

A LITERATURA CLÁSSICA OU OS CLÁSSICOS NA LITERATURA

Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa

Coordenação Científica:
Cristina Pimentel e Paula Morão

Edição
Maria Luísa Resende | Ricardo Nobre
Rui Carlos Fonseca

A LITERATURA CLÁSSICA OU OS CLÁSSICOS NA LITERATURA:
PRESENCAS CLÁSSICAS NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Coordenação Científica: Paula Morão, Cristina Pimentel
Edição e revisão: Maria Luísa Resende, Ricardo Nobre, Rui Carlos Fonseca

Capa: Rui Gomes (Segmento de Mercado: www.segmentodemercado.com)

© Centro de Estudos Clássicos (FLUL) e autores
ISBN 978-972-9376-52-8

Edições Húmus, 2019
End. postal: Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão, V. N. Famalicão
Tel. 9260375 305
E-mail: humus@humus.com.pt
ISBN 978-989-755-433-9

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V. N. Famalicão
1.ª edição: Novembro de 2019
Depósito legal: 464535/19

Todos os textos recolhidos neste volume foram submetidos a arbitragem científica.

Este livro é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UID/ELT/00019/2019.

Índice

- 9 Prefácio
Paula Morão e Cristina Pimentel
- ENSAIOS**
- 13 Dido/João: tradução e identidade na corte manuelina
Ana Maria S. Tarrío
- 25 Gil Vicente em modo de resistência
José Augusto Cardoso Bernardes
- 39 “Figuras todas que aparecem”: sobre a composição de personagens n’*Os Lusíadas*
Carlos Reis
- 59 *De longe a Ilha viram, fresca e bela*. As *Metamorfoses* de Ovídio e a descrição da Ilha dos Amores
Maria Luísa Resende
- 67 Jerónimo Corte Real: Um Clássico no Esquecimento
Luís Miguel F. Henriques
- 79 Preceptiva y práctica epistolar en las cartas de Joseph de Anchieta
Trinidad Arcos Pereira
- 91 A retórica da ironia na *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto
T. F. Earle
- 101 Menelau minhoto: os Clássicos e a individualização política de Portugal no período da Restauração
André Simões
- 111 Virgínia – o episódio romano pela mão de António José de Paula
Marta Brites Rosa

Una revisión de dos Medeas americanas de los años cincuenta a partir de *Além do rio* de Agostinho Olavo

FRANCISCO BRAVO DE LAGUNA ROMERO*

1. Introducción

Aunque el análisis de las reescrituras de Medea se lleva abordando desde hace aproximadamente dos décadas y a pesar de que a estas revisiones se han dedicado numerosos trabajos¹, introducirnos en el estudio de cualquiera de sus versiones nunca es tarea fácil. Poco se sabía de las Medeas latinoamericanas como en general se desconocía el papel del mito clásico en este teatro contemporáneo latinoamericano, muy marginal en textos críticos². Desde esta marginalidad, de la que habla Miranda Cancela en muchos de sus trabajos (Miranda Cancela 2005 y 2006), se ha ido construyendo una bibliografía extensa, y la larga lista de Medeas, inicialmente poco estudiadas, se ha ido reduciendo paulatinamente. En este panorama, nos encontramos, por tanto, con un campo de estudio amplio y minuciosamente revisado, con catálogos de obras descritas y analizadas, con títulos y referencias bibliográficas que incluyen estudios de carácter colectivo (López y Pociña

* Instituto Universitario de Análisis y Aplicaciones Textuales — Universidad de Las Palmas de Gran Canaria | francisco.bravo@ulpgc.es

¹ Destacan, entre otros muchos, los trabajos de Clauss y Johnston (1997); Gentili y Perusino (2000) y López y Pociña (2002).

² No obstante hay excelentes trabajos como el de Hualde Pascual (2012).

2002); estudios monográficos como el análisis comparativo de la Medea de Agostinho Olavo y de Eurípides (Bonavina da Rosa 1993); revisiones del mito desde la africanidad y la negritud (Freitas da Silva 2015), o desde la magia y la hechicería (Ribeiro de Almeida 2010); o la revisión de adaptaciones en una dramaturgia nacional concreta, como el caso de Miranda Nogueira Coelho³ con el trabajo comparativo de las obras brasileñas *Além do rio*, de Agostinho Olavo, *Gota d'água*, de Chico Buarque y Paulo Pontes⁴; *Des-Medéia* de Denise Stoklos, y *Kseni, la extranjera*, de Jocy de Oliveira.

En el estudio de estas adaptaciones, al que también nos hemos acercado puntualmente (Bravo de Laguna 1999, 2003, 2010 y 2015), pudimos observar la aparición, en la década de los años cincuenta, de unas "Medeas" indígenas que convivían en el periodo histórico, "mitologizado" e idealizado, de la época de la conquista de América. La producción teatral sobre la Conquista tuvo una presencia, casi continua, en México a lo largo del siglo XX⁵, pero esta producción no fue tan profusa en el resto de Latinoamérica, excepto en la década de los cincuenta donde se produce un auge de esta temática en relación a la discusión sobre la identidad y la historia colonial.

Entre esas obras rescatamos las tres que componen el objeto de este estudio⁶: *La Selva* del peruano Juan Ríos (1950)⁷; *Além do rio*, del brasileño Agostinho Olavo (1957)⁸; y *La Frontera* del argentino David Cureses (1960)⁹. En las tres obras, la acción dramática se sitúa en tiempos de conquista, de enfrentamientos étnicos y culturales, en un contexto de debates político-sociales, históricos e identitarios: *La Selva*, a comienzos del siglo XVI,

en la selva amazónica, en el inicio de la conquista de América¹⁰; *Além do rio* en el Brasil colonial y esclavista, del último cuarto del siglo XVII¹¹; y *La Frontera* a finales del siglo XIX, en la época de la Conquista del Desierto al sur de la Argentina¹².

Aunque son muchos los elementos estructurales coincidentes en estas obras, y muchos los planos desde donde se puede abordar su estudio, en este trabajo analizaremos solamente la tipología de estas Medeas latinoamericanas "transterradas", transgresoras de la norma civil (Delbueno 2013), comparándolas con los estereotipos clásicos heredados de Eurípides¹³ y de Séneca¹⁴. Y para que la categorización fuera más completa y ordenada, "fragmentamos" la figura de nuestra heroína en cada uno de sus perfiles más característicos y definitorios, aquellos que simbolizan su transgresión como mujer, como extranjera, como hechicera y como madre.

³ Cf. Nogueira Coelho (2005).

⁴ Sobre esta obra existe una notable bibliografía; véase, entre otras, Blessman Ferreira (2015).

⁵ Cf. Dolle (2014: 27).

⁶ No incluimos en este trabajo *Malinztin, Medea americana*, del mejicano Jesús Inclán (1957), un drama en tres actos en verso y prosa que, aunque parcialmente cumplía con los requisitos iniciales, se alejaba, al ser una obra excesivamente poética, de los parámetros de este estudio.

⁷ Ríos, Juan (1961). *Teatro I*. Lima: Talleres Gráficos de Torres Aguirre. En 1950 ganó el Premio Nacional de Teatro y fue estrenada en 1951 (la versión última corresponde a 1961).

⁸ Fue publicada en 1961 en *Dramas para negros e prólogos para brancos: Antología de teatro negro-brasileiro*, de Abdias do Nascimento. Para una mayor información sobre la implicación de Agostinho Olavo con las ideas inspiradas en *O Teatro Experimental do Negro*, fundado por Abdias do Nascimento, cf. Nogueira Coelho (2015: 160).

⁹ Cureses, David (1964). *La Frontera*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis. Fue estrenada en el Teatro *El Gorro Escarlata* el 2 de diciembre de 1964 y galardonada con el Premio Argentores 1960 al mejor drama. Compartimos plenamente la opinión de Pociña (2007) quien asegura que Cureses se pudo inspirar en la obra de Leopoldo Marechal, *Antígona Vélez*, estrenada nueve años antes.

¹⁰ Está dividida en tres actos y desarrolla el mito de Medea entre indígenas y conquistadores. El personaje de "El Soñador" es el hilo conductor que sostiene poéticamente el relato mítico de La Princesa, Medea, y El Capitán, Jasón. Evoca cada uno de los episodios desarrollados en el mito griego: el descuartizamiento de Absirto, El Príncipe en *La Selva*; la muerte de Pelias, El Capitán General, a manos de sus hijas, instruidas por Medea; la petición de exilio de El Gobernador, Creonte; la muerte de su hija, prometida de El Capitán, el asesinato de los niños y la inmolación de Medea.

¹¹ La trama se sustenta en tres pilares: la tragedia griega, las cantigas folclóricas y los cantos de los ritos africanos (Martins 1991: 131). Medea es una reina africana, Jínga, que traiciona a su pueblo por el amor de Jasón, un comerciante de esclavos. Antes de dejar su patria, Costa de Marfil, mata a su propio padre, Aetes, y envenena a su hermano, Suana Mulopo. Bautizada por los blancos, es instalada en una isla donde tienen dos hijos. A los pocos años, al conocer el futuro matrimonio de Jasón con Creusa, la hija blanca de Creonte, la mata con un hechizo y asesina a sus hijos.

¹² La india Bárbara, transposición de Medea, mató a su padre, el Cacique Coliqueo, y a su hermano y se levantó contra su pueblo para proteger a su amante el Capitán Jasón Ahumada que quedó abandonado por su tropa, herido y solo en el desierto. Bárbara es, al mismo tiempo, la madre adoptiva de dos huérfanos, Huinca y Botijo, a los que, siendo niños, los salvó de la muerte y los crió, y la madre biológica de dos hijos concebidos del Capitán Jasón Ahumada. La acción se desencadena cuando aparece el Coronel Ordóñez, Creonte mítico, con la intención de llevarse a sus hijos, Botijo y Huinca (término procedente del mapuche que significa "Nuevo Inca" y se aplicaba a los blancos, conquistadores españoles del desierto pampeano a partir del siglo XVI; el personaje de "La Vieja" así nos lo recuerda: "A vos te apelamos Huinca por ser crestiana", Cureses, p. 9) y le advierte a Bárbara que debe abandonar el rancho porque su hija Huinca, Aurora cristiana a partir de este momento, se ha enamorado de Jasón. Bárbara enloquece y, por mediación del indio Anambá, asesina a Aurora-Huinca y envenena a sus hijos.

¹³ Citamos por la edición de Gredos (1999) con traducción de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férrez.

¹⁴ Citamos por la edición de Gredos (2001) con traducción de Valentín García Yebra.

2. "Medea Mujer"

La condición de mujer de ánimo violento, terrible, vengativa, salvaje, altiva y maquinadora, se refleja de manera evidente en los versos de Eurípides¹⁵ y Séneca¹⁶. Esta tradición convirtió a Medea en un ser temible, violento e irascible y los personajes de *Além do rio* y *La Frontera* hicieron coincidir sus advertencias y premoniciones. Definitivamente, es una mujer peligrosa:

I Lavadeira: Cuidado! É mulher perigosa. (Olavo, p. 201)

C. Ordóñez: Es una mujer peligrosa. (Cureses, p. 23)

Los dramaturgos latinoamericanos reproducen la imagen clásica de una "mujer bárbara, de lo más bárbaro y opuesto a la helenía", como apuntó Lasso de la Vega¹⁷. Proyectadas en hermosas y poderosas jóvenes, indias o africanas, cautivadoras y terribles, Olavo y Cureses la caracterizan de forma casi idéntica, acentuando su aspecto bravío, bárbaro y primitivo:

Tipo jovem de mulher africana. Vestido diferente dos outros negros que aperecerão depois. É como um idolo bárbaro. Os cabelos esticados e presos por um circulo de ouro, abrense no alto da cabeça em volutas desordenadas, formando-lhe estranha coroa natural. Traz ao pescoço um colar em forma de serpente e nos braços e pernas rodilhas de ouro bruto. (Olavo, p. 203)

Una india de cerca de 33 años, espigada, de renegridos cabellos, ojos relucientes como infernos, de aspecto bravío y al mismo tiempo cautivante. (Cureses, p. 7)

(Brava como la imagen de una guerrera legendaria y distinta). (Cureses, p. 17)

Sin embargo, Juan Ríos omite esta caracterización física. En *La Selva* no sabemos qué aspecto tiene "La Princesa". Apoyándose en las acotaciones, construye un retrato psicológico de la protagonista que genera incluso más inquietud y temor que las anteriores: es silenciosa; inexpresiva; hierática;

¹⁵ De ánimo violento (βαρεία γὰρ φρήν, Eurípides, *Medea* 38); vengativa (ἢ καὶ τυράννου τόν τε γήμαντα κτάνη, Eurípides, *Medea* 42); terrible (δεινὴ, Eurípides, *Medea* 44); de mirada peligrosa (καὶ μὴ πελάσθητ' ὄμματος ἐγγυός, Eurípides, *Medea* 101); de carácter salvaje (ἀργίον ἦθος, Eurípides, *Medea* 103); de orgulloso corazón (φρενὸς αὐθάδους, Eurípides, *Medea* 104); de alma altiva e imposible de refrenar (μεγαλόσπλαγχνος δυσκατάπαυστος ψυχή, Eurípides, *Medea* 109-110).

¹⁶ Hija malvada de Eetes (*noxium Aetiae genus*, Séneca, *Medea* 179); Hembra maquinadora de engaños (*malorum machinatrix facinorum*, Séneca, *Medea* 266); Artífice de crímenes (*mortifera*, Séneca, *Medea* 731); Fiera bacante (*cruenta maenas*, Séneca, *Medea* 849).

¹⁷ Cf. Lasso de la Vega (1981: 222).

callada e impasible. Esta indiferencia y frialdad la convierten en un ser más inestable y oscuro que se puede concretar con una triple adjetivación: "fría amante homicida".

Fría	Amante	Homicida
Impasible, p. 388.	Hembra enamorada, p. 461.	Sacrilega, pp. 450 y 466.
Hierática, pp. 388, 450 y 520.	Impúdica princesa, p. 466.	Homicida, p. 451.
Severa, callada, triste, p. 412.	Hembra abisal, aciaga	Fratricida, p. 461.
Soberbia, helada, taciturna, indiferente como la muerte, p. 450.	inmoladora, p. 523	Fratricida jubilosa, p. 466
Inmóvil como una estatua de fuego en el Infierno, p. 450.		
Estoica, rígida de helado furor, p. 459.		
Tensa, inmóvil, silenciosa, p. 478.		
Inexpresiva, p. 509.		
Solemne, p. 520.		

Si atendemos a la caracterización de Eurípides, quizás los dos rasgos más representativos sean su mirada y su semejanza a algunos animales, especialmente el toro¹⁸ y el león¹⁹. Olavo y Cureses no hacen un uso excesivo de estos símiles con el mundo animal y sólo dedican versos sueltos a estas comparaciones. Olavo la compara con hienas, muy propio y cercano a los antecedentes africanos de la protagonista:

Jasão: Um bicho cheio de fome mais feroz que as hienas da tua terra. (Olavo, p. 230)

Y Cureses con leonas, más cercano al referente clásico²⁰:

Bárbara: ¡golveré a luchar como liona pa divoverles su lugar en la tribu! (Cureses, p. 55)

¹⁸ ὄμμα νιν ταυρουμένην (Eurípides, *Medea* 92).

¹⁹ Τοκάδος δέργμα λεαίνης (Eurípides, *Medea* 187).

²⁰ καίτοι τοκάδος δέργμα λεαίνης / ἀποταυροῦται δμωσί, ὅταν τις / μῦθον προφέρων πέλας ὀρηθῆ (Eurípides, *Medea* 187-189)

Un capítulo aparte merece la naturaleza de serpiente de Medea²¹. Ríos, a diferencia de los otros dramaturgos, no desprecia esta identificación y abusa, incluso en exceso, de esta caracterización:

La Princesa: ¡Mi voluntad me ampara como una serpiente en torno a mi instinto! (Ríos, p. 447)

Español 2º: ¡Venid a ver a la vieja serpiente sin colmillos! (Ríos, p. 459)

La Princesa: ¡Verde víbora, aún relucen tus ojos! (Ríos, p. 462)

El Gobernador: ¡Ah, serpiente soñando con los cielos! (Ríos, p. 483)

Español 3º: ¡Serpiente oculta, oye mi canto! (Ríos, p. 502)

La Selva de Juan Ríos presenta, como novedad, dos planos polarizados de esta animalización. Por un lado, transmite una imagen positiva proyectada desde la mirada de los suyos. De este modo, el personaje de "La Nodriza" sugiere una Medea que, cual exótica ave del paraíso, despliega toda su fascinante belleza con su mirada o con su canto:

t

La Nodriza: Ave fascinada, ¿dónde están tus pupilas? (Ríos, p. 462)

La Nodriza: ... ¡Un ave dorada cantando en los sepulcros! (Ríos, p. 466)

Por otro, el mismo procedimiento sirve para proyectar una visión negativa. En este caso, es el "Coro de Españoles" el que perpetúa la condición monstruosa de la bestia, animalizada como lechuza fratricida o lagarta enamorada, animales que evocan los versos de la segunda escena del acto cuarto de la tragedia de Séneca, donde Medea, tras invocar a los dioses propicios de las artes mágicas, practica los ritos de la hechicería:

Español 3º: ¡Pero envejecen muy rápido las perras de las Indias, se ajan, se marchitan como jardines en invierno! (Ríos, p. 455)

Español 2º: ¡Monstruos como ella están bien para las ferias! ¡Venid a ver a la lechuza fratricida! ¡Venid a ver a la lagarta enamorada! (Ríos, p. 459)

Español 2º: ¡Tan sólo una moneda de saliva en el hocico de la bestia! (Ríos, p. 459)

En las acotaciones de *La Frontera*, David Cureses nos presenta a Bárbara como un animal acorralado, herido, y, por lo tanto, peligroso

y fiero. No necesita de los símiles para proyectar la misma imagen que los anteriores dramaturgos. Con el uso de estas acotaciones congela, como si de una fotografía se tratara, el retrato de la Medea que quiere transmitirnos:

(Todos sus movimientos ahora son sensuales como de animal en celo) [...] (Con un aullido que hace temblar la pampa) [...] (... como una fiera acorralada), p. 30.

(...como vencida se vuelve la fiera), p. 43.

(Bárbara, fiera como un animal acorralado), p. 45.

(Se pasea de un lado hacia otro como una fiera enjaulada sin saber qué hacer), p. 67.

3. "Medea Extranjera"

Ser una Extranjera es otra de las características de Medea. En Eurípides procede de la Cólquide, región incivilizada de Asia, de manera que ocupa un papel de segunda categoría por ser mujer y por ser extranjera. Además, al sufrir las injurias de Jasón, se encuentra sin patria, sin hermano, sin cobijo ni amparo:

Medea: Tú tienes ésta tu ciudad y la casa de tu padre y el disfrute de tu vida y el trato con amigos, mientras que yo, abandonada y sin ciudad, sufro el ultraje de ese hombre, botín tomado en tierra bárbara, sin tener una madre, un hermano o un pariente para echar allí el ancla lejos de esta desgracia. (Eurípides, *Medea* 253-258)

Olavo recibe el relato de Eurípides y compone un retrato similar, adaptado, eso sí, a las condiciones de su Medea. Sustituye el concepto de "mujer griega" por "mujer blanca", situada en una posición social dominante; y mantiene el de "mujer bárbara o salvaje", y construye una combinación paralela perfecta, materializada, en ambos casos, por Jasón, el griego y el esclavista:

²¹ Sobre la presencia de las serpientes en la Medea de Séneca existen numerosos trabajos, algunos muy inspiradores como el de Martha Nussbaum, "Serpientes en el alma: una lectura de la *Medea* de Séneca" (Nussbaum 2003: 539-590).

Jasón: Ninguna mujer griega habría osado esto, y eso que antes que a ellas te preferí a ti para casarme – unión odiosa, funesta para mí: a una leona, no una mujer, de más feroz naturaleza que la escila trirrena.

(Eurípides, *Medea* 1339-1343)

Jasão: Fui um louco em pensar que de uma terra de bárbaros podia trazer uma mulher para mim. (Ri desesperadamente) uma mulher que depois de haver traído sua tribo, depois de matar pai e irmão, deita-se nos meus braços e troca juras de amor. Tu és o gênio do mal, que os deuses enviaram contra mim para pagar pelos escravos que fiz acorrentar nas praias da África, **nenhuma mulher branca ousaria fazer o que fizeste.** (Olavo, p. 230)

Sin embargo, esta extranjera que lo ha perdido todo, incluso su patria, no suplica, sino que articula su identidad cultural a partir de su superioridad con respecto al pueblo dominado. Porque Medea es negra y es indígena, pero sigue siendo reina, hija de reyes, dueña de la tierra, y, como reina, ejerce su poder y determina su presencia. Por eso ningún hombre manda sobre ella; a ningún hombre suplica:

Medea: Sou rainha na Costa d'Ouro, nunca ninguém me mandou. (Olavo, p. 204)

La Princesa: ¡Soy hija de un rey, y no he suplicado nunca a un hombre! (Ríos, p. 496)

Bárbara: Y io soy la hija del cacique Coliqueo dueña de tuito lo que loj ojos alcanzan a ver pa el sur y pa el norte (Cureses, p. 18)

En *La Frontera*, Medea ya es Bárbara desde su propio nombre. Y éste, no sólo nos desvela su carácter indómito y salvaje, sino que también la identifica como extranjera. No es casual que en esta propuesta el padre de Bárbara se llame Coliqueo, referencia irrenunciable a la Cólquide clásica, pero también a la historia argentina de la Conquista del Desierto ya que el cacique Coliqueo es citado por algunos historiadores²².

Como homenaje a su pasado mítico, los tres dramaturgos "festejan" en sus obras el nacimiento y la pertenencia de Medea a la raza del Sol. Ríos y Olavo lo hacen de forma directa; Cureses, siempre más poético, con una carga más simbólica. Y aunque hay diferencias en la manifestación del linaje divino de Medea (en Olavo es su tribu la que descende del Sol; en Ríos hay una adoración religiosa al Padre Sol y en Cureses el Sol está dentro en la

sangre de su Medea pampeana, hecha de fuego, de odio y muerte), hay un aspecto coincidente en las tres obras: siempre es Medea la que reivindica su estirpe y linaje:

Medea: Aétes era meu pai, **La Princesa:** ¿Qué hacer, **Medea:** Io soy hembra grande chefe de uma tribo ígnea pupila, música que tiene fuego en la que descendia do sol. radiante, oh Sol Dios de mis mayores, Padre de mi raza? (Cureses, p. 10) (Olavo, p. 204) (Ríos, p. 462)

4. "Medea Hechicera"

Como mujer sabia, su rasgo más característico es la hechicería. Su parentesco con Helios, sus invocaciones a divinidades telúricas, Temis, y lunares, Ártemis²³ y Hécate²⁴, su dominio de pociones y venenos, y su habilidad para urdir, tramar, maquinarse, crear con insidia y maldad, son sus cualidades más destacadas:

Medea: Eres de naturaleza hábil y experta en muchas artes maléficas. (Eurípides, *Medea* 285)

Medea:... Y, además somos naturalmente las mujeres para las cosas buenas incapaces, pero de cosas malas artifices muy sabias. (Eurípides, *Medea* 407-409)²⁵

Estas Medeas americanas son también hechiceras temidas y odiadas por el pueblo, un pueblo representado, como no podía ser de otra manera, por un Coro compuesto por voces blancas, criollas y cristianas. En *Além do rio* son las "Lavanderas", mujeres blancas que lavan desde la otra orilla y que proyectan, desde la otra orilla, la imagen de la negra hechicera:

III Lavadeira: Pra mim, ela fez macumba. [...] Negra suja! Feiticeira! (Olavo, p. 201)

III Lavadeira: Conhece tanta mandinga e canjerê!... (Olavo, p. 202)

III Lavadeira: E todos vêm procurá-la para pedir mezinhas e canjerês.

²³ Ω μεγάλη Θέμι και πότνι' Ἄρτεμι (Eurípides, *Medea* 160)

²⁴ ... *Tripodas agnosco meos / favente commotos dea* (Seneca, *Medea* 785-786)

²⁵ Πρὸς δὲ καὶ πεφύκαμεν / γυναῖκες, ἐς μὲν ἔσθλ' ἀμηχανώταται, / κακῶν δὲ πάντων τέκτονες σοφώταται (Eurípides, *Medea* 407-409)

²² Cf. Walther (1980).

I **Lavadeira**: E a todos ela enxota e diz que foi batizada e prometeu a Jasão nunca mais fazer macumbas nem candomblés. (Olavo, p. 206)

En *La Selva* las "Voces de los Niños", en el inicio de la obra, gritan, apedrean e insultan a los hijos de Medea, y las "Voces del Pueblo", en la parte final, claman venganza y piden su muerte:

Voces de los Niños: ¡Hijo de la bruja!... ¡Hijos de la bruja! ¡Hijos de la bruja! (Ríos, pp. 386-387)

Voces del Pueblo: ¡Muerte a la hechicera y a sus hijos! (Ríos, pp. 517, 521, 523)

La Selva presenta como variante el personaje del "Español 2º" a modo de Corifeo. Éste toma la palabra y se erige en la negación de Medea y en su enemigo más vigoroso, refiriendo siempre sus miedos y dudas sobre la fidelidad y la maldad de la extranjera:

Español 2º: ¡Es un brebaje de la maldita **hechicera**! (Ríos, p. 434)

Español 2º: ¡La **bruja** nos ha traicionado! (Ríos, p. 436)

Español 2º: ¡La **hechicera** envenenó a su hermano! (Ríos, p. 449)

Español 2º: ¡La **hechicera** podría envenenarnos! (Ríos, p. 455)

Español 2º: ¡La **hechicera** lo mató! ¡La **hechicera** lo mató! (Ríos, p. 470)

En *La Frontera*, obra en la que el autor prescindió del coro, las habilidades de Medea se presentan desde una doble perspectiva. Por un lado se ilustra el conocimiento como algo positivo. La mirada de los personajes indios que acompañan a Bárbara logra revertir una característica negativa, la hechicería, en algo positivo; Medea conoce la ciencia y es una "poderosa sabedora" del conocimiento. Este poder le hace ser tan "sabia como el más sabio de los hechiceros" y esto le permite intervenir directamente en los espacios de las identidades masculinas y poder disputar su poder entre iguales:

Vieja: Hacé un conjuro Vos sabís tuitas las cosas e la ciencia y la hechicería. (Cureses, p. 11)

Vieja: Podís ler en el humo y hasta en la mesmita agua Podís hacer morir despacito, a quien querás. (Cureses, p. 12)

Anambá: Poderosa sabedora de los secretos del fuego y de la tierra. (Cureses, p. 46)

Anambá: Te sé tan sabia como el más sabio de los hechiceros. (Cureses, p. 48)

Y por otro lado, Cureses presenta el conocimiento como algo negativo, esto es la hechicería y brujería. El dominio de las pócimas y los filtros, de los hechizos, prodigios y sortilegios, sólo puede estar en manos de los que conocen, y habitan, el mal. Los que están en el otro lado, los blancos cristianos, el Coronel Ordóñez, Jasón o Fray Javier, se resisten a esta fascinación y la temen:

C. Ordóñez: Temen tanto a tus hechizos como a tu puntería [] Con toda tu sangre india y todos tus hechizos de bruja. (Cureses, pp. 26-27)

Jasón: Resucitaste en vos tu antigua fuerza de hechicera que yo creía olvidada [] Temen de verdad a tus hechizos y brujerías. (Cureses, pp. 35-36)

Fray Javier: Tienes larga fama de hechicera. (Cureses, p. 68)

5. "Medea Madre"

Para terminar esta breve reflexión sobre estas Medeas, sólo nos queda analizar su condición de madre. La Medea madre griega mata por honra; la madre americana, india o negra, mata por necesidad de liberación, para salvar a sus hijos y recuperar sus raíces, como una metáfora de reafirmación de la libertad.

En *La Selva*, la madre es nacimiento y muerte. En los versos finales, Ríos utiliza la simbología del arco como maternidad y las flechas como símil de los hijos para revertir la imagen y producir en el lector un poderoso efecto. El arco de la vida, ajustado al pecho de la madre, se transforma en arco de la muerte, y es este mismo pecho de la madre, el que les dio la vida, quien sostiene el dolor de la muerte cercana:

El Soñador: ¡La pavorosa madre avanza lentamente hacia sus hijos, apoyando el arco de la muerte en el mismo pecho que les dio la vida! y al tender el arco se maltrata la ubre materna, y por un momento confunde su dolor con el dolor más dulce, siente en el pecho los labios de sus críos! (Ríos, pp. 521-522)

En *Além do rio*, los niños desaparecen en el río, convertido a partir de ese momento en un lugar sagrado. Ya en Eurípides el río aparece como elemento purificador y sus aguas poseen un carácter sagrado²⁶. Para Da Silva Carvalho²⁷, estas aguas no sólo lavarán y purificarán a los hijos de Medea,

²⁶ Ἄνω ποταμῶν ἱερῶν χωροῦσι παγαί, / καὶ δίκαια καὶ πάντα πάλιν στρέφεται (Eurípides, *Medea* 410-411).

²⁷ Carvalho (2015: 9).

sino que también la devolverán a sus raíces, dejándola libre para volver a ser negra y asumir su nombre, Jinga, su raza, su identidad y su cultura:

Medea: E o rio será lembrado e será rio sagrado. Suas águas rolando vão empredizando que não há maior glória que a que se alcança em não se deixar vencer. (Olavo, p. 231)

En *La Frontera* de Cureses, Bárbara, fiel a la Medea clásica, conocedora de los filtros y las pócimas, utiliza “hierbas del sueño” para liberar y salvar a sus hijos:

Bárbara: Sólo unas hojitas... los cachorros tomarán su jugo... y quedarán dormidos... dormidos para siempre... ¡Eso es su salvación! (Cureses, p. 71)

6. Conclusiones

En función de lo expuesto en estas páginas, podemos concluir que desde un punto de vista formal en estas tres revisiones del mito de Medea, los dramaturgos latinoamericanos respetan, en general, los cánones tradicionales de la Medea clásica pero “americanizan” sus rasgos y se “contaminan” con el uso de contextos populares propios de las culturas indígenas americanas. Desde el punto de vista de la intencionalidad creadora, reconocemos que la condición identitaria de estas Medeas es reutilizada como símbolo de la sociedad mestiza en Latinoamérica y como fuente de reivindicación cultural, nacional y étnica.

Bibliografía

Ediciones

- Cureses, David (1964). *La Frontera*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis.
- Eurípides (1999). *Tragedias*, trad. Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez. Madrid: Gredos.
- Olavo, Agostinho (1961). *Além do rio*. In Nascimento, Abdias do (ed.), *Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: TEN.
- Ríos, Juan (1961). *Teatro I*. Lima: Talleres Gráficos de Torres Aguirre.
- Seneca, Lucio Anneo (2001). *Medea*, trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.

Estudios

- Almeida Cardoso, Zeila de (2016). “El teatro brasileño y la tradición clásica”. *Praesentia. Revista Venezolana de Estudios Clásicos*, pp. 15-27.
- Bravo de Laguna Romero, Francisco (1999). “El mundo clásico en el teatro argentino contemporáneo”. In *Actas del Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana y Tradición Clásica*. Barcelona, pp. 89-95.
- _____ (1999) “La pervivencia de las heroínas griegas en el teatro argentino contemporáneo: una revisión del mito de Electra”. *Myrtia. Revista de Filología Clásica* 14: 201-218.
- _____ (2003). “Los tangos de Orfeo of Rodríguez Muñoz”. *Latin American Theatre Review*, 3 - 37/1: 117-131.
- _____ (2010). “De la Cólquide a la Pampa: una Medea en *La Frontera* de David Cureses”. *Arrabal. Revista de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*. 7-8: 131-138.
- _____ (2015). “Mundo clásico y crítica social en el teatro del ecuatoriano Andino Peko Moscoso”. In *Actas del V Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico*. Salamanca: Instituto de Estudios Humanísticos, pp. 2437-2445.
- Carvalho, Adelia Aparecida da Silva (2015). “*Além do Rio* — uma Medea na dramaturgia do teatro negro no Brasil”. *Urdimento*, v.1, n° 24: 6-27.
- Clauss, James J., y Johnston, Sarah Iles (eds.) (1997). *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. New Jersey: Princeton University Press.
- Delbueno, María Silvina (2012). “Los rastros de “Medea” de Eurípides en “Medea” de Elena Soriano. El tópico de los celos”. In *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*, coord. Aurora López, Andrés Pociña, M. de F. de Sousa e Silva. Granada: Universidad de Granada, pp. 171-178.
- _____ (2013). “Mujeres al margen: el conflicto que establece la ley en *Medea* de Eurípides y en *La Frontera* de David Cureses”. In *III Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género*. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3439/ev.3439.pdf (acceso el 10 de enero de 2018).
- Dolle, Verena (2014). *La representación de la Conquista en el teatro latinoamericano de los siglos XX y XXI*. Hildensheim, Zürich, New York: Georgs Olms Verlag.
- Ferreira, Renata Blessman (2015). “Ressignificando Medeias: o contexto sócio-histórico para a construção de uma heroína”. In *Mafuá. Revista de literatura em meio digital*, n° 23: Disponible en <http://mafua.ufsc.br/2015/ressignificando-medeias-o-contexto-socio-historico-para-a-construcao-de-uma-heroína/> (accedido a 8 de septiembre de 2017).
- Freitas da Silva, Hermes (2015). “Um mito grego no Brasil em *Além do rio*, de Agostinho Olavo (1957)”. In *Anais do II Congresso Nacional Africanidades e Brasilidades*. Disponible en <http://periodicos.ufes.br/cnafricab/article/view/9542> (acceso el 10 de enero de 2018).
- Gentili, Bruno, Perusino, Franca (eds.) (2000). *Medea nella letteratura e nell'arte*. Venezia: Marsilio.
- Hualde Pascual, Pilar (2012). “Mito y tragedia griega en la literatura iberoamericana”. In *CFG: Estudios griegos e indoeuropeos*, 22: 185-222.
- Lasso de la Vega, José S. (1967). *Helenismo y literatura contemporánea*. Madrid: Prensa Española.
- López, Aurora, y Pociña, Andrés (eds.) (2002). *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Universidad de Granada.
- Martins, Leda Maria (1991). *A cena em sombras: expressões do teatro negro no Brasil e nos Estados Unidos*. Universidade Federal de Minas Gerais.

- 14
—
- Miranda Cancela, Elina (2005). "Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericano contemporáneo". *La ventana: Revista de Estudios de Género*, 22: 69-90.
- (2006). *Calzar el coturno americano: mito, tragedia griega y teatro cubano*. La Habana: Ediciones Alarcos.
- Nogueira Coelho, Maria Cecília de Miranda (2005). "Medéia: metamorfoses do gênero". In *Letras Clássicas. Revista de Estudos Clássicos do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo* v. 1, nº 9: 157-178.
- Nussbaum, Martha (2003). "Serpientes en el alma: una lectura de la *Medea* de Séneca". In *La terapia del deseo. Teoría y práctica en la ética helenística*. Barcelona: Paidós, pp. 539-590.
- Pociña, Andrés (2007). *Otras Medeas: nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, eds. Aurora López y Andrés Pociña. Granada: Universidad de Granada.
- Ribeiro de Almeida, Wilson Filho (2011). "Feitiçaria e cultura africana no teatro de Agostinho Olavo". *Revista de Educação Popular. Uberlândia*, v. 10, pp. 106-120.
- Rosa, Edvanda Bonavina (1993). "De Eurípides a Agostinho Olavo: Medéia e Medea". In *Itinerarios*, Araraquara, v. 6: 77-86.
- Sala Rose, Rosa (2002). "La *Medea* de Eurípides: el enigma del infanticidio". In *Medeas. Visiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. Aurora López y Andrés Pociña. Granada: Universidad de Granada.
- Walther, Juan Carlos (1980). *La conquista del desierto: síntesis histórica de los principales sucesos ocurridos y operaciones militares realizadas en La Pampa y Patagonia contra los indios (años 1527-1885)*. Buenos Aires: Eudeba.