

Perseo y Teseo en Emilio Carballido

Ramiro GONZÁLEZ DELGADO

Universidad de Extremadura

RESUMEN

El dramaturgo mexicano Emilio Carballido escribe a mediados del siglo XX dos piezas de asunto mitológico: *Medusa* y *Teseo*. La reescritura de estos mitos griegos tiene como novedad la indagación en los sentimientos del héroe. En el análisis de estas interpretaciones han de tenerse en cuenta las dos obras en conjunto pues se complementan, permiten justificar las innovaciones míticas y se ve cómo la comicidad de estas tragicomedias no es una parodia del mito griego.

Palabras clave: mitos griegos, tradición clásica, teatro mexicano contemporáneo, Emilio Carballido.

Perseus and Theseus in Emilio Carballido

ABSTRACT

The Mexican playwright Emilio Carballido wrote about the middle of twentieth century two plays of mythical theme: *Medusa* and *Theseus*. His adaptations of Greek myth take into account for first time the heroes' feelings. Both plays have to be analysed together, because they are complementary, let us justify mythical innovations, and show how their funny condition is not a parody of the Greek myth.

Key words: Greek myths, classical tradition, contemporary Mexican theatre, Emilio Carballido.

SUMARIO: 1.- Introducción. 2.- La evasión al mundo griego. 3.- Significación de las innovaciones míticas. 4.- Transposiciones míticas. 5.- La comicidad del mito. 6.- Conclusiones.

1.- Introducción

Emilio Carballido (nacido en 1925) es un autor versátil y prolífico que cuenta con obras teatrales extensas, dramas en un acto, cuentos, guiones cinematográficos, libretos de ballet y de ópera, novelas... De su amplia producción nos vamos a ocupar de dos obras que ya en su título se percibe el tema mítico¹. Nos estamos refi-

¹ Para J. E. Bixler (2001: 328) Carballido, después de alcanzar prominencia a comienzos de los 50, "se libró rápidamente de los grilletes" del realismo y de la comedia convencional y se unió a lo que fue conocido como *avant-garde* latinoamericana, con sus adaptaciones y combinaciones de Brecht, Artaud, mitos griegos y expresionismo en obras como *Medusa*. C. Solórzano (1961: 75) lo adscribe a una corriente de "teatro de posguerra" de cariz realista y que traspone a los personajes los problemas de angustia y las aspiraciones

riendo a *Medusa* (1958)² y *Teseo* (1962)³. Mientras la segunda es una pieza breve, la primera es una de las mejores obras “extensas” del autor (en cinco actos). Si seguimos la perspectiva cronológica con que Adalberto García ha organizado la dramaturgia de Carballido⁴, vemos que lo psicológico y lo socio-político quedan reflejados en las dos piezas⁵. No en vano, *Medusa* es una de las obras que más tiempo ha estado en preparación: la escribió entre 1950 y 1958 y, cuando se estrena en 1968⁶, el subtexto contemporáneo que se extrae de los acontecimientos políticos y sociales del momento⁷ muestra la universalidad de los mitos clásicos. En *Teseo* apreciamos la misma concepción y el mismo juego mitológico que en *Medusa*, pero en “formato” menor. El análisis de las innovaciones míticas mostrará tanto el comportamiento psicológico de los héroes (el autor quiere reflejar sus sentimientos) como la crítica a la clase política y a la sociedad.

Ambas piezas, calificadas por Carballido de “tragicomedia”, encierran un gran simbolismo, pues mediante el mito griego el autor presenta la corrupción del hombre contemporáneo. Son obras bien logradas en todos los aspectos y los conflictos entre individualidad y sociedad tienen un agudo sentido del humor. La comicidad es un elemento esencial en la obra dramática de Carballido y los mitos no escapan de su humor, pues con él ataca costumbres, individuos e instituciones contemporáneas, algo que, sin el recurso cómico, podría ser tomado de otro modo. Intentaremos demostrar cómo en estas obras no hay una parodia del mito y sí una parodia político-social.

No son las únicas obras en que se ocupa del mito griego. Escribió un monólogo titulado *Hipólito* que publicó en la primera edición de *D.F.* (Colección Teatro Mexicano: México, 1957), pero que parece renegar después de él, como lo demuestra el hecho de no aparecer en ediciones posteriores⁸. Probablemente se trata de un primer ejercicio en la técnica del monólogo.

inalcanzables. Señala que de una tendencia costumbrista, evoluciona a obras de imaginación abstracta y simbólica, con preocupación por el mundo del subconsciente.

² Hemos manejado *Medusa. Obra en cinco actos*, editada por J. Gaucher-Shultz y A. Morales, Prentice-Hall, Nueva Jersey, 1972. También aparece recogida en *Teatro*, FCE, México, 1965.

³ Seguimos la edición de la revista universitaria veracruzana, *La palabra y el hombre*, 24 (oct.-dic.), 1962, pp. 651-673. Esta obra aparecerá recogida en *A la epopeya, un gajo*, UNAM, México, 1983.

⁴ A. García (1986) habla de cuatro etapas: 1948-1957, marcada por lo psicológico; 1957-1962, por lo socio-político; 1963-1973, por lo histórico; y 1974-1985, por lo directo y fantástico.

⁵ Afirmo A. Magaña-Esquivel (1970: 15): “Su tema dirime la dramática oposición entre el destino del héroe monstruoso y la felicidad del hombre ordinario, que es el drama palpitante de nuestra lucha entre la dictadura y la democracia; y ello mediante los personajes clásicos y eternos de la antigüedad griega”.

⁶ Según anota J. E. Bixler (2001: 113), Carballido pasará diez años buscando un productor en México. M. Madiraca (1973: 25) comenta las reacciones de la crítica ante esta obra “diferente” del autor.

⁷ Vid. J. E. Bixler (2001: 117-118). La autora habla de la masacre del 2 de octubre en la plaza de Tlatelolco y las pretensiones del presidente Díaz Ordaz.

⁸ Parte de la crítica parece olvidarse de él, como J. E. Bixler (2001: 112). No así M. S. Peden (1980: 35).

2.- La evasión al mundo griego

En las dos obras a estudio, el autor parte de una historia mítica para crear la trama y la estructura de su obra. El mito es interpretado en clave de psicología, de humor y de conjugación entre realismo y fantasía. Creemos que es un acierto para tratar aspectos políticos y sociales del México contemporáneo recurrir a la evasión espacial y temporal. Ambas piezas se ambientan en los tiempos míticos de Grecia. *Perseo* tiene un único acto dividido en cuatro escenas⁹ que transcurren en lugares diferentes: el muelle de Atenas, la entrada del laberinto, el interior del laberinto y el muelle de Creta. *Medusa*, en cinco actos¹⁰, transcurre en diversas dependencias del palacio de Sérifos¹¹ (actos primero y quinto), isla griega de las Cícladas, y en el de las Gorgonas en África¹². Estos dos espacios se reflejan, como veremos, en dos grupos de personajes distintos. La ubicación temporal y espacial es, por tanto, la cuenca del Mediterráneo de la antigüedad, alejada del México de mediados del siglo XX. Así los problemas sociales y políticos son universales y atemporales.

Por otro lado, en esa evasión al mundo antiguo es significativo que las dos obras comiencen con la historia mítica *in medias res*. Esto provoca que algún personaje tenga que poner en antecedentes de la historia a espectadores no instruidos. *Teseo* da comienzo con Egeo despidiéndose de su hijo en el puerto de Atenas: es el momento en que el héroe pone rumbo a Creta porque va a participar en la expedición de los jóvenes que la ciudad entrega como ofrenda al Minotauro. El diálogo entre padre e hijo pone en antecedentes de la historia mítica anterior: se habla del oráculo que Egeo había ido a consultar a causa de su infertilidad y éste le prohíbe copular con una mujer hasta llegar a su reino (pero apareció Etra, la madre de Teseo), ha tenido lugar hace tres semanas el reconocimiento de Teseo como príncipe (gracias a los objetos que el rey escondió y que comunicó a Etra para que su futuro hijo se los presentara cuando fuese mayor), se ha fugado sin dejar rastro Medea (actual esposa de Egeo) y Teseo ha aniquilado a sus primos (que podían reclamarle la corona). *Medusa* comienza el día que Perseo cumple veintiún años, su mayoría de edad¹³, y se encuentra junto a su madre en la isla de Sérifos. Ya en el primer acto se ofrecen al

⁹ Las escenas van precedidas de elocuentes citas de *Amor es más laberinto* de Sor Juana Inés de la Cruz.

¹⁰ Las escenas de cada acto son bastante desiguales: el I contiene 13; el II, 9; el III, 5; el IV, 7; y el V, 9. Atendiendo a la forma del drama, M. Madiraca (1973) señala que *Medusa* sigue los preceptos aristotélicos para la tragedia, pues cada acto de la obra representaría el prólogo, tres episodios y el éxodo; además el coro estaría representado unas veces por las criadas de Dánae y otras por las dos gorgonas compañeras de Medusa y se satisface adecuadamente la peripecia, el reconocimiento y el sufrimiento.

¹¹ En la obra leemos "Serifos", con acentuación llana.

¹² Respecto a la ubicación del palacio de las Gorgonas en África, la geografía mítica no da en un lugar exacto, pero, como seres femeninos peligrosos que se oponen a todo rasgo civilizador, su territorio estaría en el extremo occidental del mundo conocido (si las Amazonas estaban en el oriente, las Gorgonas en el occidente), más allá de las columnas de Hércules, cercanas a las Hespérides. Perseo, después de derrotar a Medusa, en su camino de vuelta a casa, libera a Ariadna. Dicha liberación, según el mito, tiene lugar en Etiopía por lo que el dramaturgo ofrece un lugar indefinido del continente africano.

¹³ Es significativo a este respecto que los dos héroes compartan la misma edad, pues en *Teseo* el héroe señala (p. 663): "Atenas ya no es la pobre ciudad que era hace veintiún años".

espectador los antecedentes de la historia que va a recrear. Así, sabemos que Perseo, un joven raro y solitario que juega con las sirenas, es hijo de Zeus y Dánae, que fue junto a su madre arrojado al mar por su abuelo, Acrisio, rey de Argos, que temía un oráculo que le predijo su muerte a manos de su nieto¹⁴. La mujer y su hijo son recogidos y protegidos por Polidecto¹⁵, rey de Sérifos, que pretende seducir a Dánae. Hasta aquí, el autor prácticamente sigue la versión canónica de la historia (sólo se omite la importancia de Dictis, hermano de Polidecto, que acoge tras el naufragio a la mujer y a su hijo, al que educa¹⁶). En ambas obras es importante señalar que las innovaciones más importantes de las versiones canónicas míticas se producen a partir del momento en que se recrea la historia.

3.- Significación de las innovaciones míticas

Entre las innovaciones que hace Carballido en *Teseo*, llama la atención el color de las velas que se debían de poner al barco si Teseo volvía victorioso. En la obra se dice que éstas debían ser de color rojo, cuando en el imaginario mítico el color era el blanco. Tal vez con ese color el autor esté anticipando el sangriento final. En la mitología se decía que las velas no habían sido cambiadas por un olvido, pero para nuestro autor no existe semejante olvido ya que fue un acto intencionado del héroe, pues sabe por la novedosa conversación privada mantenida con su padre que éste se suicidaría si él joven pereciese en Creta. Con Egeo muerto, Medea huida y sus primos aniquilados, Teseo tiene así el camino libre para hacerse con el cetro real. De esta forma Carballido critica el ansia de poder de determinados gobernantes y sucesores de su época, capaces de cualquier cosa con tal de conseguirlo. Incluso el mismo héroe, al justificar ante su padre el asesinato de sus primos, piensa que eran de su misma condición (p. 654): “¿A ese grupito de ambiciosos, corruptos, que espiaban los pasos de tu muerte para tomar el poder? Me habrían asesinado”.

Otra de las innovaciones del autor es el personaje de Fedra. Ésta es hermana de Ariadna, pero no forma parte del episodio mítico que recrea Carballido. El autor enlaza así dos mitemas del héroe ateniense en su obra. Después de unirse a la reina de las amazonas, Teseo se casa con Fedra, que, hasta entonces, no tenía vinculación con el héroe; Hipólito, el hijo de Teseo, ya era un joven cuando su madrastra se enamora de él, pasión que recrea Eurípides en su *Hipólito* y Carballido en ese monólogo de sus balbucesos literarios. La tragedia clásica ha sido tenida en cuenta por el dra-

¹⁴ La historia la relata Dánae ante Perseo y Polidecto, pp. 39-42. Es una recreación contada con todo lujo de detalles. Según Apolodoro (II, 4, 1) el rey habría encerrado a su hija en una habitación bajo tierra y para Carballido el rey habría construido una torre de difícil acceso y muy vigilada.

¹⁵ El nombre del tirano se suele transcribir como “Polidectes”. Aquí, para que no haya confusión, respetamos la denominación del personaje dramático mexicano.

¹⁶ Se omite su importancia, pero no su presencia. Así, señala Polidecto (p. 42): “Mi hermano encontró la caja en la playa. La abrió, esperando un tesoro, y los halló a ustedes. Tu madre desmayada, y tú mamando tranquilamente, pegado a su pezón como un gatito”.

maturgo mexicano, pues pinta a su Fedra a semejanza de la eurípidea: una mujer falsa, capaz de engañar a sus seres queridos con tal de conseguir sus propósitos¹⁷. La introducción de este personaje es una innovación de Carballido y provoca una rivalidad amorosa por el héroe entre las dos princesas cretenses. El autor es consciente de que Ariadna ayuda a Teseo y éste la abandonará en la isla de Naxos; sin embargo el héroe se casará años más tarde con Fedra. Así, serán las dos hermanas, en complot, quienes ayuden a Teseo a derrotar el Minotauro. Ariadna proporciona a Teseo el ovillo de lana que le permitirá salir del laberinto, mientras Fedra finge hablar con ella en las cocinas y despistar para que no se note la ausencia de la princesa. Fedra, además, proporciona al héroe una espada, escondida en el perol de sopa, cuando les lleva de comer a los prisioneros. Ésta no sólo coquetea con un Teseo encarcelado que le corresponde¹⁸, sino también comunica a los prisioneros un secreto: la sopa tiene narcótico. Es este elemento otra innovación del dramaturgo mexicano que no deja de tener su sentido lógico: el Minotauro es uno y los jóvenes son catorce.

Dentro del laberinto, los atenienses sienten miedo. En la confusión Teseo mata a una joven compatriota, cuyas últimas palabras serán: “Eras tú... el minotau-ro”, aunque para la verdad “oficial” a la muchacha la mató el monstruo (como se dirá en la cuarta escena, cuando se cuentan los jóvenes que están a bordo). Este hecho permite la identificación de Teseo con el monstruo: el héroe también cometerá acciones monstruosas. Así, en la obra de teatro Teseo se casa con Ariadna¹⁹ (a la que abandonará en Naxos, por lo que el elemento innovador de la boda sirve para reincidir en el malvado comportamiento del héroe). La gloria muestra la soberbia del joven, que se jacta de ser más aclamado que cualquier héroe cretense. Ariadna quiere vivir junto a él, unir los reinos de Creta y Atenas en paz, tener hijos y quererle hasta la vejez. El héroe partirá hacia Atenas con Ariadna, pero también (innovación del autor) con Fedra. Es ésta quien comunica al auditorio la situación de Creta post-Teseo: su madre ha enloquecido, su padre se pasa los días llorando y ella, que no quiere quedarse en casa, quiere partir con los recién casados a Atenas²⁰. Incluso la engañada Ariadna presiente que su hermana no debe embarcarse. Es entonces cuando Teseo obliga bajo amenaza de muerte al capitán para que despliegue las velas negras y su

¹⁷ Su carácter se percibe, por ejemplo, cuando amenaza a las damas de la nobleza (p. 661): “DAMA I.- Su excelencia no puede hablarnos así. Somos señoras de la nobleza, no esclavas. FEDRA.- Ya verás si no puedo cuando dos desconocidos te agarren a garrotazos en una esquina oscura. (A Teseo.) Ese método lo aprendí con mi padre. Como es un gobernante justo, democrático y apegado a las leyes, sus castigos ocurren por sorpresa y en los rincones más oscuros de la ciudad. Nunca hay ejecuciones: los presos se suicidan en sus celdas. Ha inventado también unos delitos de lo más vago y cómodo, que se aplican a quien más convenga. [...] DAMA I.- (No puede más.) Si su excelencia sigue hablando a los prisioneros en ese tono, me iré. Soy patriota. FEDRA.- Vete. Nada más ten cuidado cuando atraveses las calles. Se desbocan muchas carrozas, y ocurre cada accidente...”.

¹⁸ Cuando Ariadna comenta sus temores a Teseo porque no sabe qué va a pasar si sale victorioso del laberinto, éste le dice que se firmará la paz y que no habrá guerras porque se va a casar con ella. El héroe juega deliberadamente con los sentimientos de la joven.

¹⁹ Ariadna dice (p. 670): “El día de nuestra boda, vi a papá muy sombrío. Creo que le duele verme partir”.

²⁰ No entendemos cómo M. S. Peden (1980: 48) habla de Tebas en lugar de Atenas.

amor por Ariadna se aprecia ficticio. A la joven le asusta el mar y le dice que pararán en Naxos. Fedra comenta que es una isla horrible, que tiene fieras y que los piratas abandonan en ella a la gente. Teseo, sensual, pone a Fedra un dedo en los labios, la besa en la boca y le sonríe. Se despiden de Creta. El héroe ya se había proclamado al comienzo de la obra dueño de su destino (“soy el hijo de mis propias acciones”, p. 653²¹) aunque, sin pretenderlo, sigue el destino prescrito por el mito griego. El final se intuye: Carballido une los mitemas de las princesas cretenses y si Ariadna va a ser abandonada en Naxos, Teseo, convertido en rey, gobernará con una Fedra a la que (y ella misma lo dice) le “gusta la gente joven”. Se anticipa así, la historia de Hipólito que el autor conocía por la versión de Eurípides y que ya tenía recreada en un monólogo.

Las innovaciones que encontramos en *Medusa* son más numerosas. Si en el mito griego Perseo vigila a su madre en casa de Dictis de los acosos de un enamorado Polidecto, en la obra es precisamente el acosador quien pone vigilancia a los aposentos de Dánae para que nadie pueda acceder a ella; incluso se propone decapitar a los vigilantes porque Perseo se burló de ellos y accedió a los aposentos de su madre (p. 32). En el mito griego fue Polidecto el que encomendó al joven Perseo la misión de cortar la cabeza de Medusa (con el propósito de que pereciera en el intento para casarse con Dánae y tener el camino libre para ocupar el trono de Argos). Para ello, había organizado un banquete y, entre sus amigos, invita a Perseo. Durante el transcurso de la comida pregunta por el regalo que pensaban ofrecerle. Todos consideraron apropiado regalarle un caballo, pero Perseo respondió que, si era preciso, le traería la cabeza de la Gorgona. Cuando al día siguiente Polidecto recibe un caballo, reclama el regalo de Perseo o, de lo contrario, se apoderaría de Dánae a la fuerza. Al omitir el personaje de Dictis, Carballido hace que Perseo y su madre sean huéspedes del tirano; éste quiere unirse a Dánae, que tiene pretendientes orientales que la agasajan con joyas y gentilezas, pero no parte de él la propuesta de la prueba heroica: el joven quiere realizar hazañas importantes en su propósito de convertirse en héroe y será la divina Atenea, aparecida en sueños a Dánae, la que le ofrece la posibilidad de derrotar a las Gorgonas porque éstas emitían oráculos que estaban ocasionando graves pérdidas económicas a los dioses, pues sus profecías rivalizaban con el oráculo de Delfos. El asesinato está ligado a asuntos económicos, pues también el tirano Polidecto ve con buenos ojos que Perseo mate a su abuelo y se corone en Argos, tal y como había predicho el oráculo, ya que Argos no era aliada de Sérifos y Polidecto quería en esa ciudad un “tirano de cartón”. Para lograr este propósito el rey trata bien a Dánae, porque está enamorado de ella, y a su hijo²². Pero el joven se niega a matar a su abuelo por las buenas, aunque Dánae afirma que “el destino sabrá arreglarlo todo” (p. 43). Se plantea en escena el conflicto generacional

²¹ Esta sentencia supone un paso más al “yo soy yo y mi circunstancia” de Ortega y Gasset.

²² Así, Polidecto le recrimina a Perseo (p. 44): “No te he obligado a trabajar en nada, sino en tu propia educación. Nunca te he maltratado, aunque merecieras un castigo a veces. No he hecho mi amante a tu madre, aunque ningún trabajo me habría costado. No te he pedido el pago de esto (*señala en derredor*), ni te lo pediré, porque soy así, indiferente a las deudas materiales. Tal vez tú seas indiferente a las deudas morales”. Para Perseo el rey los respeta por temor a Zeus, su padre (p. 45).

entre padres e hijos y la inconsciencia juvenil únicamente lleva a Perseo a querer convertirse en héroe a toda costa.

En el mito griego, los instrumentos fabulosos con los que Perseo derrota a Medusa eran una hoz de acero duro y cortante proporcionada por Hermes y un escudo resplandeciente como un espejo donado por Atenea; los dos dioses, previamente, le habían aconsejado ir al encuentro de las tres hijas de Forcis, que compartían un solo ojo y un solo diente. Perseo se apoderó del ojo y del diente y no se los devolvió hasta que no le permitieron el camino hacia la morada de las Gorgonas y la forma de derrotarlas: debería visitar a unas ninfas que poseían unas sandalias aladas, un zurrón y el casco de Hades que volvía invisible a quien se lo ponía. En la obra de teatro se omiten las tres Grayas y se simplifican y se cambian tanto los dones (una espada, en lugar de la hoz, y un casco) como los donantes (la espada de Zeus y el casco de Atenea). Los objetos, forjados en la fragua de Hefesto (como en el imaginario mítico grecolatino sucedía con las armas de Eneas y de Aquiles)²³, serán entregados a Dánae por Atenea para que ésta se los entregue a su hijo, ya que “debe ser héroe para poder contemplar de frente a los inmortales” (p. 51), y le indica la forma en que debe usarlos; a cambio, la diosa quiere la cabeza de Medusa. Cambia, por tanto, el peticionario de la hazaña y Atenea no va a ayudar al héroe, como en el mito, al éxito de la empresa. Dánae requiere la presencia de Polidecto y de su hijo para comunicar los designios de los dioses. Está satisfecha porque dicha epifanía significa para ella muchas cosas: por un lado, acallar las voces que murmuraban que su historia con Zeus era un invento; por otro, su hijo se convertirá en héroe, alternará con los inmortales y podrá colocarla a ella en las constelaciones cuando se muera (deseo que no terminará produciéndose ni en el mito ni en la versión dramática de Carballido).

Entre las innovaciones del autor también se encuentra la caracterización de las Gorgonas. Si en el mito griego éstas convertían en piedra a todo aquel que mirasen, en la pieza de teatro este maléfico poder sólo lo tendrá Medusa²⁴ y, a diferencia de lo que piensa la gente, no son sus ojos los que producen tal espanto, sino las serpientes que tiene por cabellera y que siempre lleva tapadas, recogidas en un cono truncado, a semejanza de la famosa imagen de Nefertiti que se contempla en el Museo de Berlín. El mito griego nos dice que de las tres Gorgonas, sólo Medusa era mortal, Esteno y Euríale (Carballido adapta estos nombres y las llamará Estanas y Eunala), inmortales. Las tres eran seres monstruosos, horror y espanto de hombres y dioses, pues en la iconografía antigua aparecen representadas con grandes colmillos, manos de bronce, alas de oro, ojos penetrantes que echaban chispas y una cabeza rodeada de serpientes. Para el dramaturgo mexicano las Gorgonas no van a ser

²³ Según Atenea, las armas las forjó Hefesto. Según Dánae, participaron Hefesto y los demás dioses (p. 53), colaboración que en el mito griego se produjo con la creación de la primera mujer: Pandora (Hesíodo, *Teogonía*, 571-591; *Trabajos y días*, 70-83).

²⁴ M. González González (2005) analiza e interpreta a través de una serie de oposiciones el personaje de Medusa en la antigüedad: lo bello / lo siniestro, lo humano / lo animal, lo civilizado / lo salvaje, lo masculino / lo femenino, y la concreta oposición Atenea / Medusa.

feas ni deformes, todo lo contrario: son mujeres carnales que tienen incluso un semblante atractivo y sensual y que levantarán pasiones entre sus criados; tan sólo se diferenciarán porque tienen garras por manos (excepto Medusa) y serpientes por cabellos. Eso sí, cometen alguna acción “monstruosa”, como el hecho de comerse el corazón de un caballo muerto en la playa. Carballido innova respecto al mito griego en que las Gorgonas, durante las noches de luna llena, entran en frenesí y cometen todo tipo de actos sexuales con sus criados. También estos seres tienen capacidad de negocio e intereses comerciales: además de dedicarse a predecir y emitir oráculos (profecías que, por las informaciones que nos proporciona el autor, se cumplen), como si de una actividad turística se tratara, recaudan dinero exhibiendo las estatuas de la gente que petrifica Medusa (contribuyendo así a extender su fama) e incluso tienen como guía a un negro para que cante, con una guitarra, la historia de cada uno. Una vez más el autor muestra su ingenio.

El ambiente escénico que el dramaturgo recrea para los oráculos de las Gorgonas está muy bien logrado (antorchas, perfumes, humareda, estrellas, golpes de gong, músicos, tambores, luces fosforescentes, velos informes y flotantes, gritos, bailes, desmayos, silencios...). El autor consigue dar credibilidad a las palabras por las que Atenea pedía la cabeza de Medusa dando un carácter internacional a su oráculo. Así, acuden a él Troodos de Pafos (Chipre), Sen-Usert de Tebas (Egipto) y Acrisio de Argos (Grecia). Por las divinidades que invocan y por el contenido de las consultas, sus peticiones se relacionan con el mundo de la muerte. Los únicos dos consultantes que obtienen respuestas quieren tener noticias del reino mortuorio de Astarté (diosa fenicia de la que procede probablemente Afrodita, vinculada, como Troodos, a Chipre) y de los abismos del Tártaro (para los griegos, como Acrisio, la región infernal más profunda). Las Gorgonas invocan a Hécate y Némesis y obtienen respuesta tanto de muertos (vinculados a las tinieblas infernales, dominio de Hécate) como de vivos (vinculados a Némesis, “venganza” en griego); en las historias que cuentan apreciamos una crítica de las conductas humanas: el engaño fraterno-conyugal²⁵ y la irracionalidad de una furia incontrolada que no permite escuchar a los seres queridos²⁶. Pero Perseo llega tarde e interrumpe el oráculo, que no se volverá a producir hasta dentro de diez días. Perseo y Acrisio deciden esperar (las Gorgonas les alquilan habitaciones de su palacio), pero Sen-Usert tiene que partir porque su barco zarpa al amanecer (desistirá de recuperar el dinero pagado al enterarse que Medusa es la tesorera).

A continuación en la obra de teatro se produce la *anagnórisis* o reconocimiento entre abuelo y nieto (pp. 76-80: escena 7^a, acto II). Acrisio sospecha, después de

²⁵ Así, el de Pafos, que quería saber las últimas palabras de su esposa y su hermano que habían muerto en un naufragio del cual él se salvó, se entera de que dicho naufragio fue provocado por los que cree muertos y que éstos viven juntos y felices en Bitinia.

²⁶ Acrisio quiere saber la identidad del violador de su hija, a la que cree muerta por haberla arrojado al mar. Aparece la sombra de Dánae que le comunica que no está muerta, que se encuentra en Sérifos y que si hubiera preguntado en su momento se habría enterado que Zeus es el padre de su nieto.

haber escuchado el oráculo, que Perseo de Sérifos es su nieto y, ante la duda, el joven se lo deja claro, así como sus intenciones con respecto a la antigua profecía (p. 78-79):

ACRISIO.- (*Piensa, se ríe al fin.*) Perdone las preguntas. Es que... Este oráculo es una farsa. Y bien hecha. Me dijeron... (*Duda. Se le ocurre algo poco verosímil.*)
 ¿Usted es príncipe de dónde?
 PERSEO.- De Argos, abuelo. (*Una pausa. Se ven. Acrisio pone la mano en el puño de la espada. Perseo sonríe. Acrisio, de pronto, se ríe a carcajadas.*) [...]
 ACRISIO.- (*Burlón*) ¿Y qué? ¿Cuándo vas a matarme? [...] Va a ser un poco difícil.
 PERSEO.- Naturalmente. No pienso hacerlo.

Carballido, por un instante, hace tambalear la historia mítica. Sin embargo, pronto el anciano reta al joven al lanzamiento de disco y quedan para la mañana siguiente. No obstante en la pieza de teatro se anticipa el asesinato de Acrisio, abuelo de Perseo, por parte de su nieto. En el mito griego esta acción tenía lugar una vez que el héroe había derrotado a la Gorgona, cuando participa en los juegos públicos (precisamente en el lanzamiento de disco) en honor a los funerales del rey de Larisa; en la obra de teatro, Perseo conoce el oráculo que decía que mataría a su abuelo, pero no tiene intención de hacerlo. Sin embargo, la muerte ya está predestinada y en ambos casos el joven mata accidentalmente a su abuelo. No obstante, es significativo que cuando Acrisio pregunta al oráculo por su hija, decía que no le importaba morir a manos de su nieto (p. 70) y que no había encerrado a Dánae para que no pudiera tener hijos, sino porque quería tenerla alejada de todo hombre.

En el último acto de la escena segunda tiene lugar el encuentro de Perseo y Medusa. El joven se propone realizar la tarea que le ha sido encomendada y aparece en escena portando el escudo, la espada y un casco. Se deja guiar por el reflejo del escudo, pero cuando una joven lo sorprende, grita (el autor muestra un héroe miedoso). Esa joven es Medusa, que comprueba que lleva puesto su tocado y le tranquiliza. Perseo le comunica su deseo de ser héroe, pero teme no tener la valentía necesaria. Medusa le sugiere otras profesiones, ocasión que aprovecha Carballido para hacer una crítica social (el desprecio de las clases privilegiadas por oficios manuales) y propugnar la igualdad del hombre. Como si de un diálogo platónico se tratara (Medusa, sirviéndose de la razón y el conocimiento sería el maestro y Perseo, el joven discípulo) leemos un novedoso diálogo (pp. 85-87):

MEDUSA.- (*Condescendiente.*) ¿Para qué quieres ser héroe? [...] ¿Y por qué no tratas de ser otra cosa? Carpintero, alfarero, poeta...
 PERSEO.- ¿Cómo crees? Tengo sangre real.
 MEDUSA.- ¿Sí? ¿No has estudiado la composición química de la sangre?
 PERSEO.- Ya sé, quiero decir... Tengo posición, rango.
 MEDUSA.- Niño, te han llenado la cabeza de ideas curiosas. Los únicos seres humanos aparte del hombre común, son los monstruos. ¿Qué es posición?
 PERSEO.- Posición, sitio...
 MEDUSA.- No hay más sitio que un sitio: el que todos los hombres tienen en el espacio y en el tiempo. Superior, inferior: si no los usas como términos físicos, ya no quieren decir nada. ¿Qué es superior? ¿El hombre que mueve una palanca o el

que escribe una oda? ¿El que navega o el que escala? No son posiciones, son oficios.

PERSEO.- ¿Y el que gobierna? ¿El que tiene poder para mover cien mil hombres en una dirección?

MEDUSA.- Ese es, tal vez (muy raramente), el servidor de cien mil hombres. Si no, es sólo un pobre hambriento, con un oficio nebuloso y sin ningún fin. Mira, el hombre está sólo y necesita un espejo que le diga: eres alguien, eres bello, eres bueno, vales. Ese espejo es la persona amada. Hay hombres que no saben hallar un solo espejo y buscan muchos. Tienen hambre de ser bellos, fuertes, buenos; tienen hambre de valer y gritan «soy, soy», pero nadie les responde. Consiguen entonces cien mil, o cien mil millones de hombres, que les digan a gritos «eres bello, eres fuerte, vales». Pero nada les basta. Esos son los gobernantes.

PERSEO.- (*Se ríe.*) ¿Quién te ha dicho todo eso?

MEDUSA.- ¡Quién *no te lo ha dicho*? Pregúntale a cualquier tejedor, a cualquier alfarero: lo saben. Tienen mujeres gordas que les dicen: qué bella tela tejes, qué redonda vasija, qué perfecta. Ellos y sus mujeres están completos. Tienen noches en que se tocan sus sitios secretos, y gozan y se ríen, y ruedan juntos sobre las tablas de sus catres. Tiene niños, tienen malos olores debajo de los brazos. Todo eso, la intimidad, los gestos vulgares... es lo que no tienen los héroes. El héroe tiene el gesto de la estatua, la piel dura, los ojos duros; no tiene intimidad, porque su vida es una pieza literaria que va construyendo paso a paso. No vive para sí ni para su placer, sino para la construcción de una imagen ficticia que legarle a los siglos. Vive por su leyenda.

PERSEO.- ¡Por su ideal!

MEDUSA.- Exactamente. Un ideal, nada. Cualquier mujer gorda con los senos sudados es mejor que un ideal. Por una mujer gorda nadie mata a nadie. O si acaso, se matan uno o dos hombres. Pero por un ideal... Tú quieres ser héroe. ¿No traes en la bolsa una lista de futuros cadáveres?

En este punto se produce la *anagnórisis* entre los protagonistas. Hasta entonces, ninguno sabía quién era el otro. Para Medusa Perseo era un muchacho que lloraba. Perseo, acorralado y sorprendido por el diálogo mantenido con Medusa, comete la imprudencia de definirse como “héroe” y comunica a la mujer su intención de matar a Medusa, porque es un monstruo. La Gorgona le dice que el monstruo es él (pp. 87-89):

MEDUSA.- (*Furiosa.*) ¡A Medusa sí! ¿Y tú qué eres, niño? Un aspirante a monstruo, un hombre que quiere estar aparte de los demás, ser diferente. No hay más categorías ni más géneros: hombres y monstruos, los monstruos pueden lanzar llamas o hacer música, volar o reptar, pero son todos lo mismo, y eso quieres ser tú. Entonces, ¿qué te justifica para hablar así de matar a una mujer, tu semejante?

PERSEO.- Ella hace daño, petrifica, engaña.

MEDUSA.- ¿Te ha petrificado a ti? ¿Te ha engañado? ¿Conoces a alguien petrificado o engañado por ella? Entonces, no matas por corregir un mal que ni siquiera te imaginas en detalle: matas por alimentar tu hambre, porque otros digan «es fuerte, es bello, vale». Niño ridículo, llorón, yo soy Medusa. ¿Te has vuelto roca? ¿Te he hecho más daño que consolarte el miedo y limpiarte las lágrimas?

PERSEO.- Pero... ¿tú? No es cierto. Tu pelo...

MEDUSA.- Mi pelo... Mi melena, está aquí adentro. La siento moverse. Ella es el

horror, es la que petrifica. Si yo estuviera descubierta, tú serías ya tu propio monumento.

PERSEO.- Sin embargo... Me engañaron.

MEDUSA.- Te dijeron la verdad y te engañaron con ella. Los dioses, los ideales, engañan con la verdad. Aquí estoy. Allí está tu espada. Empieza tu carrera. [...] Mátame. ¿Crees que soy muy feliz? Yo llevo la vida de un héroe. Me temen, me admiran, cruzan el mar por oír de cerca mi leyenda. No tengo intimidad. No hay quien me diga nombres tontos por las noches, no hay quien me apriete los senos con ternura, no tengo espejo, no tengo dueño. El paisaje es para mí sola, hablo en grandes frases, soy importante. Mírate en mí, aprende: te rodearán monstruos semejantes a ti, infelices que nacieron de ese modo. Como Estanas, Eunala... Pero yo tengo un ansia, y un conocimiento, y un imposible. Eres un idiota. Vete a tu casa, regresa allá, y no busques; disfruta lo que tengas.

El héroe, que había acudido a África con el propósito de matar al monstruo, una vez que lo conoce, desiste de querer matarlo, del mismo modo que a su abuelo. Perseo se encuentra así ante un dilema porque duda ya de querer ser héroe. Se siente solo y quiere ser alguien. Medusa, de nuevo, le tranquiliza. No sólo se plantean en escena el perfil de los héroes-dirigentes, sino también las creencias falsas que tiene la gente. Por tanto, el conocimiento directo y la experiencia son las únicas formas válidas para dar por verídicos los hechos que otros dicen y cuentan. Así, los dirigentes pueden ofrecer una versión oficial de las cosas cuando, en realidad, los hechos no son lo que parecen. Ya lo habíamos visto en *Teseo* cuando el héroe mata a la joven ateniense y de modo oficial su asesino fue el Minotauro. Esta idea también aparece recogida en *Medea* más adelante, cuando Acrisio dice que lo vitorean por haber ganado tres días seguidos (cuando en realidad son gritos de la gente peleándose por el oro que el rey les arrojó) y que su último disco se perdió de vista (cuando fue escondido por un esclavo).

Sin embargo, según Medusa, los monstruos pueden ser bellos, pueden tener sentimientos y el destino parece que puede cambiarse. Así, entre los dos protagonistas se percibe un enamoramiento que, de nuevo, parece derrumbar la historia mítica griega²⁷. Por un esclavo sabemos que Perseo lleva unos días haciéndole regalos a Medusa y que la Gorgona se ha “independizado” de sus hermanas. Es en este momento cuando Carballido aprovecha para contar la historia de Medusa, gracias a los objetos que la joven guarda en un cofre, y que sirven para indicar que la mujer sufre por su monstruosidad. Así, una muñeca de trapo le permite recordar cuando era la pequeña de doce hermanas, huérfana de madre a los dos años, y se olvidaron de su cumpleaños excepto su nodriza, que le regaló aquella muñeca de trapo hecha con el pelo de la pequeña Medusa, que lo tenía muy largo y lloró cuando se lo cortaron. La Gorgona era, por aquel entonces, una niña normal. Una manzana de oro sirve para informarnos de que era una de las Hespérides (el mito griego decía que eran

²⁷ Según F. N. Dauster (1962: 381) el enamoramiento de Perseo es el punto clave de la obra. También para A. García (1986: 88-89) que aúna la historia de amor con el existencialismo y lo fantástico.

sólo tres hermanas, que poseían un jardín con árboles que producían manzanas de oro). Un vestido le permite recordar cuando era una bella y caprichosa quinceañera, con un “enorme pelo como una larga capota de oro” (p. 103). Una peineta de plata fue el regalo en un concurso de belleza por haber ganado gracias a su hermosa mekana que le llegaba a la cadera... pero Atenea vio el concurso y oyó a la joven pavonearse y decir “algunas tonterías”. Medusa peca de *hýbris* y será castigada: su hermosa cabellera cobrará vida propia²⁸. De nuevo Carballido juega con la mitología griega. En el imaginario griego Medusa no forma parte de las Hespérides. Sí es cierto que su historia evoluciona y, si en un primer momento, Medusa es una de las divinidades primordiales, un monstruo de la generación preolímpica (Hesíodo, *Teogonía*, 274-281), después se la ha considerado víctima de una metamorfosis y se contaba que había sido una hermosa doncella que se había atrevido a rivalizar en hermosura con Atenea (especialmente se sentía orgullosa del esplendor de su cabellera). Para castigarla, Atenea transformó sus cabellos en serpientes (según nos cuenta Apolodoro II, 4, 3). También se decía que la cólera de la diosa se abatió sobre Medusa porque Poseidón la había violado en un templo consagrado a ella (Ovidio, *Met.* IV, 794-803). El dramaturgo mexicano toma como fuente a Apolodoro para recrear la historia de la hermosa joven metamorfoseada en monstruo por Atenea. A Carballido le interesa crear una Medusa más humana, que se siente desgraciada por la terrible muerte que provoca y que se enamora del joven héroe. Sin embargo, Perseo es consciente de que su amor por Medusa interrumpe sus pretensiones de convertirse en héroe... y se lamenta a su abuelo porque duda entre matar a la amada y convertirse en héroe, o abandonar sus pretensiones y quedarse junto a Medusa. Ante semejante declaración, Acrisio se siente doblemente engañado: no sólo por su hija, sino también por su nieto, que llora y tiene una afición repugnante por las “bestias”. El abuelo quiere enseñar por las malas a su nieto qué es un rey y el joven, al verse agredido, toma un disco, lo lanza, y le saca los sesos a su abuelo (fuera de escena, como las acciones violentas en la tragedia griega). ¿Su muerte es un homicidio consciente o se ha producido de forma involuntaria? Creemos que aquí hay parte y parte. Sin pensarlo, el héroe ha hecho que la antigua profecía se cumpliera y constatará de esta forma algo que a él no le gusta: el poder divino. Los hechos comienzan a desencadenarse solos: Perseo es nombrado rey de Argos por la tripulación de Acrisio y se acerca la noche con luna llena. Con esta innovación de Carballido, como si se tratasen de mujeres-lobas, las Gorgonas entrarán en un frenesí incontrolado y Medusa llorará porque Perseo corre el peligro de convertirse en estatua (incluso sus hermanas comentan colocarlo con honor en la entrada principal del palacio) e intentará que al joven no le pase nada. Pero un Perseo enorgullecido por ser rey, que aspira a ser más que un héroe, que reclama ebrio sus armas y que quiere desterrar a los dioses de su reino, inesperadamente, corta la cabeza a Medusa. El asesinato se produce de forma rápida y sutil. Perseo ha optado por convertirse en héroe y matar a su amada; prefiere el poder al amor, la gloria y la heroicidad a costa de sus sentimien-

²⁸ El autor describe la metamorfosis de su cabello (pp. 104-105). La joven insiste en que las otras gorgonas nacieron así, pero ella no. Su familia, ante semejante aspecto, renegó de ella.

tos, del sacrificio personal y, en definitiva, de la vida del ser amado. La influencia de la luna hace que la mujer vaya perdiendo sus formas y se convierta en reptil (pp. 126-127), monstruo que el héroe ve a través del reflejo de su escudo y que no le produce repugnancia: “¿Eras así? Y sin embargo, te amo”. Luego envolverá la cabeza en una tela (recordemos que se omite el *kibisis* o zurrón que le habían ofrecido las ninfas) y la estrecha contra su pecho.

Después de derrotar a la Gorgona, Perseo libera a Andrómeda de ser sacrificada por un monstruo marino y se casa con ella; en la obra de teatro, Andrómeda aparece en el acto final junto al héroe, que va a Sérifos en un viaje sorpresa a anunciar su boda a Dánae. Así, Carballido habla de una liberación pero no la recrea, tan sólo la menciona al final de la obra cuando Perseo cuenta su tercera hazaña a los poetas. Eso sí, el autor sustituye el monstruo marino de Poseidón por un dragón.

Dánae está feliz porque su hijo ha vuelto a Sérifos convertido en rey y en héroe y quiere llamar a los poetas para que les cuente cómo mató a su abuelo y a la Gorgona. Este momento es aprovechado por Carballido para criticar de nuevo la “verdad oficial” de las cosas. La información pública puede ser diferente a la de los afectados en los hechos. Así, entre los poetas y el héroe se entabla una discusión porque éstos le dicen que la historia es lo que menos importa y que ellos se preocupan tan sólo de los sentimientos. Carballido contrasta así la historia frente a la poesía y, según estas premisas, a modo de poética, el autor mexicano trata de preocuparse por los sentimientos más que por la historia, tal y como hace en sus recreaciones de mitos clásicos. Vemos así una oposición entre historia / mito, pero también hechos / sentimientos, mitos clásicos / recreaciones míticas... El dramaturgo mexicano, como los poetas de su pieza, trata de desentrañar los sentimientos de los héroes, algo en lo que no ahonda la literatura y mitología grecolatinas, preocupadas por personajes y hazañas²⁹. Como anotará uno de los poetas, “El heroísmo crea hábito” y Perseo ha vuelto convertido en un héroe que manifiesta “cada hazaña es un rasgo mío. Yo soy mis hazañas”. Por eso es un poco de su abuelo muerto (rey de Argos), un poco de Medusa muerta (mirada fría)³⁰ y un poco de dragón (tiene a Andrómeda). De nuevo otro rasgo en común entre los héroes de las dos obras (recordemos que Teseo manifestaba ser el hijo de sus propias acciones).

Dánae es ahora reina de Sérifos, pues cuando se enteró de la muerte de su padre, pensó en la conveniencia de unir los dos reinos y se encuentra embarazada. La noticia no hace mucha gracia a Perseo (p. 148), que intuye ya un complot entre su madre

²⁹ La conversación es como sigue (pp. 141-142): “PRIMER POETA.- Señor, ya conozco la historia y es lo que importa menos. Quisiera ir a lo esencial. PERSEO.- ¿Es la historia lo que importa menos? LOS TRES POETAS.- ¡Naturalmente! SEGUNDO POETA.- Teniendo los incidentes mayores, reconstruiremos los detalles, daremos el tratamiento de acuerdo con nuestra experiencia personal y directa... PERSEO.- Que será muy distinta de la mía. TERCER POETA.- Una experiencia es diferente para cada uno que la oye, y es auténtica sólo para cada uno que la vive. Nosotros deberemos volverla auténtica para todos. Yo quisiera saber: ¿cuáles son los sentimientos después de cada hazaña?”.

³⁰ Ya Andrómeda nos informa que en el último acto de la obra Perseo no es el joven alegre del acto primero. Su ansia de poder lo ha llevado a convertirse en un monstruo como Medusa (p. 133): “ANDRÓMEDA.- Mírame a la cara. Tienes los ojos duros. Ya siempre te veo duros los ojos”.

y Polidecto para proclamarse reyes de Argos y unir las monarquías con el futuro vástago. Sin embargo, avatares del destino, como si de una curiosa Pandora se tratara, Dánae pregunta por otra cajita que tiene Perseo y que el joven no quiere que abra. Su madre se marcha y llega Polidecto. Atenea había dejado un mensaje en Sérifos: reclama la cabeza de Medusa. Los reyes quieren organizar una ceremonia de entrega, pero se encuentran con la oposición de Perseo. El héroe, rebelde con lo divino una vez más, no quiere entregar la cabeza de Medusa, sino que pretende construir un templo especial para guardarla. Tampoco admite los consejeros y embajadores que le proporciona Polidecto para que le ayuden en el gobierno de Argos. Perseo desafía así el poder divino y el poder paternal-real (como afirma Peden, el héroe de Carballido tiene un complejo de Edipo³¹); pretende seguir el camino que él mismo trace. Es más, quiere venganza. Le muestra al rey la caja que había prohibido a su madre y que contiene la cabeza de Medusa. Inesperadamente, entra Dánae por la puerta y, no queriéndolo Perseo, su madre sufre la transformación de la cruel mirada de la Gorgona. Así, en la obra teatral el héroe es castigado. No sólo los reyes. Todo el pueblo congregado por las nupcias reales se ha convertido en piedra. Andrómeda dirá que Polidecto está frío y duro y Perseo le replica que ya era de piedra. La acción que comete Perseo a continuación es significativa. Le quita la corona a la estatua de Polidecto y se la pone él mismo. Andrómeda llora, aterrada por todo lo que ve. Su esposo le dice que es bueno llorar, que ya la segunda vez que vea semejante acción le importará menos. Perseo es soberano de los reinos de Argos y Sérifos, pero sólo le oye Andrómeda. Sus súbditos son piedras, aunque a Perseo no le importa. De nuevo una crítica social: haga lo que haga el dirigente, el pueblo se queda inmóvil y sin rechistar, acatando sus decisiones sin manifestarse al respecto.

Todo el acto final es innovación mítica. El mito nos dice que Perseo volvió a Sérifos acompañado por Andrómeda, pero Polidecto quiso apoderarse de Dánae por la fuerza y ésta se había refugiado junto a Dictis en un templo sagrado. A su llegada Perseo se venga en Polidecto, convirtiéndolo a él y a sus asistentes en estatuas de piedra. Luego entregará el poder de la isla de Sérifos a Dictis y devuelve los objetos sagrados que le habían ayudado en la derrota de la Gorgona a las ninfas y a los dioses. Es después cuando acude a Argos y su abuelo, temiendo el cumplimiento del oráculo, se marcha al país de los pelasgos, donde su nieto terminará matándolo sin querer. Sin embargo, Perseo no se atreverá a reclamar el trono de Argos y, a cambio, llega a un acuerdo con su primo Megapentes, rey de Tirinto, para intercambiar los reinos.

La mayoría de estas innovaciones son producto de la indagación del autor en busca de los sentimientos de los personajes mitológicos. Tiene en mente su forma de ser y, por eso, realiza las modificaciones que contribuyen a reafirmar dicha forma de ser. Por otro lado, en las obras apreciamos algunos elementos que intentan humanizar rasgos heroicos. Así, en *Teseo* se decía que Egeo había ocultado debajo de una

³¹ M. S. Peden (1980: 136). Sin embargo, no compartimos la opinión de la autora cuando dice que la pasión de Perseo por Medusa es fuerte y sincera, pero no más que el amor por su madre (más específico y personal). Evidentemente, son formas de amor diferentes.

gran piedra la espada para reconocer a su hijo en un futuro. Se vanagloria porque sólo un hijo suyo sería tan fuerte para levantarla. Sin embargo, Teseo lo humaniza y hasta lo desmitifica: su hijo podía ser una persona lista, capaz de usar una palanca para levantar la piedra, u otra tan astuta que un grupo de gente levantara la piedra para él. También Carballido frivoliza los sentimientos familiares de las princesas cretenses, pues Ariadna y Fedra se avergüenzan de su hermano, el Minotauro³². Este sentimiento contrasta con el de su madre, Pasífae, que canta una nana a su hijo monstruoso que está envejecido y, en un diálogo mantenido con éste (en el que el autor muestra el trato vejatorio que ciertos hijos tienen hacia sus madres), informa al auditorio de sus sentimientos (pp. 665-666):

MINOTAURO.- Eres una vieja loca y embustera. Quisiera que mi madre fuera una vaca y no tú. Y que mi padre fuera un hombre.

PASÍFAE.- Siempre estás malhumorado. Amé a tu padre porque no era un hombre. Porque tenía la piel blanca como el cielo de invierno, suave como la niebla del amanecer. Porque sus ojos eran grandes y puros. También porque los dioses lo dispusieron así, claro [...]. No me insultes, no he amado a nadie más que a tu padre. Me casaron con Minos cuando era casi una niña, y no podía yo amarlo, porque... no sé, no podía.

Con estas palabras Carballido también hace una crítica social. Esta vez su punto de mira son los matrimonios concertados, presentes sin lugar a dudas en su época, que no miran por los sentimientos de los interesados.

Hemos visto que los mitos de Perseo y Teseo sirven al autor para diseccionar al hombre contemporáneo que, tratando de guiar su propio destino siguiendo unas pautas necesarias, es traicionado por su condición humana y por los inesperados azares que le depara la vida. Aunque ambientada en la antigüedad, el autor lanza en estas obras una crítica a los dirigentes políticos y a las personas que tienen poder en su época. Varios son los pasajes citados³³ en que se refiere críticamente a los gobernantes en general (que puede aplicarse en particular a los gobernantes mexicanos) que apoyan esta perspectiva. Incluso podemos pensar que el tirano de Sérifos, con el protectorado que quiere hacer con Argos cuando se muera Acrisio, refleja en la obra el imperialismo de USA en el continente americano. También en *Teseo* encontramos esta idea por parte del héroe cuando, victorioso en Creta, parte hacia Atenas (p. 671): “Los asuntos de Atenas esperan solamente un impulso. Veo una gran hegemonía. Veo muchos pequeños reinos unidos en torno al nuestro. Veo un poder, que crece entre mis manos”.

³² Ariadna dice (p. 658): “No le digas mi hermano [...]. Mi pesadilla, mi vergüenza, no mi hermano”.

³³ Especialmente el diálogo reproducido entre Perseo y Medusa en que los gobernantes son reflejados como vanos y asesinos. En este sentido, no compartimos la opinión de A. García (1986: 90) cuando afirma: “Ya que los escenarios de estas obras no se rigen por las mismas reglas que nuestra realidad, todo puede suceder sin que los personajes dentro de la obra, ni el espectador fuera de ella, reflexionen sobre la índole de los eventos, los encuentren algo extraños, y pregunten cómo son posibles”.

Ansias de poder tiene también Perseo al final de *Medusa*, aunque en esta obra el reflejo del imperialismo aparece en Polidecto³⁴. Además la obra muestra la corrupción política que se revela en la visita del embajador persa a las criadas de Dánae para que ésta influya en la corte. Las guerras y los soldados son también objeto de reflexión y de crítica por parte del autor. Así, será Medusa la que diga (p. 100): “Soy realista. Lloré mucho por mis víctimas, como los cocodrilos, ¿pero has visto llorar a los soldados después de tres batallas? [...] Un arma usada por ti, contra tu voluntad, es una condena. Y usada por ti, cuando te plazca, es un don”.

4.- Transposiciones míticas

Por transposición entendemos elementos o personajes míticos que aquí aparecen relacionados con nuestra historia mítica pero que en la antigüedad no formaban parte de ella. Ya hemos comentado la presencia de Fedra en el episodio que Carballido recrea del mito de Teseo. Sin embargo el caso más llamativo es la presencia de las sirenas, amigas de Perseo, que en el imaginario mitológico están vinculadas a Ulises y no al asesino de Medusa. En este sentido llama la atención que los espectadores contemporáneos tienen como imagen de la sirena un ser femenino, mitad mujer, mitad pez; sin embargo, Carballido opta por describirlas según la iconografía (mitad mujer mitad pájaro, aunque no aparecen en escena³⁵) y la connotación negativa que estos seres tenían en la antigüedad. Incluso el autor hace un guiño a la *Odisea*, cuando Ulises se tapaba los oídos con cera para escuchar un canto que provocaba la locura. Así, Polidecto dice contra las sirenas (p. 34): “Se me han hundido tres barcos mercantes por su culpa. Es una lata buscar marinos sordos, y los demás se niegan a repletarse con cera los oídos. [...] Te advierto que esos animales no son limpios”. La razón de esta transposición sirve para explicar, creemos, el cariño que Perseo siente por “monstruos” femeninos. Las sirenas, amigas del héroe, preludian en cierto sentido su amor por Medusa.

Por otro lado, en la obra dramática se hacen guiños a otros mitemas de la historia de Perseo que el autor no se detiene en recrear ni contar. Así, cuando el héroe le pregunta a Medusa qué estrella quiere (p. 116) o Dánae que sueña con que su hijo se convierta en héroe y la coloque entre las constelaciones (p. 54), aluden al rendimiento que tienen nuestros personajes en la catasterización, especialmente Perseo y Andrómeda gracias a los diseños de Atenea³⁶.

³⁴ No en vano se pone en boca del rey una serie de lindezas que reflejan tanto este imperialismo como la “calaña” del gobernante: “Basta que no asesines a alguien para que te culpen de su muerte” (p. 31); “No hacen falta derechos para espiar” (p. 32); “Cuando un gobernante dice «el pueblo», quiere decir en general «yo mismo»” (p. 33); “El prestigio de un rey se apoya en la murmuración de sus siervos” (p. 40); “Gobernar no requiere valor: nada más poseer un punto de vista, en el centro del cual estés tú” (p. 152)...

³⁵ Se habla de sus plumas y, en una acotación, se señala (p. 29): “Ruido de alas. La sombra de grandes aves cruza la terraza. Perseo se asoma y hace un saludo al cielo. Los músicos chillan y escapan...”.

³⁶ Estas historias aparecen respectivamente en *Catasterismos* de Eratóstenes de Cirene (XXII y XVII).

5.- La comicidad del mito

A pesar de los trágicos sucesos, Carballido define sus obras como “tragicomedia”³⁷. La comicidad de la pieza se logra en dar a los hechos mitológicos un giro chistoso y simpático. Así, por ejemplo, en *Teseo* era conocido el problema de Egeo para procrear. El anciano justifica su relación con Medea porque, secreteando con Teseo, le dice que le había devuelto la virilidad, secreto que comparte, reiteradamente con su hijo a través de un “entiende... me había devuelto...”. También provoca sonrisa cuando el Minotauro le pregunta a su madre si había sido un niño o un becerro, o cuando le dice que le gustan las mujeres y las vacas. Sin embargo, en la derrota del Minotauro el autor quiere que la lucha recuerde una corrida de toros pero “no obviamente, o resultaría cómico”. Por eso el autor no trata de parodiar el mito clásico. Además, el monstruo está envejecido y enfermo. Su madre le recomienda que se ponga una bufanda y que se beba su medicina. No puede ser menos: lleva encerrado toda la vida en el lóbrego laberinto. De nuevo la humanización de los monstruos mitológicos. Como dirán los muchachos atenienses cuando lo contemplan muerto (p. 679): “Un toro viejo, eso era. Un hombre flaco, eso era. Un hombre con cabeza de toro”.

En *Medusa* notamos una presencia considerable de anacronismos voluntarios que contribuyen a dar un toque humorístico a lo representado en las tablas. Era éste un recurso muy querido del francés J. Cocteau que lo utilizó en sus recreaciones míticas (su Tebas contaba con centros nocturnos donde se escuchaba música de jazz)³⁸. Aquí aparece cuando las criadas comentan que Dánae “quedó como payaso” al llorar y corrérsele el maquillaje (p. 16); cuando las criadas dejan a Dánae metida en la tina y con el pelo en el secador (p. 27); cuando las sirenas tocan el caracol, instrumento musical precolombino, y según Polidecto suponen una amenaza para las fuerzas navales de la ciudad (p. 34); cuando las Gorgonas aparecen zurciendo las medias (p. 57) o jugando a las cartas (p. 111); cuando un esclavo negro toca la guitarra y canta un corrido mexicano (p. 63, 108); cuando Estanas fuma para impresionar a la gente que acude a los oráculos (p. 64); cuando Medusa se pregunta por la composición química de la sangre (p. 85) o cuando refiere su fiesta quinceañera (p. 103); cuando Polidecto afirma que el heroísmo corresponde a los soldados o a la policía (p. 152), etc.

La nota humorística no se produce sólo con estos anacronismos. También los comentarios jocosos de ciertas acciones míticas, especialmente de temática sexual, sirven para provocar comicidad. El mito dice que Dánae concibió a su hijo con un Zeus transformado en fina lluvia dorada, pero sus criadas se burlan de tal acción (p. 16): “A estas alturas se conformaría con un chorrito”. Este momento mítico vuelve

³⁷ No compartimos la opinión de J. E. Bixler (2001: 111) de que aparece este subtítulo porque el autor no está muy seguro del tipo de pieza que creó.

³⁸ Sin embargo, según M. S. Peden (1980: 25), Carballido señala la influencia de Jean Giraudoux en sus interpretaciones del mito griego en nuestras dos obras.

a servir de comicidad cuando Dánae cuenta su historia y, en escena, comenta a su hijo y a su enamorado sus sentimientos más íntimos³⁹.

Sexo y comicidad vuelven a aparecer cuando Acrisio y Perseo se hospedan en el palacio de las Gorgonas y Estanas les pregunta si quieren una o dos esclavas en las camas. El viejo verde quiere dos, pero el joven insiste que “a nadie”. También cuando las Gorgonas no pueden dormir la siesta porque les está creciendo la melena, es decir, las serpientes empiezan a estar en celo y les nacen inquietas serpientes chiquitas. Incluso alguna serpiente se muere y se tienen que peinar con cuidado para disimular la calva⁴⁰. También provoca comicidad un Polidecto que voltea un reloj de arena para medir “un momento” en que Dánae estará lista, porque “todas son iguales en estas minucias” (p. 31) o cuando las Gorgonas recriminan a Medusa no sólo por petrificar a tanta gente (pues su palacio está imposible con tantas estatuas y la terraza se ve pretenciosa y de mal gusto) sino también por no elegir a quien petrifica (p. 62):

EUNALA.- [...] Y este negro de ahora, ni siquiera era atlético.

MEDUSA.- Supongo que quiso verme bañar. Cuando salí del agua, ya estaba endureciéndose, junto a mi ropa. No lo iba a dejar ahí tirado.

ESTANAS.- Pues más valía.

Es interesante destacar que la nota de comicidad también está en los personajes que no pertenecen propiamente al mito como, por ejemplo, los criados. Así, las acciones y el desparpajo de las criadas de Dánae, los perezosos músicos que aprovechan cada momento para tirarse al sol “rascándose”, la vieja que se orina del susto cuando Acrisio irrumpe de improviso en la estancia de su hija, la gorda de grandes pechos que se chamusca uno al agacharse y meterlo en la sopa, un negro restregando lujuriosamente su vientre contra la balastrada de mármol, los esclavos a los que no les importa volverse de piedra con tal de hacer el amor con las gorgonas, la forma de hablar de éstos y sus sarcásticos comentarios, incluso el maltrato a los criados (Eunala pegando a los músicos borrachos hasta que le dolió el brazo o a la esclava negra por permitir la entrada a Perseo una vez iniciado el oráculo, Acrisio que regaña a su nieto por pegar a los esclavos con las manos en lugar de hacerlo con los pies...) dan fe de ello.

También se percibe comicidad en el empeño de Perseo por convertirse en héroe a toda costa, desdeñando, incluso en su cabezonería, ser un dios y alcanzar la inmor-

³⁹ Así (p. 40-41): “DÁNAE.- [...] Yo pienso que me vio disfrazado de ave rapaz, porque una gran águila gris pasó volando muchas veces. Después... Ay, después... Primero fue una nube, la nube más divina, erizada de rayos, estruendosa y cegadora. Después el aguacero tibio, de oro líquido, que me ceñía y me penetraba... POLIDECTO.- Una madre no debe contarle esas cosas a su hijo, y una señora no debe decirlas delante de un extraño. HERMIA.- Si se estremece así, no puedo pintarle bien las uñas. DÁNAE.- Tú cállate. [...] Tu padre me llovió varias veces. ¡Zeus, dios mío! ¿Cómo una lluvia puede sentirse así? ¿Cómo puede una lluvia hacer a una tan... feliz, tan...?”.

⁴⁰ Así (p. 58): “EUNALA.- A mí se me murieron antier cinco del frente, y me quedó una calva enorme. Mira cómo tengo que peinarme. ESTANAS.- A mí nunca me ha pasado con tantas a la vez. EUNALA.- Es que yo soy mayor”.

alidad (p. 37). Todos estos rasgos que estamos señalando se deben a que nuestro autor es uno de los mejores comediógrafos de México, pero no creemos que en la obra se haga un tratamiento irónico o paródico del mito clásico⁴¹. Si Carballido define sus piezas como “tragicomedia” es que intenta buscar comicidad en los trágicos argumentos míticos; y la encuentra. Sin embargo no juega a parodiar el mito: se sirve de él para satirizar la sociedad, pero no pretende hacer parodia del mito. Encontramos a veces algún recurso irónico, pero esto no implica que el autor ironice con todo el mito. Incluso entre esos rasgos de comicidad apuntamos algunos chistes con cariz erudito. Así, por ejemplo, cuando Dánae le recuerda a Perseo el oráculo que origina toda la historia mítica, se dice (p. 39):

DÁNAE.- Dentro de poco vas a matar a tu abuelo.

PERSEO.- (*Se ríe.*) ¿Al tiempo?

DÁNAE.- No, por supuesto que no. A mi padre, quiero decir [...]

El joven se refiere a Cronos, su abuelo paterno, personificación del tiempo. Este mismo chiste también se produce cuando Dánae exclama “Dios mío” y su hijo le responde que deje en paz a su padre. Evidentemente, Perseo tiene un punto sarcástico, presente en toda la obra, que provoca en el espectador una empatía con el personaje, hasta que, al final del acto tercero, comience a cometer sus atroces crímenes⁴².

6.- Conclusiones

El teatro es probablemente el género literario que más importancia ha tenido en la tradición y pervivencia del mito griego, tal vez por razones emotivas, pero también intelectuales. En el teatro occidental del siglo XX los dramaturgos interpretan los mitos clásicos para expresar sus preocupaciones. Su empleo sirve para observar la originalidad de los dramaturgos en su reformulación y transposición a la escena. Los mitos alcanzan así una interesante actualización, muchas veces, como aquí, insospechada. De hecho, resultan más interesantes las reinterpretaciones del mito clásico hechas con sentido avanzado que las que siguen las versiones más tradicio-

⁴¹ Como asegura J. E. Bixler (2001: 112, 115: “descarríos irónicos del mito clásico”, 120). Ya antes la autora cataloga la pieza como “obra problema” porque no pertenece a un género determinado, sino que cruza las barreras entre los géneros (a modo de híbrido dramático). Para J. J. Troiano (1977) *Medusa* se inserta en la tradición literaria de lo grotesco: “Carballido presents an uncharacteristically dismal world in *Medusa*. The basic elements of surprise, ‘the mask and the face’, and ‘the ludicrous demon’, all defined as essentials aspects of the grotesque tradition, are utilized by the author” (p. 156).

⁴² En los dos primeros actos Perseo se muestra como un chico “raro”, pero cercano e incluso cariñoso. Luego matará a su abuelo al final del acto III, a su amada en el IV y a su madre y padrastro en el V. La empatía que el espectador sentía por el héroe se verá rota y resquebrajada. J. E. Bixler (2001: 115) habla de humanización en los primeros actos y deshumanización en el último. Según la interpretación ofrecida por J. P. Vernant (1985: 330, 2001), las hazañas de Perseo tienen en común la repetición de un mismo tema mítico que traduce la misma prueba iniciática: ver sin ser visto, hacerse invisible frente al adversario, que vigila. Las innovaciones efectuadas por Carballido impiden esta interpretación.

nales. Es más: no todos los mitos griegos son susceptibles de emplearse con una finalidad política como hace Carballido. Nuestro autor ha conseguido dar un toque de originalidad y adaptar los mitos clásicos al entorno y a la realidad nacional, constatándose así, como bien afirmó O. Obregón (1981: 220): “una superación en relación al pasado y un claro signo de evolución hacia la busca de un perfil propio, consecuente con la especificidad hispanoamericana”.

Los personajes mitológicos de estas obras son herencia del mundo clásico, pero es innovación del poeta aislarlos y mostrarnos especialmente su tristeza y desconsuelo, sus angustias y deseos. El autor los quiere llevar por la senda de la felicidad, pero la falta de comunicación derivada de su soledad provoca el desenlace esperado. Sigue las versiones canónicas de los mitos y, en ese destino, sus personajes ya están marcados y tienen un objetivo que cumplir, pero Carballido penetra en el subconsciente de los héroes mostrando una forma de ser que no se corresponde realmente con la tradición clásica. Los héroes mexicanos no son los héroes que conocemos del mito griego: viven las mismas situaciones y logran los mismos propósitos pero no son los mismos hombres, no actúan como auténticos héroes⁴³. A Teseo no se le olvidó cambiar las velas del barco, sino que lo hizo a propósito para que el rey Egeo se suicidara y así ocupar él el trono. Las acciones de Perseo dictadas por los dioses fueron involuntarias (a pesar de no querer matar a su abuelo y a Medusa acabará realizando tal deplorable acción), pero su frustración y resentimiento contra Polidecto tendrá consecuencias irreparables y se hace con el poder, como Teseo, de forma monstruosa (eliminando al rey). En ambas obras se percibe la monstruosidad del héroe (sacrifican su humanidad en aras de la mezquindad, los celos, la ira... y el poder) pero, a la vez, la humanización del monstruo. Medusa y el Minotauro son pintados con rasgos entrañables e, incluso, el dramaturgo mexicano hace que el receptor de su obra comprenda la triste y solitaria realidad en que se encuentran. Por otro lado los héroes tienen, como los dirigentes con los que los comparaba Medusa, ansias de poder, son ambiciosos y no les importa cometer cualquier hazaña monstruosa para conseguir sus propósitos. La inmoralidad de sus actos es consecuencia de su propia conducta al querer ser responsables consigo mismos (quieren convertirse en héroes), ser dueños de sus acciones y negarse a ser un mero juguete de los dioses (en el mito clásico sus actos ya están predestinados).

Los personajes mitológicos analizados son solitarios. A los héroes les ha llegado el existencialismo: no en vano aparecen referencias a la responsabilidad de los actos y a la libertad de elección, además de la imagen del laberinto representando la existencia humana. Los personajes dramáticos están reclusos en su soledad y no tienen raigambre social. De ahí que los héroes de Carballido sean diferentes: presta atención a la historia mítica, pero en función de los sentimientos de sus protagonistas, igual que apuntaban los poetas de *Medusa* que tenían que componer una *Perseida*. Teseo, Egeo, Dánae, Perseo y Medusa son vistos como raros por el resto

⁴³ Más bien antihéroes. Así afirma M. S. Peden (1980: 134): “Both heroes, or, more accurately, both antiheroes, removed from the orientation of god-controlled actions, assuming the onus of respectability for their own acts, emerge as cruel and relentless monsters”. También J. E. Bixler (2001: 119): “Aunque el resultado es el mismo, la causa humana es radicalmente diferente”.

de los personajes. Prisioneros de sí mismos, son tiranos de sí mismos. Su existencia queda marcada por un espacio cerrado y tienen ansias de libertad. En ambas obras se combina filosofía existencialista y mitología clásica y, al final, se sugiere que el mito continúa. La ambición de poder personal, el egoísmo, la crueldad y la pérdida de la inocencia aparecen en escena y muestran la deshumanización de unos héroes-dirigentes contemporáneos maquiavélicos y sin sentimientos que no son más que unos asesinos despiadados y que pretenden, por sus propias acciones, convertirse en gobernantes absolutos.

Con *Teseo y Medusa* Carballido se nos presenta como un buen conocedor de la mitología griega, que no duda en transponer a su mito elementos y personajes de otras historias míticas. Así lo hemos advertido con la presencia de Fedra y de las sirenas, o en la elaboración de las armas que Atenea entrega a Perseo. Por otro lado, el autor adapta los nombres griegos, creemos, para deshacer la ambigüedad y caracterizar los masculinos con el morfema –o y el femenino con –a. Así, Polidectes > Polidecto, Esteno > Estanas, Euriale > Eunala.

Emilio Carballido recrea mitos clásicos de un modo universal, ya que en ellos constata las preocupaciones y dilemas de la sociedad mexicana contemporánea. Este hecho muestra que en la mitología de la antigüedad ya estaban presentes temas eternos y universales que preocupaban tanto al hombre antiguo como, a través de estas recreaciones contemporáneas, al actual. La expresión dramática contiene rasgos universales y eternos, sin abandonar un sabor nacional o autóctono, tan válidos para el hombre antiguo como para el moderno. Lo cierto es que estas obras pueden interesar a un público variado y no a uno elitista que prejuzgaría con criterios académicos la actualización del mito clásico al mezclarse lo antiguo y consagrado con lo nuevo e innovador. Carballido hereda las historias y los personajes de la mitología clásica, pero los recrea a su manera y así los transmite a su auditorio. Estas nuevas variantes aportan una interpretación del mito clásico diferente a como fueron concebidas, pero su actualización alcanza objetivos y terrenos hasta entonces desconocidos. Si en su trabajo sobre el papel del mito griego en el teatro mexicano contemporáneo, M. S. Peden (1969: 229) señaló dos discutidas categorías que éste hacía del uso del mito (cuando se emplea en beneficio del autor y cuando se emplea en beneficio del teatro), las obras aquí analizadas se encuadran en ese segundo grupo, pues los mitos vistos se vinculan a un teatro que podemos considerar “social” al reflejar, en última instancia, los sentimientos y preocupaciones del autor por una comunidad: la sociedad mexicana del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA:

BIXLER, Jacqueline E.:

2001 *Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido*. Xalapa, Universidad Veracruzana.

DAUSTER, Frank N. :

1962 “El teatro de Emilio Carballido”, *La palabra y el hombre*, 23, pp. 369-384.

- GARCÍA, Adalberto:
1986 *Hacia una organización de las obras de Emilio Carballido: una perspectiva cronológica*. University of Texas at Austin.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta:
2005 “Lo bello y lo siniestro. Imágenes de la Medusa en la Antigüedad”, en *Venus sin espejo. Imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*, A. Pedregal y M. González (eds.), Oviedo, Krk, pp. 121-137.
- HOLZAPFEL, Tamara:
1969 “A Mexican Medusa”, *Modern Drama*, 12. 3, pp. 231-237.
- MADIRACA, Mary:
1973 “La Medusa de Emilio Carballido”, *Letras de Veracruz*, 1, pp. 25-34.
- MAGAÑA-ESQUIVEL, Antonio (selección, prólogo y notas):
1970 *Teatro mexicano del siglo XX* (vol. IV). México, Fondo de Cultura Económica.
- OBREGÓN, Osvaldo:
1981 “Pervivencia de mitos griegos en obras dramáticas hispanoamericanas contemporáneas”, en *Permanences, émergences et résurgences culturelles dans le monde ibérique et ibéro-américain*, Aix, Université de Provence, pp. 205-221.
- PEDEN, Margaret S.:
1969 “Greek myth in contemporary Mexican theater”, *Modern Drama*, 12. 3, pp. 221-230.
1980 *Emilio Carballido*. Boston, Twayne Publishers.
- SOLÓRZANO, Carlos:
1961 *Teatro latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
1973 *Testimonios teatrales de México*. México, UNAM.
- TROIANO, James J.:
1977 “The grotesque tradition in *Medusa* by Emilio Carballido”, *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 5-6, pp. 151-156.
- VERNANT, Jean-Pierre:
1985 *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona, Ariel (2ª ed.).
2001 *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona, Gedisa.