

## MONÓLOGO DRAMÁTICO E INTERTEXTUALIDAD: CLARIBEL ALEGRÍA Y OVIDIO

*Dramatic Monologue and Intertextuality: Claribel Alegría and Ovid*

*Jorge Chen Sham\**

### RESUMEN

El modelo de las *Heroidas* de Ovidio ha ofrecido para Occidente una manera de abordar la pasión y el desarraigo de los sujetos femeninos, cuando se trata del despecho o de las frustraciones que generan el abandono o la no correspondencia del amante masculino. En sus diferentes cartas "ficticias", los personajes históricos o mitológicos hablan y se confiesan por medio de la comunicación epistolar. Este modelo es el germen del monólogo dramático, en el cual el poeta objetiva en la expresión poética proyectándose en otro personaje distinto al autor, que le sirve para camuflarse y como máscara poética. Se estudiarán tres casos de monólogo dramático en la poesía de la salvadoreña-nicaragüense Claribel Alegría, con el fin de observar la presencia de tres máscaras en sendos monólogos dramáticos, Ariadna y Medea y su relación intertextual con Ovidio.

**Palabras clave:** Claribel Alegría, *Heroidas*, Ovidio, intertextualidad, poesía nicaragüense.

### ABSTRACT

For the West, the model of Ovid's *Heroides* has offered ways to comprehend its female subjects' passion and alienation when it deals with the spitefulness and the frustration provoked by their male lovers' abandonment or lack of romantic correspondence. In Ovid's "fictitious" letters, the historical and mythological characters speak and confess. That model will prove to be the seed for the dramatic monologue in which the poet's voice is objectified by being projected onto a character other than the author, thanks to poetic expression. This technique serves to camouflage the author behind a poetic mask. In this essay, three instances of dramatic monologue from the poetry of Salvadoran-Nicaraguan writer, Claribel Alegría, are studied. On the one hand, the interpretation reveals the presence of three masks in each dramatic monologue, Ariadna and Medea, and on the other, the intertextual relationship of those monologues with the *Heroides* of Ovid.

**Keywords:** Claribel Alegría, *Heroides*, Ovid, intertextuality, Nicaraguan poetry.

El monólogo dramático se define como la verbalización en primera persona de conciencia o los pensamientos de un personaje (Linares, 2011, p. 16), por cuanto en la comunicación poética la voz que habla y se presenta al lector es diferente a la del poeta de carne y de hueso: “el ‘personaje’ que enuncia el poema es diferente del poeta” (Linares, 2011, p. 5). Así, el “hablante individualizado del poema” (Linares, 2011, p. 22) adquiere tal personalidad y desarrollo que el lector reconstruye su identidad y su persona, lo contrario haría que cuando no esté claramente individualizada esa voz poética podría confundirse con la del poeta. En el monólogo dramático esa personalidad se dirige al lector, se presenta y narra su propio devenir; adquiere pues tal autonomía y tal conciencia en la distancia/ cercanía alcanzada que permite que el lector la reconozca como autónoma y ficticia a la vez, y que en el decurso del poema, se logre un proceso de transformaciones y de búsquedas. Queda claro que el poeta utiliza y se pone las máscaras de otros en su poesía (Carreño, 1982, p. 13-14), o podemos decirlo de la manera inversa, el poeta habla con las voces o las palabras de otros que las simula o mimetiza, volviendo a la noción clásica de la representación aristotélica.

La pregunta siguiente sería, ¿cuál sería la razón para asumir una máscara, una persona que teatraliza su devenir y su conflicto y por eso se desnuda ante el lector? Los ejemplos que vamos a analizar los proporciona la poeta salvadoreña-nicaragüense Claribel Alegría. Desde *Variaciones en clave de mí* (1993), pasando por *Saudade* (1999) y *Soltando amarras* (2002)<sup>1</sup>. Alegría viene trabajando sistemáticamente los monólogos dramáticos, para que aparezcan personajes o voces poéticas pertenecientes a la tradición grecolatina, tales como Penélope, Deméter, Galatea, Circe, Ícaro, Aracne, Tiresias o Medea. Como se observa, en Alegría hay una predisposición sobre todo por los personajes femeninos del mito. Si el mito grecolatino ha proporcionado uno de esos relatos familiares de la tradición occidental que promueven la perpetuación del sistema patriarcal, con esa persistencia de la mujer sojuzgada bajo el

arbitrio del hombre y de relaciones asimétricas entre los dos sexos.

Por eso, el mérito de las escritoras latinoamericanas (y de otras latitudes también) se encuentra en cuestionar su transmisión intacta, al llamarnos la atención sobre las consecuencias nefastas para quienes siguen creyendo en sus verdades a secas y en el mantenimiento de falsos preceptos dominados el falocentrismo que sojuzga a la mujer y la reduce al ámbito de fogón doméstico o a un papel secundario a favor del hombre. En relación con el mito grecolatino, Mayela Vallejos Ramírez señala que la reinterpretación/ reescritura de estos mitos “se vuelve algo fundamental para la mujer actual, porque de esta manera pone en tela de juicio la veracidad de los mismos” (2000, p. 135). El mito implica identificar y reconocer los rasgos de su formulación cultural, eso es cierto; pero veamos su relación primeramente con el monólogo dramático.

Hablar por medio de un personaje femenino del mito grecolatino significa, entonces, una toma de posición y un cuestionamiento sobre el sentido y la significación que sus historias tienen en la perpetuación de los dos arquetipos: la mujer ángel/ la mujer demonio. La primera se complace de su papel en el fogón doméstico; la segunda, es la que corrompe y destruye al hombre con su atracción de *femme fatale*. Si tales voces se identifican y se representan como los personajes del mito grecolatino es porque, como indica Gabriel Linares, “la presentación del personaje por medios de sus palabras es lo esencial y lo que parece atar la voz que habla a un espacio y a un tiempo definidos” (2011, p. 102). La retórica clásica ofrecía un término parecido para caracterizar este procedimiento, la prosopopeya; se trata del recurso en el que las palabras y las situaciones se acomodaban y se fingían (se representaban) imaginariamente, eso sí respetando la situación del decorum, en el que las palabras y acciones estaban de acuerdo al argumento y sentimientos expresados (Linares, 2011, p. 103). En materia de prosopopeya, Linares señala el texto más significativo de esta tradición, las *Heroidas*, de

Ovidio, en el que las heroínas clásicas escriben cartas a sus amados o esposos (Linares, 2011, p. 104).

En la tradición de la prosopopeya, los personajes de las *Heroidas* se apropian de máscaras, que las voces líricas adoptan y hacen suyas, sin que haya una separación posible; allí comienza el juego teatral y de la representación dramática de esta poesía. Lo que llamó la atención desde siempre en estas cartas es la extensión de los sentimientos y de las pasiones que desarrolla Ovidio, en estas cartas imaginarias; Agustín Millares Carlo las caracteriza como “[e]specie de suasorias” (1976, p. 122), dentro del desarrollo retórico de la elocuencia judicial, es decir, para preparar los discursos ante el tribunal, cuyas partes son las siguientes: a) planteamiento del asunto, b) los argumentos probatorios de culpabilidad o inocencia (las *sententiae*) en donde se aplicaban pensamientos y rasgos significativos, que debían tener un orden (*divisio*) y unos motivos (colores), “alegados por lo común para presentar con luz favorable los actos del cliente y con aspecto desfavorable los del adversario” (Millares Carlo, 1976, p. 132). Esto en relación con los planteamientos generales de este tipo de discursos forenses, pero en el caso de las suasorias, generalmente se usaban para prepararse para los casos judiciales exponiendo los dos tipos de argumento en contra o a favor; Millares Carlo explica que trataban “de inducir a algún personaje —generalmente histórico o mitológico— a escoger una determinación entre dos partidos opuestos” (1976, p. 132).

Escoger entre dos posiciones es la clave para entender, a mi modo, lo que plantean en cuanto el sentimiento amoroso frente a lo que se espera de estas heroínas y lo que tal vez pudieron haber actualizado, siempre entre el deber/tradición y las ilusiones aplastadas. De *Saudade* hemos seleccionado el poema “Lamentación de Ariadna”. Claribel Alegría nos ofrece, en su poemario *Saudade* (1999), una versión del mito de Ariadna en el que la espera se transforma en reclamo abierto de la enamorada; de ahí que

el título del poema de Alegría haga referencia directa a la pieza músico-vocal que escribió Claudio Monteverdi, “Il lamento di Adrianna”<sup>2</sup>, en donde la queja amorosa, por su suerte de amante despechada y abandonada, es la tónica desde su primer verso “Lasciatemi morire”. La versión que difunde esta imagen de una Ariadna sumida en el torbellino de pasiones es la que nos ofrece Ovidio en las *Heroidas*. En la “Carta X”, Ovidio nos muestra, en forma de un soliloquio dentro de un circuito epistolar, a una amante despechada y abandonada, a la que espera la muerte más cruel para un griego, no tener quien le llore y acondicione sus restos para quedar insepulto:

Yo, pues que estoy muriendo en este trance,  
No veré de mi madre el tierno llanto  
Hecho por lo que pierde en este lance.  
Ni tendré quien con celo justo y santo  
Cierre mis ojos con sus dedos píos,  
Porque no cause, estando muerta, espanto.  
Por extrañas regiones y aires fríos  
Mi espíritu errará con curso incierto  
Y por lugares lóbregos, sombríos.  
Amiga mano a mi cadáver yerto  
No le pondrá del bálsamo de Arabia  
Último beneficio a un cuerpo muerto.  
(Ovidio, 1952, p. 125-126)<sup>3</sup>

Alegría sigue de cerca el relato del mito en lo que se refiere al abandono de Teseo; recordemos que para escapar de la ira de su padre, Teseo y Ariadna huyen y este la abandona al hacer una escala en la isla de Naxos. Al despertar al día siguiente y atisbar en la lejanía las velas del barco de su amado, rompe en llanto<sup>4</sup>. En su versión Alegría interpela directamente a Teseo para que regrese a su lado y el poema adquiere la forma de un reclamo amoroso ante la ausencia prolongada, tal y como se presenta en Ovidio en tanto presentación del caso inicial, tal y como requería el género:

Mas piadosa he hallado toda suerte  
De fieras de esta inhabitada,  
Que a ti, ¡oh Teseo!, causa de mi muerte.

Nunca fui yo peor acompañada  
Que de ti, pues a bestias me entregaste,  
Y de ellas soy y he sido alimentada.  
Desde la playa donde me dejaste  
Te escribo, y desde donde, sin yo ve[r]la  
Tu nave al viento y ondas entregaste.  
(Ovidio 1952: 118)<sup>5</sup>

En el monólogo dramático de *Alegría*, la voz poética comienza por identificarse con *Ariadna* y se dirige a “*Teseo*”, lo cual refuerza la lectura del título. La situación inicial es la de zozobra y de desconcierto, comienza también en la playa, lugar en la que ha dejado postrada a la amante que ha despierta se interroga de su suerte. Si en *Ovidio* es claro que *Ariadna* tiene conciencia de la traición de *Teseo* al verse abandonada entre “*fieras*”; en *Alegría* no existe tal certitud:

No te pierdas, Teseo  
vuelve a mí.  
La playa está desierta  
tengo los pies sangrientos  
de correr en tu busca  
¿será que me engañaste  
dejándome dormida en esta isla? (*Alegría*, 2003: 310, vv. 1-7)<sup>6</sup>

El sentimiento de abandono se subraya en el tópico de la isla “*desierta*” (v. 3) y en la sinécdoque “*pies sangrientos*” (v. 4), que evoca el cansancio y la extenuación anímica de *Ariadna* cansada de esperar y de buscar; la sinécdoque funciona para establecer la equivalencia entre el espacio de la isla (*desierta*) y la soledad que experimenta la voz poética ante la pérdida. Ante tal búsqueda sin éxito, las dudas y las emociones se yuxtaponen para

conducir a la toma de conciencia de la realidad. Si el engaño se vincula a una promesa de amor, la *Ariadna* de *Claribel Alegría* rememora ahora su existencia más inmediata para colmar ese vacío/ausencia que la agobia y que desemboca tanto en el cuestionamiento de las verdaderas pretensiones de *Teseo* como en el recordatorio de su juramento pasado; de ahí la pregunta que lanza al viento para que se la responda y que plantea directamente el “*engaño*” y la posibilidad de falsas promesas: “¿será que me engañaste/ dejándome dormida en esta isla?”. *Alegría* lo cuenta en pasado, siguiendo así el texto de *Ovidio*, en donde en forma de un relato retrospectivo también *Ariadna* cuenta lo que hizo cuando se despierta, excepto que en *Alegría* se trata de una recapitulación:

Perdóname, Teseo  
¿recuerdas nuestro encuentro?  
amor eterno me juraste  
y yo te di el ovillo  
y volviste a la luz  
después de haber destruido  
al minotauro (*Alegría*, 2003: 310, vv. 8- 14).

El tópico del desengaño amoroso aparece aquí para subrayar la fragilidad de las relaciones amorosas; la banalización de la noción de “*amor eterno*”, propio de un romanticismo estereotipado, permite la emergencia del núcleo del mito sin el cual es imposible su reconocimiento: “*el ovillo*” en tanto sinécdoque de la revelación del secreto del laberinto, como hemos ya analizado, y la muerte del *Minotauro* constituyen los elementos claves de la entrega-sedución de *Ariadna*. “*Lamentación de Ariadna*” hace del secreto revelado la consecuencia del juramento de “*amor eterno*” (v. 10), de manera que *Claribel Alegría* relee el mito como si fuera una escena doméstica que pone en entredicho las verdaderas intenciones de *Teseo*, la inconstancia de los hombres. Por otro lado, expone la entrega total de la mujer que ama, pues al final de la cita, se

plantea en la revelación del secreto del laberinto, la infatigable espera que trastoca hasta el orden divino, cuando lo increpa de esta manera:

¿Te secuestró algún dios  
sintiéndose celoso?  
No me inspiran temor  
ni Poseidón  
ni Zeus  
es de fuego mi ira  
y se alzaré  
desde esta agua  
hasta el cielo (*Alegría*, 2003: 310-311, vv. 15-23).

A pesar de que *Teseo* no da señales de vida y de la soledad en esa isla olvidada, ella espera, con la duda de que una fuerza divina sea la causante de que su amado no regrese; el obstáculo propio a los designios y los avatares de los dioses, que la novela helénica heredaré a los relatos de aventuras marítimas, se interpreta como un impedimento para que los amantes se unan. Sin embargo, la *Ariadna* de *Claribel Alegría* se arma de un valor y de una potencia que le vienen de su irresoluble decisión de luchar en contra de los dioses y, comportándose como una deidad más del panteón griego, su “*irá*” (sinécdoque de su poder y fuerza para luchar) hará que se enfrente contra las “*aguas*” (metonimia de mar) y contra “*cielo*” para liberarlo y llegue él a buen puerto<sup>7</sup>. Las fuerzas humanas se vuelven casi titanescas en esa lucha contra los obstáculos divinos o naturales que impiden la unión de los amantes. Por eso, en el poema de *Alegría*, *Ariadna* se ve a sí misma como el punto de llegada de ese viaje marítimo que ha emprendido *Teseo*, mientras el mar se transforma en el obstáculo que imponen las fuerzas sobrenaturales para que la distancia/separación sea efectiva. Ella conmina a *Teseo* a regresar y el imperativo inicial es el punto de partida para lanzar una súplica que retumba por los aires:

Vuelve,  
vuelve, Teseo  
no te pierdas  
en los laberintos  
de la muerte  
anda suelto  
el ovillo del amor  
atrápalo, Teseo  
vuelve a mí  
soy tu tierra  
tu luna  
tu destino.  
Clava en mí tus raíces (*Alegría*, 2003: 311, vv. 24-36).

La situación comunicativa del acto debe calibrarse y ponerse en contexto pragmático. En el texto de *Ovidio*, desde el risco *Ariadna* atisba la nave de *Teseo* y grita desesperadamente para que este regrese; le suplica volver y virar la nave:

¿Adónde huyes, otra vez exclamo,  
Teseo malvado? ¿A do tu nao se alarga?  
Vuélvela al puerto y oye mi reclamo.  
Vuélvela al puerto, y a esta dueña amarga  
Embarca en ella; mira que no iría  
Sin mí tu nave con su propia carga. (*Ovidio*, 1952: 120)<sup>8</sup>

También en la versión del mito que nos presenta *Claribel Alegría*, se trata de una súplica porque reviste la situación comunicativa de relaciones asimétricas, ya que la persona a quien se dirige tiene un poder y una capacidad de salvarla a ella de su postración e infame destino. La suerte de *Ariadna* está en manos de *Teseo*, de manera de que no puede interpretarse nunca como una orden. Eso sí, de la “*lamentación*” inicial pasamos al reclamo amoroso final, propio de quien, reivindicando de la promesa dada, se encuentra persuadido de

la esperanza de la unión final de los amantes. Veamos, entonces, el orden de las peticiones que contiene la súplica bajo el tópico del retorno ansiado, de que regrese a su lado:

Vuelve (v.24)

Vuelve, Teseo (v.25) → no te pierdas en los laberintos (vv. 25-26)

→ atrápalo, Teseo [se refiere al ovillo] (v. 31)

vuelve a mí (v.32)

Clava en mí (v. 36)

Como observamos, la súplica se despliega en un ritmo tripartito para desarrollar y retomar el núcleo fundamental del mito (el laberinto y el ovillo); sin embargo, Claribel Alegría los utiliza de otra manera en lo que es una verdadera reinterpretación de este, pues en el desenlace de “Lamentación de Ariadna”:

a) Los “laberintos” (en plural) corresponden a ese espacio exterior a la isla; este funciona como el obstáculo para que se reúnan ambos amantes; se trata de un laberinto en cuanto se ve este espacio que separa a Ariadna de su amado Teseo en términos de distancia y dificultad. De ahí que se relacione con la muerte, el elemento por excelencia disfórico.

b) El “ovillo”, que hemos interpretado como sinécdoque de la entrega-sedución por parte de Ariadna, vuelve a la versión primigenia del mito, en cuanto a que la revelación del secreto del laberinto fue por “amor”. Pero en lugar de llevar hacia el exterior del laberinto de Creta como símbolo de la libertad; ese “ovillo” debe guiar al héroe de nuevo hacia Ariadna, punto final del periplo iniciático. El mar constituye pues, el obstáculo y el nuevo espacio de un laberinto que ahora los separa. El ovillo es el instrumento de unión, es el lazo literalmente hablando, al tiempo que funciona aquí en forma de

otra sinécdoque; es figura de la constancia y de la espera por parte de Ariadna.

Todo ello se confabula para ofrecernos un final sorpresivo e inesperado, que agrega no solo un clímax dramático, sino un desenlace en el que la desesperación del sujeto femenino revela su torbellino interior. Si bien es cierto, el verbo “clavar” estaría programado por la emergencia del viaje marítimo y los obstáculos que este representa frente a la estabilidad y a la seguridad de llegar a buen puerto, el del ancla de la nave que llega a buen puerto,<sup>9</sup> también las connotaciones fálicas del verbo “clavar” son hartamente evidentes por la idea de penetración. El reclamo de Ariadna llega, de esta manera, al momento de mayor dramatismo emotivo en esa necesidad de que sea poseída, sexualmente hablando, por el tú masculino, de manera que, *in extremis*, la “Lamentación de Ariadna” agrega un reclamo, expuesto otra vez en forma tripartita: “soy tu tierra/ tu luna/ tu destino”. En él se expresa toda la pasión y el deseo ardiente del sujeto poético. Ante la inconstancia de Teseo que se encuentra en el mar, ella es esa tierra, constante y segura y es el término de la travesía en ese aprecio/temor que desde la Antigüedad grecolatina se tiene por el mar y por la navegación marítima y sus “escollos” (Curtius, 2004: 190). La “Lamentación de Ariadna” hace del apóstrofe lírico su figura más conspicua, porque los vocativos, las preguntas y las súplicas se dirigen no solo a mantener el canal de la comunicación, sino también a exigir el cumplimiento de la promesa del regreso y no finaliza, como en Ovidio, con una *captatio benevolentiae*:

Estas reliquias de mis hebras rojas

Que doy al viento y a la tierra entrego,

Te muestro, y temo si en las ver te enojas.

Y si puedo rogar, también te ruego

Por el copioso llanto, intenso y grave,

Que tú sacar pudiste de mi fuego.

Que a mí te vuelvas; vuelve atrás tu nave

Con el mundano viento; ven, procura

Ser en tu vuelta más veloz que un ave.

Y si llegando aquí, la muerte dura

Cerrado hubiese todos mis procesos,

Para darles honrada sepultura

Contigo llevarás mis tristes huesos (Ovidio, 1952: 128).<sup>10</sup>

En Ovidio, toda la fuerza de la persuasión se dirige hacia la figura de la amada desdichada, cuyas lágrimas finales muestran su sentimiento de postración y de inminente muerte, si Teseo no se conmueve y regresa a ella. Ovidio utiliza el tópico de los “cabellos” ya faltos de color y de brillantez que se ofrecen a la tierra, para que la “muerte” tenga como único antídoto o reversión su regreso.

Por otro lado en *Soltando amarras* (2002), Claribel Alegría compone otro monólogo dramático muy revelador de sus preferencias por el mito grecolatino. La poeta salvadoreño-nicaragüense da vida al personaje trágico y, a la vez catalogado como uno de los más sanguinarios de la Antigüedad grecolatina en un poema epónimo; se trata de la pérfida y cruel Medea, que por vengarse de su amante Jasón, asesina a sus propios hijos. Con este mismo título Eurípides nos presenta la misma tragedia que recibe el nombre del personaje. Al igual que Ariadna, la maga Medea traiciona a su padre, Eates, para que Jasón se haga con el vellocino de oro. Jasón la abandona y en su desesperación, ella asesina a sus hijos. Para este mito, tenemos dos fuentes que retratan el suceso en dos momentos muy distintos: el primero es Ovidio en la “Carta XII” de sus *Heroídas*; Medea se dirige a Jasón y le suplica que regrese y, con el despecho de mujer abandonada, le espeta que puede llegar hasta las últimas consecuencias anunciándole al final de la carta el inminente e incierto desenlace, cuando la furia se apodera del ser humano:

Aquel airado Dios que así me enciende

Y abrasa el corazón, me sea testigo

De esto, que el alma airada comprende.

La cual está rumiando allá consigo

No sé qué grande máquina de mengua,

No sé que traza o modo de castigo

Que no puede explicarse con la lengua (Ovidio, 1952: 154).<sup>11</sup>

Como en la versión de Ovidio el hecho de la venganza no está aún consumado, más bien debemos atenarnos a la de Eurípides, quien nos sitúa en ese momento de ceguera y de venganza de la amante despechada, pronta a cometer su crimen ominoso. Eurípides arma su tragedia alrededor del tópico de la traición de Jasón; Medea insiste en el rompimiento de su juramento de amor y de la legalidad de las leyes que rigen a los hombres cuando se jura con la palabra:

Medea. — [...] Y, habiendo recibido ese trato de parte nuestra, ¡oh el peor de los hombres!, nos has traicionado y has contraído nuevo matrimonio, aunque tenías hijos. Pues si estuvieras sin hijos, te sería perdonable haberte prendido de ese lecho. La fe en los juramentos se ha perdido y no puedo entender si es que piensas que los dioses de entonces ya no gobiernan o que hay ahora nuevas normas entre los hombres, porque sabes muy bien que no me has guardado tu juramento (2000: 185).

Sintiéndose acorralada, el odio de Medea crecerá a lo largo de la tragedia de Eurípides ante el engaño y la frustración; primero se valdrá de sus hijos para vengarse y matar a su rival, la hija de Creonte; comete el terrible infanticidio<sup>12</sup> para que no le arrebaten a sus hijos de su seno materno; en este momento de máxima tensión dramática es el coro quien interviene y se condele de su suerte, de mujer despechada y abandonada a su suerte por un lado, y a la que puede agregarse el inminente despojo de sus hijos de la siguiente manera:

Coro  
Estrofa 1.a.

¡Oh tierra y brillante rayo de Sol! ¡Observad, mirad a esta mujer pernicioso, antes que ponga sobre sus hijos su mano criminal, asesina a su propia estirpe! De tu áureo linaje florecieron y espanto da que la sangre de un dios sea derramada por los hombres. [...]

*En balde se ha perdido el sufrimiento por tus hijos. En balde, en verdad, tuviste amada descendencia, ¡oh tú que atrás dejaste el muy inhóspito paso de las oscuras rocas! ¡Infeliz! ¿Por qué se abate sobre ti la grave cólera de tu espíritu y se convierte en odioso asesinato? [...] (2000: 207).*

Precisamente, Claribel Alegría escoge este momento de postración cuando Medea ha cometido el infanticidio, como situación límite que desencadena su confesión en el poema:

No brota el llanto  
de mis ojos  
son estallidos secos  
los que pueblan mi noche (Alegría, 2003: 398, vv. 1-4).

Los versos 1 al 4 sirven de introducción y preparan la atmósfera del acontecimiento narrado más adelante. La presentación de sí misma se realiza de acuerdo con la técnica del autorretrato poético, en el que la identificación alude a sentimientos y a las respuestas emocionales que se persiguen; la equivalencia de los ojos con los “estallidos secos” (v. 3) hablan de un llanto ya ahogado y de un terrible tormento. Por esa razón, el modo de percepción del sujeto se basa en esa imagen de sí mismo que busca la conmiseración, es decir, nuestra simpatía ante su culpa confesada (Castilla del Pino, 2000: 47); la desolación y la tristeza reinan en el inicio del poema, ahí en donde la ausencia de la lágrimas (“No brota el llanto”) y la voz reseca (“estallidos secos”) son la consecuencia de la terrible verdad que a continuación se nos relata:

Asesiné a mis hijos  
lo que yo más amaba  
¿o te amo más, Jasón?  
Los hijos de Jasón  
su alegría  
su orgullo  
fui el brazo vengador

enterré nuestros sueños  
los sueños que danzaban  
como brasas alegres  
encendiéndome el rostro (Alegría, 2003: 398, vv. 5-15).

La confusión surge en la oposición entre las dos afirmaciones de los versos 6 y 7 “(Asesiné a mis hijos/ lo que yo más amaba)” y la pregunta lanzada a continuación: “¿o te amo más, Jasón?”. No busca, pues, la exculpación no es en este caso retórica, encierra la profunda crisis emocional de quien se sabe, en este momento, culpable y desea, en la vinculación afectiva, encontrar el sentido al acto cometido, ¿por qué Medea asesina a sus hijos? La pregunta se responde a continuación. La *narratio* constituye aquí esa puesta en escena de la *vita*, para que de ella salga un conocimiento esclarecedor a pesar de que duela y lastime, ya que no puede exculparse. Esta recapitulación se refiere al modo de vinculación de Medea con Jasón, de manera que el rechazo de Medea por parte de Jasón, el abandono de la pareja, son interpretados, desde su perspectiva personal, como una traición que debe vengarse en los versos 8 a 11. La transición entre “mis hijos” (v. 5) y “[l]os hijos de Jasón” (v. 8) subraya, precisamente, cómo el rechazo deriva en aversión, por la cual se proyecta el odio hacia el objeto interiorizado, por eso no son ya los hijos de Medea, pertenecen a Jasón y debe acabar con ellos con “el brazo vengador” (v. 11). Pero la relación imaginaria con el objeto odiado no termina allí, porque en cuanto posesión el odio conduce a la destrucción de todas las manifestaciones del objeto odiado: “El problema del odio estriba precisamente en esto: el sujeto se encuentra poseído por el objeto odiado. Mientras que la vinculación con el objeto amado depara un placer duradero, con el objeto odiado es una pesadilla: está dentro del sujeto [...]” (Castilla del Pino, 2000: 59). El odio lleva a destruir todo rastro de la persona que se amó y, por ello, surge la paradoja de quien asesina por odio pero

también llora la muerte de sus hijos. El contraste se subraya en esta toma de conciencia que implica la siguiente unidad del poema:

Me abandonó Jasón  
y los maté por él  
Jasón  
Jasón  
Jasón  
grito su nombre  
aúllo  
llevo a mis hijos muertos  
contra el pecho  
los arrullo  
les canto  
nada me queda  
nada [...] (Alegría, 2003: 398-399, vv. 16-28).

En la destrucción del objeto odiado, Medea también destruye lo amado. Ello provoca una doble situación de carencia y de ausencia: la del esposo/padre, la de los hijos. La soledad de Medea es apabullante y el poema se transforma en un reclamo a la maternidad frustrada, de modo que, entre los versos 23 al 28, toma la forma de canción de cuna catártica, en la que se expresa tanto el cariño (“los arrullo / les canto”), como la frustración y el enojo de la mujer cuyos sentimientos maternos quedan truncados y se le niegan a la hablante lírica (Bridges, 1999: 108). La canción de cuna, en la que se llora la ausencia de los hijos, se transforma aquí en canción desoladora de quien descubre la triste consecuencia de su odio y de su venganza; por eso, en delirio de culpa, ve sus fantasmas que la atormentan constantemente; veamos el resto de esta unidad:

me quedan las serpientes  
las serpientes aladas  
que tiran de mi carro  
llevándome al destierro  
es más cruel el destierro  
que la muerte  
asesiné a mis hijos  
veo sus sombras  
creciendo hasta mis ojos  
sus luminosos cuerpos  
desafiando el olvido (Alegría, 2003: 399, vv. 29-40).

La imagen de las “serpientes aladas” no es inocente en un contexto en que en la superposición/difracción ellas atormentan tanto a Medea como le sirven de motor de su furia interior. Así, esas fuerzas inclementes la arrastran y lo hacen abandonándola hacia aquello que, dentro de la cultura clásica, se ve como un castigo a los que infringen las leyes y las prohibiciones, es decir, el “destierro”. La alienación de Medea llega a tal punto que la culpa la invade en la hiperbólica imagen de sus cuerpos fijados ante los ojos de la amada despechada. De esta manera, el procedimiento de disociación/ asociación al que asistimos termina por revelarnos el trauma de conciencia de quien no solo se siente culpable, sino también sabe cuál es su castigo:

Me quedé sin sus voces  
sin sus juegos  
sin sus mimos  
para siempre seré una plañidera  
andando

y desandando

en el desierto (Alegría, 2003: 399, vv. 41-47).

La preposición de negación “sin” dramatiza esta pérdida desoladora en la que el máspreciado proyecto de la mujer fracasa, dentro de ese proceso de aceptación de su destino. El filósofo español Eugenio Trías, gran conocedor de la cultura grecolatina, plantea que este tipo de anagnórisis constituye un viaje trágico en el que el protagonista tendrá que vagar, peregrinar, ir en la búsqueda de esa identidad que se ha erosionado a causa de la pérdida y del abandono (Trías, 1984: 82). Recordemos que en el mito grecolatino hay dos formas de castigo por parte de los dioses: el errar por el desierto o la metamorfosis en un animal, planta u objeto inanimado (Chen Sham, 1985-1986: 214). Pues bien, la Medea de Claribel Alegría se sabe condenada al peregrinaje perpetuo de quien, “plañidera”, es decir, lamentándose a gritos, debe vagar sin rumbo. Sin embargo, el final del poema es otro, pues los remordimientos de conciencia se neutralizan en la emergencia del odio perturbador y dañino, lo cual sirve de argumento de exculpación en lo que se ve como una de las falacias de autoengaño:

Es de muerte mi canto

y es de triunfo

lo hice por ti

Jasón

lo hice por tu amor

por tu amor que me diste

transformándome en diosa

y de súbito un día

me arrancaste (Alegría, 2003: 399, vv. 48-56).

Rafael Ángel Herra plantea que el autoengaño comienza en la mirada de sí mismo

que se realiza en el espejo (2007: 5), agregaríamos nosotros, de forma inmediata o retrospectiva, con la esperanza de que los demás no vean lo que somos en realidad; para ello se inventan las excusas, pues justifican las acciones o los pensamientos; agrega Herra:

El autoengaño es metafórico. Ocurre así: cuando me autoengaño remito la justificación de mi acto a un motivo impostor. En otras palabras, produzco una ficción que me sirve de fundamento para actuar de cierta manera y con ello genero yo mismo las razones de la satisfacción moral que acompaña a ese acto. (Herra 2007: 18)

De manera que la culpa desaparece y se justifica el infanticidio como venganza, como prueba de ese odio destructor que carcome a Medea por dentro en lo que constituye ese tópico de “las mujeres que aman demasiado”, ante el engaño de Jasón por un lado, la inconstancia masculina por otro. Pero la misma exculpación sucede en Ovidio; la diferencia estriba en la relación de hechos. Si Alegría pone el castigo como un hecho ya consumado; en su Carta XII, Ovidio lo anuncia como un desenlace futuro ante un esposo infiel y traidor que no escucha súplicas; entonces Medea enarbola su amenaza en estos términos:

[...] ¿Por qué espero y sufro tanto?

Yo les haré [se refiere a sus hijos]... mas, ¿de qué sirve ahora

Anunciarles su pena y su quebranto?

Este rencor que en mis entrañas mora,

Brota amenazas fieras, infernales;

Yo seguiré esta furia vengadora.

En vosotros haré castigos tales,

Que me pese y del hecho me arrepienta;

Contempla, pues, despacio en estos males (Ovidio, 1952: 153).

En Ovidio, la venganza es la consecuencia irremediable al abandono y a la separación del esposo que, si bien la ha engañado, no sabe cómo detenerse las “furias” que se han desatado y ya no se puede controlar. El resultado obvio es el infanticidio que se anuncia como desenlace irremediable. Esa es la gran diferencia entre las versiones de Ovidio y la que ofrece aquí Claribel Alegría. En lo que constituye un desenlace sorpresivo, la voz poética se libera confesando, triste ironía de la racionalización del odio, que actuó por amor y en defensa de su relación de pareja. Las trampas del sujeto llegan a su paroxismo más radical con esta justificación de la muerte en la construcción fantasiosa del vínculo afectivo; la dependencia de Medea, su negación de la realidad desencadenan el reclamo final, para que de nuevo tengamos un desenlace sorpresivo y sin cierre argumental pertinente. “[Y] de súbito un día/ me arrancaste” (vv. 55-6) expresa con toda propiedad la paradoja de quien pierde el sentido de la realidad y se deja atrapar en la negatividad de la destrucción total. El sentido del verbo “arrancar” con esa insistencia a un acto violento y abrupto es la prueba de ese desgarramiento interior que se produce en la hablante poética, para que su monólogo dramático concluya en la desazón y en las trampas de una destructividad inaudita.

En conclusión, Claribel Alegría utiliza verdaderamente lo que en el contexto clásico se denomina una *dramatis personae*, ya que por la mediación de la escritura, reviven y se reactualizan esos personajes del mito que vuelven a contarnos sus historias. Si la intertextualidad se define, en primer lugar, como esa percepción que el lector pueda establecer entre un texto y otros que le han precedido o le son sincrónicos (Riffaterre, 1980: 4), el establecimiento de esas relaciones debe permitirse por recursos textuales, a veces perceptibles y buscados, otras veces menos evidentes pero que funcionan hasta que se les identifica<sup>14</sup>. Los trazos de la intertextualidad, prosigue Riffaterre, se circunscriben a procedimientos estilísticos que son regulados por imperativos textuales, con

el fin de que los mecanismos de percepción/ identificación se desencadenen; uno de ellos es la mitología y, para ser más precisos, la utilización de personajes del mito que cuenten/ expongan, piensen/ narren su historia. Gracias al mito, se grafican y se programan unas relaciones que se podrían realizar primariamente en el análisis de la onomástica y su remisión a estas historias que se les asocia e identifica, por lo que dependen del grado de intertextualidad, ya sea perceptible o no en los procesos de producción/ recepción (Martínez Fernández, 2001: 38). En esta línea, lo dicho anteriormente no es suficiente y proponemos que debe ahondarse en el papel que desempeñan o en las funciones que juegan los diferentes personajes incorporados, cuando se comparan las versiones fundantes del mito y sus recreaciones posteriores, en este caso concreto, las proporcionadas por los monólogos dramáticos.

A la luz de lo anterior, si se trata del punto de vista teatral, el término “máscara”, que hemos relacionado con el monólogo dramático, alude a la capacidad de exhibir un nuevo rostro y a decantarse en voces poéticas que nos siguen hablando desde el mito grecolatino. A través de estos monólogos dramáticos resuenan otras voces, personificadas en cuanto a su capacidad lúdica y teatral ofrecida por los poemas de Alegría; pero que ya está en el modelo primigenio de Las *Heroidas* de Ovidio, cuando esa capacidad de la comunicación epistolar explora la ausencia y la distancia que se patentiza en el soliloquio y sus avatares dramáticos. En el discurso lírico, la máscara corresponde a esa personificación del sujeto poético, enunciado y dramatizado en el circuito de comunicación. Si la identidad de la máscara con la que se disfraza el sujeto poético remite a la necesidad de indagar sobre los arquetipos que re-inventan la historia de Occidente, es porque la poesía es siempre cifrar y volver a cifrar la realidad del mundo (Sucre, 1975: 190-191) y el género del monólogo dramático permite realizarlo en un contexto de reapropiación y de re-escritura interpretativa (Linares, 2011: 252).

## Notas

1. Estos poemarios se recogen en la recopilación *Una vida en poemas* (2003), que es la utilizada para hacer este recuento y es la que cito en este trabajo además.
2. Modernamente, la versión más conocida es la que realizó Claudio Monteverdi (1567-1643) en forma de madrigal: “el músico supo conferir un carácter de dramática e intensa expresión de dolor y [...] es una de las más memorables páginas del arte musical” (González y Porto-Bompiani, 1999: 346). El madrigal “Lamento d’Arianna” se encuentra en el *Il sexto libro de madrigali*, de 1614. Por su carácter expresivo, la exposición de la pasión amorosa y otros sentimientos el personaje de Ariadna es la protagonista de múltiples óperas y versiones dramáticas a lo largo de la historia de Occidente.
3. Cito en primer lugar la traducción española de Espasa-Calpe, que está hecha en versos, aunque la siguiente traducción, la de Gredos, sería la que mejor sigue el texto latino: “Así es que yo al morirme no veré las lágrimas de mi madre ni habrá quien me cierre los ojos. Mi desgraciado aliento escapará entre aires extranjeros y no habrá una mano amiga para ungir mi cuerpo yacente. Las aves marinas se posarán sobre mis huesos sin enterrar; ésta es la sepultura que merecen mis favores” (Ovidio, 1994: 98-99).
4. Sin embargo, en la tradición más conocida el dolor que la embarga no dura mucho tiempo, pues su recompensa estará cuando se despose con Dionisos: “Pronto llegaron Dioniso y su cortejo, el dios en un carro tirado por panteras. Fascinado por la belleza de la joven, Dioniso casó con ella y la condujo al Olimpo” (Grimal, 1981: 51).
5. “[Esa que dejaste para las fieras, malvado Teseo, vive aún, y ¿quieres que lo haya soportado sin inmutarse?] Me encontré con que toda la raza de los animales salvajes era mejor que tú, y que no estaba peor en manos de cualquiera que en las tuyas. Esto que lees, Teseo, te lo mando desde aquella playa de la que tus velas se llevaron sin mí a tu barco, esa playa en la que me traicionaste el sueño y tú, con alevosía tendiste una trampa a mis sueños” (Ovidio, 1994: 94).
6. Encontramos en este poema también un uso muy peculiar de la puntuación, de ninguna manera se trata de alguna errata por parte del autor de este artículo.
7. En Ovidio, también Ariadna se arma de valor y desde un monte se enfurece pero no para vilipendiar o acometer contra los dioses. La versión de Ana Pérez Vega para la Editorial Gredos sí lo hace constar (1994: 95), mientras que la de Diego de Mexía para la Editorial Espasa-Calpe no caracteriza así a Ariadna (1952: 119).
8. “Con él [se refiere al dolor] me reanimo, y una vez reanimada llamo a Teseo con todas mis fuerzas. «¿A dónde huyes?», grité, «¡Vuelve, Teseo, criminal, vira tu nave, que no va completa!» (Ovidio, 1994: 95).
9. Otro desarrollo posible que posibilita esta imagen de buen puerto es ver sinecdóticamente a Teseo como la nave que debe llegar a la estabilidad del puerto, de manera que Ariadna, en tanto representación de la isla, en esa relación “tierra” y cuerpo, es el lugar en donde la nave debe bajar el ancla para sujetarse.
10. “Te muestro, triste, los cabellos que me quedan; te suplico por estas lágrimas que tu conducta ha provocado: vira tu barco, Teseo, vuelve tus velas y regresa; y si he muerto antes, recoge al menos mis huesos” (Ovidio, 1994: 99).
11. “Mi ira está preñada de amenazas descomunales. Quizá tenga que arrepentirme de lo que haga; también me arrepiento de haber protegido a un marido infiel. El dios que ahora ocupa mi pecho sabrá lo que hace; lo cierto es que mi corazón trama algo espantoso” (Ovidio, 1994: 114).
12. Varias veces a lo largo de la tragedia nos confirma su accionar: “Comienzo a sollozar: ¡qué acción he de cometer después! Pues daré muerte a mis hijos. No hay nadie que me los pueda arrebatar. Después de arruinar toda la casa de Jasón me iré del país, huyendo del asesinato de mis queridísimos hijos, tras atreverme a la acción más impía, pues no es soportable, amigas, ser la irrisión de mis enemigos” (2000: 194). Aun más categórico es este parlamento, en el que se nos muestran esos sentimientos encontrados pero que confirman la triste suerte de sus hijos: “¡Ay de mí! ¡Cómo presiento ya desgracias que están ocultas! ¡Oh hijos! ¿Viviréis mucho tiempo para tender así vuestros brazos? ¡Desdichada de mí! ¡Qué presta estoy al llanto y qué llena de terror!” (2000: 197).
13. Las cursivas son del texto en la edición que manejo, para diferenciar las intervenciones de los personajes de las del coro.

14. En este caso, Riffaterre habla de fenómenos de intertextualidad aleatoria, porque dependen del reconocimiento: “La perception est donc aléatoire, puisqu’elle nécessite un certain degré de culture, des lectures préalables” (Riffaterre, 1980: 5), con lo cual comprende que las citas, alusiones literarias, motivos y temas sean perceptibles e identificables.

## Bibliografía

- Alegría, Claribel. 2003. *Una vida en poemas*. Managua: Editorial Hispamer.
- Bompiani, Valentino Silvio y González Porto. 1999. *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. Barcelona: Montaner y Simón.
- Bridges, Christine M. 1999. “La primera manifestación de la poesía femenina, la canción de cuna”. En: *Letras Femeninas* 25 (1-2): 107-113.
- Carreño, Antonio. 1982. *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*. Madrid: Editorial Gredos.
- Castilla del Pino, Carlos. 2000. *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Chen Sham, Jorge. 1985-1986. “Hécuba de Eurípides: Proceso de degradación y pérdida de identidad”. En: *Letras* 15-16-17: 207-214.

Curtius, Ernst Robert. 2004. *Literatura europea y Edad Media latina. Tomo I*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 3ª. reimpresión.

Eurípides. 2000. *Tragedias I*. Madrid: Editorial Cátedra.

Grimal, Pierre. 1981. *Diccionario de mitología griega y romana*. Madrid: Ediciones Paidós.

Herra, Rafael Ángel. 2007. *Autoengaño: Palabras para todos y sobre cada cual*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Linares, Gabriel. 2011. *Un juego con espejos que se desplazan: Jorge Luis Borges y el monólogo dramático*. México, D. F.: El Colegio de México.

Martínez Fernández, José Enrique. 2001. *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Millares Carlo, Agustín. 1976. *Historia de la literatura latina*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 4ª. reimpresión.

Ovidio. 1952. *Las Heroídas*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe,

Ovidio. 1994. *Carta de las heroínas – Ibis*. Madrid: Editorial Gredos.

- Riffaterre, Michael. 1980. "La trace de l'inertexte". En: *La Pensée* 215: 4-18.
- Sucre, Guillermo 1975. *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Trías, Eugenio. 1984. *Drama e identidad*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Vallejo Ramírez, Mayela. 2000. "El uso de la parodia como elemento desmitificador en 'Penélope en sus bodas de plata'". *Nuevos acercamientos a la obra de Rima de Vallbona (Actas del Simposio-homenaje)*. Jorge Chen Sham (Ed.). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica/ University of Saint Thomas: 135-146.



Este obra está bajo una licencia de Creative Commons  
Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.