

CORPOS DO DRAMA DE NANDA GÁRBERO: LAS REESCRITURAS DRAMATIZADAS BRASILEÑAS DE MEDEA E ISMENE COMO PREFACIO DE TRILOGÍA DEL ODIO

FRANCISCO BRAVO DE LAGUNA ROMERO
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

Resumen

En el año 2022 Maria Fernanda Gárbero publicó *Antígona Bel: uma peça pandêmica*, una reescritura del mito ambientada en Rio de Janeiro. En el 2023 fue traducida al español por la revista *Acotaciones*. En el año 2024 firma como Nanda Gárbero *Corpos do drama (duas peças)*, que incluye *Medeia do fim do mundo (peça em 2 atos)* y *A irmã de Antígona (nove cenas curtas)*. Nos planteamos analizar la resignificación de las dos piezas que componen *Corpos do drama* para determinar si estas perspectivas y la propia tradición clásica se reivindican, reaccionan o colisionan, qué valores se reproducen en este paratexto tan simbólico y analizar si su revisión y deconstrucción se debe a un oportuno discurso agotado o proporciona otras miradas más simbólicas que el estereotipo que representa.

Palabras clave: tradición clásica, teatro latinoamericano, teatro grecolatino, mitología clásica, reescritura brasileña.

CORPOS DO DRAMA BY NANDA GÁRBERO: THE BRAZILIAN DRAMATIC REWRITINGS OF MEDEA AND ISMENE AS A PREFACE TO TRILOGÍA DEL ODIO

Abstract

In 2022 Maria Fernanda Gárbero published *Antígona Bel: uma peça pandêmica*, a rewriting of the myth set in Rio de Janeiro. In 2023 it was translated into Spanish by the magazine *Acotaciones*. In 2024 she signs as Nanda Gárbero *Corpos do drama (duas peças)*, which includes *Medeia do fim do mundo (peça em 2 atos)* and *A irmã de Antígona (nove cenas curtas)*. We propose to analyse the resignification of the two pieces that compose *Corpos do drama* to determine whether these perspectives and the classical tradition itself

* Instituto Universitario de Análisis y Aplicaciones Textuales.

are claimed, if they react or collide, what values are reproduced in this highly symbolic paratext and analyse whether its revision and deconstruction is due to a timely exhausted discourse or provides other more symbolic looks than the stereotype it represents.

Keywords: Classical tradition, Latin American theatre, Greco-Latin theatre, Classical mythology, Brazilian rewriting.

1. INTRODUCCIÓN

Hay creadoras e investigadoras que conviven, circunstancial o temporalmente, con sus personajes o con las obras objeto de sus estudios; hay otras, sin embargo, que lo hacen emocionalmente sin querer distinguir los pulsos artísticos de los académicos. Del primer caso tenemos innumerables ejemplos; en el segundo se encuentra Maria Fernanda Gárbero. Graduada en Letras y Literaturas Portuguesas por la Universidad Federal de Juiz de Fora en 2002, Maestra en Teoría Literaria por la Universidad Federal de Juiz de Fora en 2005 y Doctora en Literatura Comparada por la Universidad del Estado do Rio de Janeiro en 2009, culmina en 2019 el postdoctorado en *Poéticas da Tradução* en la Universidad Federal de Minas Gerais. Actualmente es profesora asociada de Teoría de la Literatura en la Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro¹.

Sus publicaciones se centran en la traducción y recepción de personajes trágicos femeninos en la literatura, cine y teatro, en la maternidad, el silenciamiento de la mujer y sus estrategias de resistencia en las artes². Entre sus traducciones al portugués de textos teatrales en español, italiano, catalán o gallego, se encuentran dos obras que tienen como protagonistas a heroínas clásicas: *Trilogía trágica* de la uruguaya Mariana Percovich, publicada en 2019 por la editorial Kallaikia y compuesta por *Yocasta (una tragedia)* (2003), *Medea del Olimar* (2009) y *Clitemnestra. Falso monólogo griego* (2012); y *A Fronteira* del argentino David Cureses, publicada en el

¹ Coordina el proyecto *Travessias Críticas* e integra los grupos de investigación *Vortit Barbare* sobre traducción y performance, el *Grupo de Tradução de Teatro* (GTT) de la Universidad Federal de Minas Gerais y el *Laboratório de Estudos Clássicos* (LEC) de la Universidad Federal Fluminense. Organizó, junto a Beethoven Alvarez y Fabio Cairolli, las *Jornadas de Estudos Clássicos: civilização e violência* (2022).

² Destacamos el libro *Madres de Plaza de Mayo. A memória do sangue, o legado ao revés* (Gárbero, 2020), la reseña de una monografía sobre Antígona (Gárbero, 2021) y, en coautoría, un artículo sobre teatro griego (Haddad *et al.*, 2023).

año 2021 en la Colección Dramas y Poéticas por la Universidad Federal de Paraná.

En el año 2022 la editorial brasileña Telha publica su obra *Antígona Bel: uma peça pandêmica* (Gárbero, 2022). Un año después, la revista *Acotaciones*, editada por la Real Escuela Superior de Arte Dramático en Madrid, en su sección *Cartapacio* dedicada a textos teatrales breves, la publica traducida al español (Gárbero, 2023). En 2024 publica como Nanda Gárbero *Corpos do drama* (Gárbero, 2024) y la presenta en la Baixada Fluminense de Río de Janeiro el 15 de junio. Esta obra recoge la reescritura de Medea, *Medeia do fim do mundo (peça em 2 atos)*, y de Ismene, *A irmã de Antígona (nove cenas curtas)*³. En la contraportada del libro Gárbero incluye unos datos extraídos del *Fórum Brasileiro de Segurança Pública e do Anuário Brasileiro de Segurança Pública* del año 2022 que ilustran claramente las intenciones programáticas de la autora: «Neste país em média 35 mulheres sofrem algum tipo de agressão por minuto. 1 mulher é morta a cada 6 horas».

A finales del año 2025 el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria tiene previsto publicar *Trilogía del odio*, el corpus completo con formato de trilogía clásica, como corresponde a la tradición, de las obras que fueron editadas, por separado y en portugués y español en distintos tiempos y momentos. Agradecemos a la autora que nos haya facilitado el borrador de esta edición que en el momento de redacción de este trabajo aún no ha visto la luz. De esta futura trilogía queremos destacar tres puntualizaciones genéricas que nos pueden servir como punto de partida para sus diferentes análisis.

2. PARTICULARIDADES DE LA OBRA DE MARIA FERNANDA GÁRBERO

La primera premisa es que el estudio de estas obras se puede abordar desde múltiples parámetros, ya que soportaría un análisis filológico individual (como obras únicas o como trilogía), una reflexión feminista de las múltiples formas de opresión hacia la mujer, o un análisis de literatura meta-comparada con una visión diacrónica, porque fueron

³ En adelante nos referiremos a ellas como *Medeia* y *A irmã*. En sus citas indicaremos únicamente las páginas (Gárbero, 2024).

publicadas en momentos y en lenguas diferentes y fueron agrupadas también de forma diferente con una secuencia que no responde a su aparición cronológica. Por esta razón, para respetar esta imbricación lingüística y para ser respetuosos con las cuatro ediciones, citaremos indistintamente las obras en función de los matices que los fragmentos nos proporcionen y que consideremos que pueden enriquecer el mejor entendimiento de la obra.

La segunda premisa que se repite en estas tres piezas es que Gárbero utiliza, ocasional y residualmente como recurso dramático, la metodología de traducción del llamado grupo *Truipersa* (*Trupe Delaware Traducción Teatro Antigo*), que surgió en 2006 en la Universidad Federal de Minas Gerais al amparo de dos actrices, lectoras de griego antiguo, y un director de teatro bajo la coordinación de la profesora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Barbosa, 2009). Según Hörster y Leão (2023), el origen del nombre tiene conexión con la palabra portuguesa *trupe*, que también se utiliza en español, *troupe*, para definir al «grupo de artistas, especialmente de teatro, danza, cine o circo que trabajan juntos, desplazándose de un lugar para otro»⁴. Pero también estos autores aluden al término *tropeça* (del verbo *tropeçar*), para ironizar sobre la propia sugerencia del nombre. Esta compañía heterogénea, que se define como un conjunto de traducción y puesta en escena, reúne no sólo a profesores y jóvenes investigadores de estudios clásicos y traducción, sino también a profesionales del teatro con el objetivo de superar la doble distancia, el tiempo y el espacio, de la recepción de la obra con un juego de intertextualidad donde la traducción permite al público sentirse cómodo y, a su vez, acercarse de manera natural a unos códigos menos conocidos. Ejemplo del uso de este método en las obras de Gárbero, son las citas iniciales en *Medeia* y *Antígona Bel*, la escena 5 de *A irmã* (íntegramente transcrita con grafía griega) o la cita en mitad de *Medeia* en la que la autora reivindica el lugar de la mujer en su maternidad:

É mais fácil escrever uma teoria quântica do que parir uma só vez! (54).

E dizem que nós vivemos uma vida segura,
em casa, e eles guerreiam com suas lanças.

⁴ *Diccionario de la Lengua Española*, s. v. 'troupe' (en línea: <<http://dle.rae.es>>, consulta: 8 de julio de 2024).

Bobagem! Como queria junto do escudo
três vezes lutar a parir uma só vez!⁵ (sumario).

Y la tercera de las particularidades son sus referencias musicales (tangos, música *new age*, *funky*, electrónica, popular o *hard rock*) que adornan toda la acción dramática. En *Medeia* conviven tres estilos musicales representados por el tango *Por una cabeza*⁶ que tatarea la protagonista en versión original; el *hard rock*, casi *punky* de *Joan Jett & The Blackhearts* y su *Bad Reputation*⁷, también en versión original, con el que abre *Medeia* acompañando la cita de Eurípides, y la canción infantil georgiana *Uma raposa entrou sorrateiramente no galinheiro*⁸ con la que finaliza la obra, danzando como niñas las dos protagonistas. En *A irmã* la protagonista entona siete cantigas infantiles populares, en las que, respetando la lengua original gallega, envuelve, como si fueran rosas, los siete días de la semana en los que no ve el sol. *Ne me quittes pas* de Jacques Brell concluye la pieza. En *Antígona Bel*, la potente música funky *Baixada Cruel. Os sinistros são de Bel*, himno identitario contra la violencia y pobreza que fecunda toda la obra, evoca los sonos ancestrales de sus raíces, «sente esse som, que o tambor vem da raiz, tudo o que eu quero é ver os preto feliz» y la voz de la icónica y mítica Elza Soares (Río de Janeiro, 1930-2022), diva bautizada en 1999 por la BBC como la *voz brasileira del milenio*, repite el estribillo de su canción *A Carne*⁹ como un mantra, «a carne mais barata do mercado é a carne negra».

⁵ *Medeia*, Eurípides (trad. Τριπέρσα), vv. 248-251: λέγουσι δ' ἡμᾶς ὡς ἀκίνδυνον βίον / ζῶμεν κατ' οἴκου, οἳ δὲ μάρνανται δορί / κακῶς φρονοῦντες ὡς τρεῖς ἄν παρ' ἀσπίδα / στῆναι θέλομ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἅπαξ.

⁶ Compuesto por Carlos Gardel con letra de Alfredo Le Pera para la película *Tango Bar* (1935).

⁷ Álbum de estudio publicado el 23 de enero de 1981 por la discográfica *Boardwalk*: «Don't give a damn 'bout my reputation / You're living in the past it's a new generation».

⁸ Gárbero incluye el link: <<https://www.youtube.com/watch?v=12yNx5PVdwQ>> (consulta: 8 de junio de 2024).

⁹ *A Carne* fue compuesta en 1998 por Marcelo Yuka, Seu Jorge y Ulisses Cappelletti para el álbum debut del grupo *Farofa Carioca*. En 2002 fue versionada por Elza Soares e incluida en *Do Coccix até o Pescoco*, editado por *Maianga* con producción musical de Zé Miguel Wisnik y Alê Siquiera (en línea: <<https://www.letras.mus.br/elza-soares/discografia/do-coccix-ate-o-pescoco-2002>>, consulta: 8 de junio de 2024).

Una vez esbozados estos rasgos teatrales genéricos que, de algún modo, son característicos de la obra de Gárbero, pasamos al análisis de las piezas de *Corpos de drama* (Gárbero, 2024).

3. *MEDEIA DO FIM DO MUNDO*

Medeia es una pieza en dos actos, con dos personajes, Medea y una mujer, que aparecen en un escenario giratorio. El primer acto es una interpelación descarnada al auditorio, al lector, al director de la pieza y a la tradición y recepción de nuestras propias Medeias:

Que merda é essa? Pelo amor de Deus, me deixa em paz, tem mais de 2500 anos que vocês ficam brincando, rodopiando com meu fantasma mundo a fora, inventando mais Medeia por aí. É pedir demais? (21).

La autora advierte a sus lectores de que se encontrarán «com uma Medeia que não mata e nem more... ou mesmo com muitas Medeias da atualidade que ainda persistem no filicídio, e com uma Antígona à sombra; presente em sua ausência» (14-15). En el *Prefácio* de *Corpos do drama*, Alexandre O Gomes, fundador de la *Escola Fábrica dos Atores e Materiais Artísticos*, considera que la obra es «um desejo de reparação de uma dívida histórica» (9), que utiliza el metalenguaje inverso porque no busca un autor como Pirandello, sino que cuestiona las infinitas adaptaciones, reescrituras y revisiones que de ella se han hecho. En el inicio de *Apresentação* de *Corpos do Drama*, Gárbero desliza tres preguntas retóricas que resumen sus intenciones y que se revisan en una ascendente autoridad personal y legal: apunta primero a *nossos corpos*, referidos indudablemente al cuerpo de las mujeres; se centra luego en los derechos que se ejercen sobre esos cuerpos para finalizar en los «no derechos» que le pertenecen a esos cuerpos, que han sido arrebatados sistemáticamente a lo largo de la historia y que se convierten en la antesala argumental de una afirmación brutal y terrible que determina «el odio hacia las mujeres como táctica de un juego sucio y armado»:

A quem pertencem nossos corpos?

De quem é o mando sobre os nossos direitos?

Quem é o juiz, o dono do reino, o dono do campo, o dono da boca, o chefe da facção que decretou o ódio às mulheres como tática de um jogo sujo e armado? (13).

Expuesta Medea como icono travestido 2500 años después, el personaje comienza a leer esta Medea 3.0, a la que define en diversos pasajes de la obra como «tragedia brasileira» («un pleonasma» usado como guiño sarcástico de la realidad brasileña), «drama mejicano»¹⁰, «drama burgués», «drama novelístico, normal y de clase media» o «drama pequeño burgués de la pareja». Nada se acerca más a la escritura de Gárbero que la misma afilada consciencia que para algunos puede resultar hiriente, pero que para ella es el reflejo acertado de su ácida mirada combativa. No son tragedias, son insignificantes dramas de clase media que no adquieren el peso de su tradición. El cinismo de evitar abordar el mito desde el psicoanálisis o la impaciencia de esquivar congresos serios y aburridos sobre el tema, le permite a Gárbero convocar a una Medea abortista¹¹, esquivar a la «macumbeira» suicida de Chico Buarque¹² (29), o renegar de la original *Des-Medeia* de Denise Stoklos (1995). Con la intención de rechazar los arquetipos de las Medeas clásicas que conjuran hechizos con baños de sal gruesa, cartas natales, queman incienso y velas para santos y cantan canciones para Orishas, evita a las Medas evangélicas¹³, de *new age*, o a las invocadas por el sincretismo brasileño. Ya una vez limpia esta Medea de todos los elementos tradicionales de sus revisiones modernas, y alejada de «aquele treco de teatro pós-dramático que está na moda» (21) en el que se aburren hablándose los unos a los otros de los mismos temas siempre, ella, brasileña de 28 años, docente sensitiva y negra, la más respetada de todas las magas de Corinto, llamada por todos «pra fazer umas magias, pra dar um jeitinho» (42), se enfrenta a Jasón.

¹⁰ «Já servi de roteiro mexicano pra mocinha que não queria parir» (27). En conversaciones con la autora nos confirma que hace referencia a la coproducción fílmica argentina, chilena y costarricense *Medea* (2017), dirigida por Alexandra Latishev.

¹¹ Reclama legalizar el aborto en un país donde sigue siendo un crimen según el Código Penal de 1940, con excepción de los casos de estupro y anencefalia (*Decreto-Lei* n° 2848 de 7 de diciembre de 1940).

¹² *Gota d'água*, de Paulo Pontes y Chico Buarque, se representó en 1975. Véase Coria (2017).

¹³ El mundo evangélico en Brasil es tratado de una manera más profunda en *Antígona Bel*.

Y de nuevo, como hizo con *Antígona Bel*, aprovecha la figura de Jasón para dar una estocada en el mismo corazón del sistema académico universitario. Este Jasón, el capitán Jasón que se representa en casi todas las propuestas teatrales latinoamericanas bajo el amparo belicista y bélico que se le presuponía a su referente clásico, no está sujeto a los principios castrenses de sus tiempos primitivos. En *La Selva* (1961) del peruano Juan Ríos y en las obras argentinas *La Frontera* (1964) de David Cureses, *La hechicera* (1997) de José Luis Alves y *Medea del Paraná* (2004) de Suellen Worstell de Dornbrooks, Jasón ostenta el cargo de Capitán, en algunos casos con nombre propio como Capitán Jasón Ahumada o Capitán Diego Bazán; también tiene el fiero aspecto áspero del comerciante de esclavos en *Além do rio* (1961) de Agostinho Olavo, o la grotesca mutilación de un violador con apellido cristiano, Juan Cruz en *La Navarro* (1980) de Alberto Drago. En ascendencia y en jerarquía, estos Jasones están sometidos, como no podría ser de otra manera, a una autoridad militar o civil: Gobernadores en *La hechicera* y en *La Selva*; un Coronel en *La Frontera*; políticos corruptos y dueños de casinos y hoteles de muy baja categoría, todos ellos, «Jasones» y «Creontes», blancos y cristianos en un mundo criollo de masculinidades jerarquizadas política o religiosamente.

El Jasón de Gárbero, «disfrazado de profesor universitario», acompañado de sus Argonautas, eufemismo que evoca contactos profesionales asociados a emprendimientos navales que nada tienen que ver con su campo de acción, es un extranjero latino de 33 años, que no se identifica como español, argentino o italiano, un arribista mediocre que desprecia el mundo académico revisando diariamente los índices de impacto de las revistas científicas, los proyectos financiados y financiables de las diferentes agencias y entidades, dirigiendo todos los trabajos posibles y vinculado a todos los programas con alta tasa de publicación. Gárbero compone un Jasón «cobarde» que «le gusta el poder...y culpar a Medea», un «tonto» que vive sin amigos y que se lamenta de todo esto porque vive en Brasil. Ni Gárbero ni su Medea se separan aquí de la tradición, porque Jasón es tradición y nunca ha existido una versión diferente a la que le proponen a la Medea-actriz. Realmente el problema de Jasón no es Medea, es él mismo, «um abismo entre o que pode um homem e o que é permitido a uma mulher» (33). Esta afirmación posibilita que más potente que ese espanto de Medea 3.0 sea un Jasón 3.0, inexistente e improbable, donde ella es su «mejor y más valiente botín» y él su gloria. La historia «rápida,

breve, crua, cruel» (48) de este Jasón brasileño se destierra de la memoria porque Medea no quiere que recuerden su nombre, ni que hablen de él, sino que sucumba al olvido. Solamente aprueba y reconoce la voz de una «mujer polaca que escribió una hermosa novela» con su nombre¹⁴, la única referencia positiva que Gárbero permite, y se permite, y que se salva de sus críticas.

Tras esta consistente negación de Medeas y Jasones, la protagonista, meta-actriz, meta-autora, acepta el papel, pero con una condición: si la pieza es suya, va a representarla a su manera, «nada de Medeia descabelada, chorando pelos cantos» (34). Y entonces Gárbero inicia el segundo acto con una Medea completamente desnuda, mostrada al natural, desabrigada de prejuicios que comienza a ser vestida por «la mujer». En su hábito de crear en su dramaturgia paisajes sonoros, reproduce sonidos de fábrica, relojes, barcos, bocinas y avisos de aviones, que ambientan una sonoridad atemporal. Ubica el fin del mundo, con el Cáucaso de Prometeo como sombra visible, cerca de Ucrania, proyectando imágenes de la guerra en la sala, porque la guerra es el «desejo de glória, de vencer, de levar a melhor, de dominar... Mostrar quem pode mais» (38-39). De la guerra, de Ucrania, de la Cólquide, de cualquier violencia, quieren salir todos los personajes y la culpa se exonera en esta pieza donde Medea, generosa y amplia, defiende que «ninguém usou ninguém» (37) porque ella «queria partir, e ele queria o velocino, e cada um dá o que tem» (37). Así de sencillo. Y esta huida de la Cólquide, la moderna Georgia¹⁵, se representa como una fuga cinematográfica de Hollywood donde nuestros protagonistas se mimetizan con *Bonnie and Clyde*, y hacen su «luna de miel del mundo al revés» donde la figura de Jack el Destripador revela la inclemencia de una desatada Gárbero que no respeta ni al descuartizado Apsirto.

Y aquí «la extranjería», un afeado neologismo usado por Gárbero, le permite golpear a los ladrones portugueses y españoles y hostigar

¹⁴ *Medea Polonia*, adaptación teatral de Ewa Kustusz que se presentó como estudio de actuación en la Facultad de Cine y Fotografía de la Escuela Superior de Arte y Diseño de Łódź (22 de octubre de 2022).

¹⁵ En la ciudad georgiana de Batumi se encuentra una estatua de Medea, inaugurada el 6 de julio de 2007 y construida por el arquitecto Davit Khmaladze como símbolo de la integración de las culturas de Georgia y la Unión Europea.

también a los extranjeros que pretenden realizar paseos turísticos por favelas habitadas, algunas de ellas, por sus propios estudiantes.

Una vez tramitado el expediente de Jasón, Medea dirige su ácida mirada a Pelias «el tío golpista do Jasão» (41), un «padre gilipollas y controlador», que no aceptó el manto, y a sus hijas, unas pésimas antagonistas más parecidas a unas «parricidinhas do interior do que pra ludibriadas pela bárbara!» (41).

Concluidas la revisión y actualización de todos los personajes de la obra, comienza entonces la tragedia. La otra «mujer» se convierte en medio de la escena en Glauce, la única protagonista que faltaba, en la novia que tiñe su traje y sus guirnalda de rojo. Esta «muchacha torpe llena de hormonas y loca por acostarse con un argonauta» se manifiesta cargada de poder porque se hizo «la buenita» invocando la imagen de madre indefensa. En esta ocasión Glauce se suicida en su deseo alucinatorio de querer ser como Medea, y para querer ser como Medea el precio es muy caro y debe pagar con su vida: «pensou que era Medeia, e querer ser eu, custa muito caro, há que pagar com a vida» (46).

Una afirmación de Gárbero condiciona el cambio de esta Medea contemporánea, sin fisuras de mujer rasgada, «só que mulher inteligente é tão ou mais perigosa que filicida» (45). La legendaria peligrosidad de Medea estaba condicionada por su vengativa violencia de mujer salvaje, de ánimo violento, terrible, activa y maquinadora que habían construido Eurípides¹⁶ y Séneca¹⁷. Una mujer como Medea, movida por instintos naturales, «prensa, como os animais» (53), enjaulada por la rabia y sin dominio de su razón, con una pasión más poderosa que sus reflexiones y capaz de causar los mayores males a los mortales en palabras de

¹⁶ «De ánimo violento» (βαρεῖα γὰρ φρήν, v. 38); «vengativa» (ἥ καὶ τυράννους τόν τε γήμαντα κτάνη, v. 42); terrible (δεινὴ, v. 44); «de mirada peligrosa» (καὶ μὴ πελάσητ' ὄμματός ἐγγὺς, v. 101); «de carácter salvaje» (ἄργιον ἦθος, v. 103); «de orgulloso corazón» (φρενὸς αὐθάδους, v. 104); «de alma altiva e imposible de refrenar» (μεγαλόσπλαγχνος δυσκατάπαυστος ψυχῇ, vv. 109-110).

¹⁷ «Hija malvada de Eetes» (*noxium Aeetae genus*, v. 179); «Hembra maquinadora de engaños» (*malorum machinatrix facinorum*, v. 266); «Artífice de crímenes» (*mortifera*, v. 731); «Fiera bacante» (*cruenta maenas*, v. 849); «furor de doncella» (*puellaris Furor*, v. 909).

Eurípides¹⁸, quizás sea menos peligrosa que la Medea contemporánea que compone Gárbero: inteligente, moderna, resuelta pero contenida, con una lucidez instintiva, profunda y sutil.

En el último tramo de la pieza la representación se invierte. La «Mujer» se transforma en *Medeia* y abandona el hogar para no matar y *Medeia* se convierte en el hombre que reclama a su hijo y se queda con él. Medea «não mata, não mete a faca, não dá veneno, não mata, não joga água quente... não tem nada... Medeia não morre» (50). Se limita a subir en su carruaje divino a sus hijos asesinados, arrojados al suelo y lapidados por el orgullo de los corintios, desfigurados por el amor de la patria herida, «odio en bruto» que llaman patriotismo, y volar a Atenas.

La obra termina con una carta en la que ella misma descifra su maternidad como «ilusión siniestra», «una película de terror». Con Ovidio y su *Heroida* XII como referencia, Medea comienza la carta con un «Caro cretino», cercano a los sinónimos de estúpido, tonto, cobarde o insensible, y termina con un listado de normas básicas para la supervivencia de un bebé, indicando dónde están los pañales, los biberones, las toallitas húmedas e incluso la cartilla de vacunación con una serie de instrucciones a modo de sentencias:

Quédate con la casa, con el coche, con el hijo y con el estandarte de padre del año.

Tú, inmóvil en el sofá, listo para dormir el sueño de los hijos de puta.

Todos te mirarán con inmensa compasión, lástima... Serás el padre más querido de la escuela, serás honrado, recibirás loas.

La humanidad se compadece de los hijos huérfanos y de los hombres viudos aún más que de los abandonados por las mujeres.

Finalmente, una vez recorridos todos los laberintos de su conflicto, ella, Medea, se manifiesta entera con esa apelación a su voluntad que Séneca puso en su boca, *Medea nunc sum* (v. 910), invocación que, según la norma, solo se le permite a los dioses (Pérez Gómez, 2018: 226). Después de todas las decisiones de otros, de la espera, de las dudas y el conflicto, de los celos y los ruegos, se erige con voz propia, como

¹⁸ «Pero mi pasión es más poderosa que mis reflexiones y ella es la mayor causante de mis males» (θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων / ὅσπερ μεγίστων αἵτιος κακῶν βροτοῖς, vv. 1079-1080).

hicieran otras Medeas latinoamericanas contemporáneas¹⁹, como la reina que también reivindicaba Séneca²⁰. Ya es mujer. Ya es libre. Ya vuelve a ser Medea: «Eu sou Medeia» (26).

4. A IRMÃ DE ANTÍGONA

La segunda pieza que compone *Corpos do drama* es *A irmã de Antígona*. En el prefacio Alexandre O Gomes habla de una mujer contemporánea y decidida, llena de encanto, que carga con dolores, amarguras, interrogantes e inquietudes, descontenta con su propia autora. La presencia de Gárbero, más allá de la negación que manifiesta la protagonista, es el permiso que se le otorga para «fazer presente em outros corpos que carregam dramas semelhantes ao seu e que precisam falar, precisam de espaço» (10) para materializarse y manifestarse. Gárbero tiene el acierto de colocar, por fin y justamente, a Ismene en el mismo espacio que han ocupado otros personajes mitológicos y literarios y le da permiso para que se mueva y reclame, como Medea, otro relato. En el prólogo de *Corpos do drama*, Gárbero exige una historia diferente, no solo porque lo exija nuestro tiempo y la historia, sino porque es nuestra obligación reinventar estos personajes para ensayar otra «linda e irreverente maneira de existir» (15):

Se Antígona e Medéia sempre serão lembradas pelo que fizeram, Ismene agora não será mais esquecida pelo que não fez [...] um dedo na ferida do patriarcado, trazendo uma reflexão imprescindível para a contemporaneidade (11).

A história agora é e será diferente, porque o tempo nos exige isso. E, se não podemos mudar esse passado, que ao menos reinventemos suas

¹⁹ «Sou rainha na Costa d'Ouro, nunca ninguém me mandou» (Olavo, 1961: 204), «¡Soy hija de un rey, y no he suplicado nunca a un hombre!» (Ríos, 1961: 496), «Y io soy la hija del cacique Coliqueo» (Cureses, 1964: 18), «¡Medea Amor, que fue Medea Tierra, hoy es Medea Muerte!» (Drago, 1980: 46-47), «Han fecundado a una nueva Medea. Vengan por Medea. Atrévanse con Medea» (Alves, 1997: 27-28), «¡La libertad está en mi cuerpo! ¡Ahora sí, soy tan libre como estas llamas!» (Salvaneschi, 2001: 44), «Yo soy Medea, yo soy la Señora. / Yo soy la hija de la Luna» (Suárez, 2016: 4).

²⁰ *Rex meus pater fuerat*, v. 177.

personagens, por meio de um sonho delirante nos palcos, onde ensaiamos uma linda e irreverente maneira de existir (15).

Por esta razón le proporciona a Ismene el mismo espacio escénico que a otras que fueron mujeres furiosas, excesivas y arrogantes. En este coro de muertas míticas sin voz en el olvido, resuenan Hécuba, que desea vengar la muerte de su hijo y grita por las demás troyanas esclavizadas por los vencedores de la guerra, Clitemnestra, la esposa que asesina por el sacrificio de su propia hija Ifigenia, Medea, la filicida, la hechicera, el horror y la pesadilla en forma de mujer o «a louca que, em seu lúcido pacto com a memória e a justiça, será um símbolo universal para muitos movimentos sociais que escancaram as feridas familiares provocadas por Estados autoritários» (14).

A irmã se distribuye en nueve escenas breves que se desarrollan en un extraño lugar, habitado solo por mujeres, prefigurado inicialmente como hospital o cárcel, «será Tebas? Será que eu tô no exílio?» (62), donde conviven con guardias, sonidos de sirenas, toques de queda y ruidos de celdas que se abren y cierran. Todas deambulan con ropajes de prisión, con uniforme a rayas, todas menos una que con un vestido color vino y con un rostro que da miedo se pasea sola con un cigarrillo en la mano.

En esta propuesta escénica, la autora brasileña plantea al lector-espectador tres juegos dramáticos inspirados en la búsqueda de esa complicidad antes aludida. El primero es una serie de acertijos que propone como adivinanzas y guiños para presentar a las heroínas míticas y épicas que habitan en este lugar: «uma voz que vive falando que confundiu a cabeça do filho com um leão»; «uma mulher muito estranha que só sabe dizer que uma cidade aí vai pegar fogo... “a cidade vai queimar”... “a cidade vai arder”... “a cidade em chamas”»; más allá, «tem uma com uma voz linda, que sempre diz que foi roubada»; otra con «uma voz linda, que sempre diz que foi roubada» (64); otra mujer que decía que «fiz com gosto» falou também que o marido dela não era “isso tudo não”... que ele levou fama e morreu na cama» (65); y la perra, hermana de Clitemnestra, que se escapó de la cama a la fama. Los nombres, reconocidos y reconocibles, de estas silenciadas son también una muestra de la invisibilidad que combate con tanta ferocidad Gárbero.

El segundo de los juegos dramáticos se condensa en la escena siete. Tres formatos comparten una incomunicación real donde Ismene habla

sola y la «mujer con voz de actitud» reproduce ruidos de radio, se mantiene en silencio o habla en un idioma que solo reconoce ella e Ismene inicialmente no entiende porque «a mulher com voz de atitude não fala a mesma língua que Ismene, mas outra língua que ela reconhece... tudo escrito numa língua que não é a minha» (73). De esta primera parte, donde solo podemos deducir el hilo de la conversación por las respuestas de Ismene, pasamos al diálogo en el idioma original, traducido por el método *Truipersa*, en el que el juego es doble porque la grafía griega solo transcribe el mismo diálogo en la versión original portuguesa. Y de este modo llegamos al tercer estadio de nuestro entendimiento: la traducción completa al español en la futura versión de este «trialógico» diálogo en forma de collage que la autora ha ido construyendo a medida que hemos ido avanzando en el conocimiento de sus códigos. Y entonces entendemos que el espacio en forma de cárcel o de hospital donde transitan estas mujeres es el Valle del Olvido creado por Eurípides y sus amigos que deciden quién se queda, quién abandona la escena y quién se mantiene en el destierro de la memoria. Ismene está en el Valle del Olvido «por irrelevante», al igual que Ifigenia, «apenas mais uma vítima do medo do esquecimento» (87), que está tan olvidada que su nombre ni siquiera aparece en la obra y solo es citada como la hija menor de Clitemnestra. Por esta razón, después del único día que actuó Ismene, suponemos que en la *Antígona* de Sófocles, su lástima aumentó y nunca más volvió a ver la luz del sol. La irrelevancia, o el olvido consciente o la negación, y el silenciamiento de Ismene como personaje trágico se replican en las dos únicas referencias que hemos encontrado en la dramaturgia brasileña contemporánea con Ismene como protagonista: *A tragédia de Ismene, Princesa de Tebas* de Pedro de Senna y *Doce Ismênia* de Rita Clemente²¹. Gárbero concentra, de este modo, en el ejemplo de Ismene y de Clitemnestra las dos condiciones por las que están condenadas en el Valle del Olvido: «Você não fazendo nada ou fazendo algo terrível, poderia ter vindo para cá do mesmo jeito» (83).

²¹ *A tragédia de Ismene, Princesa de Tebas* obtuvo el primer premio del jurado popular en *Seleção Brasil em Cena 2006*, concurso de dramaturgia para nuevos autores, promovido por el Centro Cultural Banco do Brasil. Fue estrenada al año siguiente con la dirección de Moacir Chaves y publicada en 2013 (Rio de Janeiro: Móbile). Sobre esta obra, Núñez y Barbosa (2023); *Doce Ismênia* se estrenó el 25 de marzo de 2011 en el Teatro Oi Futuro Klauss Vianna de la ciudad de Belo Horizonte. No ha sido publicada. Sobre *Antígona* en el teatro brasileño, Da Silva y De Araújo (2023).

Ismene está por irrelevante, Clitemnestra por «mau exemplo» (86). Su cabeza sigue repitiendo una lista de nombres todos los días mientras el sonido de sus tijeras destripa a jirones revistas con los que elabora un collage con un listado alfabético de nombres masculinos que formaron parte de esta saga tebana: «Basilio.... Edipo... Hemón... Jasón... Menelao... Polinices... Tiresias» (89).

El último de los juegos es el que sustenta todo el relato: Ismene habla, por fin Ismene habla y abandona su invisibilidad de siglos para escu-pírsela a Antígona a la que interpela desde la escena primera:

Antígona, Antígona (prolongando muito o nome), cadê você, irmã?
Antígona... Antígona... me ouve... deixa eu te explicar as coisas...
Antígona... não faz isso comigo... não me tira dessa história... Antígona...
responde... Antígona... fala comigo, sua pirralha! (61).

Y al final de la pieza, Ismene se quita la camisa de fuerza y termina la obra con la misma solicitud con la que empezó:

Antígona... me ajuda... fala pra moça abrir aqui pra eu ver o sol... pra
eu te ver... só quero te dar um abraço, irmã... irmã, fala comigo... me tira
daqui (93).

Y en medio de la rabia y el dolor insulta por primera vez en la historia conocida a Antígona: «a rainha, a coroada... mimada» (62); «Vaca, egoísta²²... rainha sabe tudo... filha diletta, irmã devotada, rebenta sacrifi-cial... mártir do sepultamento» (91).

En esta reversión necesaria de un personaje invisible durante toda la tradición, la voz de Ismene reclama su lugar y se instala en el escenario junto a Antígona para pedirle que sigan juntas y vivas, que no la condene al olvido ni la llame cobarde, para pedirle que no la menosprecie por irrelevante:

Eu te chamava de vaca e você me chamava de covarde... eu continuava
te chamando de mimada e você acabava com a discussão me chamando
de irrelevante... eu te condenava à força e você me condenava ao esqueci-
mento (92).

²² En conversación con la autora, llamar a alguien ‘vaca’ en Brasil es un insulto equivalente a ‘hija de puta’. Este uso es habitual y muy común entre mujeres.

Pero no hay salida. Antígona no está. Esta vez no está, aunque Ismene tenga la certeza de que está viva y de que ella no. Después de este monólogo, los únicos diálogos en escena son de las olvidadas Clitemnestra e Ismene, que silencia la voz de su odio «a la amada hija», «a la devota hermana» en un amor compartido con Medea y con Antígona en las otras dos piezas de la futura trilogía:

Eu não te odeio, Antígona. Eu te amo (*A irmã*, 69).

Te quiero mucho (Antígona a su madre, en *Antígona Bel*, 2023: 392).

Digo porque não mato quem amo, e eu amo meu filho (*Medeia*, 55).

5. CONCLUSIONES

En este recorrido que hemos hecho por la germinal y original obra dramática de Gárbero, que auguramos extensa y de obligada referencia en un futuro no muy lejano, hemos reconocido algunos tatuajes propios, característicos de su autora: su afecto por la academia y también su crítica a la academia provista de argumentos que solo pueden trascender desde el conocimiento que se tiene de ella; sus timbres sonoros, los acústicos cotidianos y los musicales, personales, marcados por tonalidades tan variadas como su propia identidad, que recogen trazas de un amplio espectro de tendencias y un riquísimo bagaje; las estampas performativas inconfundibles de un teatro con vocación de ser representado y de generar un posicionamiento claro sobre el silenciamiento de la mujer y sus estrategias de resistencia en las artes. Gárbero traduce, en el sentido más moderno y equilibrado del término, la recepción de tres personajes trágicos femeninos procedentes de la tradición clásica. Se atreve con Medea y Antígona, que representan la universalidad, y escucha (por fin alguien escucha) a Ismene, en la intimidad de su maltrecha invisibilidad. En un teatro que huye de etiquetas, la dramaturga brasileña, heredera sin lugar a dudas de la tradición, reconoce las huellas y los pasos, pero nos hace jugar con los rastros y las pistas para indicarnos otro camino, nada cierto, pero necesario. Hay huellas y hay también cicatrices que no pretende ni cerrar ni esconder. Las tiene María F. Gárbero y nos las descubre en su Medea, en su Antígona y en su Ismene. Sin aspiraciones a convertirse en un

teatro de resistencia, ni feminista, ni post-moderno, es tan consistente la presencia de las referencias clásicas y tan amplia la mirada de la autora, que sin pretenderlo, con la sugerencia de los monólogos de sus protagonistas y su desnudez en la escena, Medea, Antígona e Ismene regresan solas, sin odios ni venganzas, sin muertes ni resentimientos, a un mundo nuevo sin acompañantes masculinos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Fuentes primarias

- ALVES, José Luis (1997): *La hechicera. Oratorio trágico*. Córdoba: Municipalidad de Córdoba.
- CURESES, David (1964): *La Frontera*. Buenos Aires: Carro de Tesis.
- DRAGO, Alberto (1980): *La Navarro. Tragedia latinoamericana* (en línea: <<http://www.autores.org.ar/sitios/adrago/obras/LANAVARRO.doc>>, consulta: 8 de julio de 2024).
- EURÍPIDES (1999): *Medea*. Trad. Alberto Medina. En *Tragedias*, vol. I. Madrid: Gredos.
- GÁRBERO, Maria Fernanda (2022): *Antígona Bel: uma peça pandémica*. Río de Janeiro: Telha.
- GÁRBERO, Maria Fernanda (2023): «*Antígona Bel: Peça en un acto. Siete escenas*». *Acotaciones. Investigación y Creación Teatral*, 50.1, 375-394.
- GÁRBERO, Maria Fernanda (2024): *Corpos do drama*. São Paulo: Patuá.
- OLAVO, Agostinho (1961): *Além do rio*. En Do Nascimento, Abdias (ed.): *Dramas para negros e prólogo para brancos. Antologia do teatro brasileiro*. Río de Janeiro: TEN.
- RÍOS, Juan (1961): *La Selva*. Lima: Talleres Gráficos de Torres Aguirre.
- SALVANESCHI, Luis M.^a (2001): *Medea de Moquehuá*. Buenos Aires: Ediciones Botella al Mar.
- SÉNECA, Lucio Anneo (2001): *Medea*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- STOKLOS, Denise (1995): *Des-Medéia*. São Paulo: Produções Artísticas.
- SUÁREZ, Patricia (2016): *La alimaña. De mujeres y de tragedias*. Buenos Aires: Jagüel.
- WORSTELL DE DORNBROOKS, Suellen (2004): *Medea del Paraná*. La Plata: UNLP.

Fuentes secundarias

- BARBOSA, Tereza Virgínia R. (2009): «Tradução inclusiva e performativa: dossiê de um processo tradutório». *Nuntius Antiquus*, 4, 119-137 (<http://dx.doi.org/10.17851/1983-3636.4.0.119-137>).
- CORIA, Marcela (2017): «Medea carioca: una lectura de *Gota d'água*, de Paulo Pontes y Chico Buarque». En Pricco, Aldo R. y Moro, Stella M. (coords.): *Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas*. Coimbra: UC, 229-237 (https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_21).
- DA SILVA, Renato Cândido y DE ARAÚJO, Orlando Luiz (2023): «Antigone's Myth in Brazilian Theater: Brief Notes». En Moraes *et al.* (2023: 43-75).
- GÁRBERO, Maria Fernanda (2020): *Madres de Plaza de Mayo. À memória do sangue, o legado ao revés*. London: Novas Edições Acadêmicas.
- GÁRBERO, Maria Fernanda (2023): «Morales, Helen. *Presença de Antígona: o poder subversivo dos mitos*». *Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, 36, 1-3 (<https://doi.org/10.24277/classica.v36.2023.1070>).
- HADDAD, Alice *et al.* (2023): «O texto grego é sempre o ponto de partida e o de chegada: entrevista com a tradutora e docente Glória Braga Onelley». *Cadernos de Letras da UFF*, 34.67, 19-41 (<https://doi.org/10.22409/cadlettrasuff.v34i67.61144>).
- HÖRSTER, Maria António y LEÃO, Delfim F. (2023): «The Dynamics of a Brazilian Collective Appropriation of Euripides' Medea: The TRUIERSA Experiment» En Moraes *et al.* (2023: 505-526).
- MORAIS, CARLOS *et al.* (eds.): *Greek Myth Heroines in Brazilian Literature and Performance*. Boston: Brill.
- NUÑEZ, Carlinda Fragale P. y BARBOSA, Tereza Virgínia R. (2023): «Ismene, the Princess of Thebes and the (Post-)Modern Páthos». En Moraes *et al.* (2023: 156-180).
- PÉREZ GÓMEZ, Leonor (2018): «Del mito de Medea al "Síndrome de Medea"». *Florentia Iliberritana*, 29, 211-238.

Francisco BRAVO DE LAGUNA ROMERO
 Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
 francisco.bravo@ulpgc.es
<https://orcid.org/0000-0002-6336-3736>