

Medea, una mujer asida a la memoria

María Silvina Delbueno
UNLP-UNICEN
silvinadelbueno@yahoo.com.ar

Palabras clave: *Medea, Eurípides, Grillparzer, Gaudé.*

Resumen

El objetivo de la presente conferencia es dar a conocer la resignificación del personaje de Medea a partir del hipotexto euripídeo en dos obras, *Medea* de Franz Grillparzer y *Médée Kali* de Laurent Gaudé a partir del eje vertebrador: la memoria y su antinomia: el olvido. Desde el marco de los estudios de recepción literaria, la tragedia griega pervive en estas dos obras motivo de estudio, aparentemente tan disímiles en tiempo y espacio, pero intrínsecamente semejantes. En este sentido Lorna Hardwick afirma: "The implications for the study of classical texts are important since they suggest that the meaning attributed to an ancient text is shaped by the historical impact of its subsequent receptions" (Hardwick, 2003, p.8). En el hipotexto clásico la furia vengativa de la colquidense la excede y la impulsa a ejecutar el filicidio como mayor castigo a la traición del hombre. Teratológica y justiciera logra la huida. En tanto en Grillparzer, la protagonista, una vez perpetrado el acto filicida, se entregará a la justicia divina de Delfos, tal como lo hace Médée Kali frente a su cazador, Perseo. En este sentido, Gaudé capturó el trasfondo del mito de Medea desde sus inicios y fue plasmando en esta mujer, los rasgos pluralmente conocidos de errante, vengativa, filicida, pero lo hizo al modo de un palimpsesto, ya que no sólo vertebró a la mujer *aporética y agonística*, sin salida y en lucha constante, sino que delineó junto a ella a otra mujer, la diosa hinduista Kali.

Tres mujeres asidas a la memoria. Porque están asidas a la memoria se consolidan en vengativas y por consecuencia de ello, cometen filicidio. Sin embargo, a excepción de la protagonista de la tragedia griega, las entidades femeninas aquí abordadas, se someten a la justicia que las excede.

Medea, personaje epónimo de la tragedia de Eurípides, atrae sobre sí las opiniones más controvertidas. Quizá por ello, estudiar su figura desde la perspectiva de los estudios de recepción literaria, podría parecer una intención desmesurada. Sin embargo, en los

últimos años, dicho estudio ha tenido un impulso nuevo e inaugural. Así lo constata Marteen De Pourcq cuando nos dice:

The term 'reception' has been an important shorthand for the resistance within literary studies against uncritical notions of tradition and the classical [...] That is why the label 'classical receptions' was coined at the end of the 1990s in order to replace the older concept of 'the classical tradition'(De Pourcq, 2012, p.220).

Los mitos griegos vuelven a nosotros, perviven sueltos o trabados en múltiples relatos, y se prestan a ser recontados, aludidos, y manipulados por la literatura una y otra vez: García Gual (1999). Es el caso de las apropiaciones de las que ha sido objeto el mito de Medea, a propósito del cual se replantea la dialéctica con la que se intenta resignificar el mundo antiguo.

El objetivo de la presente conferencia es dar a conocer la resignificación del personaje de Medea a partir del hipotexto euripídeo en dos obras, *Medea* de Franz Grillparzer y *Médée Kali* de Laurent Gaudé a partir del eje vertebrador: la memoria y su antinomia, el olvido.

Una mujer asida a la memoria: *Medea* de Franz Grillparzer

El autor austríaco Franz Grillparzer escribió la trilogía *Das Goldene Vlies* (*El vellocino de oro*, (1818-1820), compuesta por *Der Gastfreund* (*El huésped*), *Die Argonauten* (*Los argonautas*) y *Medea*. Esta última pertenece a una época relativamente temprana del autor en la que desarrolló la tragedia de "la apetencia y expiación humanas" en donde el choque de dos culturas lleva a sus personajes a una situación de tirantez creciente y el tiempo obra como enemigo implacable, factor generalmente importante en el drama grillparzeano.

Estructuralmente conformada por cinco actos, sus personajes: Medea y Jasón aparecen como los desarraigados cuyo pasado se ha resquebrajado y cuyo presente es enteramente incierto. Se consolidan en los desterrados que sin lugar a dónde ir, imploran como mendicantes un refugio en Corinto, a un mes de su desembarco en tierra griega.

Resulta muy disímil el comienzo de esta obra frente a su hipotexto, la tragedia clásica. En la última hallamos a una mujer desengañada, afrentada por la traición y abandonada por el esposo. Medea implora a los dioses en el verso 160 por la injusticia cometida y más adelante, el coro manifiesta que la mujer invoca a Temis y a Zeus en el verso 210. Entre tanto, en la obra de Grillparzer nos encontramos con un hecho inusual: la mujer entierra los objetos feéricos, objetos genéricos identitarios a partir de los cuales intenta enterrar

su pasado, a fin de adaptarse a las costumbres del pueblo griego y por consecuencia ser aceptada por él. Podríamos decir entonces que, en un primer momento, la inversión en las costumbres de su tierra bárbara frente a la reglada civilidad de los griegos formará parte del despojamiento de su identidad que estará acompañado paralelamente por el intento de olvido. Es decir, Medea entierra los objetos sagrados para consolidar el olvido desde tres perspectivas. En primer lugar a sus dioses, en segundo lugar a su ascendencia, y por último, al pasado que la protegió (Acto I, p.76).¹

A pesar de ello, Medea es despreciada y denigrada en primer lugar por el hombre a causa de su alteridad. En segundo lugar, y como consecuencia de esa misma alteridad es acusada por el pueblo griego en la voz de su rey (Acto I, p.62) y finalmente por la hija de éste, Creusa (Acto I, p.54).

Todos los intentos de la extranjera por agradar al esposo como a sus pares griegos fracasan. Su alteridad se encuentra enmarcada en la marginalidad que deviene en el acto de proscripción. En Eurípides ésta surge del edicto de Creón por el temor que le significa su presencia hechicera, hacedora de males (vv. 271-273).²

Por otra parte, en la obra de Grillparzer tal proscripción comienza con el edicto de destierro para ambos refugiados a causa de la muerte del rey Pelias, sucedida en un pasado reciente. A modo de imbricación de dicho pasado en el presente, es el mensajero extranjero quien da a conocer el edicto (Acto II, p.98). Sin embargo, el rey Creón decide dar en matrimonio a su hija con Jasón y con ello intenta obliterar el pasado inmediato del argonauta. Con esta acción cobija al griego, al tiempo que quita toda protección a la bárbara. Por tanto Medea será expulsada de tierra griega desde dos jerarquías enteramente humanas y de condición social disímil: por la soberanía del rey y por la mendicidad de Jasón.

Recordemos que el argonauta manifiesta el desprecio por la condición bárbara-salvaje de su mujer cuando se refiere a ella como la “salvaje colquidense”. A causa de ello, Medea se sumerge fugazmente en el olvido de su origen y se ancla en el autodesprecio cuyo punto axial aparece en el momento de la expulsión en el que la mujer se denigra frente a Jasón. Ella, la bárbara, no sólo se sabe diferente del resto sino que esa diferencia parecería traer implicada la sinonimia desde el tríptico: otredad=salvajismo=monstruosidad y por tanto la necesidad de su propio olvido.

¹Todas las citas están extraídas de la edición bilingüe *Medea* de Franz Grillparzer. Prólogo, traducción y notas de Brugger Ilse (1960). Seguimos esta traducción.

²Las citas griegas han sido extraídas de la edición de Kovacs, David (1994) Euripides *Cyclops. Alcestis. Medea*, Loeb Classical Library 12, Volumen I y a su vez, hemos consultado la edición de Page, Daniel (1938) *Eurípides. Medea*, Oxford at the Clarendon Press.

Inmediatamente podemos observar un atisbo de ambigüedad en la protagonista en la que por un lado, clama al hombre la huida en conjunto de la tierra griega y, al mismo tiempo, por otro lado, clama contestataria y justiciera por la promesa incumplida del hombre respecto de una vida en común: “Als mir’s mein greiser Vater drohte,/Versprachst du, nie mich zu verlassen, Halt’s.” [Cuando mi padre anciano me amenazaba, /prometiste que nunca me abandonarías. ¡Cumple tu promesa!] (Acto II, p.102). Parangonado a este discurso, se halla en el discurso euripídeo una constelación de versos que aluden a este tema. Cíclicamente se hallan conformados por las enunciaciones de Medea, luego por el coro y el cierre a cargo de Medea.

Ante la afrenta que sufre a causa del abandono y el olvido, la mujer de la tragedia clásica maquinará la venganza sobre el peor de sus enemigos. El coro la alienta: “δράσω τάδ’ : ἐνδίκως γὰρ ἐκτείση πόσιν,/Μήδεια. πενθεῖν δ’ οὔ σε θαυμάζω τύχας” [Tú tienes derecho a castigar a tu esposo, Medea] (vv.267-68) y en esa misma línea, más adelante el Corifeo amonesta el comportamiento del griego (vv.577-79).

Sin embargo, en la obra de Grillparzer, Gora, la nodriza, es quien instiga la venganza de Medea como entronización de un acto de memoria contra el traidor cuando enuncia: “So straf ihn, triff ihn!/ Räche den Vater, den Bruder, /Unser Vaterland, unsre Götter, /Unsre Schmach, mich, dich!”. [Pues bien, ¡castígalo, hiérello!;/Venga a tu padre, a tu hermano/a nuestra patria, a nuestros dioses,/a nuestra ignominia, a ti y a mí] (Acto III, p.110).

En un marcado *in crescendo*, la protagonista debe soportar ser una extranjera, y más terrible aún, debe soportar desde el ámbito familiar el abandono en base doble, otra de las facetas del eje vertebrador: memoria-olvido. Es decir, no sólo el abandono del esposo, sino también el abandono de sus hijos, toda una novedad autoral, quienes prefieren la compañía agradable de Creusa, personaje dotado de voz en esta obra, frente a la aspereza del carácter de su madre, Medea. El aniquilamiento que le provoca el abandono de sus hijos, el olvido del que será víctima, es el que la lleva a urdir la trama de la venganza: “Ich bin besiegt, vernichtet, zertreten!/Sie fliehn mich, fliehn!/Meine Kinder fliehn”. [Estoy vencida, aniquilada, pisoteada!;/Ellos me huyen, [me] huyen!;/Mis hijos me huyen!] (Acto III, p.138).

Entonces la mujer clama por la justicia, tal como lo hiciera la protagonista euripídea. Frente a esta situación planificará la ejecución del castigo, corolario de la venganza, impartida en el mismo orden en que lo hace la mujer en el hipotexto clásico: “ἔμοι γὰρ ὅστις ἄδικος ὦν σοφὸς λέγειν/πέφυκε, πλείστην ζημίαν ὀφλισκάνει”. [Para mí, quien es injusto y, al mismo tiempo, de talante habilidoso en el hablar merece el mayor castigo] (vv.580-583). Por ello y en consonancia con la protagonista clásica, la

Medea de Grillparzer exclama: “Ich geh’ !Die Rache nehm’ich mit!”. [¡Me voy y llevo conmigo a la venganza!] (Acto II, p.104).

La venganza aparece plasmada como un acto de justicia atravesada por la memoria en que la madre amalgama la traición de los hijos a la traición de Jasón, como una de las manifestaciones del olvido y por ello urde la trama del castigo (Acto IV, p.143). A partir de ese momento cobrará forma la decisión del acto filicida que será ejecutado con posterioridad y, al mismo tiempo, la situación de *aporía* femenina que parecería resolverse con la propia muerte, pero que finalmente no se concreta: “¡Einen Dolch für mich und sie!”. [Una daga para mí y para ellos!] (Acto III, p.138).

Sin embargo, la decisión tomada de la mujer, la negación de su maternidad, su anulación, no está exenta de ambivalencia y opera al igual que la protagonista euripídea: “Könnt’ich sie lieben, wie ich jetzt sie hasse”. [Si pudiera amarlos como ahora los odio] (Acto IV, p.146). Por ello recordemos la extensa rhesis de la colquidense en los vv. 1045-48 y vv.1244-1246.

El mismo sentimiento de desprecio que Jasón experimentó por Medea desde los inicios del Acto I, es traspasado a los niños, dotados de voz, a partir del Acto IV, pp. 158-160. Por esta causa, así como la mujer recuerda haber sido maldecida por su padre, cíclicamente, en el presente temporal del drama, se define como enemiga de sus hijos cuando enuncia: “In schlimmern Feindes Hand wart ihr noch nie!”. [Nunca estuvisteis en manos de una enemiga peor] (Acto IV, p.164).

A partir del Acto V Medea se encuentra con un nuevo e inesperado abandono, el de la nodriza, el tercero en la escala jerárquica de degradación, luego de Jasón y de sus hijos, por consecuencia del acto filicida. Gora, a modo de coro griego, es quien anuncia la muerte de los niños ejecutada por la madre: “Ich hab`gesehn mit diesen meinen Augen/ Die Kinder liegen tot in ihrem Blut,/ Erwürgt von der, die sie gebar, Von der, die ich erzog, Medea”. [Con estos mis ojos he visto/ a los niños muertos cómo yacían en su propia sangre,/ estrangulados por quien los dio a luz/ por ella a la que crie, Medea] (Acto IV, p.168).

Entre tanto el rey, debe soportar el castigo de la muerte de su hija, tal como aparece en el hipotexto griego, y por ello amenaza con actos de venganza que, como legítima impartición de justicia, recaerán tanto sobre Gora como sobre Medea. Inmediatamente y

de manera imprevista, este mismo rey que otrora cobijó al argonauta, decreta su expulsión y destierro como ya lo hiciera con la bárbara.³

El último diálogo Jasón-Medea, una vez muertos los niños, los sitúa cíclicamente al igual que la imagen del Acto I: dos desterrados. Medea debe abandonar Corinto tanto como Jasón despreciado al igual que ésta. Medea sabe de su dolor infinito pero también sabe que: “Medea soll nicht durch Medeen sterben” [Medea no debe morir a manos de Medea] (Acto IV, p.178).

Si nos retrotraemos al hipotexto clásico, los cadáveres de los hijos serán resguardados en el templo de la diosa Hera Acrea a fin de instaurar en Corinto los ritos expiatorios por ese crimen, vv.1378-1384, y para que sus enemigos no saqueen su tumba.⁴ El filicidio forma parte de la jerarquización de la trama de la venganza que finalmente recaerá sobre el hombre por alta traición.

En la obra de Grillparzer,⁵ el filicidio aparece como un acto de salvación. Así lo enuncia Gora: “Ja, tot! Du heuchelnder Verräter!-Tot!/ Sie wollte sie vor deinem Anschaun retten!”. [Muertos. / Sí, muertos, traidor hipócrita... ;Muertos!/Quería salvarlos para que tú [Jasón] no los contemplaras] (Acto IV, p.170). Por ello la mujer del autor austríaco aguarda la justicia divina de Delfos y se entregará a su edicto. Asida a la memoria, su palabra cobra justicia doblemente pues por un lado, devolverá al altar el mítico vellocino otrora robado y, por otro lado, quedará a disposición de los dioses por el acto cometido (Acto IV, p. 178).

Otra mujer asida a la memoria: *Médée Kali* de Laurent Gaudé

Desde otro espacio y otro tiempo hallamos a *Médée Kali*, la obra francesa que,⁶ resemantiza dialógicamente a *Medea* de Eurípides en lo que va del siglo XXI. En ella su

³ Foucault (2008, pp. 95 y 104) “Este castigo para ser más universal y necesario introduce el poder de castigar más profundamente en el cuerpo social, pues el derecho a castigar ha sido trasladado de la venganza del soberano a la defensa de la sociedad”.

⁴ Burnett (1998, p.218) “Medea’s voice is next heard from the airborne chariot of Helios which evidently picked her up in the instant that the children breathed their last. From this superior position she speaks in an altered voice, as Vengeance Achieved and Curse-Demon Satisfied”.

⁵ Macintosh (2000, p.14) “In nineteenth century Medea becomes abandoned wife *tout court*, Grillparzer’s trilogy clearly set the trend in presenting Medea’s cause in a thoroughly sympathetic light, where infanticide is no longer caused by the desire for passionate revenge, rather by the mother’s desire to prevent her children meeting with a worse fate in the future”.

⁶Gaudé (2003). Las citas textuales están extraídas de esta obra, por tanto sólo se aclarará el número de página. La traducción es de nuestra autoría.

autor, Laurent Gaudé,⁷ logra la particularidad notable de aunar, desde el título, el protagonismo de la mujer, universalmente conocida, con la extrañeza de Oriente, en la deificación de Kali. El autor fragua entonces el conocido mito desde otra perspectiva: el marco del hinduismo. Kali es una de las diosas principales, considerada consorte y energía o "shakti" del dios masculino Shiva.⁸ Esta diosa aparecerá viril, agreste y destructiva. La religión hinduista ve en ella a la Madre universal, que representa el aspecto destructor de la maldad y de los demonios. De acuerdo con la etimología, su nombre parece ser una versión femenina de la palabra sánscrita *kala* que significa oscuridad, como también mujer negra. El principio del Shivaísmo aparece sustentado en que nada existe en el universo que no forme parte del cuerpo divino. A partir del II milenio, el Shivaísmo es absorbido, gradualmente por la religión védica aria. Ello produce, por una parte, el ulterior Hinduismo y, por otra parte, la religión micénica y griega, tal como lo afirma Daniélou, (2006). La leyenda de los orígenes de Kali se encuentra en el *Matsya-purana*, que indica que ella se originó como diosa tribal de la montaña. A menudo llega a ser salvaje e irrefrenable, y sólo Shiva es capaz de domesticarla.

Si ahondamos en los aspectos estructurales de esta obra, evidenciamos nueve apartados escritos en verso, en cuyo transcurrir se desarrolla el lento monólogo, como si se tratara de un extenso poema, que, a modo de canto recitativo, ejecuta esta mujer. Medea y las voces de sus hijos ya muertos, innominados, son los personajes que dimensionan esta

⁷ Laurent Gaudé es un escritor francés nacido el 6 de julio de 1972 en el 14 *arrondissement* de París. Sus obras son: *Théâtre* (1999) *Combats de possédé*, Actes Sud; (2000) *Onysos le furieux*, Actes Sud; (2001) *Pluie de cendres*, Actes Sud; (2002) *Cendres sur les mains*, Actes Sud; (2002) *Le tigre bleu de l'Euphrate*, Actes Sud; (2003) *Salina*, Actes Sud; (2003) *Médée Kali*, Actes Sud; (2004) *Les Sacrifiées*, Actes Sud; (2008) *Sofía Douleur*, Actes Sud; (2009) *Sodome, ma douce*, Actes Sud; (2011) *Mille orphelins* suivi de *Les Enfants Fleuve*, Actes Sud; (2012) *Caillasses*, Actes Sud. Romans: (2001) *Cris*, Actes Sud; (2002) *La mort du roi Tsongor*, Actes Sud, Prix Goncourt des lycéens 2002 et Prix des Libraires 2003; (2004) *Le soleil des Scorta*, Actes Sud, Prix Goncourt 2004 et Prix Jean Giono 2004; (2006) *El dorado*, Actes Sud; (2008) *La porte des Enfers*, Actes Sud; (2010) *Ouragan*, Actes Sud. Nouvelles: (2006) *Sans négrier*, (2007) *Dans la Nuit Mozambique*, (2008) *Livre de nouvelles-récits: Voyage en terres inconnues*, Magnard; (2011) *Les Oliviers du Négus*, Actes Sud.

⁸ Daniélou (2006, p.204) "Shiva se representa con cinco rostros que corresponden a los cinco aspectos principales del mundo perceptible del que han surgido los cinco elementos, nombre que se da a cinco aspectos de la creación tal como nuestros cinco sentidos lo perciben. El primer aspecto es denominado Ishâna (El señor). Corresponde al elemento éter, cuya característica es el espacio y que permite la manifestación del principio vibratorio que determina la medida del tiempo. El segundo aspecto es Tat-purusha (el Ser identificable). Corresponde al elemento aire, al principio gaseoso, esfera del sentido del tacto. El tercer aspecto es denominado Aghora (No-terrible) o Agni (el Fuego). Corresponde al elemento masculino, el fuego. El cuarto aspecto es llamado Vâmaveda (dios de la izquierda). Corresponde al elemento femenino, el agua. De la unión del fuego y del agua, representado por la cruz o los triángulos imbricados, nace el quinto aspecto llamado Sadyojata (Nacido espontáneamente). Corresponde al elemento tierra, elemento sólido del que están formados los astros y los cuerpos de los seres vivos.

pieza Pero ellos no responden a Medea, sus diálogos se establecen en dimensiones paralelas, sin dominio efectivo de la comunicación. Más allá de ellos, a lo lejos, siempre a lo lejos, aparece la inquietante presencia de Perseo. A partir de él comienza a urdirse otro mito, en un entrecruzamiento a modo de quiasma, el que lo erige en matador de Medusa. Médée se consolida como una mujer en el umbral, agónica y sufriente y, al mismo tiempo una diosa, en este caso Kali, la diosa de la muerte. Ella se erige en una mujer fronteriza, su permanencia se cifra en los bordes, en los límites entre los ámbitos divinos y humanos. Comparte con la protagonista de la tragedia griega esta φύσις, esta naturaleza doble: divina y humana.

Se conforma en ella una trinidad, una fusión fantasmática entre madre e hijos y en la que se advierte la nominación de otra trinidad, a partir de la designación de Medusa, la mortal de las tres Gorgonas. Al igual que la protagonista eurípidea, es la viajera itinerante aunque Kali lejos de una situación de huida en el mismo tenor que la protagonista de Grillparzer, traza un movimiento que va desde los bordes del Ganges a Grecia para luego volver a Oriente con un claro propósito por cumplir. La tensión dramática que en Eurípides significó la dubitación de matar o no a los hijos propios, en esta obra se define en la tensión entre duelo y pasión, sensualidad y muerte, circunscripta en una atmósfera de exaltación que comulga con la naturaleza dionisiaca.⁹

Ahora bien, el comienzo de la pieza francesa se evidencia con el después de la venganza en sus hijos, por la traición de Jasón. Médée Kali porta sobre sí, la imagen de una serpiente, hipnótica, ondulante, mortífera. Ella vuelve a la tierra griega, asida a la memoria sólo para llevarse a sus hijos, porque le es insoportable la afrenta de que estén enterrados en suelo extranjero.

Por otra parte, esta imagen del νόστος, del regreso, podríamos aventurarnos a decir que se halla encadenada a la obra griega, en el momento final de ésta, en que la mujer huye en el carro alado pero no está sola, sino que los cadáveres de sus hijos la acompañan en su derrotero incierto. Esta parecería ser la manera en que la mujer, desde un ámbito que podríamos definir animal provocará, en la metamorfosis de una serpiente, la desgarradura del esposo. Así lo constata la heroína clásica en el canto lírico del verso 818: “οὕτω γὰρ ἂν μάλιστα δηχθεῖη πόσις”. [Así mi esposo será mordido con mayor ímpetu]. Como consecuencia, Jasón, el padre, en extremo de dolor se halló privado de su entierro. Por ello Gaudé retoma esta imagen y la invierte, dándole un giro sustancial a este regreso.

⁹ Daniélou (Op cit, p.23) “Los fieles del dios son llamados *bacchoi* (bacantes) en Grecia y *bhaktas* (participantes) en la India”.

El autor francés acentúa la pertenencia identitaria oriental de esta Medea y centraliza como locación espacial los bordes del río Ganges. Daniélou afirma que: “El Ganges tiene su origen en la cabellera de Shiva” (2006). La situación de extranjera en Grecia, por un lado y por otro, el halo misterioso, reivindica en esta mujer la factoría euripídea.

Desde la acotación escénica del primer apartado son las voces de los hijos los que hacen referencia al tiempo pasado, al tiempo del después de su muerte, y al motivo del *plancto* del padre: “Les larmes de notre père et ses cris” [Las lágrimas de nuestro padre y sus gritos] (p.7).

Sin embargo, Médée Kali nos conduce a otra perspectiva mítica, la de convertir en piedra, la de paralizar a aquellos que la miran. Ya deja de ser la Medea euripídea y advertimos el *quiasma*, la confluencia mítica. Ahora se metamorfosea en Medusa, una de las tres Gorgonas, una cazadora agonística. Se destaca el tú dialógico frente al que se define desde dos escisiones que llegan a ser unívocas: “Tu te demandes quel monstre je suis” [Te preguntás qué clase de monstruo soy] (p.8), interrogación que adquiere su completitud en la respuesta emitida por la propia heroína: “Je suis la Méduse, / Gorgo, Gorgo, la Méduse” [Yo soy la Medusa, Gorgona, Gorgona, la Medusa] (p.8). Esta monstruosidad nominal se concatena intertextualmente con el hipotexto euripídeo y con la obra de Grillparzer.

Inmediatamente junto a la autodefinición anterior, su catalogación monstruosa, ahora se le adhiere el terror que provoca en los otros, terror que se expande pues ha regresado con un propósito definido: “Je reviens au tombeau de mes enfants” [Regreso a la tumba de mis hijos] (p.8), en un derrotero inverso al euripídeo, que el autor francés traza en las líneas de acción de la trama: “Elle gratte le marbre de ses ongles” [Ella rasca el mármol con sus uñas] (p.21).

Sin embargo, este regreso no está carente de atisbos vengativos, rasgos dialécticamente clásicos: “Ma rage n’est pas encore étanchée” [Mi rabia no se aplacó aún] (p.9).

La deificación de esta mujer, se expande por esa sola noche, a partir de los hechos prodigiosos perpetrados en la interioridad del templo de los Brahamanes, Desde ese entonces adquirió el acompañamiento de otra nominación, el nombre divino de Kali.

Médée Kali, divinizada, comienza a trazar un movimiento semicircular, de Oriente hacia Grecia. Su mirada se enclava en la memoria del pasado. Esta mujer pareciera ser en un primer momento una madre cariñosa que vuelve para ofrecer a sus hijos una última morada en el río Ganges. En este sentido, el apartado escénico III es revelador, pues son las voces de los hijos muertos, las que la presienten, desde el presente temporal de la

obra. La cercanía materna, momentáneamente, los inunda de la dulzura recíproca sólo concerniente a la relación entre madre e hijos: “Elle nous caressera, avec ses lèvres de mère elle nous couvrira de baisers” [Ella nos acariciará con sus labios de madre ella nos cubrirá de besos] (p.17). A pesar de ello, inmediatamente después, esas voces se trastocan en la confrontación de una visión lapidaria. Su retorno, en la confirmación de la persecución de un fin, es sostenido por estos hijos que la recuerdan, imbuidos en la memoria, en una descripción monstruosa: “Elle nous griffera à nouveau. Avec ses dents de mère, elle nous saignera à nouveau”. [Ella nos arañará de nuevo. Con sus dientes, ella nos hará sangrar nuevamente] (p.17). Esta descripción connota una sintomatología animal desde la cual traza el objetivo de su llegada: desenterrar a sus hijos con un doble propósito. Por un lado, liberarlos de la ofensa recibida, como si se tratara de un *μασμα* y, por otro, devolverles su génesis identitaria. Por ello delimita la memoria en el regreso, la revenue: “Ils vous ont enterrés comme des Grecs...”/ [...] Je vais laver cet affront” [Ellos los han enterrado como griegos [...] Voy a lavar esta afrenta] (p.17).

A partir de ahora, esta Médée no está sola, sino que forma junto a sus hijos, que han llegado a su presencia, una tríada monstruosa que comienza a moverse hacia su destino final, el Ganges: “Médée Kali accompagnée de la dépouille de ses fils” [Medea acompañada por sus hijos muertos] (p.36). En este momento el autor retoma el tópico de la Gorgona pero no ya a partir de la mirada petrificante, sino por la conformación de una trinidad, que se aviene con el hinduismo de Kali: “Les hommes parlent de la Gorgone à trois têtes”. [Los hombres hablan de la Gorgona de tres cabezas] (p.37) y, en ese itinerario, en ese discurrir, los cuerpos de los hijos han experimentado el tiempo ficcional del crecimiento, y parecen escoltarla. Ya no está sola. Vuelven al Ganges sembrando estupor a su paso.

Aún es perseguida por el tú dialógico al cual debe enfrentarse, como si se tratara de un combate: “Tu attends l’heure du combat/ tu te prépares avec obstination [...] Et tu attends, maintenant le moment de l’affrontement [...] Médée te fait peur” [Esperas la hora del combate, te preparas con obstinación [...] Esperas ahora el momento del enfrentamiento [...] Medea te da miedo] (p.29). Es el combate retórico que en el mismo tenor sostiene Medea de Eurípides con Jasón en los versos 465-627. Inmediatamente en este *ἀγών* surge la ambigüedad, la conducta dual que vertebra la obra, pues por un lado, ella luchará: “Je pourrais me ruer sur toi” [Yo podría arrojarme sobre vos] (p.30), pero al mismo tiempo será un lazarillo, encadenado a la atracción del deseo: “Je vais te perdre pour que tu aies besoin de moi” [Voy a perderte para que tengas necesidad de mí] (p.30). Medea llega al Ganges y deja los cadáveres de sus hijos en el lecho del río: “Je les confie aux fonds limoneux du Gange/ Il n’y aura plus de tourment/ Je leur offre l’apaisement et

l'oubli". [Los confío al fondo cenagoso del Ganges. No habrá más tormentos. Les ofrezco el sosiego y el olvido] (p.39). Se aproxima, la posibilidad de estar con ellos, de seguirlos en esa inmediatez de la muerte, pero el cazador la espera.¹⁰ Ahora debe cumplir con su destino y, voluntariamente se entrega.

Ahora bien, asida a la memoria, la heroína de Gaudé recuerda el momento del filicidio desde una descripción sumida en el efecto de retardamiento y en el efecto de la *amplificatio* con cierto ludismo mortuorio desde la figura de la hipotiposis: "Je glisse doucement le couteau sur la gorge du premier [...] Et la sang coule, noir et épais, le long de ma main" [Deslizo dulcemente el cuchillo sobre la garganta del primero [...] y la sangre corre, negra y espesa, a lo largo de mi mano] (p.18).¹¹

La protagonista nos retrotrae, desde el recuerdo del pasado a la estaticidad del presente, a esta descripción mortuoria "*in ille tempore*". Podemos evidenciar en ella una cierta *delectatio* desde el paso inicial de la toma del cuchillo hasta el corte certero en la garganta. Esta situación nos ha sido vedada en el hipotexto clásico como en la tragedia de Grillparzer. Al igual que su par euripídeo y grillparzeano, el filicidio ha sido premeditado: "Je cherche de la main le couteau que j'ai aiguisé le matin [...] Je vous regarde comme une mère regarde ses enfants [...] Je vous souris" [Busco con la mano el cuchillo que afilé por la mañana [...] Los miro como una madre mira a sus hijos [...] Les sonrío] (p.18).

Aunado al tópico del filicidio, comienza a entramarse en *Médée Kali*, el tópico de la muerte liberadora: "Je ne veux pas que vous ayez mal [...] Vous sentez la langue de votre mère qui vous lèche la vie" [No quiero que sufran [...] Ustedes sienten la lengua de su madre que les lame la vida] (p.19).

De esta manera, el autor comienza a construir otra imagen, la de la caza, la de la madre cuyos hijos oficiarán de presa. Es el mismo temor que experimentan los hijos por la mujer euripídea en el momento preciso del filicidio y que se visualiza dialógicamente en la obra de Grillparzer, (Acto IV, p.161) como antesala del acto criminal. La protagonista de la obra francesa evidenció la concepción de una mujer para terminar en la performance de una *Erinnia*.

¹⁰ Sousa Silva (2007, p. 20): "Tem sido matéria de ampla reflexão o conjunto de metamorfoses que condicionam a estrutura da peça: de homem em animal, de caçador em caçado, de perseguidor em vítima, de realidade em ilusão e de ilusão em realidade, de espectador em espetáculo".

¹¹Ubersfeld (2004, p. 144) "Figura de estilo que consiste en describir una escena de manera tan viva, tan enérgica y tan bien observada, que ella se ofrece a los ojos con la presencia, el relieve y los colores de la realidad".

Médée Kali se entrega al cazador cuando sus hijos parecen haberse aliviado en el descanso eterno: “Tu nous lâches la main, le courant nous emporte, nous ne te reverront plus [...] Nous nous dissolvons dans le Gange, avec soulagement” [Vos nos soltás la mano, la corriente nos lleva, no te volveremos a ver [...] nos disolvemos en el Ganges con alivio] (p.41).

Entonces ella se entrega sensualmente a la danza y parece doblemente hedonista: con la presencia silente de su verdugo, y con su propia muerte. Médée Kali caerá voluntariamente en manos de Perseo, será su presa, ya que libremente se entregará para ser decapitada: “Il n’y aura que toi et moi, /Face à face/Et tu me décapiteras” [Sólo estaremos vos y yo, cara a cara y vos me decapitarás] (p.43).

Muy lejos del mito euripídeo en que la mujer invulnerable huye, la literatura del mundo occidental resignifica la etapa final, la constatación de la maternidad criminal, en autores como Grillparzer y como a posteriori, lo hace la pluma de Gaudé.

En este sentido la obra recientemente analizada nos trae en su epílogo, el eco de otra *Medea*, la de Grillparzer, cuando esta mujer sufriende decide entregarse a un tribunal superior, el de los sacerdotes de Delfos (Acto V, p.179) Entre tanto Kali aguarda, inexorable, el momento de su muerte, mientras sensualmente da comienzo al contoneo de su danza. El hombre, el matador Perseo, se erige en un instrumento, indispensable para la concreción de otro mito, con el que la pluma de Gaudé interactúa, dialécticamente, en esta obra.

A modo de conclusión

Desde el marco de los estudios de recepción literaria, la tragedia griega *Medea* de Eurípides se resignifica en la última obra de la trilogía de Franz Grillparzer y en *Médée Kali* de Laurent Gaudé. Dos obras aparentemente tan disímiles en tiempo y espacio pero intrínsecamente semejantes, entrelazadas en el común denominador: la memoria. En el hipotexto clásico la furia vengativa de la colquidense la excede y la impulsa a ejecutar el filicidio como mayor castigo a la traición del hombre. Teratológica y justiciera perpetra la huida. En tanto que en Grillparzer la protagonista una vez consumado el acto criminal, se entregará a la justicia divina de Delfos, tal como lo hace Kali frente a Perseo. En este sentido, Laurent Gaudé capturó el trasfondo del mito de *Medea* desde sus inicios y fue plasmando en esta mujer, los rasgos pluralmente conocidos de errante, vengativa, filicida, pero lo hizo al modo de un palimpsesto, ya que no sólo vertebró a la mujer *aporética* y *agonística*, sin salida y en lucha constante, sino que delineó junto a ella a otra mujer, la diosa hinduista Kali. Esta mujer-divinidad fluye con los ribetes salientes de otra mujer, una

bacante. La tragedia francesa emana poesía y, aun mismo tiempo, poesía religiosa, de una religiosidad hinduista teñida en ribetes dionisiacos. Gaudé, con pluma lírica, ha logrado moldear en su personaje toda la fuerza pasional de la Medea clásica con la sensualidad lujuriosa y escalofriante de la diosa Kali, avizorada en otro entramado mítico, el de una Gorgona.

Tres personajes femeninos asidos a la memoria. Tres mujeres, por estar asidas a la memoria, se consolidan en vengativas y por consecuencia de ello, comenten filicidio. Sin embargo, a excepción de la protagonista del hipotexto euripídeo, las entidades femeninas aquí abordadas, permanecen asidas a la memoria al entregarse a una justicia que las excede.

Bibliografía

Ediciones, comentarios y traducciones

- Eurípides. *Medea*. The text edited with introduction and commentary Page, Denys L (1938) Oxford, Reino Unido: Editorial Clarendon Press.
- Eurípides. *Le Cyclope- Alceste - Médée - Les Héraclides*. Texte établi et traduit par Méridier, Louis (1976) Paris, Francia: Editorial Les Belles Lettres, Tome I.
- Eurípides. *Tragedias I. El cíclope. Alcestis - Medea - Los Heráclidas - Hipólito - Andrómaca - Hécuba*. Introducción, traducción y notas de Medina González, Alberto; López Férez, Juan Antonio (1977) Madrid, España: Editorial Gredos.
- Eurípides. *Tragedias II. Suplicantes - Heracles - Ión - Las troyanas - Electra - Ifigenia entre los tauros*. Introducción, traducción y notas de Calvo Martínez, José Luis (1978) Madrid, España: Editorial Gredos.
- Eurípides. *Cyclops - Alcestis - Medea*. Edited and translated by Kovacs, David (1994). Cambridge, Mass: Editorial Loeb Classical Library, Harvard University Press.
- Eurípides. *Tragedias: Medea - Hipólito - Andrómaca*. Introducción, traducción y notas de Medina González, Alberto; López Férez, Juan Antonio (1995) Buenos Aires, Argentina: Editorial Planeta D'Agostini.
- Eurípides. *Tragedias: Alcestes - Medea - Los Heráclidas - Hipólito - Andrómaca - Hécuba*. Introducción de García Gual, Carlos (2000) Madrid, España: Editorial Gredos.
- Eurípides. *Tragedias*. Introducción, traducción y notas de Nápoli, Juan Tobías (2007) Buenos Aires, Argentina: Editorial Colihue Clásica.

Crítica

- Assäel, Jacqueline (1993) *Intellectualité et Théatralité dans l'Oeuvre d'Euripide*, Paris, Francia: Editorial de la Faculté des Lettres de Nice.
- Bañuls, José Vicente; De Martino, Francesco; y Morenilla, Carmen (Eds.) (2006) *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*. Bari, Italia: Editorial Levante Editori.

- Basnett, Susan (1993) "¿Qué significa literatura comparada hoy?" en Susan BASNETT: *Comparative Literature, A critical Introduction* (pp.1-12).Universidad de Warwick, Oxford UK and Cambridge USA: Blackwell.
- Brugger, Ilse (1968) *El teatro alemán*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Centro editor de América Latina.
- Burnett, Anne Pippin (1998). *Revenge in Attic and Later Tragedy*. California, USA: Editorial University of California Press.
- Daniélou, Alain (2006) *Shiva y Dionisos. La religión de la Naturaleza y del Eros*. Barcelona, España: Editorial Kairós.
- De Pourcq, Maarten (2012) "Classical Reception Studies: Reconceptualizing the Study of the Classical Tradition", in *The International Journal of the Humanities* Vol, 9, Issue 4, 2012 (pp.219-225). Netherlands: Organisation for Scientific Research.
- Foley, Hélen (1994) "The concept of women in Athenian Drama", en Hélen Foley (Ed.) *Women in the Classical World. Image and Text*, New York: University Press.
- Foucault, Michel (2008) *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Siglo veintiuno.
- García Gual, Carlos (1999) "Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido" en Darío, VILLANUEVA; Antonio. MONEGAL; Enric, BOU (Eds.): *Sin fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén* (pp.183-94). Murcia, España: Universidad de Murcia.
- Grillparzer, Franz (1960) *Medea*. Prólogo, Traducción y notas de Ilse T.M. de Brugger. La Plata, Argentina: Editorial: Universidad Nacional de La Plata.
- Hall, Edith; Macintosh, Fiona; and Taplin, Oliver (Eds.) (2000) *Medea in Performance 1500-2000*. Oxford, Reino Unido: Editorial Legenda European Humanities Research Centre University of Oxford.
- Hardwick, Lorna (2003) *Reception Studies*. Oxford, Reino Unido: Editorial Oxford University Press.
- Martindale, Charles (2013) "Receptions-a new humanism" *Receptivity, pedagogy, the transhistorical* in *Classical Receptions Journal*, 5, (2) (pp.169-183).Oxford, Reino Unido: Editorial University of Oxford.
- Sousa Silva, María de Fátima (2007) "Bacantes de Eurípides Símbolos em confronto", en *Synthesis*, vol. 14, (pp.11-30). La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata.
- Ubersfiedl, Anne (2004) *El diálogo teatral*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Galerna.