal en la literatura del siglo XIX”, *romanica.doc. Un monográfico cargado de futuro*, núm. 1 (2), 2011, pp. 72-80.
- TAYLOR, Diana, “Entrevista con José Triana”, *Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*, Girol Books, 1988, pp. 115-123. Recogido de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/entrevista-con-jose-triana-2/>.
- TORRES SANTANA, Aylinn, “Regímenes de bienestar en Cuba: Mujeres y desigualdades”, *Cuban Studies*, núm. 49, 2020, pp. 6-31.
- TRIANA, José, *Medea en el espejo. La noche de los asesinos. Palabras comunes*, Editorial Verbum, Colección Teatro, Madrid, 1991.
- USLAR PIETRI, Arturo, “Realismo mágico”, 1968 [texto cedido en formato DOC. en la asignatura *Corrientes estéticas en la literatura* del Máster en Estudios literarios].
- VASSEROT, Christilla, “Entrevista con José Triana”, *Latin American Theatre Review*, núm. 29/5, 1995, pp. 119-130. Recogido de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista-con-jose-triana/html/ff734e1a-a0fa-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html.

- VILLEGAS, Juan, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, GIROL Books, Inc., Colección Telón Teoría, 1991.
- WILLEM, Bieke, “Metáfora, alegoría y nostalgia: La casa en las novelas de Alejandro Zambra”, *Acta literaria. Seminario II*, núm. 45, 2012. Recogido de: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482012000200003>.
- ZEA, Leopoldo, *América como conciencia*, Ediciones Cuadernos Americanos, México, 1953, cit. en José Carlos Rovira (ed.), *Identidad cultural y literatura*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1992, pp. 208 y 212.