

El último exilio de Medea (Una relectura de *Medea en Camariñas* de Andrés Pociña)

María Luisa PICKLESIMER (+)
Universidad de Granada

Resumen

Medea en Camariñas, monólogo teatral de Andrés Pociña, aúna el modelo clásico de lo que podría ser un ditirambo arcaico y el mensaje actual, en una adaptación que reinterpreta la leyenda de Medea despojándola de toda carga mítica.

Abstract

Medea en Camariñas, dramatic monologue by Andrés Pociña, joins the classic model of what could be an archaic dithyramb together with its present message, into an adaptation which interprets the Medea's legend as despoiled of its mythical load.

Palabras clave: Medea, coro, ditirambo, desmitificación.

Cuando leímos por primera vez la versión teatral de *Medea en Camariñas*, publicada en 2007¹ pero que ya había sido representada con anterioridad, nos llamó la atención sobre todo el carácter clásico que emanaba de ella, aún tratándose de una interpretación de la historia que se sitúa en el mundo contemporáneo, concretamente, señala el autor, en una “época indeterminada que puede corresponder a finales del siglo XIX, por ejemplo”.

En nuestra reseña del volumen en el que aparecía el texto², nos quedamos en una lectura superficial de la obra, sin ahondar –no era el lugar para ello– en sus raíces clásicas. Esto es lo que dijimos en aquella ocasión:

“*Medea en Camariñas* es una adaptación que rompe con la tradición mítica establecida, que la propia Medea desmiente; es una actualización que juega con el

1. A. POCIÑA y A. LÓPEZ, *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Univ.de Granada, 2007, pp.175-193.

2. Nuestra reseña apareció en *Florentia Iliberritana* 18 (2007), pp. 472-474.

tiempo, como si el paso de los siglos fuera una ilusión; pero sobre todo es una historia de soledad. La soledad de una madre que un día mató a sus hijos, no por venganza contra un marido al que no amaba, sino porque le iban a ser arrebatados; la soledad de una mujer en un mundo de hombres que nunca se preocuparon de sus sentimientos; la soledad de una extranjera, que ya lo fue en Corinto y ahora lo es en un pueblo gallego, y que resulta más patética porque ella escogió marchar de su tierra buscando una vida mejor en un país más culto, más avanzado que la Cólquide, sin sospechar que fuera de su tierra, en un lugar o en otro, siempre sería marginada”.

Nuestro propósito presente es llegar más allá de esa visión superficial, remontarnos, a través del texto, hasta los orígenes mismos del teatro griego, hasta un posible *Ditirambo de Medea* compuesto -¿por qué no?- en nuestros días.

1. *El coro de lavanderas.*

Explica el autor en su introducción a la obra que *Medea en Camariñas* fue originariamente un relato breve en lengua gallega, que ganó el accésit al Premio Modesto R. Figueirido de narraciones en gallego en 2001. Sigue diciendo Pociña que lo que lo llevó a convertir el relato en un “monólogo dramático” fue la opinión de Aurora López de que el texto respondía mejor a esa definición que a la de “relato breve”. De hecho, la profesora López había realizado un estudio del texto en su fase narrativa.³

El autor califica, pues, su obra de “monólogo dramático”, y sin duda lo es en el sentido de que sólo habla Medea, lo que estaría acorde con la definición que hace la RAE del término “monólogo”: “Especie de obra dramática en que habla un solo personaje”. La definición del Larousse es más restrictiva: “Obra teatral, generalmente de corta extensión, escrita para ser recitada y representada por un solo actor”. Esto se correspondería con una obra como, por ejemplo, *Las manos de Eurídice* de Pedro Bloch, en la que el protagonista, Gumersindo Tavares, está solo hablando en escena, aunque el autor se ha dejado llevar por la necesidad de un auditorio e involucra al público, al que Gumersindo se dirige directamente en varias ocasiones, preguntando, por ejemplo, “¿Ha oído usted, señor?”.

El caso de Medea es distinto. En primer lugar, nos parece que habla sola porque no oímos que nadie le conteste con palabras. Pero Medea no está sola en escena, sino con un grupo de mujeres que están en un lavadero público al que ella ha venido también a lavar. Es cierto que en un par de montajes de Juli Leal (Valencia 2005, Granada 2009) de *Medea en Camariñas*, aparecía sola en escena y

3. A. LÓPEZ, “Versiones de Medea en la literatura gallega”, en A. LÓPEZ y A. POCIÑA (eds), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Univ. de Granada 2002, vol.1, pp. 87-130.

se dirigía al público cuando el texto requería un interlocutor. Independientemente de cuál haya sido el motivo para suprimir del escenario el grupo de lavanderas, el resultado es que se ha desvirtuado la intención original del autor.

Porque, sin esas mujeres que forman el coro de lavanderas, y que cuentan con un precedente clásico en la tragedia perdida de Sófocles *Nausikaa* o *Plyntriai*, con su coro de muchachas que van a lavar junto a la princesa feacia, la obra pierde totalmente su carácter original. Efectivamente, ya desde las palabras iniciales del parlamento de Medea, las mujeres que están en escena son presentadas como un coro:

Os lo pido por favor, mujeres de Camariñas, no os pongáis a mirar para otro lado, todas de acuerdo, todas como una sola, como hacéis siempre que me véis llegar. [...] Todas enmudecéis nada más verme aparecer por el sendero, todas os movéis como por un resorte cuando me acerco a la pila, todas me mostráis vuestras espaldas, sin responder siquiera a mi saludo.

Si bien es cierto que el coro no habla a Medea, eso no quiere decir que no le conteste, si no con palabras, sí con su actitud. Constantemente las palabras de Medea van dirigidas a la totalidad del coro o a una coreuta en particular, contestando a su vez a un gesto de las mismas:

- *No me mires con esa cara, Uxía.*
- *De verdad que fue así, Marica, puedes creerme.*
- *Es así, Ermitas, tal como os lo estoy contando.*
- *Pero enamorada, lo que se dice enamorada, es seguro que no estuve nunca. Que no, hija, te aseguro que no.*
- *No, no, de esto no me pidas que hable, Rosina.*
- *Estoy segura de que conocéis la historia. Venga, mujer, no me digas que no la has oído nunca. ¿De verdad que no? Pues mira.*

A lo largo de su discurso, se puede ver cómo el coro va prestando progresivamente atención a Medea, como se desprende de sus propias palabras:

- *Amigas mías de Camariñas (dejadme por una vez que os llame así, ya que me estáis escuchando).*
- *Os voy a contar la historia, pues ya veo que os interesa.*
- *Escuchadme bien esto que os digo, por lo menos vosotras, mujeres de Camariñas; y después dadme la espalda si así os parece.*

y hemos visto que con sus gestos expresan respuestas como sorpresa, incredulidad o interés. Incluso se ríen cuando Medea cuenta que pilló a Apsirto acostado con Jasón:

- *No es cosa para echarse a reír, mujeres: ¿por qué no os ponéis en mi situación?*

Y cuando termina la obra, después de que Medea ha confesado que es verdad que mató a sus hijos, la acotación del autor resuelve así el final de la acción:

“Queda congelada la imagen de Medea, un rostro de pena indecible, la mirada clavada en el infinito. Alrededor de ella, las mujeres de Camariñas forman un retablo trágico en el lavadero, con las miradas perdidas, partícipes del dolor de la protagonista”.

Andrés Pociña ha concebido, pues, a estas mujeres como un auténtico coro de lavanderas, que como un coro trágico participa hasta cierto punto en la acción y en los sentimientos de la protagonista. Las únicas novedades con respecto a un auténtico coro clásico, además naturalmente de la ausencia de máscaras, son que cinco coreutas tienen nombre propio (Uxía, Marica, Rosina, Ermitas, Elpidia) y que el reparto se completa con “Otras mujeres, nunca más de diez en total”. Es decir, que este coro es más pequeño que el de una tragedia clásica, que contaba con doce y después quince coreutas, y que en cierta medida está formado por personas individualizadas.

Estas novedades no impiden que las lavanderas se comporten como un auténtico coro, aunque no canten ni dialoguen con la protagonista empleando palabras. En sus indicaciones iniciales dice el autor: “Sólo habla Medea [...] Las demás miman adecuadamente el sentido de las palabras de la protagonista, de forma discreta. Alguna puede entrar en escena después de comenzado el monólogo, pero ninguna se irá mientras dura la historia de Medea”.

De nuevo tenemos aquí una conjunción de modernidad y clasicismo. El que unos miembros del coro entren después del conjunto sería impensable en una tragedia clásica: una vez que el coro había entrado en la orquesta, se quedaba hasta el final, excepto en contados casos como el *Áyax* de Sófocles, en que el coro abandona la orquesta y vuelve más tarde, pero todos a una. Sí es totalmente clásico el papel que Pociña atribuye a su coro, pues, como dice J. Alsina, “en algunos casos el coro podía seguir, con sus movimientos imitativos, lo que los actores estaban diciendo en sus recitados. Este procedimiento se conoce con el término de *he pròs tàs rhèseis hypòschesis*”⁴.

2. *¿Un ditirambo de Medea?*

Medea en Camariñas es, pues, una obra de claro corte clásico, en la que actúan un coro y un actor que se dirige a él para contarle algo. Evidentemente, esto puede parecer una escena de tragedia, y así lo ha visto Aurora López en su estudio del texto narrativo: “El comienzo de sus palabras, con el vocativo 'mulleres de Camariñas', nos recuerda perfectamente la Medea de Eurípides, saliendo de su casa en el Primer episodio de la tragedia y dirigiéndose a las Corintias”. Si Eurípides

4. J. ALSINA, “Los orígenes de la tragedia: la representación”, en A. LÓPEZ FÉREZ (ed.), *Historia de la Literatura Griega*, Madrid 1988, pp. 275-287.

pone en boca de Medea el vocativo “mujeres de Corinto” (*Med.* 213), al igual que pone en boca de Fedra “Mujeres de Trozén” (*Hyp.* 373), es porque la utilización del vocativo al inicio de un parlamento, así como la repetición de “amigas mías” o “amigas” como las *filai* en Eurípides, son procedimientos típicos para atraer y mantener el interés de un auditorio, en este caso del coro correspondiente.

En realidad, lo que conecta a ambas Medeas, más que sus palabras iniciales, es la intención con que se dirigen al coro. La Medea de Eurípides sale de su casa para evitar los reproches de las mujeres corintias explicándoles su situación. La Medea de Pociña se dirige a las mujeres de Camariñas para evitar su desprecio, explicándoles su verdadera historia, para que no crean los infundios que sobre ella corren por el pueblo. A primera vista parece, pues, que la obra de Pociña corresponde a una escena de tragedia, por el hecho de presentar a una actriz dialogando con un coro. Pero *Medea en Camariñas* no es una escena suelta sino una obra completa; por lo tanto, si queremos buscarle un precedente clásico, tendremos que remitirnos a un género otro que la tragedia clásica.

Es por todos admitido que el coro es un elemento básico y necesario de la tragedia griega. Es más, su papel es central en el desarrollo de la obra, incluso físicamente. Llama la atención H. C. Baldry sobre el hecho de que, si bien el papel del coro en el desarrollo de la acción fue disminuyendo progresivamente, no lo hizo por lo que respecta a la representación, pues su lugar de actuación, la *orchèstra*, forma el centro del espacio escénico, y su propia presencia confiere unidad a la acción dramática. Dice Baldry: “their importance for the Athenian audience is evident: not only was their dancing-place the focal point in the theatre; in addition, a dramatic performance was usually called a *choros*, the parts of the play took their names from their relation to the chorus (thus *prologos*, the dialogue or speech spoken before the chorus enters)”⁵.

Este papel central y unificador del coro sólo se explica por el hecho de ser su existencia anterior al propio drama. Dice Nietzsche que el coro en sí es la forma primitiva de la tragedia: “la tragedia, en principio, solamente es “coro” y no “drama”. Así ocurre hasta que se amplía el elemento dramático con la aparición del dialogante o *hypokrités* opuesto al coro”⁶.

¿Pero qué era ese coro original antes de convertirse en elemento de la tragedia? Dice Aristóteles que la tragedia consistió en principio en improvisaciones por parte de los “entonadores del ditirambo”, que podemos entender como los corifeos. Pues explica Octave Navarre que el ditirambo antiguo constaba de dos elementos: un corifeo que narraba los sufrimientos de un dios o un héroe, y un coro, mucho más numeroso que el de la tragedia, ya que se componía de cincuenta

5. H. C. BALDRY, *Ancient Greek Literature in its Living Context*, Londres 1968, p. 69.

6. F. NIETZSCHE, “El Origen de la tragedia en el espíritu de la música”, en *Estudios sobre Grecia*, Madrid 1968, pp. 57-138.

personas que cantaban y danzaban con acompañamiento musical, que le daba la réplica cantando al unísono⁷.

Por otra parte, el ditirambo como género poético evolucionó, y con el tiempo llegó a convivir con la tragedia. Así explica C. M. Bowra este proceso: “El ditirambo o canto de Dionisos pasó de ser una canción improvisada a ser un verdadero himno coral con música y acción mímica. Con el tiempo, el elemento dramático fue desarrollándose y el director del coro se convirtió en personaje, como en el *Teseo* de Baquílides, y dialogaba en canciones con el resto del coro”⁸.

Llegados a este punto habría que preguntarse si la Medea de Pociña es una *hypokrités*, una única actriz enfrentada al coro como en una tragedia primitiva, o una directora de coro ditirámico que dialoga con el mismo, o incluso una corifeo que es acompañada por el coro sin dialogar propiamente, como en el ditirambo antiguo. Obviando, por supuesto, el hecho de que Medea es mujer, y que el coro aquí no canta ni siquiera habla, pero sí utiliza uno de sus medios de expresión desde su nacimiento: la acción mímica.

En primer lugar, ¿qué hace Medea en esta obra? Cuenta su propia vida, es cierto, pero también está narrando los sufrimientos de un héroe, en este caso de una heroína, como el corifeo del ditirambo. En segundo lugar, ¿es presentada como un personaje aparte del coro, como Egeo en el *Teseo* de Baquílides? Posiblemente la respuesta está en las propias palabras de Medea.

Dice el autor en sus indicaciones iniciales que “el espacio escénico no pide más que un lavadero público, de aquéllos que había en los pueblos”, y que “en él están lavando las mujeres del reparto, al comienzo todas ellas distanciadas de Medea”. Si bien hemos visto cómo las coreutas se dejan atrapar por el relato y van atendiendo a él y reaccionando con su mímica, no se desprende de las palabras de Medea que las mujeres se aproximen a ella a lo largo de la acción. Medea llega al lavadero público con su ropa para lavar, al igual que hacen las demás mujeres. La reacción de éstas la hemos visto ya: todas se apartan y le dan la espalda. Más adelante, las mujeres se irán volviendo a mirar a Medea, por ejemplo cuando ella dice: *No me mires con esa cara, Uxía*. En cuanto a Medea, ha correspondido a la actitud de las mujeres colocándose lo más lejos posible:

¿Qué queja tenéis de mí? Como os corréis todas para un lado nada más verme, me pongo siempre en esta parte, por donde sale el agua, para que no podáis decir que os la dejo sucia por culpa de las bragas meadas de la pobre vieja.

Podemos, pues, imaginar el lavadero como una pila rectangular, en cuyos extremos se sitúan, en uno Medea y en otro las mujeres del pueblo. Por su parte,

7. O. NAVARRE, *Dionysos. Étude sur l'organisation matérielle du théâtre athénien*, París 1895, pp. 9-10.

8. C. M. BOWRA, *La Literatura Griega*, México 1964, p. 61.

Medea está lavando a la vez que las otras, al menos eso se deduce de que en medio de su relato se interrumpa para decir:

¡Qué rabia da cuando se te resbala el jabón de las manos y va a parar al fondo del agua! No te preocupes, Sabela: coge este panal mío, si quieres, que a mí va a sobrarme.

Tampoco indica el texto que se produzcan movimientos escénicos. Tal como lo entendemos (lo que probablemente no se corresponda con la intención del autor), Medea es aquí una lavandera como las demás, un miembro del coro que, situada frente al grupo de coreutas, ejerce de corifeo y les cuenta una historia trágica que ellas siguen y remarcan con su mímica. Salvadas todas las distancias, en particular que nuestro texto es recitado y no cantado, y que los personajes no están de pie, tendríamos aquí un ejemplo de ditirambo primitivo, un posible *Ditirambo de Medea*.

3. *Escoger el momento.*

Medea en Camariñas recoge la historia de la protagonista desde que tenía diecisiete años, pero no es exactamente una recreación de la leyenda sino que toda ella es contada por Medea como algo pasado. Es decir que la acción en realidad se desarrolla en poco tiempo, en el tiempo que dura la representación, aunque lo que relata Medea abarque bastantes años.

La obra de Pociña es una afabulación al estilo de algunas de Ovidio: el poeta inserta un episodio en un mito conocido, episodio que se ha inventado totalmente, pero acierta a insertarlo en un momento “vacío” de la historia, con lo que hasta algunos mitógrafos modernos llegan a considerar el invento como una tradición existente recogida por Ovidio⁹. Naturalmente, hoy no es posible esa mixtificación, pero algún intento de inserción de episodio en tiempo vacío sigue siendo perfectamente logrado, como *El sátiro sordo* de Rubén Darío.

En esa línea se inscribe Pociña al situar su acción en un momento en que la leyenda básica de Medea ha terminado. Es verdad que en Eurípides se adelanta un episodio posterior: la estancia de Medea en Atenas, acogida por el rey Egeo, estancia que es palpablemente un añadido a la antigua leyenda, fruto del patriotismo de los escritores áticos y de su deseo de exaltar el carácter hospitalario de Atenas para con los refugiados. En realidad, no existe una tradición común respecto a lo que hace la heroína tras salir de Corinto. Los diversos intentos de

9. Cf. M.L. PICKLESIMER, “Ovidio, 11 de junio: la creación literaria de un episodio mítico”, en Ana M^a ALDAMA ROY *et alii* (eds), *La filología latina hoy. Actualización y perspectivas*, Madrid 1999, vol.I, pp. 217-224.

añadir episodios posteriores, como el de Pacuvio, en su *Medo*¹⁰, que la hace volver a Cólquide, no han calado en la tradición; el único episodio que ha sido objeto de varias versiones es su estancia en Atenas con el intento de asesinato de Teseo, gracias, como hemos visto, a los escritores áticos. Por lo demás, queda clara la ausencia de una tradición fijada:

Y ahí inserta Pociña su aportación, en la que no tiene cabida el rey Egeo ni tampoco el carro volador. Tras huir de Corinto, Medea parte para un último exilio que la lleva, acompañada de su nodriza Benita, a un pueblecito gallego. El acierto es no contar cómo llegó hasta allí, porque eso hubiera supuesto añadir elementos nuevos innecesarios. Medea se refiere a su viaje sin dar detalles:

aquí me trajo mi fortuna, después de recorrer mares y mares, tierras y tierras.

El relato de Medea establece un puente constante entre su vida en Cólquide y Corinto y su vida en Camariñas. Por lo que se refiere a Cólquide, dice:

Y además ocurre que siempre fuimos un pueblo muy atrasado [...] No es como aquí, no hay comparación posible, que aunque no sea más que por el abrigo de la ría no dejan de arribar barcos, y con el negocio de los encajes las mujeres vais a los mercados, y veis a otras gentes, y con ellas otras modas. Allí, a Cólquide, no va nadie, sobre todo en invierno.

También compara a griegos y gallegos. Dice así hablando de Jasón:

él siempre fue muy griego y a los griegos, más que a las griegas, siempre les gustó viajar, ir lejos, correr mundo, conocer otros horizontes. En eso se parecen mucho a las gentes de esta tierra vuestra.

También establece ocasionalmente una comparación para que las mujeres la entiendan mejor. Al negar que se hubiera enamorado de Jasón a primera vista, alude al relato de Apolonio de esta forma:

De modo que no es cierta toda esa serie de tonterías que más tarde inventó el ciego de Rodas, vosotras no podéis conocerlo, uno como los que cantan aquí en las ferias; pero el de Rodas es un cantamañanas, que ya anda borracho al poco de levantarse y no para de inventar historias y de sacarle cuentos a todo bicho viviente [...] Todo, todo lo que iba contando el ciego por ferias y mercados era un puñado de mentiras.

Medea tanto habla de un dios griego, concretamente de Eros, como de los santos cristianos que dan nombre al mes de noviembre. Tanto recuerda su vida como princesa de Cólquide y como esposa de Jasón en Corinto, como alude a su vida actual en Camariñas:

10. Cf. A. POCIÑA, "Algunas reflexiones sobre la tragedia *Medus* de Pacuvio", *Paideia* 59 (2004), pp. 451-466.

Porque si fuese yo bruja como dicen, si tuviese tantos poderes y tanta sabiduría como imaginan, ya me habría arreglado de otra forma en Camariñas, [...] y no tendría que estar continuamente perdiendo la vista para no confundir los palillos al tejer el encaje.

Por otra parte, ese puente que establece Medea entre su vida en Cólquide y Corinto y su vida en Camariñas supone a la vez un puente entre dos épocas, un juego constante con el tiempo, que parte de una localización temporal sólida: la Galicia contemporánea. Aquí Medea es una mujer de cierta edad, pero cuando refiere hechos relacionados con su juventud, no se remonta a varias décadas, sino a la forma de vida de Cólquide y Corinto de hace muchos siglos. Es como si su vida hubiera durado más de dos mil años, es decir, como si el tiempo no existiera y no fuera más que una ilusión.

En realidad, hay tres momentos distintos a lo largo de esos siglos: el momento en que se desarrolla la historia de Medea, un momento posterior en que diversos autores cuentan esa historia – todos hombres, recalca la protagonista- y el momento actual en Camariñas. Respecto a los poetas que contaron su historia, hemos visto cómo presenta a Apolonio de Rodas “actualizándolo”, convertido en un ciego, porque en Galicia solía haber ciegos que iban de pueblo en pueblo recitando y cantando historias truculentas o maravillosas. Pero más allá de un posible anacronismo, lo que tenemos aquí es un guiño al lector, el primero de varios que remiten a autores clásicos que han tratado la historia de Medea, y de cuyos infundios habla como de historias por ella conocidas, cuando evidentemente son muy posteriores a la época mítica que se le asigna: antes de la guerra de Troya. Como hemos dicho, es como si el tiempo no existiera, como si el autor estuviera jugando con el tiempo.

4. “*Si de desmitificar habláis*”

Es curioso que los mitos griegos que fueron objeto de un tratamiento trágico hayan pasado a la posteridad en una versión que se presenta como “canónica”, que suele tomarse como referencia a la hora de enjuiciar cualquier otra recreación del tema. En el caso de Antígona, es la obra de Sófocles. En el de Medea, es la de Eurípides, como señala Matteo Pellegrino: “Nell’immaginario della cultura occidentale il mito di Medea è fissato secondo la modalità delineata nel capolavoro euripideo”. Observa este autor que, puesto que la tetralogía de Eurípides que incluía la *Médeia* quedó tercera y última en la competición teatral de

431a.C., esto significaría que el público presente no supo comprender ni apreciar las variantes que Eurípides aportó a la historia original¹¹.

De todas las innovaciones de Eurípides, la más impactante es sin duda hacer que Medea mate a sus propios hijos, no ya por accidente como en algunas versiones anteriores, sino con toda la intención. Y éste es precisamente el único elemento de la historia que Pociña da como real, según la propia Medea. Después de haber negado la veracidad de los otros crímenes que se le han imputado, Medea termina su relato diciendo:

Pero eran míos, mujeres de Camariñas. Yo los había engendrado, los había parido, los había amamantado, los había criado, y todo con el más intenso amor de madre. Si no iban a ser para mí, no serían para nadie. Y los maté.

Christa Wolf, en su novela *Medea Stimmen* (1996), va más allá al hacer a Medea inocente de todos sus crímenes, incluido el infanticidio, y presentarla como una víctima de la gente y de los manejos de los gobernantes. Observa García Gual que Christa Wolf “comete lo que Aristóteles decía que el dramaturgo no podía hacer: alterar los trazos esenciales del mito heredado”¹². Eso es también lo que hace Andrés Pociña, sólo que su Medea es una historia simplemente humana, que no oculta un trasfondo político como la de Wolf.

La Medea de Pociña es presentada igualmente como víctima de la maledicencia y se queja de que las mujeres de Camariñas se creen cualquier atrocidad que se cuente sobre ella. Por eso, aunque nunca fueron amigas con una extranjera, pasaron de al menos saludarla, a hacerle el vacío, a castigarla, en cierto modo, con la soledad. Las noticias malintencionadas sobre Medea han llegado a Camariñas por distintos caminos:

Llegaba uno de la feria de Vimianzo y traía una noticia, que a lo mejor combinaba, a lo mejor no, con otras llegadas de Noia, de Laiño, o de Oporto, o de Dios sabe dónde, y la sumábais en la cuenta en contra de mí. Os ibais quedando siempre con todo lo negativo que llegaba a vuestros oídos.

Claro que las mujeres de Camariñas se creen todas esas patrañas precisamente porque se cuentan de una extranjera, a quien por serlo ellas miran con desconfianza. Es la misma razón por la que los poetas griegos le adjudicaron tantos crímenes. Dice más adelante Medea:

11. M. PELLEGRINO, “Il mito di Medea nella memoria letteraria della polis del V sec. a. C.”, *Medea teatro e comunicazione*, Kleos 11 (2006), pp. 523-538.

12. C. GARCÍA GUAL, “Los mitos griegos en la literatura”, *Cuadernos de Literatura Griega y Latina VI: Proyección de la Mitología greco-latina en las literaturas europeas*, Alcalá de Henares 2007, pp.10-25.

Os ha dado por pensar que todo es cierto, sin percataros de que en realidad todo fue milagreado y minimizado, mixtificado y mitificado, por todos, por todas, y desde siempre...

Los “todos y todas” señalan a los que comportan esos infundios, no a quienes los inventaron, que según Medea siempre fueron hombres:

Lo curioso es que fueron siempre hombres los que me inventaron esas locuras, y otras muchas que me callo. Una mujer que contase mi historia no diría semejantes cosas; pero, claro, ya se sabe que las mujeres no pintamos nada.

Por otra parte, las anteriores palabras de Medea, respecto a que todo fue mixtificado y mitificado, recogen en cierto modo la esencia y la finalidad de la obra. En su estudio de la versión narrativa, explica Aurora López que existió una primera versión de la historia, de 1997 y de momento inédita, en forma de narración corta y con el título de *Se de desmiticar falades* (Si de desmitificar habláis). La intención desmitificadora fue, pues, muy anterior a la creación del texto final. Pero, ¿cómo se produce esa desmitificación? Negando la veracidad de la antigua leyenda de Medea y contándola de nuevo de una manera muy distinta, sin elementos maravillosos ni truculentos. Empezando por que Medea no tenía poderes mágicos ni contaba con un carro tirado por dragones:

Hay un hombre que no recuerdo cómo se llama, un charlatán de feria, pero que al parecer cuenta cosas con inmensa gracia, escogiendo muy bien las palabras, todo lo contrario de como lo hago yo, y me han dicho que inventó de mí cosas muy graciosas; al parecer me imagina siempre corriendo de un lugar a otro cabalgando dragones, ya veis qué historia, y mezclando yerbas y otros mejunjes para rejuvenecer viejos.

Por otra parte, Pociña ha introducido diversas innovaciones respecto a la familia de Medea. Los niños se llaman aquí Esón y Eetes, cuando sus nombres fueron tradicionalmente Mérmero y Feres. La hermana de Medea, Calcíope, es presentada aquí como una niña que juega todo el día con sus muñecas, cuando en el mito original era la mayor de los hijos de Eetes y había estado casada con Frixo, el que llevó a Cólquide el vellocino de oro. Pero en la versión de Pociña nunca hubo un vellocino de oro:

Para empezar, nunca supe quién inventó esa tontería del pellejo del carnero, esa fábula del vellocino de oro, que resulta muy bonita, no os voy a decir que no, pero es un auténtico cuento para niños.

La ausencia del vellocino hace innecesarias las pruebas a las que, en la leyenda original, es sometido Jasón para recuperarlo, pruebas que sólo lleva a cabo, como es sabido, con ayuda de Medea. Aquí la cruzada heroica de Jasón y los Argonautas se convierte en un viaje de negocios para comprar unas parejas de ovejas de una raza especialmente buena, que criaba el rey Eetes:

Todo lo demás es mentira: ni nave Argo, ni hermosos guerreros de las mejores familias en la tripulación, ni héroe como caído del cielo a la búsqueda del nunca visto vellocino de la leyenda.

Dado que Eetes se niega a venderle oveja alguna, Jasón recurre a enamorar a Medea para conseguir que le ayude a robar algunas cabezas. Medea insiste en su relato en que nunca estuvo enamorada de Jasón, ni tampoco fue feliz a su lado. Todo lo que cuentan es mentira, empezando por el enamoramiento repentino que le atribuye el “ciego de Rodas”:

De mí dio en decir que, cuando vi a Jasón, se me caía el corazón del pecho, los ojos se me nublaban, y las piernas no me sostenían. Todo tonterías. Y mentiras [...] A mí Jasón me gustó desde el primer momento, es verdad, pero como os puede gustar un hombre guapo, o un vestido, o la ría a la hora en que se ahoga el sol en el horizonte. De que me puse loca por él en cuanto lo vi, nada de nada.

y terminando por los acontecimientos de Corinto, con una referencia a Séneca,:

Parece ser que hay un loco que para divertir a otro que está más loco que él, pero que tiene muchos dineros y mesa repleta, cuenta con mucho adorno que todo cuanto hice y dejé de hacer es por culpa de que soy una histérica enamorada.

A pesar de todo, Medea queda deslumbrada por esos griegos que sabían hablar, vestir y comportarse de una forma más civilizada que los hombres de Cólquide, y ésa fue una de las razones para que marchara con ellos hacia Grecia:

A mí un mundo en el que los hombres semejasen a Jasón, vistiesen como él, hablasen como él, me parecía que debía ser hermoso, divino.

Grecia como lugar no desilusionaría a Medea; hablando de sus hijos, dice:

Yo fui quien les metió en el alma disfrutar de los colores del cielo al anochecer, percibir los encantos de las tierras y de las islas y de los ríos y de los mares de Grecia, regalo de los dioses a los mortales.

Después de tanto tiempo, sigue admirando la cultura y la oratoria de los griegos:

Los griegos siempre tuvieron esa ventaja sobre los demás pueblos: son dueños y señores de la palabra, lo mismo para decir verdades que para maquinar engaños, para elogiar que para insultar.

Lo que sí la había de desilusionar fue el trato de la gente:

ya veis, ni casada con un griego, madre de los hijos de un griego, dejaron nunca de verme como una extranjera.

De manera que lo que ella había imaginado como un lugar maravilloso para vivir se convirtió en un lugar de exilio. En realidad, en la leyenda antigua tanto Medea como Jasón eran exiliados en Corinto, ya que tuvieron que huir de Yolco tras el asesinato por Medea del anciano Pelias. Pociña ha suprimido ese

asesinato e, incluso, la estancia de los protagonistas en Yolco. El país de Jasón sólo se cita con referencia a sus ovejas, que Medea nunca llegó a ver, y no se nos explica por qué la pareja se instaló en Corinto.

Otro punto en el que insiste mucho Medea a lo largo de su monólogo es que Jasón no era el héroe atrevido y heroico que nos han transmitido. De hecho, cuando huyen de Cólquide llevándose un carnero robado, los encargados de perpetrar el robo son Medea y Apsirto, mientras Jasón espera en la nave dispuesto a zarpar. Nada parecido a la leyenda de los Argonautas:

De este modo fue como huyó Jasón de Cólquide, así fue como huyó Medea del reino de su padre: de noche, a escondidas, como hacen los huidos en el monte, robándole un carnero al rey para cruzarlo con las ovejas de Yolco. ¡Ya veis, amigas, qué leyenda más gloriosa!

En cuanto a Apsirto, que era en el mito el más pequeño de los hijos de Eetes y un niño aún cuando llegó Jasón a Cólquide, es convertido aquí en un adolescente de quince años, sólo dos menor que Medea, que acompaña a su hermana y a Jasón en su viaje a Grecia. De nuevo niega Medea que sea cierto lo que le achacan: el rapto de Apsirto, quien los acompañó voluntariamente, su asesinato y su desmembramiento para retrasar a Eetes al obligarlo a recoger los trozos del cuerpo que ella iba tirando al mar. El razonamiento de Medea es perfectamente lógico:

¡Qué imaginación tienen los griegos... ¡y qué mala leche! Para demostrar que todo es mentira llega y sobra con decir que mi padre jamás de la vida tuvo barcos, como saben las gentes de Cólquide [...] Los griegos son muy listos para algunas cosas, pero en otras muchas puede la imaginación con ellos.

Medea, pues, no asesina al adolescente Apsirto, sino que lo obliga a desembarcar en la orilla del Bósforo después de haberlo sorprendido con Jasón. La siguiente refutación concierne al supuesto asesinato de la hija del rey Creonte, cuyo nombre por cierto no se menciona. De nuevo es lógica la explicación que da Medea:

Mirad, la hija de Creonte [...] por muy boba que fuese, no podía serlo tanto como para coger un regalo que le llegase de mí, que por lo menos públicamente era su gran enemiga. Ya se ve que son inventos de hombres, que les encanta imaginar mujeres completamente desprovistas de sentido común.

Realmente Medea no tenía razón alguna para matar a la princesa, ya que desde tiempo atrás su relación amorosa con Jasón era inexistente y, desde luego, no había lugar para un ataque de celos que la empujara al asesinato. En esta ocasión Medea no nos da su versión de los hechos, porque simplemente no hay hechos. Nadie asesinó a la hija de Creonte. La historia, como de costumbre, es una

invención de un poeta. Medea alude aquí a Eurípides, como es habitual sin nombrarlo:

Sé yo de algunas personas, no, de algunos hombres, con nombres y apellidos, que inventaron cosas para difamarme. Hay uno al que no le perdono que me tratase como a una bárbara, uno que inventó toda esa historia de que maté a la hija de Creonte.

El único crimen que admite Medea haber cometido es, como hemos dicho, el asesinato de sus hijos. Ellos eran la razón por la que soportaba una vida insatisfactoria junto a Jasón:

Por ellos soportaba todo, para que creciesen allí, en Corinto, con la educación de los hombres griegos, que, a pesar de todo cuanto os he dicho de ellos, era mucho mejor que la de aquellas bestias de Cólquide que rodearon mi niñez

Iba a conseguir su anhelo, porque Creonte estaba dispuesto a que se criaran junto a su padre en palacio. Sólo que Medea no había contado con que tendría que marcharse de Corinto, dejando allí a sus hijos, separándose de ellos para siempre. Y eso no lo pudo soportar.

La leyenda de Medea comprendía más episodios, como la muerte del rey Pelias a la que hemos aludido, pero no se recogen aquí. La trama va centrada sólo en la historia de Medea y Jasón, en esa historia de amor que en realidad no lo fue, desde que se conocen en Cólquide hasta la muerte de los niños, cambiando como hemos visto cada episodio por una versión nueva. En realidad, no es que Andrés Pociña cambie una versión por otra, sino que sustituye una leyenda heroica por una historia vulgar. Pero, paradójicamente, esa historia vulgar resulta mucho más trágica que un argumento de tragedia.

A modo de epílogo

En nuestra primera estimación de *Medea en Camariñas* insistíamos en que es básicamente una historia de soledad, una soledad que cae sobre Medea como resultado de todas sus pérdidas, pero también la soledad de una mujer a quien la sociedad aparta más de una vez por el solo hecho de ser extranjera.

Hoy, al releer el texto con otra mirada, sacamos la impresión de que Andrés Pociña ha querido dar un mensaje optimista, a pesar de tantas desgracias que conforman el relato. Hemos visto que las mujeres del coro, como sin querer, van prestando atención a las palabras de Medea y le contestan o intervienen con una opinión propia. Nosotros, el público, no las oímos, pero Medea sí, o al menos interpreta perfectamente la mímica de las coreutas. Por ejemplo, cuando está contando que Jasón no era *hombre de mucho arresto*, la “intervención” del coro la lleva a decir:

No, no: cobarde no era, no fue mi intención decir tal cosa, amigas; pero luchador tampoco.

El propio autor, al imaginar un final para la acción, nos muestra a Medea con “un rostro de pena indecible” y a las mujeres del coro “partícipes del dolor de la protagonista”, todas ellas con la mirada perdida. Naturalmente, este mensaje ya no queda explícito en las puestas en escena en las que se suprimió el coro. Pero, para quien se acerca al texto como lector, queda perfectamente claro.

No es que la soledad de Medea, la que proviene de la pérdida de su casa, de sus hijos, se haya desvanecido, pero sí parece que ya no es la misma la soledad que proviene del hecho de ser extranjera, y por ello objeto de maledicencia. Las mujeres que le hacían el vacío al principio del drama terminan compartiendo su pena, por el simple hecho de haber aceptado escucharla. Y ya se sabe que la soledad no consiste en no tener a alguien al lado, sino en no tener a nadie que nos escuche y con quien compartir nuestros recuerdos.