

LOS MONÓLOGOS DRAMÁTICOS DE CIRCE, FEDRA Y MEDEA EN CLARIBEL ALEGRÍA: NI BRUJAS, NI LOCAS

(Circe, Medea and Phaedra's Dramatic Monologues in Claribel Alegria:
Neither Witches, nor Madwomen)

Josefa Fernández Zambudio*

Universidad de Murcia

Abstract: We analyze the renewal of feminine paradigms from the rewriting of myths carried out by Claribel Alegria (1924-2018) in her poetic work. Through the verses of this Nicaraguan-Salvadoran author, we study the representation of various mythical characters, who distance themselves from the dialectics that present the woman in love as a witch and mad, characterized by the use of trickery and for being an irrational person. The voices of Circe, Phaedra and Medea, three women belonging to the tradition of Greco-Roman mythology and genealogically linked, are presented in dramatic monologues that examine the paradigm of the dangerous lover. The absence of previous studies on this topic and its relevance for literary representation of women today justify our contribution.

Keywords: Myth; Classical Reception; Lover; Feminism; Dramatic monologue; Claribel Alegria.

Resumen: Analizamos la renovación de paradigmas femeninos a partir de la reescritura de los mitos llevada a cabo por Claribel Alegria (1924-2018) en su obra poética. A través de los versos de esta autora nicaragüense-salvadoreña, estudiamos la representación de diversos personajes míticos, que se alejan de las dialécticas que presentan a la mujer enamorada como bruja y loca, que utiliza sus malas artes y que es irracional. Las voces de Circe, Fedra y Medea, tres mujeres pertenecientes a la tradición de la mitología grecolatina y vinculadas genealógicamente, se presentan en monólogos dramáticos que revisan el paradigma de la enamorada peligrosa. La ausencia de estudios previos sobre este tema y su relevancia para la representación literaria de la mujer hoy justifican nuestra aportación.

* **Dirección para correspondencia:** Josefa Fernández Zambudio. Departamento de Filología Clásica. Campus de la Merced. Facultad de Letras. C/ Santo Cristo, 1. 30001 Murcia (pepifz@um.es).

Palabras clave: Mito; Recepción clásica; Enamorada; Feminismo; Monólogo dramático; Claribel Alegría.

1. Introducción

En 2017, Claribel Alegría fue merecedora del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. Este galardón reconocía setenta años de escritura de una autora prolífica, que se adentró en el ensayo, el testimonio, el cuento y la traducción, pero que se consideraba, ante todo, poeta (Berasátegui 2017: s.p.). Se vanagloriaba de que tenía patria y patria, y de que era nicaragüense y salvadoreña, doble nacionalidad que adoptó por los vínculos con el lugar de origen de su madre. Entre los lugares en los que vivió y los vínculos personales que desarrolló debemos destacar Deiá, en Mallorca, donde fue vecina y amiga de Robert Graves y, en su juventud, Washington, donde conoció a su marido, Darwin J. Flakoll (Ambroggio 2012: 74-78). Cuando “Bud”, como ella siempre lo llamó, murió en 1995, la soledad sumió a esta autora en una profunda depresión, de la que empezó a salir volviendo a la escritura (McGowan 2004: 26). La ausencia interminable e irrevocable de su compañero se fue transformando, contra sus propios pronósticos, en poesía, en la que siguió reflexionando sobre los temas de la muerte y el amor, que ya habían sido claves en su poesía anterior (Canfield 2019: s.p.).

Los conocimientos literarios y culturales, las conversaciones con Robert Graves y la constante búsqueda de la exactitud en la expresión llevaron a esta autora, en sus últimos años, a reiterar en su obra la exploración de diversos mitos. La máscara del mito le permite esconderse e identificarse, explorar estados de ánimo y dolores del alma ajenos hasta convertirlos en propios y reconocerse en ellos. Normalmente emplea el monólogo dramático lírico, esto es, el poema que se construye en una primera persona ficticia, a semejanza de los monólogos donde los héroes y las heroínas de la tragedia dirimían sus acciones posteriores. Este medio permite un nuevo punto de vista, un alejamiento cultural que proporciona un acercamiento posterior a través de la empatía que el lector siente hacia las razones del protagonista. Los personajes bajan del pedestal del mito para humanizarse. Como bien ha enunciado Dorde Cuardic García: “Una de las ventajas del monólogo dramático [...] es que permite ampliar el espectro moral de voces que tradicionalmente se han empleado en la poesía, más allá del lirismo sentimental” (Cuardic García 2016: 176). Gracias a esto, el yo lírico se permite emplear una máscara que reescribe tradiciones ya conocidas.

Examinamos qué visión nos ha transmitido Claribel Alegría sobre algunas mujeres de la mitología grecolatina y sus altibajos amorosos. Los textos poéticos analizados demostrarán el interés de este tema, ya que se alejan significativamente de los paradigmas femeninos negativos difundidos por una sólida tradición literaria, lo cual permite su relectura. Aún existe un vacío en el análisis de la obra de Claribel Alegría, en general (Guerrero Guerrero 2017: 89-93), y de su reescritura de la mitología grecolatina, en particular (ejemplos de este ámbito son Chem Sham 2017 y Fernández Zambudio 2021), aunque algunos autores se han acercado a aspectos parciales relacionados con nuestro objetivo, como Andrea Parada, que ha analizado algunos mitos a la luz de las teorías feministas sobre el

silencio impuesto (Parada 2018), y Auxiliadora Balladares, que ha tratado la génesis de algunos poemas de tema mítico (Balladares 2014). La presente contribución completa estos trabajos, mientras proporciona una mirada significativa sobre la búsqueda de la identidad femenina a través de la creación de nuevos paradigmas, que disocian a la mujer de la brujería y la locura y, por tanto, nos permite acercarnos a reescrituras contemporáneas de los mitos de Circe, Fedra y Medea, que forman parte de la recepción de las historias de estos personajes en la literatura y la tradición cultural actual.

2. Reescribiendo a la mujer enamorada

La tradición ha transmitido reiteradas percepciones negativas sobre la mujer enamorada. Así, es peligrosa por ser fría, calculadora e inmoral (Cruzado Rodríguez 2004: 31), o es despreciable por ser una loca irracional que no atiende al decoro, en relación con la histeria femenina (Duce Pastor 2017: 79). Desde la Antigüedad, se ha considerado a las mujeres hechiceras y brujas, a partir de una concepción religiosa (Carranco 2020: s.p.) que las define por su propensión al pecado (Ortiz 2019: 18). Alegría busca nuevas miradas sobre diversos mitos que representan esa negatividad para otorgarle voz a sus protagonistas. El mito es, como hemos señalado, un elemento clave para entender su escritura. Podemos tomar como ejemplo el poemario en el que encontramos un catálogo más extenso de mitos, *Mitos y delitos* (2008), donde encontramos a Pandora, (Alegría 2008: 52-54), Hécate, (Alegría 2008: 40), o Clitemnestra, (Alegría 2008: 93-94), junto a una Penélope que en “Carta a un desterrado” le suplica a Ulises que no vuelva (Alegría 2008: 59-61). Algunos de estos poemas habían sido publicados en libros anteriores, pero aquí tienen su versión definitiva (Balladares 2014: 244) y van creando una serie de imágenes en las que las máscaras míticas permiten una multiplicidad de visiones (Chem Sham 2017: 76). La identificación personal y la cotidianidad que se busca con el tratamiento de estos mitos se confirma en “Despertar”, donde el espejo constata que no es Afrodita, sino Medusa (Alegría 2008: 39). Lo monstruoso es asimilado con una naturalidad alejada de todo artificio, y la aparente sencillez conversacional convierte a los personajes mitológicos en mujeres, de manera que lo particular se transforma, como comprobaremos en las próximas páginas, en paradigma de lo universal. Pero, sobre todo, las mujeres pueden alzar la voz y clamar sus razones, sus verdades.

Aunque en Claribel Alegría aparecen algunos personajes mitológicos masculinos, como “Faetón” (Alegría 2008: 19), “Eros” (Alegría 2008: 49) o “Prometeo encadenado” (Alegría 2008: 68), nos centraremos en nuestro estudio en los personajes femeninos porque son mayoría, demostrando la autora una clara predilección hacia estos, y porque la relación entre la mujer y el amor, que es la protagonista de los mitos que hemos escogido, bien por ser estos personajes incapaces de amar, bien por ser demasiado pasionales en su amor. Las tres heroínas elegidas, además, están vinculadas genealógicamente: Circe es tía de Fedra y Medea. Recordemos que también son familia de Pasífae, mujer que demostró su apasionado enamoramiento buscando un ingenio para poder unirse a un toro (Grimal 1981: 412). Estas tres mujeres míticas nos permitirán estudiar los estereotipos de la bruja y la loca o, mejor, alejarnos de ellos a través de los versos de Alegría, que renuevan las concepciones tradicionales asociadas a los mitos de estas tres enamoradas.

2.1. La bruja: Circe

En la *Odisea*, Circe es uno de los amores pasajeros de Ulises y, por tanto, pone en peligro o, al menos, retrasa su vuelta a la patria. Representa a la mujer que desestructura la familia, convirtiéndose en antagonista de Penélope. Si Penélope es caracterizada por su paciente espera y por engañar a sus pretendientes —no dejando nunca de desear el reencontro con su marido—, Circe es una de las mujeres que pueden impedir que logre volver a reunirse con él. Esta era, al menos, la tradición del poema homérico (Grimal 1981: 107), pues para Alegría, Penélope ya no necesita al héroe, de modo que le escribe una carta para suplicarle que no vuelva (Balladares 2014: 241), e incluso le anima con gran ironía a quedarse con Calipso o Circe (Alegría 2008: 60). Así, no solo las mujeres toman protagonismo frente a Ulises, sino que también la esposa reescribe su amor hacia él. Penélope ha dejado de estar celosa, de modo que Circe deja de ser una enemiga. Esta visión pertenece a una tradición de reescrituras sobre la fidelidad de Penélope (López López 1998: 336), que abarcan desde la castidad del personaje homérico hasta las lecturas más feministas, en las que la esposa debería hacerse también a la mar o perder la esperanza del regreso y tomar las riendas (González Delgado 2005: 100).

Siguiendo con estas ideas, Circe ya no necesita utilizar malas artes ni ser destructora de la familia del héroe. La tradición literaria ya se había percatado de su papel como ayudante de Ulises, de la veracidad de sus sentimientos amorosos y de su situación de abandono, y va perfilando su punto de vista y sus razones (Galindo Esparza 2015; Gómez Jiménez 2019). Claribel Alegría nos presenta en el poema “Circe”, dos tiempos diferenciados: el pasado y el presente (Alegría 1999: 22-23). El pasado está vinculado a la tradición literaria, y describe a una mujer entregada a amores pasajeros; el presente supone un contraste, pues explica su decisión de entregarse a la soledad. La primera mitad del poema nos cuenta su falta de compromiso. La isla donde vive era, en aquel entonces, un lugar para el hedonismo absoluto, donde los amantes pasaban sin mayor interés para ella, incluyendo a Ulises. Hombres transformados en bestias y luego devueltos a su condición humana caprichosamente, que tejen guirnaldas en su honor, son la imagen de una sexualidad sin pretensiones, sin el marco de la familia ni el deseo de la estabilidad. Circe reconoce “me gusta lo fugaz [...] / el encuentro fortuito / sin adioses” (Alegría 1999: 23). La falta de enamoramiento, que dista de la entrega femenina, y la afirmación de que “jugaba con los hombres” (Alegría 1999: 22) suponen el reconocimiento desafiante de su marginalidad de las estructuras establecidas, en las que la existencia de la mujer gira en torno al hombre, esto es, la heroína lo es por su relación con un héroe.

En cuanto a las malas artes utilizadas en el terreno amoroso, el poema comienza: “Circe es mi nombre / me llama [sic] bruja / y maga / y hechicera” (Alegría 1999: 22). Bruja, maga y hechicera pertenecen a un campo semántico determinado por la negatividad de sus connotaciones. La acumulación de epítetos relacionados y remarcados por el polisíndeton convertirían la presentación en una declaración de intenciones, si no fuera porque se desmarca de estas asignaciones que los demás han puesto en ella. A lo largo del poema, comprobaremos esa disonancia entre su identidad y aquello que los otros han establecido en torno al nombre de Circe. No hay preocupación por esas palabras que los demás deter-

minan: la revelación de su historia y los detalles de su situación actual bastarán para desmentir el poder otorgado por las fuerzas oscuras que le asignan. Su manipulación de los hombres y su preferencia por el amor fortuito podrían indicarnos que utilizaba la magia para satisfacer sus caprichos. La mujer como bruja representa un peligro, ya que engatusa y es opuesta a la mujer que ama y cuida, la mujer entregada.

Ha sido discutido si Circe, que efectivamente tiene en un primer momento un comportamiento maligno metamorfoseando en cerdos a los compañeros de Ulises, luego se redime por su admiración hacia el héroe y se convierte en ayudante del mismo (Aguirre 1999: 90). Existe, incluso, una tradición que recoge la soledad de la hechicera y las consecuencias de su abandono por parte del héroe (Hernández Muñoz 2000: 138). De esta manera, no siempre Circe se convierte en la destructora de la familia perfecta de Ulises, y no siempre ha sido una malvada que retrasa su viaje, sino que también lo habría ayudado. Claribel Alegría da un paso más: le otorga una voz que la desvincula del héroe de la guerra de Troya. Y también recordemos que este poema se encuentra en la desgarradora elegía desplegada en el poemario de *Saudade* (1999), escrito tras el fallecimiento del marido de la autora (Huete 2015: s.p.), y Alegría habría podido incidir en la idea de una Circe abandonada que echara de menos a ese Ulises que volvió con su esposa. Sin embargo, escoge presentarnos a una Circe que decide dejar sus juegos amorosos en la segunda parte del poema, que dialoga con la introducción del personaje que ha tenido lugar en la primera parte: “Me cansé de mi juego / era pueril” (Alegría 1999: 22). La conciencia de entretenimiento infantil obedece no a una moralidad, sino al reconocimiento de la vacuidad de sus devaneos. En consecuencia, con esa percepción de que esa vida es huera, se impone a sí misma la expulsión de todos los que la sirven, “condenada a mí misma / y a la paz” (Alegría 1999: 22). Soledad y paz son buscadas, escogidas, pero eso no impide que en el poema se refleje un desamparo que contrasta con la presentación que la relacionaba con el poder de sus malas artes.

La superficialidad de sus relaciones le impone la soledad, la dureza de su “mirada de gaviota / o de albatros” (Alegría 1999: 22). Esto completa el paisaje de la isla: mar, rocas, viento, aves y una paz deseada, pero no deseable. Ya nos había advertido de que ni siquiera amó a Ulises, de que nada daba sentido a esa vida superficial de amores frívolos. El poema se cierra con una duda, con una posibilidad no cumplida que completa la desolación: “Quizá si hubiese amado / algún dardo heriría mi memoria” (Alegría 1999: 22). La falta de dolor, por tanto, es deplorada porque incide en que ni siquiera recordar el amor le es posible, pues nunca lo sintió. Muy lejos queda esa peligrosidad asociada a sus conocimientos mágicos, el poder maléfico que domina los acontecimientos. La isla paradisíaca se ha transformado en una “isla sepulcral” (Alegría 1999: 22). Así, la soledad acentuada por la falta de heridas amorosas se asocia a una muerte en vida, donde los fantasmas de los recuerdos no pueden siquiera acompañarla, y se echa de menos tener cicatrices. Bien lo expresa la misma autora en el poema que dedica a “Galatea ante el espejo”: “no te amo, Pigmalión / no despertaste en mi / la chispa del amor” (Alegría 2008: 17), o en el que dedica a “Palas Atenea”, donde la diosa señala que repite la letanía de sus logros “para no hundirme en la tristeza / porque el amor / pasó de largo” (Alegría 1999: 57). Es terrible sufrir, pero más terrible es no amar.

Dos Circes ha querido traernos Alegría en su poema. La primera es la que los demás cuentan, quizá la que la tradición literaria desde Homero representa como capaz de empujar a los hombres, aunque no siempre sea maléfica. Pero, a continuación, en la segunda parte de “Circe” se nos descubre en el relato en primera persona cuál es la verdadera Circe. Ella no es la mujer enamorada, enamoradiza ni enamoradora, sino aquella que ha jugado, pero se ha cansado, es decir, la que vive en el vacío y la soledad absolutas, porque se ha hartado de la apariencia sofisticada que nada era. La esterilidad del amor intrascendente la condena a una isla, que es tumba. Hay, por ello, dos Circes, la bruja y la sola, y dos islas, la del paraíso y la del aislamiento. Atrás queda la todopoderosa bruja homérica: su paraíso era pueril; su verdad es la soledad.

Desde el punto de vista de la estructura de *Saudade* (1999), el poema dedicado a Circe se encuentra justo después del que da título al libro, “Saudade”, que resulta una inquisición sobre si será posible el reencuentro con el amado. Más allá de la nostalgia, se deplora su ausencia (Alegría 1999: 21), en consonancia con un momento vital vivido por la autora, pues se ha quedado viuda. La máscara de Circe permite profundizar en la soledad y en el dolor asociado al verdadero amor, que la diosa no ha podido experimentar. En cuanto al alejamiento de la bruja, maga y hechicera, Circe no demuestra tener más poder que el que le permitía transformar a los hombres en bestias, pero incluso ese elemento sobrenatural formaba parte de un erotismo lúdico intrascendente. El poema se convierte, así, en una contrapartida de la elegía amorosa que se desarrolla en este poemario, representada por la idea de “Saudade”, en una visión que la completa y enriquece. El alejamiento proporcionado por los juegos de Circe termina en empatía con su autoimpuesto aislamiento. Y, lo más importante, la magia no atenúa su soledad. La bruja que utiliza sus malas artes para atraer a los hombres se ha desdibujado para universalizarse en la mujer que se ha cansado de los amores esporádicos. Óscar Lapeña Marchena advierte, a propósito de la película basada en un cuento de Cortázar sobre nuestra bruja, que tiene una cara negativa y otra positiva, pero, en todo caso, “ambas hablan de una mujer que con su aislamiento elegido parece rehuir de los estereotipos y los modelos propuestos por la sociedad patriarcal” (Lapeña Marchena 2017: 93-106). Las heroínas que revisaremos ahora, Fedra y Medea, sobrinas de Circe, tampoco encuentran su lugar en la sociedad, ni en las estructuras familiares que ellas destruyen violentamente, quizá porque forman parte también de los poderes patriarcales. No es tan importante dirimir si Circe es una bruja malvada como establecer que en la reescritura de Claribel Alegría representa la subversión del paradigma femenino asociado a la bruja.

2.2. La loca: Fedra

Fedra es sobrina de Circe e hija de Pasífae, la que se enamoró de un toro y, tras unirse con él, engendró al Minotauro (Grimal 1981: 411-412). Es también la mujer que se entrega a su pasión sin pensar en las consecuencias, representante de los prejuicios relacionados con la idea de la histérica sin autocontrol (Weschler 2001: s.p.). Su enamoramiento de su hijastro tiene terribles consecuencias, pues, ante su rechazo, toma la determinación de acusarlo de haberla violado. En contraste con la frialdad de Circe, Fedra se deja llevar

por su pasión y planea una venganza para no ser acusada a su vez. La tradición literaria de este mito parte de la tragedia y tiene su mayor relevancia, en consecuencia, en el teatro (Pociña; López 2016). Conservamos sus orígenes en el *Hipólito* de Eurípides y en la *Fedra* de Séneca (Grimal 1981: 195-196). Pero Eurípides escribió dos *Hipólitos*, pues se vio obligado a corregir a una primera Fedra que fue considerada desenfrenada, que expresaba su amor sin tapujos, a la que Aristófanes denominó “prostituta” (Aristófanes, *Ranas* 1043). Este hecho demuestra la condena social hacia las muestras de amor de la madrastra por el joven: ya terrible resulta que lo haya sentido, pero peor es que lo haya manifestado. Séneca, que se basó en las versiones anteriores para su *Fedra*, reflejó bien el conflicto al que se enfrentaba la heroína entre razón y pasión, de raíz filosófica (Cortés Tovar 2013: 252). El pudor aconseja el silencio, pero el amor lo impide, y el rechazo determina la precipitación en el final trágico. La Fedra de Séneca, antes de morir, exclama: “¡Oh, muerte, alivio único de mi amor! ¡Oh, muerte, suprema honra para el pudor ultrajado!” (Seneca, *Fedra* 1189-1190; traducción propia). La conciencia de que ha de lavar su honra establece que ha superado los límites del pudor.

El poema en el que Claribel Alegría otorga voz a “Fedra” pertenece a *Mitos y delitos* (2008). En él, la heroína se sitúa en el momento del engaño a Teseo y el conocimiento de las muertes que acarreará su argucia. En este libro, que vio la luz en 2008, la autora reúne algunos poemas ya publicados anteriormente, pero “Fedra” es de nueva composición (Balladares 2014: 244). La madrastra de Hipólito, en el umbral al más allá, recuerda su pasado, explicando los diversos sucesos que han tenido lugar, y anuncia su luctuoso futuro. Así, el poema comienza determinando la inminencia de su suicidio y las razones del mismo: “Moriré por despecho / por ese amor a ti / jamás correspondido” (Alegría 2008: 73). Frente a las dudas que la tragedia le atribuía, no existe el sentimiento de honor y fidelidad hacia el esposo en la Fedra de Alegría. Aquí, la madrastra únicamente deplora el momento del enamoramiento, que describe pormenorizadamente, y que se produce cuando observa los ejercicios gimnásticos de su hijastro. Amor imposible, pues Hipólito no sólo rechazaba a su madrastra, sino que, como seguidor de la diosa Ártemis-Diana, había hecho voto de castidad (Lucas de Dios 1992: 55). El amor de Fedra es extremo, pero también la negativa de Hipólito. A esto se suma el tercer miembro del triángulo, Teseo, padre de Hipólito y marido de Fedra, que conducirá a todos a la perdición por su orgullo. Fedra sabe que, cuando haga la falsa acusación de que Hipólito se ha propasado con ella, la ha violado o ha intentado violarla, el padre se sentirá ultrajado y no lo soportará. Este conocimiento de la inflexibilidad del marido determina las consecuencias de su acción. Fedra planea colgarse y dejarle la nota de su acusación en el dintel, sabiendo que “Teseo es orgulloso / no podrá soportar el deshonor / pagarás con la vida / tu desprecio” (Alegría 2008: 74).

En la resolución mostrada, no existe el conflicto antes señalado entre razón y pasión. La Fedra de Claribel Alegría se deja llevar totalmente por la pasión, y no muestra dudas. El orden de los acontecimientos está claro para ella: el enamoramiento conducía a la confesión, y el rechazo a la muerte propia, pero también a maquinarse que el propio Teseo ejecute la venganza sobre su hijo. Esta pasión desatada se resuelve en amor y odio hacia Hipólito: “Te amo / y te maldigo” (Alegría 2008: 74). Los diversos tiempos de la historia

van entremezclándose: primero, el poema nos sitúa en la preparación del suicidio; luego, se retrotrae al enamoramiento mientras veía los ejercicios del joven; a continuación, a la confesión de su amor y el rechazo; finalmente, la venganza, y por qué la única solución será la muerte. Pero hay, además, un final feliz que se hubiera deseado y que ya no se producirá: Fedra, en su discurso, aventura qué hubiera podido pasar si Hipólito hubiera aceptado su amor, y consigna que podrían “haber sido felices / no importa si un instante / aún soy bella” (Alegría 2008: 74).

No busca Fedra un amor eterno, sino que se conforma con el instante fugaz que gustaba también a la bruja Circe. Frente a la lectura de los trágicos grecolatinos, en la que su traición era múltiple porque era mala esposa y, además, pretendía un amor prohibido, de la que se ha hecho eco una parte de la tradición posterior, estos versos inciden en la mezcla de amor y odio que la llevan al suicidio. No es la desvergonzada, sino la enamorada que podría haber tenido un final feliz. La tragedia no está en la mentira maquinada, a la que le han arrastrado los acontecimientos, sino en esa negativa innecesaria, pues ella aún es bella, y no son la diferencia de edad ni la fidelidad hacia un esposo orgulloso impedimentos para la unión con Hipólito. No era, para ella, un amor imposible, por tanto. Podría no haber sido rechazada, pero el rechazo ha desencadenado su crueldad. Está segura de que su amado morirá, por el carácter de su marido, y ella se dispone a ahorcarse. De hecho, una parte de la tradición reivindica que Fedra es una mujer que se enamora ante el abandono de su legítima pareja (Harto Trujillo 1995: 224).

La resolución de Fedra como víctima es paralela a la de Circe: aquella, escogió su soledad, esta, las dos muertes. No hay culpabilidad, ni en el juego de Circe ni en el amor de Fedra: sus tristes finales no están determinados por la expiación de sus pecados, como la tragedia antigua y su recepción establecían (Pérez Lambás 2018: 24).

2.3. La bruja loca: Medea

El misterio preside los saberes de las hechiceras, relacionándolas con el misticismo (Vázquez Alba 2020: 63), pero también con lo peligroso, inesperado y fuera de los límites sociales. En el siglo XX, ha habido un progresivo interés por el personaje de Medea desde los más diversos ámbitos, y, al igual que con Fedra, se construye una historia de redención. Ya en Eurípides exclamaba la madre asesina de sus hijos: “Oh hijos, cómo habéis perecido por la locura de vuestro padre” (Eurípides, *Medea* 1364; traducción propia). El objetivo de Medea con su acción era causarle dolor a Jasón, que ha traicionado su amor, y para ello no duda en matar a los hijos comunes. Su tradición es amplia tanto en el mundo griego (Esquilo, Sófocles, Eurípides, Apolonio de Rodas) como en el romano (Enio, Acio, Ovidio, Séneca) (Grimal 1981: 336) y con un recorrido significativo también en las literaturas hispanas (Pociña; López 2002, 2007). Quizá ello se deba a que “Medea encarna la dimensión maléfica del amor” (Lara Alberola 2010: 42), pues su determinación como bruja permite la distancia necesaria para atribuir su acción a su maldad, pero la estructura familiar rota, esto es, sus papeles de esposa y madre destruidos, la convierten en un personaje digno de relacionarse con la construcción de la subjetividad femenina (Pavez Verdugo 2012: 185-186).

Claribel Alegría, en el poema titulado “Medea” (Alegría 2005: 50-51), crea un grito desgarrador que acusa a Jasón y que demuestra su dolor de madre. No existe victimismo, pero sí un razonamiento de lo ocurrido, que va convirtiendo a la protagonista en víctima de los acontecimientos, de modo similar a lo que hemos podido observar en Circe y Fedra. Con un lirismo doloroso, eleva su voz para explicarnos lo ocurrido, para demostrar que su amor por sus hijos era grande, pero el amor traicionado por Jasón quizá era mayor: “Me abandonó Jasón / y los maté por él” (Alegría 2005: 50). Jasón, que no ha preservado su amor, es el culpable de la pérdida de la estructura familiar: ya que no puede ser esposa, tampoco ha de ser madre. El deseo de venganza le ha llevado a un acto extremo que ella misma sufre y, por eso, sigue intentando proteger a los niños asesinados, sigue abrazándolos en su pecho. Los arrulla y su canción de cuna es el nombre del padre traidor, verdadero culpable de lo sucedido (Alegría 2005: 51). Por eso no solo es un grito, sino también un aullido animal. Hace sufrir, pero ella también sufre. Medea no es en la versión de Alegría la hechicera triunfadora que se regodea de su venganza. La magia no atenúa su soledad y, además, su condición de bruja que marcha volando no supone una despedida triunfante, sino una condena impuesta por ella misma al destierro. La esterilidad de las relaciones familiares, la imposibilidad de tener en el futuro el amor de su marido y, sobre todo, el de sus hijos conduce a una conclusión de soledad absoluta, paralela a la de Circe en su isla. Pero no se puede castigar a sí misma con la muerte, como hizo Fedra, porque considera que su acción merece que se perpetúe su sufrimiento: “Nada me queda / [...] es más cruel el destierro / que la muerte” (Alegría 2005: 51).

La vacuidad de su futuro sin los mimos de los hijos se concreta en el rigor con el que se castiga. El dolor del triunfo conseguido se despliega en los versos en los que se promete ser una eterna plañidera sin lágrimas (Alegría 2005: 51). La fiereza de Medea, su locura amorosa excesiva, su deseo de venganza desmedida, su desproporcionada acción, todo ello se va desdibujando en favor de la madre que sufre la pérdida. En cierto modo, va pasando de ejecutora a víctima, aunque sea víctima de sí misma. Una vez más, la magia nada soluciona para Medea. A Circe no le había permitido amar, y Fedra ni siquiera la usa, aunque sí emplea un ardid que la conduce a su propia muerte; también Medea es artífice de su propia destrucción. El dolor de la pérdida se trasluce en las palabras del monólogo. El amor ha sido arrebatado, dejando sin vínculos familiares, sin vínculos sociales y sin vínculos amorosos a una Medea que parte hacia una soledad que es un castigo.

Claribel Alegría, con buen humor, advertía que se identificaba con todos los mitos, “incluso con Medea” (Huete 2015: s.p.). Medea, en este monólogo lírico, ha dejado de ser la temible bruja destructora para narrarnos el dolor por su pérdida. En este proceso de humanización, es fácil identificarse con ella.

3. Conclusiones

A propósito de la relectura de los mitos de Penélope, Ariadna y Galatea por Claribel Alegría, Andrea Parada nos hablaba de “una voz lírica indudablemente femenina que insiste en la urgencia de transformar paradigmas culturales que relegan a la mujer a un espacio de subordinación y silencio” (Parada 2018: 77). En este caso, hemos comprobado cómo trans-

forma el paradigma de la mujer enamorada, considerada como bruja, loca, o ambas cosas. Para ello, ha llevado cada uno de los mitos a la cercanía de una sororidad femenina que por fin entiende las razones de una serie de mujeres a las que la tradición presentaba de forma negativa. La poeta nos desvela algunas verdades en la revisión de sus versos: Circe, a la que se tachaba de hechicera, la tentación que alejaba a los hombres de su familia, termina en soledad en su isla, sin recuerdos siquiera; Fedra, la desbocada vengativa, deplora no haber podido encontrar la felicidad al lado de su amado, de modo que ha tenido que provocar su muerte mediante el suicidio; Medea, la asesina de sus hijos para herir a Jasón, sufre su pérdida y se condena al destierro, que considera peor que la muerte, pues los recuerdos y ausencias la acompañarán. Soledad, vacuidad y muerte son las consecuencias de la falta de amor, de no amar o no ser amadas. Sin embargo, a pesar de la dureza del final de cada una de las historias, la sensibilidad de Alegría nos traslada a la humanidad de cada personaje.

La humanización y concreción del personaje mítico y sus vivencias permiten una revisión del paradigma que representan. Claribel Alegría se aparta manifiestamente de una serie de prejuicios contra la mujer en general, y contra la mujer enamorada en particular, que debemos recordar para entender la intención de sus textos. Circe y sus sobrinas Fedra y Medea comparten el destino de la falta de amor y la soledad que ni sus conocimientos de brujería ni sus ardid remedian. Aunque la poeta no se ha hecho eco de sus relaciones familiares, las presenta desde perspectivas consonantes con las que profundiza en sus razones y las exonera de culpa. Las mujeres enamoradas forman parte del catálogo poliédrico de personajes de la mitología grecolatina a los que se acerca Claribel Alegría, y que recorre su obra para relacionar amor y muerte, pasión y pérdida. El amor hacia “Bud”, siempre presente, y aún más desde su ausencia en 1995, explica su capacidad para explorar la pérdida con comprensión y para alejarse de la estigmatización tradicional de los personajes femeninos enamorados. Proporcionar voz a estas mujeres ha permitido conocer sus razones, y la humanización de estos personajes mitológicos a través de la visualización de sus carencias permite una desestigmatización de la mujer enamorada como bruja y loca. Gracias a ello, cambia los parámetros del juicio moral hacia estos personajes y los paradigmas que representan.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRÍA, Claribel (1999): *Saudade*. Madrid: Visor.
(2005): *Soltando amarras*. Madrid: Visor.
(2008): *Mitos y delitos*. Madrid: Visor.
- AGUIRRE CASTRO, Mercedes (1999): “Presencia femenina en la travesía de Odiseo: estudio iconográfico”. *Espacio, tiempo y forma, serie II, Historia Antigua*. Vol. 12. [<https://doi.org/10.5944/etfii.12.1999.4348>; 10/09/2021]
- AMBROGGIO, Luis Alberto (2012): “Entrevista con Claribel Alegría”. *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*. Vol 1/ 1-2: 73-83. [<https://www.ranle.us/numeros/volumen-1/numero-1-2/entrevista-con-claribel-alegria>]
- BALLADARES, M^a Auxiliadora (2014): “*Mitos y delitos* de Claribel Alegría: una lectura crítico-genética de tres poemas”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXX/246: 241-254. [<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2014.7093>; 10/09/2021]

- BERASÁTEGUI, Blanca (2017): “Claribel Alegría: Estoy enamorada de Pessoa”. *El Cultural*. 3 de noviembre de 2017. [<https://elcultural.com/Claribel-Alegria-Estoy-enamorada-de-Pessoa>; 10/09/2021]
- CANFIELD, Martha L. (2019): “Amor (y poesía) sin fin: un itinerario revelador de Claribel Alegría”. *Revista El Golem*. Vol. 1/3. [<https://www.revistaelgolem.com/2019/05/23/amor-y-poes%C3%ADa-sin-fin-un-itinerario-revelador-de-claribel-alegr%C3%ADa>; 10/09/2021]
- CARRANCO, Morgana (2020): “*De brujas y mujeres*”. *Revista Digital Universitaria*. Vol. 21/4. [https://www.revista.unam.mx/wp-content/uploads/a4_v21n4.pdf; 10/09/2021]
- CHEM SHAM, Jorge (2017): “Monólogo dramático e intertextualidad: Claribel Alegría y Ovidio”. *Káñina*. Vol. 41/3: 75-88. [<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/31956>; 10/09/2021]
- CORTÉS TOVAR, Rosario (2013): “*Qua licet et sequitur pudor est miscendus amori (OV.epist.4.9): la transgresión de los límites y los límites de la transgresión en la carta de Fedra*”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. Vol. 32: 247-269. [https://doi.org/10.5209/rev_CFCL.2012.v32.n2.41187; 10/09/2021]
- CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles (2004): “El mal tiene nombre de mujer: del Olimpo a la Meca del cine”, Mercedes Arriaga Flores et alii (coord.), *El espejo de la cultura: mujeres e iconos femeninos*. Sevilla: ArCiBel, 31-45.
- CUVARDIC GARCÍA, Dorde (2016): “El monólogo dramático en el discurso poético”. *Káñina*. Vol. 40/1: 149-164. [<http://dx.doi.org/10.15517/rk.v40i1.24152>; 10/09/2021]
- DUCE PASTOR, Elena (2017): “Expresando el amor: La afectividad en el mundo griego antiguo”. *Antesteria: debates de Historia Antigua*. Vol. 6: 77-94.
- FERNÁNDEZ ZAMBUDIO, Josefa (2021): “Clamor de Gaia: violencia, ecología y mito en Claribel Alegría”. *Revista Humanidades*. Vol. 11/1 [<https://doi.org/10.15517/h.v11i1.45067>]
- GALINDO ESPARZA, Aurora (2015): *El tema de Circe en la tradición literaria: De la épica griega a la literatura española*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- GÓMEZ JIMÉNEZ, Miguel (2019): *Proyección del mito de Circe en la literatura hispánica: de la época medieval a la contemporaneidad (tesis doctoral)*. Madrid: E-prints complutense. [<https://eprints.ucm.es/id/eprint/56467>; 10/09/2021]
- GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro (2005): “¿Casta, libertina o feminista? Penélope en el teatro español contemporáneo”. *La Ratonera*. Vol. 13/1: 99-105.
- GRIMAL, Pierre (1981): *Diccionario de mitología griega y romana* (trad. española). Barcelona: Labor.
- GUERRERO GUERRERO, Berta (intro., ed.) (2017): *Aunque dure un instante*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- HARTO TRUJILLO, M^a Luisa (1995): “*Pasión y suicidio de Dido a Fedra*”. *Anuario de Estudios Filológicos*. Vol. 18: 215-226.

- HERNÁNDEZ MUÑOZ, Felipe G. (2000): “El episodio de Ulises y Circe en el teatro de Calderón”, Héctor Urzáiz Tortajada et alii (coord.), *Calderón en Europa*. Madrid: Vervuert, 137-148.
- HUETE, Ulises (2015): “Claribel Alegría: El que quiera conocerme que lea mi poesía”. *El País. Babelia*. Vol. 11 de noviembre de 2015. [https://elpais.com/cultura/2015/11/05/babelia/1446727013_775954.html; 10/09/2021]
- LAPEÑA MARCHENA, Óscar (2017): “Ecos del Mediterráneo antiguo en el cine latinoamericano: Circe (Manuel Antín, Argentina, 1964)”. *Procesos Históricos. Revista de Historia y Ciencias Sociales*. Vol. 31: 93-106.
- LARA ALBEROLA, EVA (2010): *Hechiceras y brujas en la literatura española de los siglos de Oro*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- LÓPEZ LÓPEZ, Aurora (1998): “Interpretaciones de Penélope desde el mundo clásico al nuestro”, María Consuelo Álvarez Morán y Rosa M^a Iglesias Montiel (coords.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 329-338.
- LUCAS DE DIOS, José María (1992): “El motivo de Putifar en la tragedia griega”. *Epos: Revista de filología*. Vol 8: 37-56.
- MCGOWAN, Marcia Phillips (2004): “The Poetry of Claribel Alegría: A Testament of Hope”. *Latin American Literary Review*. Vol. 32/64: 26.
- ORTIZ, Alberto (2019): “La comprensión mágica de la feminidad. Opiniones demonológicas acerca de las mujeres y las brujas”. *Edad De Oro*. Vol. 38: 17-34. [<https://doi.org/10.15366/edadoro2019.38.001>; 10/09/2021]
- PARADA, Andrea (2018): “Érase una vez...Claribel Alegría y la destrucción de los mitos”. *Centroamericana*. Vol. 28/2: 75-98. [<https://www.centroamericana.it/2019/06/27/volumen-28-22018> 10/09/2021]
- PÁVEZ VERDUGO, Paulina (2012): “Medea en la encrucijada. Entre la autoafirmación y el autosacrificio: Una metáfora de la subjetividad femenina en pugna”. *Revista Punto Género*. Vol. 2: 185-186. [<http://doi.org/10.5354/0719-0417.2012.28370>; 10/09/2021]
- PÉREZ LAMBÁS, Fernando (2018): *El mito de Fedra en Séneca, Racine y Unamuno*. Mauritius: Editorial Académica Española.
- POCIÑA, Andrés; LÓPEZ, Aurora (2002): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
(coord.) (2007): *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada: Editorial Universidad de Granada.
(eds. lit.) (2016): *Otras Fedras: Nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito en el siglo XX*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- VÁZQUEZ ALBA, María (2020): “El tipo iconográfico de las brujas y hechiceras de la Antigua Grecia”. *Revista Eivтерна*. Vol. 4: 62-71. [<https://doi.org/10.24310/Eivternare.vi4.9822>; 10/09/2021]
- WESCHLER, Elina (2001): “El Edipo femenino. Fedra o la certeza de la pasión”. *Chasque*. Vol. 210. [<http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0111/Fedra.htm>; 10/09/2021]

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Josefa Fernández Zambudio es profesora del Área de Latín del Departamento de Filología Clásica de la Universidad de Murcia (España). Es Secretaria de Departamento y Subdirectora del CEPOAT (Centro de Estudios del Próximo Oriente y la Antigüedad Tardía). Sus investigaciones abarcan la vigencia del legado clásico en la literatura hispanoamericana, con especial atención a la recepción de la Mitología grecolatina en la literatura escrita por mujeres y la recepción clásica en la cultura audiovisual y la cultura de masas. Es autora de *El sueño de la razón produce mitos: Sor Juana Inés de la Cruz y la tradición clásica* (2019) y ha publicado capítulos de libro y artículos en revistas especializadas, como *Evphrosyne*, *Mitologías hoy*, *Synthesis*, *Codex*, *Revista de Humanidades* y *Moenia*.

Fecha de recepción: 10/10/2021

Fecha de aceptación: 10/11/2021