

## **Del Fasis al Guadalquivir y de la Cólquide a la Habana: lo cubano y lo andaluz bajo el prisma de una extranjera desde el teatro de Bergamín y Triana**

Mariángeles Rodríguez Alonso  
*Universidad de Granada*  
[rodriguezalonso@ugr.es](mailto:rodriguezalonso@ugr.es)

### **Palabras clave:**

Comparatismo. Mito. Marginalidad. Trasposición. Exilio.

### **Resumen:**

La figura de Medea ha comportado la imagen por excelencia de la exiliada, de la salvaje, de la arrojada al margen. El mito ha sido visitado desde culturas distantes que revelan la eficacia de la permutación de lo clásico. Bergamín, tras años de peregrinaje americano, evoca desde Montevideo una Medea gitana a orillas del Guadalquivir. Triana perfila una Medea mulata que erigirá su venganza desde las hechiceras artes de la santería cubana. El presente trabajo explora la fertilidad de las trasposiciones de este mito al universo andaluz y al cubano desde ambas piezas teatrales.

## **From Fasis to Guadalquivir, from Cólquide to Havana: the Cuban and the Andalusian in the light of the foreigner in the theatre of Bergamín and Triana**

### **Keywords:**

Comparatism. Myth. Marginality. Transposition. Exile.

### **Abstract:**

The figure of Medea has been the image par excellence of the exiled, the savage, the outsider. The myth has been visited from distant cultures which reveal the efficacy of the permutation of the classics. Bergamín, after years of American exile, evokes a gypsy Medea on the banks of the Guadalquivir. Triana draws a mulatto Medea who will take revenge from sorcery of Cuban Santería. The present article focus on the fertility of the transpositions of this myth into andalusian and Cuban world from each play.

---

La figura de Medea ha comportado la imagen por excelencia de la exiliada, de la salvaje, de la arrojada al margen. La universalidad del mito ha sido visitada desde culturas distantes que revelan la eficacia de la permutación de lo clásico. El poder proteico del mito lo hace uno y diverso, el mismo y distinto, el de ayer y el de hoy. La presente intervención, desde el contexto del comparativismo, explora la fertilidad de las trasposiciones de este mito al universo andaluz desde la pieza de José Bergamín y al cubano desde el texto de José Triana.

La literatura comparada, y la tematología dentro de ella, ha prestado especial atención al estudio comparativo de las diferentes actualizaciones que de los esquemas míticos han llevado a cabo las distintas culturas. Esta disciplina, que a partir de los años sesenta del pasado siglo se renueva subrayando su carácter comparatista frente al aliento histórico-crítico y erudito que venía presentando en las décadas previas, ofrece el marco metodológico preciso para el cometido del presente trabajo. Las aportaciones de Trousson, cuya cima alcanza la publicación de *El tema de Prometeo* (1964), fueron clave en la rehabilitación crítica de la tematología. La principal finalidad de esta disciplina se halla según el teórico francés en la interpretación de las variaciones y las metamorfosis de un tema literario a través del tiempo a la luz del contexto histórico, ideológico e intelectual [en Trocchi 2002]. Tras el auge de la mitocrítica francesa en la década de los setenta, se produce la definitiva recuperación de la tematología como ámbito fundamental del estudio del comparatismo, síntoma de lo cual son ya los seminarios celebrados en París dedicados al estudio temático bajo el título “Pour une thematique I, II, III” en 1984, en 1986 y en 1988, cuyos resultados verán su publicación en números monográficos de las revistas *Poétique*, *Communications* y *Strumenti Critici*. En este horizonte teórico y metodológico se incardina el análisis que este artículo propone.

José Bergamín, cuya biografía está marcada por su largo exilio, traspone el mito de la exiliada al mundo andaluz en *Medea, la encantadora* [1963]. Así, tras años y años de peregrinaje americano, evoca desde



Montevideo una Medea gitana a orillas del Guadalquivir. Las aguas del Bósforo son sustituidas por las del Mediterráneo. Corinto es Córdoba. El grito del pueblo corintio se convierte en invisibles voces de cantaores. Una gitana triste y sola canta su pena. El conjuro presente en Séneca viaja al texto de Bergamín con unas resonancias litúrgicas evidentes. En *Medea en el espejo* [1960] José Triana –otro exiliado, si bien en este caso su exilio es posterior a la escritura del texto que nos ocupa– revela las enormes posibilidades del mito para encarnar la marginalidad y la esencia del mundo cubano. La mulata cubana abandonada por el rubio y hermoso Julián erigirá la venganza desde las hechiceras artes que en el texto de Triana adquieren fértil trasposición en la santería cubana. El coro adopta ritmos caribeños y la tragedia se prelude al ritmo del son cubano. Analizaremos desde esta intervención las confluencias y las distancias de estas dos piezas teatrales en la expresión de lo marginal y lo limítrofe.

Quizá entre los más injustamente olvidados de nuestras letras se halle José Bergamín. Su figura como intelectual, como crítico, como ensayista, como alentador de la cultura dentro y fuera de nuestras fronteras desvía nuestra atención de su labor como creador. Su vida está marcada por el trasiego de lugares. Católico y republicano, simpatizante del comunismo y antifascista declarado, en la posguerra española empieza su peregrinar por el mundo. Sacude nuestra atención que el exiliado escoja el mito de la exiliada por antonomasia para su reescritura dramática y que lo haga precisamente cuando se halla lejos de su patria, en tierras extranjeras.

José Triana, dramaturgo por excelencia de las letras cubanas, escribe el drama de la exiliada desde su tierra, si bien los cinco años previos a la escritura de su *Medea* los pasa en Madrid participando activamente de la vida teatral española –como actor con el Grupo Dido (1956-1957) y como ayudante de escena en el Teatro Ensayo (1958)–. Es el montaje de *Las criadas* de Jean Genet al que asiste en 1954 en La Habana, el que marca su vocación teatral según el mismo relata: «El espectáculo fue tan impactante que decidí, en adelante, escribir teatro» [en Vasserot 2012]. En 1960, ya de



regreso en Cuba con el triunfo de la revolución cubana, escribe Medea en el espejo, inmediatamente montada en la sala Prometeo por Francisco Morín –quien solo dos años había llevado a la escena la Medea de Bergamín-. Es, no obstante, José Triana un dramaturgo marcado por el exilio. «En Cuba, después de 12 de años de silencio llegué a un punto en que tenía tres caminos: uno era el hospital psiquiátrico, otro el suicidio, y la tercera posibilidad salir. Entonces decidí salir, no quería caer en las otras dos posibilidades extremas» [Monleón 1989: 109]. Será precisamente el contenido ideológico de sus obras –el abuso del poder paterno de *La noche de los asesinos* [1965] admite un fácil paralelismo con la dictadura castrista– lo relega progresivamente de los círculos teatrales y obligándolo indirectamente a abandonar la isla en 1980 para exiliarse en París. En este caso, el exiliado escribe sobre el mito de la exiliada antes de atravesar su personal destierro. Él mismo define a los personajes de su teatro como «hombres que por una u otra razón siempre están como al borde, marginados, nunca satisfechos ni de lo que han hecho ni de lo que hacen. Están en una orilla extraña dentro de la sociedad» [en Vasserot 2012]. Su preocupación por los que habitan la frontera late en todo su teatro y, sin duda, intervino en la causa de su exilio.

### **DE CORINTO A CÓRDOBA: UNA MEDEA GITANA A LAS ORILLAS DEL GUADALQUIVIR**

En el texto de Bergamín las aguas del Fasis son sustituidas por las del Guadalquivir. Las del Bósforo, por las del Mediterráneo. Corinto es Córdoba. ¿Qué lleva a Bergamín a situar la recreación dramática en Córdoba? ¿Qué elementos lo inclinan a decantarse por Andalucía en lugar de su Madrid natal? Varias razones, biográficas y literarias, urden esta elección. Bergamín nace en Madrid de padres malagueños, de modo que sangre andaluza corre por sus venas. García Lorca y el universo folclórico en el que el granadino recrea buena parte de su obra conformarán la patria literaria del madrileño. El universo andaluz, conjeturamos, será más sentido



como propio y como representante del espíritu esencial de esta España peregrina desde el otro lado del Atlántico. La elección de la ciudad supone además un homenaje al trágico cordobés que tanta admiración despierta en Bergamín y que con tanta proximidad ilumina el texto.

La versión de Bergamín se halla mucho más próxima a la *Medea* de Séneca que a la de Eurípides. Si a Séneca le interesó menos el aspecto político de la obra centrándose más en el alma desgarrada por la duda, es también este el sendero que sigue Bergamín eliminando el acento político. La conexión con el destierro es curiosamente más emotiva que racional, no explota la argumentación lógica de la mujer exiliada sino que se limita a evocar el universo andaluz en el que se siente identificado y representado. Pese a que el exilio sea materia argumental de la pieza dramática, recibe un tratamiento más emocional que político.

No obstante, la decisión de la ubicación geográfica trasciende la propia toponimia, y supone la recreación de un universo cultural que afecta a la totalidad de la obra: el elemento bárbaro de la clasicidad encuentra su expresión en el mundo gitano, la hechicería de Medea en la superchería y el duende de la Andalucía profunda, el coro de mujeres de Corinto toma voz en el cante jondo, la ausencia de dioses helénicos es ahora ausencia del Dios único del catolicismo, el aliento popular toma el relevo a la cadencia clásica del verso griego. Bergamín explora con gran acierto las posibilidades de esta ambientación y da sentido y valor nuevo a diversos elementos en los que arraiga su tragedia.

Nos presenta una Medea gitana. Ya Anouilh había planteado esa posibilidad solo algunos años antes [1946]. La confrontación entre lo bárbaro y lo civilizado es una de las dualidades que sostienen el conflicto trágico de la obra clásica. La fuerza desmedida del salvaje frente al equilibrio razonable del civilizado. La paradoja del gitano se halla precisamente en aunar lo bárbaro y lo autóctono. La versión acentúa los poderes mágicos de la hechicera que es ahora gitana de remedios, conjuros y adivinaciones. No se limita la exhibición de esta magia oculta a la escena



del conjuro sino que muestra con sus artes al toro de bronce y llamas y el cuerpo de Absirto ante los asombrados ojos de Creusa. Los 'encantos' de Medea cobran un valor polisémico; de una parte, hacen alusión a los que sedujeron al joven argonauta en busca del vellocino, y de otra, se refieren a los conjuros mágicos y sobrenaturales que hicieron vencer al príncipe frente a sus poderosos enemigos.

### **DE LA CÓLQUIDE A LA HABANA: UNA MEDEA MULATA**

A diferencia del caso español, en la pieza cubana la incursión en el mundo cubano no supone una nostálgica recreación de la patria desde el exilio pues Triana la escribe desde Cuba –su exilio será, como apuntábamos, posterior– sino que la traslación, más distante, más atrevida, procura a nuestro juicio un subrayado del elemento político en tanto la relación jerárquica de poder es uno de sus centros, como analizaremos más adelante. La confrontación de poder existente entre el mundo blanco y el mundo negro en la sociedad cubana constituirá uno de los ejes de fuerza de la obra: Medea es ahora mulata abandonada por el rubio y hermoso Julián que toma como nueva esposa a una mujer blanca de más alta condición social, hija del blanco, corrupto y poderoso garrotero, Perico Piedra Fina. La paradoja ante la que nos sitúa esta *Medea* isleña es semejante a la de la gitana: la mulata aún en el imaginario simbólico el elemento bárbaro y el autóctono sumándose a estos dos el elemento de hibridismo que hace aún más compleja e interesante su conformación como personaje. Lo mestizo no pertenece por entero a ninguno de los dos mundos, se halla en el quicio, en el margen, en la frontera. Es –o puede ser– sentida como otra, como ajena, como extranjera en los dos órdenes que la conforman y la definen. Condición que presenta cierto paralelismo con la del exiliado que queda a menudo expulsado de ambos mundos: con el paso del tiempo su tierra ya no será reconocida como propia y en la nueva es sentido siempre como extranjero.



En José Triana el mito camina a ras de suelo. La traslación de los nombres protagonistas –que en la *Medea* de Bergamín no se produce– dibuja ya el movimiento hacia la desmitificación de la tragedia: María y Julián, fónicamente remiten a los nombres clásicos –Medea y Jasón–, pero al tiempo anclan la historia en el mundo de a pie. Semejante valor cobra la ubicación espacial del drama cubano que desciende del palacio de Corinto al ‘patio de un solar’ habanero. La localización supone un fuerte tirón de descenso al espacio de lo mítico, la acción se traslada así a una esfera popular ocupada por los habitantes de los círculos marginales de la sociedad cubana. Hallamos ya aquí una espacialización típicamente cubana que remite a una clase social baja en la que el poder del rumor y la habladuría pueden dibujar los caminos hacia el conocimiento o la verdad que cobrarán un valor decisivo tal y como demostrará la trama. El intenso calor –que lleva a los personajes a estar constantemente «abanicándose» para liberarse de la sensación de ahogo– supondrá un elemento de tensión crucial en el desarrollo de la tragedia.

La desmitificación a la que se somete la materia mítica está además marcada por el empleo de la sátira, el humor y la farsa. La mezcla entre lo elevado y lo vulgar será medular en el tema y la forma de esta pieza. La expresión popular que adquiere la tragedia en el texto de Triana es combinada con momentos de enorme lirismo en los que el estilo asciende a registros más elevados, esta combinación lejos de restar potencia al texto lo dota de una enorme expresividad. Si bien presenta a menudo un lenguaje chabacano propio de seres de baja condición social –«¿Hay gato encerrado?» –, «se le ha metido entre ceja y ceja», «Te estás haciendo el muerto para ver el entierro que te hacen», «hay moros en la costa», etc. [Triana 1991: 16]–; el tono elevado se entrevera con el vulgar. Cuando Perico Piedra Fina descubre que María ha envenenado el vino y que, por consiguiente, tanto su muerte como la de su hija se hallan próximas, dirá para sí: «Has envenenado el vino. Has envenenado la noche. Has envenenado el tiempo» [Triana 1991: 46]. A los cantos letánicos de un coro que anticipa la tragedia –«que



se muera, que se muera»– se superpone la procaz borrachera del suegro y el novio. A lo elevado y serio de los acontecimientos, se le suman elementos grotescos o chabacanos que acercan la filiación genérica al esperpento o tragicomedia valleinclainana de su admirado dramaturgo. Aunque conserva la atmósfera y el estilo trágicos, integra elementos farsescos como la construcción del personaje de Perico Piedra Fina, próximo a la caricatura y la chirigota tal y como revela su aparición en la escena: «Escena cuarta: Es un hombre grasiento, viscoso, voz aflautada. [...] Perico: El que corta el bacalao en este solar. (*Acrobacia y golpe de bastón*) Perico Piedra Fina» [Triana 1991: 38].

### ECOS CLÁSICOS

El peso y la proximidad de los textos clásicos son mucho mayores en Bergamín. El intelectual relee la tradición. Cuenta con otras reelaboraciones dramáticas de textos literarios, tras *Melusina o el espejo* se esconde el cuento de Goethe y *Los tejados de Madrid* o *El amor anduvo a gatas* [1961], se halla *La gatomaquia* lopesca. En esta ocasión, tras catorce años de exilio y afincado en tierra americana, es Medea, la hechicera de la Cólquide, quien atrapa la atención de Bergamín. En el prólogo a su obra, afirma que su obra no es sino «eco lejanísimo, sombra casi desvanecida de las inmortales Medeas clásicas» [Bergamín 1963: 25]. La versión de Bergamín no es, en efecto, una obra clásica pero su estructura la recuerda: la alternancia entre episodios agónicos y estásimos líricos a cargo de la moderna actualización del coro supone una huella evidente de la misma; si bien esta alternancia es menos rigurosa y equilibrada –veamos la breve extensión de la cancioncilla que suena a lo lejos frente a lo prolongado del encuentro entre Medea y Creusa que le sigue–. Los enfrentamientos dialécticos de los episodios son protagonizados por dos personajes, en recuerdo del primitivismo de la tragedia de la que parte, entre los cuales es Medea la constante.





Ya hemos apuntado la mayor proximidad del texto de Bergamín con la *Medea* de Séneca, filiación que no queda en la *dispositio*, en un nivel macroestructural, sino que desciende a la *elocutio* de modo que escuchamos los ecos del texto latino tras muchos de los versos de Bergamín. Aparecen motivos concretos recreados casi en su literalidad tales como la autoría o culpa de Jasón de los crímenes que perpetró la mano de Medea en su provecho o el plazo para el destierro que se convierte en venganza. El autor es ferviente lector de los clásicos y su texto está poblado de sus voces.

Mayor distancia existe entre las Medeas clásicas y la actualización cubana. La *Medea* de Triana responde a las unidades clásicas de tiempo, de lugar y de acción, pero la transformación excede al cambio de emplazamiento. La acción sucede en un tiempo indefinido no lejano a la contemporaneidad de su escritura –esto es, la Cuba prerrevolucionaria–, y no se prolonga más allá de una revolución solar: el primer acto recoge el mediodía y las primeras sombras del atardecer; el segundo la noche y la madrugada; y el tercero, el alba y la mañana. Si bien permanece la clásica combinación entre agón dialéctico y estásimo lírico o narrativo, la transformación de los materiales y de la conformación que reciben es sustancial. El texto cubano se halla dividido en tres actos y veintisiete momentos o escenas que bien pueden ser resultado del influjo de la hiperfragmentación en estampas del, tan admirado por el autor, Don Ramón María del Valle Inclán. La multiplicidad de secuencias será solo una de las herencias del autor gallego tal y como apuntamos desde el mestizaje de humor y tragedia, de farsa y dramatismo que lleva cabo el autor cubano. Arranca el texto de Triana con un prólogo en voz de María –nombre que recibe la Medea cubana– al que le sigue el agón entre esta y su nodriza, comienzo que la aproxima a las estructuras clásicas. Si el primer acto estaba marcado por el descubrimiento de la traición de Julián mediante el rumor constante en las esquinas del solar, comentada por las esquinas que María finalmente tiene que enfrentar, el segundo será el acto de la venganza mediante la destrucción del poderoso. El corazón del acto viene pues



constituido por la grotesca presentación del Creonte cubano –Perico Piedra Fina– y su diálogo con el nuevo yerno, concluyendo con el envenenamiento del cacique y de la joven esposa mediante el presente de un vino emponzoñado. También aparecen intercaladas con estas escenas las de un curioso coro que alterna lo lírico y lo farsesco. El tercer acto es el de la venganza definitiva: la primera mitad sucede entre las dudas de María y el conjuro, aquí transmutado en ceremonia de santería, para desembocar en la muerte de los niños en el último agón ante un Julián espantado.

Pese a las incursiones en la farsa, no olvida tampoco la pieza su filiación trágica existiendo multitud de alusiones al destino envueltas, a menudo, en cierto aire de coloquialidad. Valga como ejemplo el número de la lotería que representa el «matrimonio que termina en sangre» [Triana 1991: 28], o la recurrencia de expresiones coloquiales como «¿Quién te dio velas en este entierro?» o «Cría cuervos y te sacarán los ojos» [Triana 1991: 16]. También la resolución final del conflicto de la obra cubana recuerda a las clásicas, pues supone una curiosa reinterpretación del *deus ex machina* clásico:

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

MARÍA (*Tensa, jadeando. En un grito salvaje.*): Soy Dios.

Los personajes del coro la ven caer vencida. La arrastran hasta el primer plano; luego horrorizados, la levantan como un trofeo. [Triana 1991: 62]

## DE LA LITURGIA CRISTIANA A LA SANTERÍA CUBANA

El elemento divino no desaparece sino que se transforma; la tragedia clásica se cristianiza. La traslación encaja perfectamente en la propuesta, dada la fuerza y arraigo de las creencias y costumbres religiosas en la Andalucía profunda de mediados del siglo pasado. Tampoco es un dato a obviar el fuerte catolicismo que el autor hereda de su madre y que como vemos impregna esta versión ‘cristianizada’ del mito. La presencia del



léxico religioso crea un clima litúrgico que logra resucitar de algún modo la ineludible presencia de lo divino y lo ritual en la tragedia clásica. En la escena en que se enfrentan ambas mujeres emplea la gitana un lenguaje impregnado de claras resonancias cristianas que apuntan a una correspondencia de elementos entre el conflicto trágico de Medea y la tragedia redentora o catártica de Cristo que se recuerda en el ritual cristiano. Se insiste en la idea de sacrificio, de muerte que se hace necesaria por amor, así se entienden las múltiples muertes que ha ejecutado –y ejecutará– la mano de Medea.

Los crímenes se asumen como sacrificio divino. Del mismo modo que el Dios cristiano sacrificará a su propio hijo, Cristo, por amor al hombre para su salvación; la Medea divina sacrifica a su hermano Absirto, a Creusa, y a sus propios hijos por amor al hombre, Jasón. Medea se perfila en este sentido como una especie de Dios cristiano. Comparten también las víctimas el rasgo de inocencia. Mezcla y funde Bergamín el imaginario clásico («vellocino de oro») con el cristiano («cordero inocente», «zarza iluminada»): «Su alma [la de Absirto], como la tuya [la de Creusa], era un vellocino de oro, de luz y sueño, del cordero inocente, del que ardió en la zarza iluminada» [Bergamín 1963: 32]. Las referencias constantes a la sangre acentúan el paralelismo. En otro momento se dibuja Medea a sí misma como herramienta divina que le es dada a Jasón para triunfar en sus empresas. Del mismo modo que el hombre sólo puede vencer el mal si está con Dios, Jasón sólo pudo vencer a sus enemigos si tiene a Medea consigo. En otras ocasiones se nos muestra una Medea trasunto de Jesucristo, que carga con las culpas y crímenes del Hombre-Jasón: «Yo tomé sus crímenes en mis manos para que no lo fuesen» [Bergamín 1963: 30].

Como vemos, la dirección de la traslación o lectura alegórica es variable; pero la presencia de tales paralelismos crea el clima ritual. La figura de Medea inspira además –tanto en las Medeas clásicas como en la presente versión– temor y piedad, sentimientos que rigen las relaciones con la divinidad en cualquier religión. Juega Bergamín con estos dos conceptos



planteando que es el segundo, la piedad, una versión soterrada y oculta del primero. Este motivo, que aparece pergeñado en la escena de Creonte de las versiones clásicas, se traslada a la escena de Creusa.

El conjuro presente en Séneca viaja al texto de Bergamín con unas resonancias litúrgicas evidentes. La víctima, Creusa, participa del ritual previo al sacrificio. Suena de fondo la guitarra y la castañuela. El fuego de la ceremonia que ilumina el rostro de la gitana es la zarza ardiendo, metáfora y símbolo del dios del antiguo testamento. Se hiere y vierte su sangre sobre el fuego sagrado. Se transmuta la invocación a Hécate senecana en canto letánico de imprecación a una única divinidad. Se confunden en el conjuro motivos religiosos con otros propios de la poesía popular andaluza trabados con estructuras paralelísticas, como el quiasmo o la anáfora, que dotan al texto de alta expresividad sensorial.

Otra cuestión vinculada a la divinidad –y vinculado por tanto al cristianismo en esta propuesta– es el problema del destino del héroe clásico. En la concepción cristianizada que presenta Bergamín, el *fatum* divino se transmuta en palabra bíblica que tiene que cumplirse. En el encuentro entre Medea y Jasón, esta le da la palabra de devolverle a sus hijos y huir sola. Y, efectivamente, esta palabra dada vuelve su sentido como ya presagia la heroína. Funciona como oráculo en una conseguida ironía trágica del autor: en la última escena le devolverá los hijos, muertos; y huirá sola, tras asesinarlos. La palabra sagrada gravita durante todo el texto dramático a modo de *fatum* trágico que habrá de cumplirse.

En *Medea en el espejo* las hechiceras artes de la exiliada adquieren fértil trasposición en la santería cubana. Se mezclan así las alusiones a las religiones afrocubanas con las imprecaciones a las vírgenes del catolicismo. Esta dualidad de cultos entrelazados que definen el mestizaje de la isla aparecen a menudo indistintamente entrecruzados en boca de uno y otro personaje, si bien es perceptible que las alusiones al mundo de la santería son mayores en los personajes negros –aparecen fundamentalmente de la mano de la vieja nodriza negra, Erundina, así como de la mano de los



santeros–, mientras que las propias del mundo cristiano suelen aparecer en boca de María y la señorita Amparo, ambas mulatas (la primera se santiguará con un ramito de albahaca al final de la segunda escena y la segunda exhortará a la Virgen de la Regla para que la ilumine).

Si bien la presencia de las artes mágicas afrocubanas se concentra en el momento del conjuro, posterior al regalo a la nueva novia –lo que supone una diferencia significativa con los textos clásicos–, las constantes alusiones impregnan la atmósfera de un hálito de superstición desde el comienzo de la pieza. La recreación de la religión afrocubana inunda la tragedia de términos procedentes del yoruba –lengua y mitología del África occidental desde la que se conforma la santería cubana–. María afirma en la segunda escena que necesita «un buen despojo», refiriéndose así al baño o azote ritual que sirve para limpiar espiritualmente a una persona o lugar con las hierbas indicadas. Erundina le preguntará seguidamente si va a acudir al «centro espiritista» recriminándole que ni en la brujería ni en la baraja encontrará la solución a su mal –«¿Crees que sea cosa de brujería que Julián haya desaparecido de tu casa? ¿Vas a encontrar el motivo en las cartas de la baraja?» [Triana 1991: 16]–. En la escena tercera Erundina afirma que «a María le han echado un bilongo» –término empleado para referirse al mal de ojo–, mientras que el coro de la escena vii canta de forma recurrente: «María tiene un chino, /un chino, una maldición», [Triana 1991: 31]. Los ejemplos apuntados pertenecientes solo al primer acto revelan esta presencia constante.

Es, no obstante, en la figura de los santeros, tanto en su versión masculina como femenina, Madame Pitonisa y el Doctor Mandinga, en donde mejor se encarna el elemento religioso de la tragedia cubana. Ambos «viejos y negros» serán los sacerdotes de la intermediación de la Medea isleña con las deidades del mal. La función del ceremonial dentro de la trama no responde al emponzoñamiento de los trajes y brebajes que ofrendará a la nueva novia sino que parece pretender la invocación de las fuerzas del mal para la venganza definitiva vinculándose en cierta medida de este modo con el prólogo clásico. El tercer acto se inaugura así con «una



atmósfera rojiza» que «envuelve la escena» y «un lejano tam tam» que se oye a intervalos. Acuden Madame Pitonisa y el Doctor Mandinga, quienes riegan el escenario de «albahaca y rompe-zaragüey» y profieren unas mágicas palabras en trance para que el «espíritu purificador» abra «camino en la tierra y en la eternidad» al tiempo que «da tres misteriosas patadas en el suelo» [Triana 1991: 50]. Tras una conversación con María, comienzan a entrelazarse las alusiones al hermano muerto de María con las invocaciones a las fuerzas del mal de los santeros –«Emperador Lucifer, dueño y señor de todos los espíritus rebeldes...» [Triana 1991: 54]– que llevan a María a un estado de trance. El ceremonial desemboca en la exhortación a una ceremonia en la que incitan a María a clavar un enorme cuchillo en un muñeco de vudú.

*(Madame Pitonisa trae un enorme cuchillo con el mango negro. Se acerca a María por el lado izquierdo... El doctor Mandinga trae un pequeño muñeco de cera...)*

MADAME *(a María, susurrante)*: Ahí tienes. *(Le entrega el cuchillo)*

DOCTOR *(a María, susurrante)*: Cláveselo. *(Le entrega el muñeco de cera)*  
[...]

MARÍA *(repitiendo débilmente la invocación)*: Espíritu dañino e infernal, te conjuro a que pongas tus diversas cualidades al servicio mío para atormentar y hacer desaparecer a... *(María, el muñeco de cera y el cuchillo caen al suelo)* [Triana 1991: 56]

## DEL CANTE JONDO AL SUAVE RUMOR DE MARACAS Y CLAVES

El coro clásico se ata a los universos de trasposición en ambas actualizaciones. En Medea, la encantadora el grito del pueblo corintio se convierte en invisibles voces de cantaores. Un «rasgueo de guitarras y repiqueteo de castañuelas» suenan a lo lejos [Bergamín 1963: 23]. Una gitana triste y sola canta su pena. Y un gitano parece responderle. La voz coral pierde su homogeneidad y se hace dual; cantaor y cantaora funcionan como trasuntos de Jasón y Medea. Mantienen, de una parte, la función primigenia del coro, expresión del pueblo que presencia y comenta la acción



dramática, mediante la elección de un elemento tan popular como el cante jondo y, de otra, sirven de trasunto lírico de los protagonistas del conflicto, es inmediatamente antes de su encuentro donde aparece el coro de mayor extensión. Estas coplas (compuestas en conjunto por veinte soleares de tres versos, y ocho de cuatro versos) son de diverso origen: en ocasiones son originales de Bergamín, en otras suponen una recreación del autor a partir de coplas tradicionales, y en otras se limita a utilizar material perteneciente al acervo cultural.

Distinto es el valor y significado del coro cubano, si bien mantiene el fuerte aliento popular pues está conformado por personajes de la sociedad cubana marginal: un vendedor de periódicos y billetes, un bongosero, un barbero y una mulata que podría corresponder al famoso personaje del conocido son cubano la «Mujer de Antonio», quedando de este modo representado el folklore isleño. Una de sus funciones decisivas será ostentar el poder del comentario y la habladuría que irán desvelando la verdad encubierta y que activarán el viaje trágico hacia el autoconocimiento. A esta misión se suma el personaje de la señorita Amparo que también conecta la casa con el exterior. Conocemos buena parte de los acontecimientos canalizados por la voz del pueblo, por el rumor y la murmuración. Es, en este sentido, una función narrativa la que adopta el coro cubano vehiculada mediante intervenciones cortas dialogadas. Así se nos hace partícipes, por ejemplo, de la boda de Julián con Esperancita o del encuentro en que María le hace entrega a Perico Piedra Fina de la botella de vino envenenada. Del comentario y el qué dirán asciende el coro a una función lírica en la que potencian la atmósfera trágica mediante la repetición de determinados versos, pensemos en las palabras conminadas al poderoso en el segundo acto: «Que se muera, que se muera, / que le echen tierra, / que lo tapen bien» [Triana 1991: 47]; o el solemne canto de los versos: «sangré sangré sangré sangré / No te hundas en la sangre», [Triana 1991: 60] que cierran la pieza. El coro se manifiesta a menudo a través de cantos y de movimientos coreográficos y mímicos que conectan con el aliento del coro clásico.



El papel de la música es también decisivo en la pieza. Una popular canción infantil cubana abrirá la obra que culminará en la muerte de los niños («Estaba la pájara pinta sentada...», Triana 1991: 15). En la escena tercera «se oye un suave rumor de maracas y claves» justo antes de que la señorita Amparo revele que la desaparición de Julián se debe a su inminente boda con la hija de Perico Piedra Fina. El encuentro de María y Julián arranca desde un baile al compás de tambor. El tercer acto lo inaugura un lejano tam tam. Resulta así significativa la importancia de la percusión en la creación de una atmósfera primitiva en la que se van dibujando los presagios trágicos.

### **HACIA LA DESPOLITIZACIÓN DEL MITO EN BERGAMÍN**

Bergamín imagina la conversación que los clásicos no nos dejaron escuchar: Medea hablando con la que ocupa hoy el lugar que ocupó ella entonces. Dos mujeres enfrentadas: Medea reivindica la palabra que la explica, mientras Creusa pide su silencio. La claridad de Creusa hace más oscuro el rostro de Medea. El propio autor juzga y valora esta decisión en el prólogo a su texto dramático, al considerar que, si «el argumento fabuloso se arriesga en unidad al desviar su exclusivo interés hacia Medea para proyectarlo sobre Creusa», este personaje «ofrece el mejor contraste dramático a Medea» [Bergamín 1963: 24]. La unidad de la obra no peligra en absoluto, pues el tema de su conversación es Medea. La fuerza y el peso de su conflicto trágico no dejan protagonismo a asunto alguno más allá de ella misma. Volvemos a ver una Medea contándose, «destejando la trama ilusoria de su vida», narrándose, haciendo mito de ella misma —como lo hace en los textos clásicos ante Jasón, ante Creonte, ante la nodriza e incluso en soledad—. Se produce en esta escena un singular trasvase de la de Creonte de los textos clásicos y aparece así la cuestión del destierro en boca de la nueva esposa. Esta transformación debilita el elemento político que encarna el tirano en favor del conflicto amoroso. Creusa, la supuesta ‘poderosa’ pide —por miedo o por piedad— el exilio de la repudiada. Pero pronto se truecan





los papeles y parece ser Medea la que ostenta el poder de la venganza y Creusa el lugar de víctima del sacrificio. Como vemos, la cuestión política se soterra y la atención se desplaza al conflicto pasional. El exilio cobra un valor meramente funcional en el argumento. La sola elección de este personaje en lugar del Creonte de las versiones clásicas supone ya un desvío de lo político hacia lo emocional.

### **UNA MIRADA CRÍTICA AL PODER DESDE LA VERSIÓN CUBANA**

Ya hemos apuntado cómo Triana no elude el carácter político que el mito contiene sino que lo potencia en su traslación al mundo cubano. Perico Piedra Fina, Creonte cubano, aparece farsescamente negativamente caracterizado. La primera alusión para la definición del personaje aparece en boca del barbero quien afirma que es «el asqueroso dueño de este solar» [Triana 1991: 28]. Es en el acto segundo cuando se produce la primera aparición del Creonte cubano, precedida por una larga presentación del coro. No asistimos a la escena clásica de confrontación entre la exiliada y el poderoso, sino que esta la hemos conocido por medio de las habladurías del pueblo –y por la propia voz de este personaje–; y ahora se nos sitúa frente al suegro y al nuevo yerno en la celebración complaciente de la boda. La caracterización del personaje participa de la farsa y la caricatura, hemos visto cómo en la acotación se nos presenta como «hombre grasiento, viscoso, voz aflautada» [Triana 1991: 38] portando el simbólico bastón de mando. Hace recurrente ostensión de su poder: «Una noche así, uno siente que ha conseguido la eternidad, ¿no María?», «Yo soy el amo. Yo soy el rey», «todo el mundo me tiene miedo» [Triana 1991: 45]. El matrimonio de su hija no es más que otra de sus operaciones para delegar a Julián parte de la gestión de sus negocios. Le refiere a Julián cómo ordenó el exilio a María, quien, en este caso, no es extranjera sino solo de un nivel social inferior [«Si no haces lo que te ordeno, mañana la policía vendrá a buscarte», Triana 1991: 45]. Es en esta versión el dinero el que ordena y dibuja las fronteras. La amenaza es constante a través del recuerdo de su



padre y su hermano muertos: «Ten presente a tu padre muerto y a tu hermano muerto, ahorcado. Ellos no quisieron ponerse de acuerdo conmigo» [Triana 1991: 45]. Se insinúa así que sus muertes fueron obra de sus artimañas, lo que libera en cierta medida a María de la responsabilidad de sus muertes.

Aún antes del conflicto esencial de la pieza, la misma María ejercerá ese poder despótico sustituyendo a la vieja Erundina, vieja criada negra que ocuparía una posición más próxima al aya clásica puesto que ella misma crió a María, por la señorita Amparo, mestiza que según su ‘nuevo’ criterio se ocupará mejor de la educación de sus hijos. Castiga de este modo a su nodriza por enfrentarla a la verdad, por empujarla al descubrimiento que no quiere asumir. María se repite en su ceguera la fidelidad del amor de Julián. Arribamos así a la necesaria reflexión sobre el valor del espejo, crucial tal y como anuncia el título –Medea en el espejo–, en la pieza de Triana. La tragedia clásica supone siempre –desde el paradigma que trazara Edipo rey– un viaje al conocimiento, a una verdad desconocida cuyo descubrimiento –anagnórisis– produce dolor. El espejo, tantas veces reclamado simbólicamente a lo largo de la pieza, encarna la urgencia de conocer y reconocer el valor y sentido de los acontecimientos, esto es, en un primer momento, la traición de Julián que se niega a aceptar –acto primero– y, en un momento posterior, la envergadura de su venganza y de su misma identidad y destino. En la escena v del acto III se enfrenta al espejo y pronuncia las palabras: «ahora soy María, soy yo», en las que late el eco de las senecanas, «Ahora soy Medea». Se produce así un reconocimiento que parece corresponder con la lucidez previa a la locura, con la frialdad mental con la que se diseña un plan macabro. La imagen del espejo sirve además como símbolo de las distintas Marías que convergen en ella misma, de la lucha a la que se enfrentan la mujer despechada y la madre: «Yo soy la otra, la que estaba en el espejo...», Triana 1991: 62]. Connotaciones procedentes de la santería cubana se suman a la significación del espejo. La gradación temporal y lumínica de la obra orientada, no hacia la oscuridad o la



noche, sino hacia la luz podría subrayar este momento final de lucidez en el que la verdad y el destino trágico se revelan conformando el perfil del mito.

### A MODO DE CONCLUSIÓN

Constatamos, tras el análisis, la naturaleza divergente de ambas piezas. El poder proteico del mito ofrece, siglos después, nuevos rostros del mismo arquetipo.

La *Medea* de Bergamín sigue más de cerca los ecos clásicos que se amalgaman con el murmullo de lo popular y de lo gitano. Sus versos recuerdan la precisión cristalina del griego, la fuerza dialéctica del latino y la raíz amarga del andaluz –el ferviente lector del universo lorquiano emerge en el aliento popular del coro trágico–. No obstante, el valor dramático del texto se ve en cierta medida mermado por el carácter ensayístico y poético que presenta la pieza. Hallamos al discípulo de Unamuno en las paradojas y en las luchas dialécticas. Uno de los sellos determinantes de la obra es su fuerte conceptismo. Bergamín conoce los ejes que sustentan la tragedia, y juega con ellos. Los opone, los separa y los explica. Su condición de ensayista y pensador convierte el drama en reflexión. Y la nostalgia de su patria lo lleva a esta recreación del mito atravesada por el imaginario andaluz. Comprobamos mediante esta explosión escénica cómo es paradójicamente en la distancia donde más fuerza y nitidez adquiere el recuerdo de lo propio y autóctono, si bien el acercamiento es más emocional que político. Así, el exiliado, tras años y años de peregrinaje americano, evoca desde Montevideo una *Medea* gitana a orillas del Guadalquivir. El que se sentirá «peregrino en su patria, extraño en ella» en el apartamiento de su largo exilio la añora y la recrea en un texto dramático de gran inteligencia y belleza.

Distinto es el cariz de la versión cubana, más libre, más distante, más creativa. Uno de los elementos determinantes, junto a la actualización temporal y la adaptación geográfica en las que nos hemos detenido con detalle, será la transformación genérica a la que es el mito sometido. La



pureza de lo trágico se hibrida con la farsa. Y la dimensión política del conflicto adquiere un plano nuclear. El vector vanguardista presente en toda la obra de Triana atraviesa su versión del clásico ofreciendo una pieza crítica con la tiranía de los poderosos de ayer y hoy en la que la marginalidad de la Medea mulata que nos presenta ofrece contornos de proximidad con la Medea gitana bergaminiana.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANOUILH, Jean, *Medea. Romeo y Jeannette*, Argentina, Losada, 2004 (1946, 1º ed.).
- BERGAMÍN, José, *Melusina o el espejo*, Montevideo, Escritura, 1952.
- \_\_\_\_\_, «Los tejados de Madrid o El amor anduvo a gatas» en *Primer Acto* 21, 1961, pp. 22-39.
- \_\_\_\_\_, «Medea, la encantadora» en *Primer Acto* 44, 1963 (1954, 1º ed.), pp. 23-36.
- EURÍPIDES, «Medea» en Eurípides, *Tragedias I*, traducción y notas de A. Medina, J. A. López Férez y J. L. Calvo, Barcelona, Gredos, 1982.
- MONLEÓN, José, «Madrid- La Habana- París: Tres imágenes de José Triana» en Taylor, Diana [ed]: *Ensayos críticos de José Triana y Griselda Gambaro*. Canadá, Girol Books, 1989, pp. 107-114.
- SÉNECA, *Medea*, Valentín García Yebra (trad.), Madrid, Gredos, 1964.
- TRIANA, José, *La noche de los asesinos*, Madrid, Cátedra, 1965.
- \_\_\_\_\_, «Medea en el espejo», en J. Triana, *Medea en el espejo, La noche de los asesinos, Palabras comunes*, Madrid, Verbum, 1991, pp. 14-62.
- TROCCHI, Anna, «Temas y mitos literarios», en *Introducción a la literatura comparada*, Gnisci (ed.), 2002, pp. 129-169.
- VASSEROT, Christilla; TRIANA, José, «José Triana: Cronología del autor». <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose triana/autor\\_cronologia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose triana/autor_cronologia/)>, [consultado 24-X-2019].

