

# O Livro do Tempo: Escritas e reescritas

## Teatro Greco-Latino e sua recepção II

**Maria de Fátima Silva, Maria do Céu  
Fialho & José Luís Brandão  
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

# MEDEA Y JASÓN EN EL *PURGATORIO* DE ARIEL DORFMAN (Medea and Jason in Ariel Dorfman's *Purgatory*)

BEGOÑA ORTEGA VILLARO (bortegav@ubu.es)  
Universidad de Burgos

RESUMEN - El presente trabajo se centra en la obra de Ariel Dorfman *Purgatorio* (2006) como reescritura del tema mítico de Medea y Jasón. Tras una breve descripción de la obra, se analizan los aspectos más significativos de su tratamiento como “mito prolongado”, “mito subvertido”, y por último, sus elementos de carácter metaficcional, al tiempo que se compara con otras reescrituras contemporáneas. Todo ello permite comprender que la finalidad de *Purgatorio* es la indagación en los mecanismos psicológicos que determinan nuestras relaciones emocionales y la manera en que asumimos y perdonamos la violencia que ejercemos los unos sobre los otros.

PALABRAS CLAVE - Ariel Dorfman, Medea, reescritura, metaficción, perdón.

ABSTRACT - This article focuses on *Purgatorio* (2006), a play by Ariel Dorfman that revises the Medea and Jason myth. After a brief description of the play, this study analyses the most significant aspects of its treatment as “extended myth” and “subverted myth”, and its metafictional character; it also compares this play with other contemporary rewrites of the myth. Thus, we aim to show that the purpose of *Purgatorio* is to inquire into the psychological mechanisms that determine our emotional relationships and the way we suffer and forgive the violence that we exert over each other.

KEYWORDS - Ariel Dorfman, Medea, rewriting, metafiction, forgiveness.

## 1. EL AUTOR Y SU OBRA

Ariel Dorfman nació en Buenos Aires en 1942; vivió en Chile hasta el golpe de Pinochet y posteriormente se estableció en Estados Unidos, donde ha sido profesor de Literatura y Estudios Latinoamericanos en Universidad de Duke. Es un importante activista por los derechos humanos además de un prolífico escritor<sup>1</sup>. Su obra es amplísima, y ha trabajado todos los géneros, desde el ensayo<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> Se puede consultar, para un mayor acercamiento a su figura, además de la bibliografía final, su página web: <http://arieldorfman.com/>.

<sup>2</sup> Entre otros títulos, (1971), *Para leer al pato Donald*, con A. Mattelart. Valparaíso: Ediciones Universitarias, o (1998), *Rumbo al Sur, deseando el Norte*. Buenos Aires: Planeta, y (2007), *Otros septiembres. Provocaciones desde un Norte perplejo*. Buenos Aires: Seix Barral.

a la narrativa<sup>3</sup>, a la poesía<sup>4</sup>, incluso a los libretos de ópera<sup>5</sup>. También tiene una notable producción teatral, que él mismo ha organizado en trilogías (McClennen 2010: 272): la primera, la *Trilogía de la resistencia*, agrupa *La muerte y la doncella*<sup>6</sup>, *Lector y Viudas*<sup>7</sup>. La segunda, la *Trilogía de la redención*, está formada por *Picasso's Closet*<sup>8</sup>, *The Other Side*<sup>9</sup> y *Purgatorio*<sup>10</sup>. Se le ha situado (Larrea 1999), por sus circunstancias y también por los temas tratados en la primera parte de su carrera, en la generación del postgolpe: en *Viudas* trataba el tema de los desaparecidos, en la colección de cuentos *Dorando la píldora*, la violencia de la dictadura argentina, y en *La muerte y la doncella*, la reflexión sobre el perdón a los regímenes militares. Su narrativa utilizó primeramente lo político (la represión, la violencia, la memoria de esos hechos) como centro de su indagación literaria. Posteriormente ha tratado sobre el exilio o los efectos del colonialismo en el Tercer Mundo. Todos ellos con la mira puesta en la responsabilidad, el conocimiento, el dominio sobre los demás, a veces el amor obsesivo (Svich 2005: 348), y en especial, el perdón y la redención, en tramas, tanto en su narrativa como en las obras teatrales, acusadas a veces de demasiado complejas y demasiado intelectualizadas<sup>11</sup>.

Las influencias de Dorfman, tanto por su contexto espacio-temporal como por su profunda cultura, son muy amplias y variadas<sup>12</sup>. Entre ellas también se pueden rastrear influencias clásicas, de la tragedia en concreto. Una cita de *Las Coéforas* y otra de *Ifigenia en Áulide* encabezan el cuento *En familia*<sup>13</sup>. Por su parte, las viudas esperando a enterrar a sus muertos en la obra del mismo nombre recuerda a los lectores tanto a la *Antígona* de Sófocles como a *Las Troyanas* de Eurípides<sup>14</sup>. Según McClennen (2010: 39), del teatro clásico Dorfman toma su interés por los giros del destino que acaban en situaciones extremas, y que él combina con los absurdos de la sociedad actual llevados al extremo: la catástrofe, en sentido etimológico. Dorfman a veces usa caracteres esquemáticos, que bordean el arquetipo, y que se mueven en estructuras que podríamos llamar míticas,

<sup>3</sup> Algunos de los más sobresalientes cuentos en Dorfman 2002; novelas: (1994), *Konfidenz*. Buenos Aires: Planeta; (<sup>3</sup>1999), *Terapia (Blake's Therapy)*. Río de Janeiro: Objetiva; (2015), *Allegro*. Barcelona: Stella Maris.

<sup>4</sup> (2002), *In Case of Fire in a Foreign Land*. Durham: Duke University Press.

<sup>5</sup> Entre otras, *Naciketa*, estrenada en 2010 en Edimburgo.

<sup>6</sup> Llevada al cine por Roman Polansky en 1994.

<sup>7</sup> Publicadas en español en (1992), *Teatro*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, y en inglés en *The resistance trilogy: with an introduction and afterwords by the author (Death and the Maiden; Widows, Reader)*. London: Nick Hern, 1998.

<sup>8</sup> Publicada en (2009), *Art bulletin* 91.1: 6-29.

<sup>9</sup> (2010). London: Nick Hern.

<sup>10</sup> Dorfman 2006.

<sup>11</sup> *Vide*, por ejemplo, Smith 2013.

<sup>12</sup> Detalladamente analizadas por McClennen 2010: 31-59.

<sup>13</sup> Dorfman 2002: 29-55 [Las citas en 31].

<sup>14</sup> Ruminación, llama Fradinger (2013: 63-64), a lo sucedido con *Antígona* en Hispanoamérica, una reinterpretación del mito siempre en clave política.

sin que claramente lo sean. Esta relación con los mitos griegos se hace sustancial en *Purgatorio*, la obra que analizaremos a continuación.

## 2. PURGATORIO

*Purgatorio* se estrenó en Londres en 2001, y en 2006<sup>15</sup> se publicó el texto revisado. Se ha llevado a escena en numerosos países y en varias lenguas<sup>16</sup>, entre ellas el español (Madrid 2011, México DF 2012). Su frecuencia en los escenarios se debe no solo a su indudable calidad, sino también a su simplicidad escenográfica y a sus posibilidades actorales.

Su título, que es siempre el español *Purgatorio*, aún en las versiones en otros idiomas, no permite relacionar la obra con temas míticos clásicos dado que la referencia es claramente religiosa, al purgatorio cristiano, o, como mucho, literaria, al *Purgatorio* de Dante. Tampoco lo hacía, por ejemplo, el cartel de la representación en Madrid, en 2011<sup>17</sup>, en el que el motivo principal era una cinta de Moebius, hecha con cuerpos humanos desnudos entrelazados, y que planteaba una relación con el infinito tan evidente como inexplicable, dado que el purgatorio cristiano se basa en un tiempo de castigo limitado, profundo alivio frente al infinito, a la eternidad, de las penas del infierno.

## 3. ESTRUCTURA DE LA OBRA

Los personajes de la obra son dos, un Hombre y una Mujer, en

Una habitación enteramente blanca. Austera. [...] Nos recuerda una típica pieza en un asilo de locos o en una prisión donde se llevan a cabo visitas conyugales. (3)<sup>18</sup>

La bata de médico de él nos anima a suponer un hospital psiquiático, en un lugar desconocido pero en una indefinida actualidad. En principio, todo va encajando con ello, hasta que empiezan a aparecer ciertas referencias que nos ponen sobre aviso de que lo que estamos viendo remite a otro contexto, a otro relato, rupturas diegéticas con respecto a aquello de lo que somos testigos. Así, entre otras:

---

<sup>15</sup> Dorfman 2006.

<sup>16</sup> Seattle 2005, Nueva York 2005, Ciudad del Cabo 2011, México DF 2012, Campbells Creek, Australia, marzo 2015, Roma, octubre 2015.

<sup>17</sup> Puede consultarse toda la información en la página del Teatro Español: <http://teatroespanol.es/167/purgatorio/>.

<sup>18</sup> Gracias a la amabilidad del propio Ariel Dorfman disponemos del texto que se llevó a escena en Madrid en 2011 y que citamos. No obstante, al no estar publicado, la referencia que ofrecemos es a la página correspondiente de la edición en inglés (Dorfman 2006).

A alguien que había dejado de venir, que había muerto, alguien que había sido sacrificado a los dioses, o simplemente se cansó de venir o se le vendió como esclavo. (8)

Pero sobre todo, nos vamos encontrando elementos temáticos “medeicos” reconocibles (aunque en ningún momento de la obra se da nombre propio alguno):

M. [...] Yo ya tenía mala reputación. La gente hablaba mal de mí. Mi padre jamás quiso prestar atención. Tal vez debería haberlo hecho. Mi hermano, tal vez él debería haber... Pero no estaban dispuestos a escuchar ni una palabra en contra mía. (7)

Entonces vuelve, vuelve, vuélvete donde tu padre, me dijo, estoy seguro que te va a recibir con los brazos abiertos después de haber descuartizado a tu hermano, después de haberlo echado pedazo a pedazo sobre las aguas. Y entonces él me dijo, mi marido me dijo: Es por tu propio bien que me estoy casando. Ven a conocer a mi futura esposa. Estoy seguro que te caerá bien. (12)

La terapia –o al menos esa terapia de la que parece que somos espectadores–, va avanzando hacia una terapia de rol: el médico empieza a adoptar el papel del “Hombre” de la paciente, su marido, del que ella no cesa de hablar, para luego pasar a ser de nuevo el médico. A través de estos dos papeles (que luego veremos que no lo son) llegamos a conocer la última pieza de la verdad:

H. Cuénteme qué sintió cuando él le dijo que iba a casarse con otra mujer, con esa muchacha. (9)

H. No. Yo soy él. ¿Puede imaginar eso? ¿Aceptar que yo sea él?

M. No se parece a él en lo más mínimo, pero sí, puedo hacerlo, si es lo que necesita.

H. No. Es lo que Usted necesita. Lo que tú necesitas. Yo soy ese hombre. Y tienes que hablarme de nuestros hijos.

M. ¿Nuestros niños?

H. Nuestros niños. Soy él. ¿De acuerdo? (15)

El cuadro se dirige a su clímax, que es la confesión del filicidio<sup>19</sup> y de los sentimientos que ella tuvo al cometer su crimen. Como ha señalado López (2007:

---

<sup>19</sup> El motivo fundamental en Medea como tema literario, que parece ser, sin embargo, una innovación de Eurípides (*vide* Easterling 1977), pues no aparece claro en los relatos no corintios de Medea, como los de Apolonio o Valerio Flaco (*vide* Melero 2002). En algunos casos se ha intentado liberar de ese delito al personaje de Medea, con resultados quizá discutibles. *Vide*, por ejemplo, Cabrero 2002, con respecto a la *Medea* de Christa Wolf (Wolf 1998).

101-102), este personaje, a pesar de la enorme magnitud de su crimen, siempre despierta más *éleos* que *phóbos*<sup>20</sup>. Y es así, en la escena diseñada por Dorfman, en la que el dolor de la madre se transparenta en cada sílaba:

H. Tal vez fue algo que él te dijo, el mayor. ¿Qué te dijo, el mayor, el que nació primero? ¿Fue el primero al que tú. . .? ¿Adiviné bien?

M. Sí.

H. ¿Por qué?

M. Era más fuerte que su hermano. Hubiera sido más – difícil agarrarlo, se podría haber escapado, si el mayor me – si me hubiera visto. . .

H. ¿Te hubiera visto hacer qué?

M. Haciendo lo que yo. . . Haciendo eso.

H. ¿Eso? No. Dilo. Dímelo.

M. Matándolo.

H. No. Dímelo.

M. Asesinándolo.

H. Bien. Dímelo otra vez más.

M. Si mi hijo mayor me hubiera visto asesinando a su hermano, hubiera sido más difícil hacer eso mismo a –

H. Dímelo. Usa las palabras.

M. Más difícil asesinarlo después. (16)

Hasta que nos golpea la conclusión demoledora: no hay justificación, ni siquiera la locura.

H. Así que lo calculaste. No estabas loca. Tu marido no te volvió loca como insistes. Estabas plenamente consciente. Habías estado planeando esa posibilidad desde que nacieron los niños.

M. Desde antes. Desde antes de que nacieran. Desde entonces. Tal vez desde antes de que nacióramos todos. Antes de todos los nacimientos del mundo. (16)

Las luces se apagan y cuando unos segundos después vuelven a iluminar el escenario vemos que se han intercambiado los papeles: ella es ahora la médica y él el supuesto paciente. Durante la conversación que sigue conocemos la historia del Hombre. Tampoco se menciona su nombre, pero todo señala a que es Jasón, el marido de Medea. En este segundo cuadro vamos a tener más conciencia del espacio. Estamos más allá (aquí y ahora, aquí y arriba) de la muerte (“H. ¿Estuviste alguna vez enamorada? ¿Allá abajo, en esos tiempos?”, 19). No es el purgatorio cristiano en sentido estricto, aunque sí un lugar en el que el cuerpo solo es un accesorio:

---

<sup>20</sup> Una de las particularidades más relevantes de las reescrituras españolas del s. XX, que, a pesar de que el infanticidio sea uno de los tabúes más íntimamente sentidos, Medea siga siendo una “figura simpática”.

H. ¿Para qué nos dan un cuerpo si no vamos a cuidarlo?

M. La gente que está a cargo de este lugar descubrió que mantiene a los residentes enfocados. (18-19)

mientras los “residentes” se preparan para la vuelta, que es el premio por la adecuada respuesta al tratamiento.

H. Excepto el veredicto final. ¿Hay un veredicto, no es cierto?

[...]

M. Dijeron – este hombre, puede que sea el residente que ha llegado y ha salido de aquí más rápidamente – uno de los que estaba en la reunión hasta deslizó el comentario, que si todo iba como esperaban, podía tratarse de un récord. (18)

H. Pero tienes que aceptar que eso me dio un empujoncito, digamos, acá adentro, el hecho de que le había dado tantas vueltas al asunto. Una ventaja, digamos. Algo que por lo menos no hice mal. Ahorcarme, digo... (19)

En este caso, el autor se inclina por la versión no eurípidea de la muerte de Jasón y que nos transmite Diodoro 4. 55<sup>21</sup>. Según Eurípides<sup>22</sup>, en cambio, Jasón murió golpeado en la cabeza por un tablón de la nave Argo, que se encontraba en el templo de Hera como regalo votivo<sup>23</sup>.

La elección de esta versión no es gratuita, porque dota de un rasgo muy concreto al Hombre. En el primer cuadro nos habían presentado a este personaje, sobre todo a través de las palabras de la mujer, como soberbio, grosero, machista:

M. Dame una oportunidad, sólo una oportunidad más, ¿no merezco un par de semanas para probarte que puedo cambiar? Mírame. Estoy de rodillas. Y él me dijo: Para eso son las rodillas, para eso sirve la boca...[11] Me dijo que encontrara a otro, hay muchos hombres que estarían felices de metértela bien adentro. Todavía eres buena en la cama, me dijo. ¿Te gustaría que nos diéramos un último revolcón entre las sábanas, eh? (12)

Diel (1966:182) habló de Jasón como el héroe banalizado, el que después de iniciar importantes aventuras es desplazado por una mujer, que asume el papel protagonista, y que es destrozado (destrozada su progenie presente y futura, destrozado ante los ojos de la ciudad, ni siquiera muerto) a manos de su

---

<sup>21</sup> “No pudiendo soportar el peso de su desventura, puso fin a su vida”. Neofrón (fr. 3 TFG) precisa que se colgó y Apolonio Sofista (156. 18), que fue por beber sangre de toro.

<sup>22</sup> *Medea* 1386-1388.

<sup>23</sup> Por su parte, Higino (*Fab.* 25. 3) nos dice que habría muerto quemado con Glauce y Creonte en el incendio provocado por Medea.

instrumento, que es Medea. El que vemos aquí es consciente de esa dependencia y las causas que lo llevaron a ella:

H. Pensaba que yo era igual que ella, digno de ella, el hombre más pionero y creativo del mundo. Que iba a cambiar ese mundo, ir más lejos que cualquier otro. Cruzando fronteras, construyendo grandes ciudades, inventando cosas extraordinarias, sometiendo el fuego y el viento, forzando a la tierra a entregar sus tesoros. Y ella sabía que yo la necesitaba. Para conquistar la oscuridad juntos, uno al lado del otro, nuestros nombres grabados para siempre en la memoria humana. Confiaba en mí y yo en ella. Un error más en una vida llena de errores. (26)

Pero al mismo tiempo vemos a un héroe seguro de su condición, práctico, cuya única falta quizá fue tener demasiada confianza en sí mismo:

H. Sí. Me lo dije. Si la dejo, si me atrevo. Vi el futuro, lo vi. Lo vi y cerré los ojos. Y me lancé. Pensé, voy a poder domesticarla. Puedo convencerla de que haga lo que me dé la gana. Está tan enamorada que podré controlar todo, hasta su locura. (23)

A pesar de este carácter en el que tanto insiste, y de lo que ha sucedido, el Hombre reconoce que quiere “volver” para tener la posibilidad de vivir de nuevo con ella:

M. Y pensé en mi mujer. Y en la medida en que me acercaba a ella, comencé a preguntarme cuándo es que todo se echó a perder, ¿podría todo haber sido diferente?, y comencé a echarla de menos, tuve la esperanza de que en la próxima vida pudiera encontrarla, tal como te lo conté, aún si no la iba a reconocer ni me diera cuenta, incluso si tuviera que volver como una mujer, la esperanza de que ella se me aproximara de nuevo y me contara mis pensamientos más secretos, ese momento en que éramos como dos árboles desterrando nuestro miedo bajo el mismo viento. O tal vez fuera suficiente dormirme a su lado una vez más, que ella me despertara en la noche. (30)

Somos capaces de percibir la discordancia entre el “Jasón” que aquí se nos presenta y el aventurero manipulador narcisista del que nos hablaba Ella. Este Hombre es capaz de enfrentarse a su culpa, reconocer su error, arrepentirse de todas sus maquinaciones, de todo su egoísmo. Reconocer, como ella ha hecho, que su pecado fue la premeditación:

M. ¿De manera que estabas planeando deshacerte de ella algún día, como un par de zapatos viejos, y encontrar una mujer que hablara tu propia lengua, que luciera tu misma piel, que no fuera una salvaje, alguien que no te iba a cortar

la garganta una madrugada cualquiera, desde el comienzo tenías ese plan? Abandonarla cuando ya no te fuera útil. Y cuando llegó aquel día y le avisaste que la ibas a dejar por otra mujer, - bien, lo que quiero saber, el día que te lanzaste tenías los ojos abiertos o cerrados? [...]

H. Sí. Mis ojos estaban – muy abiertos. (23)

Por tanto, ni la Mujer ni el Hombre son seres impulsados por las pasiones, sino seres racionales, que conocen las consecuencias de sus actos. Pero también capaces, él como ella, de dejar el amor a los hijos en un segundo plano: ella, por su venganza; él, por su ambición. Para él, y así lo reconoce, su único amor era él mismo: más que ella, más que sus propios hijos:

M. ¿Qué les digo a los que están a cargo de este lugar? Te lo pregunto por última vez. ¿Qué es lo que más amabas?

H. (*voz baja, ronca*) A mí mismo.

M. ¿Qué?

H. A mí mismo. Me amaba más a mí mismo. (24)

También él, por tanto, tenía su parte de responsabilidad en el crimen. Reconocerlo le lleva, por fin, a la redención. Ya puede salir de allí, aunque está tan íntimamente unido a la Mujer que solo será posible si logra que ella lo haga también. Irá a una habitación como la suya, y habrá de convencerla, como la Mujer ha hecho con él, pero eso sí, sin que ella pueda saber de quién se trata:

H. ¿Y qué se espera de mí entonces?

M. De ti, nada. Es ella la que tiene que hacer el trabajo. Tiene que arrepentirse.

H. Y yo tengo que guiarla.

M. Como yo hice contigo.

H. ¿Y nunca sabrá quién soy?

M. No se lo podrás decir. Nunca. En cuanto lo intentes, basta con que abras la boca para señalárselo, insinuarlo, te borramos la memoria de estas sesiones que tuvimos tú y yo, y abres los ojos y te encontrarás aquí conmigo, de nuevo en esta habitación conmigo. Y tendrás que pasar por todo esto una vez más. Empezar de cero. (31-32)

Volvemos a la oscuridad, y entramos en un Tercer cuadro, en el que encontramos todo como lo dejamos al finalizar el Primero, salvo que nosotros sabemos que él sabe quiénes son. Oímos de nuevo el relato del infanticidio. La Mujer va desnudándose hasta reencontrarse, hasta reconocerse por completo<sup>24</sup>. Por un momento, sumida en el dolor del recuerdo, la Mujer musita:

---

<sup>24</sup> Dorfman ha manifestado la necesidad del acto de “desnudamiento para reencontrarse”, que él plasma, de una manera u otra, en muchas de sus obras, *vide* Ibaceta 2000: 6-7.

M. Y fue entonces que - lo hice.

H. ¿Con los ojos abiertos?

M. Se lo debía a él, al último que había nacido, mi bebé. El que más se parecía a su padre. Que él me viera los ojos y tuviera menos miedo mientras yo - yo no tengo perdón.

H. De rodillas. Ponte de rodillas. (*La mujer lentamente coloca una rodilla en el suelo.*) Las dos. Bien. Ahora, sigue. Recuerde. Yo soy él. Yo soy tu marido. Dímelo. Mirándome. Mírame, te dije.

M. (*casi inaudible*) Quiero que él me. . . quiero que él me perdone.

H. Tu voz, necesito, los dos necesitamos escuchar tu voz.

M. Quiero que él me perdone. Verlo una vez más para que me perdone. (36)

Parece, entonces, que lo va a conseguir. Sin embargo, su arrepentimiento ha de ir más allá:

H. Pedime que te perdone. Pídemelo. Ruégamelo. Ruégame, mujer, que te perdone por haber matado a esa pobre mujer que hubiera sido una buena madre para tus hijos, una mejor madre que tú, que nunca les hubiera hecho daño. Ruégamelo.

M. No. (38)

Ese “no” recuerda la frase de la Medea de Eurípides: “Sé la maldad de lo que voy a hacer, pero mi corazón es más fuerte que mis razonamientos” (1079-1080), pues ambas intervenciones resuelven las dudas de Medea en el peor sentido y nos sitúan ante lo irremediable de la tragedia.

La terapia ha fallado, porque ella se niega a arrepentirse, y porque ambos se reconocen:

(*La mujer lo mira largamente.*)

M. Eres tú. ¿Eres mi hombre, no es cierto?

(*Una pausa extendida.*)

H. Sí.

(*El hombre se saca los anteojos. Se saca su bata blanca. Ahora es idéntico a ella, ambos de negro penitente.*)

(*Otra pausa, muy larga.*)

M. Va a tardar toda una eternidad.

H. Lo que tarde. No tengo otro lugar. (41)

Ahora la imagen del cartel del Teatro Español adquiere todo su sentido: cuerpos enredados en un signo de infinito, condenados a ser siempre Jasón y Medea<sup>25</sup>. Nos preguntamos entonces, ¿cuántas veces ha pasado lo que acabamos

---

<sup>25</sup> Entre otras recreaciones, también la Medea de Manuel Lourenzo, 1984, *Medea dos*

de presenciar: ¿infinitas? ¿Tantas como reescrituras hay de Medea?<sup>26</sup>

#### 4. ASPECTOS MÁS DESTACADOS

Este tratamiento podría clasificarse en dos de las modalidades de renovación de los temas míticos que determinó García Gual (1997). Por un lado, la del ‘mito prolongado’. Indudablemente, nos encontramos en una prolongación del mito cronológica y también espacial, de manera que el tema ya no son los episodios conocidos sino las consecuencias de los mismos. En realidad, la línea que ha seguido la génesis de la obra por parte de Dorfman no ha sido del hipotexto<sup>27</sup> al hipertexto, sino al revés:

PREGUNTA.- ¿Es *Purgatorio* una extrapolación del mito de Medea y de Jasón?

RESPUESTA.- De hecho, cuando empecé a escribir esta obra, no sabía quiénes eran ese hombre, aquella mujer, solo que se estaban enfrentando, solo que no podían escaparse de su destino en el más allá sin la ayuda del otro. Pero hacía tiempo que me preguntaba qué sería de Medea después de su crimen contra sus hijos, si Jasón podría algún día perdonarla, y a la vez me interesaba Jasón como arquetipo del aventurero y héroe que abandona a su mujer y la manda al exilio después de que ella le entregó lo que llamo “las llaves del reino y de su cuerpo”. Aunque ese mito resuena en la vida y la memoria de mis protagonistas, darles esos nombres específicos podría limitar su significado, restringir su encarnación de una vasta humanidad contemporánea, aquello que representan, los problemas nuestros cotidianos de que se hacen eco y espejo<sup>28</sup>.

De hecho, el tema de la obra es el mismo que el de *La Niebla y la doncella*, el perdón y la redención<sup>29</sup>, pero en un ámbito distinto: lo que allí era público, político, un conflicto individual que en realidad lo era colectivo, aquí no sale del ámbito individual, ni del proceso que necesariamente ha de tener lugar en la intimidad de la psique de nuestros protagonistas. Es teatro psicológico en sentido estricto.

Por ello mismo, podemos también calificarlo como ‘mito subvertido’,

---

*fluxidos*, invoca a la eternidad (Acto tercero, escena I): “El entrará/por esa porta, e saberá/ pois traicionou/ que o noso amor entrou por fin na eternidad”.

<sup>26</sup> “Perhaps find out that there is no solution, that this is what tragedy in our times means” dice el propio Dorfman en Svich 2005: 351.

<sup>27</sup> En cualquier caso, no puede hablarse de un hipotexto concreto, sino de un conocimiento, por parte de Dorfman, del “tema Medea y Jasón” (como prueba la versión de la muerte del héroe) y, sin duda, de muchas de sus recreaciones.

<sup>28</sup> Entrevista en *El Cultural*, 04/11/2011.

<sup>29</sup> Así lo reconoce el propio autor en la entrevista publicada en el monográfico (2011) de la revista *La Diabla* -dedicado a la puesta en escena de la obra en el Teatro Español- 3: 5.

porque se le da al relato mítico un significado ausente en él: los personajes ya no articulan una historia en torno al amor, el abandono, la traición, etc., sino al perdón y redención, asuntos que más tienen que ver con el cristianismo y su purgatorio que con el tema de Medea. Sin embargo, las declaraciones de Dorfman nos demuestran que en ocasiones, como esta, son los ropajes nuevos los que demandan cuerpos antiguos, y no se trata del proceso contrario, antiguos mitos a los que vestimos, voluntariamente, con ropas nuevas.

Hay que señalar, también, otra intención “desviada”, que prueba el axioma de que cada época toma de la antigüedad lo que desea y cómo lo desea. El momento en que se estrenó la obra en Madrid, noviembre de 2011, apenas un mes después del anuncio del cese definitivo de la actividad armada por parte de la banda terrorista ETA, forzó la interpretación de la obra, que de un drama casi psicoanalítico pasó a entenderse como una metáfora del perdón político<sup>30</sup>.

Por último vamos a tratar un recurso utilizado en la obra ocasionalmente, pero que la dota de una profundidad no solo muy enriquecedora, sino también muy contemporánea.

Es lo que podríamos llamar ‘metaliteratura’. De hecho, desde el punto de vista formal podría hablarse en *Purgatorio* de metateatro<sup>31</sup>, en cuanto que los personajes actúan, asumen un rol, un paso más allá del que representan en el primer plano, incluso en tres niveles (el Hombre que finge el papel del Médico, que asume el papel del Hombre), todo ello grabado a su vez por una cámara para “la gente al cargo”. Pero más interesante aún es el carácter de “autoconciencia”: los personajes son conscientes de su carácter mítico y paradigmático. Ellos se saben protagonistas de una leyenda determinada, que condiciona sus actos en el presente. El recurso es relativamente frecuente en las reescrituras actuales, desde Anouilh con su *Antígona*:

Piensa que va a morir, que es joven y que también a ella le hubiera gustado vivir. Pero no hay nada que hacer. Se llama Antígona y tendrá que desempeñar su papel hasta el fin...<sup>32</sup>

O *Un hombre que se parecía a Orestes* de Álvaro Cunqueiro (Gil González 2001: 139-161), hasta una de las más sugerentes propuestas de los últimos años: *Penélope y las doce criadas* de Margaret Atwood (Atwood 2005). En ella, Penélope, como nuestros protagonistas, se sitúa en el Hades en un ahora contemporáneo, coordinadas espacio-temporales desde las que nos ofrece su versión

<sup>30</sup> Pueden consultarse las declaraciones de Viggo Mortensen a este respecto, entre otros sitios web, en ABC 2/11/2011: <http://www.abc.es/20111031/cultura-cine/abci-viggo-mortensen-201110311544.html>.

<sup>31</sup> Para el concepto, Abel 1963 y las reflexiones del propio Dorfman en Svich 2005: 351.

<sup>32</sup> Anouilh 2009: 125.

de la historia, contraponiéndola a lo largo de la obra a la “oficial” de Homero<sup>33</sup>. También lo hace, por ejemplo, *Medea en Camariñas* (Pociña 2007c) pero, en este caso, Medea nos lo relata desde dentro, aunque ofreciendo una versión nueva, tan contemporáneamente desmitificadora como la de Christa Wolf (excepto en el motivo fundamental, al que hace a Medea Medea, el filicidio, que se mantiene):

Pero ya que os ponéis así, ya que no pensáis contar más conmigo, ni siquiera para decirme buenos días, cómo estás [...] os voy a contar mi historia, la verdadera, no la que me habéis tejido vosotras, vuestros padres, vuestros abuelos, vuestros sacerdotes<sup>34</sup>.

En cambio, en Dorfman y en Atwood los protagonistas se ven a sí mismos como si fueran espectadores en una representación de su propia historia:

¿Qué iba a hacer? ¿Se me iban a escapar así? ¿Siempre iban a ganar? Solo su historia iba a ser contada, como un eco en los oídos y el alfabeto de otros. Primero él cruzó el mar, luego me pidió que le diera los secretos y los mapas [...] ¿Quién le reprocharía nada a él, un guerrero matador de dragones? Un hombre que saquea la tierra, que arruina ciudades, que las quema hasta los cimientos y luego es recordado en estatuas y leyendas y nombres de lugares. El héroe. ¿Y qué pasa conmigo? Sería recordada, siempre y siempre, como una amante exilada, loca, embustera, abandonada por los Dioses y abandonada por su hombre, una hechicera, una zorra, una traidora, la mujer que abrió la puerta al enemigo. (30)

Y ello implica cierta relectura feminista<sup>35</sup>, en cuanto que todas estas protagonistas son conscientes de que el carácter heroico siempre les corresponde a ellos, a sus “Hombres”. Esa metaficción le da a la Mujer una perspectiva doble: ella es Medea, pero también como nosotros, espectadores o lectores, el crítico que analiza su leyenda. Nuestro papel se complica, pues ya no observamos y juzgamos solo, sino que nos vemos obligados a contraponer nuestra observación y nuestro juicio al suyo (Hutcheon 1984: 6, 25-26).

Esta subversión feminista es, sin embargo y desde mi punto de vista, muy secundaria en la obra, aunque se revaloriza al personaje de Medea<sup>36</sup>, en cuanto que se equilibra su culpa con la de Jasón, un tratamiento bastante común en las actualizaciones de Medea. Sin embargo, del lado de la Mujer sigue cayendo lo peor: no ya su delito, sino su incapacidad para el perdón. Tampoco creemos que con ello Dorfman haga una versión antifeminista, más bien que la tradición de

---

<sup>33</sup> *Vide*, entre otros, Bottez 2012.

<sup>34</sup> Pociña 2007b: 181-182.

<sup>35</sup> Aunque en Atwood es mucho más evidente. *Vide*, entre otros, Rodríguez Salas 2015.

<sup>36</sup> *Vide*, para estas subversiones, Beteta 2009.

Medea ha pesado en la resolución de la obra y que la hondura de sus sentimientos con respecto a los de él han determinado quién iba a responsabilizarse de la condena a la eternidad. De hecho, el tema mítico es Medea, no Jasón, como todos sabemos. En ese sentido, no es un tratamiento rompedor, en absoluto, sino profundizador. Y en el que no se revaloriza solo a Medea, también a Jasón<sup>37</sup>.

Podemos afirmar, por tanto, que de los tres aspectos que Pociña (2007b) describió como fundamentales en las relecturas modernas de Medea, Dorfman ha obviado el del tratamiento de la imagen de la mujer<sup>38</sup> –aunque no por completo–, y el de su condición de extranjera<sup>39</sup>, para centrarse en el de las pasiones humanas.

La finalidad de *Purgatorio* es la indagación en los mecanismos psicológicos que determinan la relación con nuestro entorno, con la gente que amamos, la manera en que asumimos y perdonamos la violencia que ejercemos los unos sobre los otros. Plantearlos en personajes portadores de una historia de siglos le da la profundidad que proporciona la perspectiva, y las distintas Medeas que desde la obra de Eurípides han poblado nuestro imaginario. Es una proyección de Medea hacia el interior, en abierto contraste con las proyecciones más políticas, sociales o feministas, con Medea representando la “otredad”: como extranjera, como concubina, como mujer, como maga, mucho más frecuentes en la modernidad (*vide* Miranda 2002). Una obra que nos invita a reflexionar en una doble dirección: en la de la dificultad del perdón, y en la de la propia historia de la Mujer y el Hombre, a los que, al nominar en nuestro interior como Medea y Jasón, dotamos de una perspectiva y de una riqueza extraordinarias. Acabamos con las propias palabras del autor:

Con *Purgatorio*... invito al público a una aventura intelectual y emocional absolutamente imprescindible si vamos a sobrevivir como especie. Los espectadores terminan siendo cómplices de los personajes, acompañándolos, siendo su espejo mítico<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> Para García Gual, después del tratamiento dramático de Eurípides “Jasón había perdido la partida. El ácido corrosivo de la psicología se infiltraba en la figura del héroe y lo descomponía”. (García Gual 1974: 103).

<sup>38</sup> Es decir, Medea como representación de la mujer que se enfrenta a un sistema patriarcal, tema central en la *Medea* de Christa Wolf, entre otras. *Vide* Beteta 2009.

<sup>39</sup> *Vide* Pociña 2007a. Un ejemplo, *The Hungry Woman* de Cherrie Moraga.

<sup>40</sup> En (2011) *La Diabla* 3: 6.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abel, L. (1963), *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang.
- Anouilh, J. (2009), *Jezabel. Antígona*. Trad. A. Bernárdez. Buenos Aires: Losada [Obra original, (1947), *Antigone*. Paris: Table ronde].
- Atwood, M. (2005), *Penélope y las doce criadas*. Trad. G. Rovira Ortega. Barcelona: Salamandra [Obra original, (2005), *The Penelopiad*. Edinburgh: Canongate].
- Barthes, R. (1967), *Ensayos críticos*. Trad. C. Pujol. Barcelona: Seix-Barral [Obra original, (1964), *Essais critiques*. Paris: Seuil].
- Beteta Martín, Y. (2009), “Las heroínas regresan a Ítaca. La construcción de las identidades femeninas a través de la subversión de los mitos”, *Investigaciones Feministas* [Online], 0: 163-182. [Consulta 7/04/2016].
- Bottez, M. (2012), “Another Penelope: Margaret Atwood’s *The Penelopiad*”, *University of Bucharest Review* 14. 2: 49-56.
- Cabrero, M. C. (2002), “*Las voces de la Medea* de Christa Wolf (1996)”, in López, A., Pociña, A.: 1073-1103.
- Cunqueiro, A. (1969), *Un hombre que se parecía a Orestes*. Barcelona: Destino.
- Diel, P. (?1966), *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Paris: Payot.
- Dorfman, A. (2002), *Acércate más y más: cuentos casi completos*. Madrid: Siglo Veintiuno de España.
- Dorfman, A. (2006), *Purgatorio*. London: Nick Hern.
- Easterling, P. E. (1977), “The infanticide in Euripides’ *Medea*”, *YClS* 25: 177-91.
- Fradinger, M. (2013), “Demanding the Political: *Widows, or Ariel Dorfman’s Antigones*”, *Hispanic Issues On Line* 13: 63-81. [consulta 2/2/2016]
- García Gual, C. (1971), “El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria”, *Habis* 2: 85-107.
- García Gual, C. (1997), *Los mitos griegos en la literatura de nuestro tiempo*. Salamanca: Universidad.
- Gil González, A. J. (2001), *Teoría y crítica de la metaficción en la novela contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Universidad.
- Hutcheon, L. (1984), *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London & New York: Routledge.
- Ibaceta Pérez, G. (2000), “Acercamiento a la crítica / ficción de Ariel Dorfman: del dominio a la liberación”, *Espejo de paciencia* 16 (s.p).
- Kim, E. (2003), *Una reconstrucción alternativa del pretérito: una aproximación*

*psicoanalítica a la obra de Ariel Dorfman*. New Orleans: University Press of the South.

- Larrea, M. I. (1999), “Antonio Skármeta y Ariel Dorfman: en la narrativa chilena del postgolpe”, *Documentos Lingüísticos y Literarios* 22: 50-54.
- López, A., Pociña, A. (eds.) (2002), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Universidad.
- López, A. (2007), “Particularidades notables en algunas versiones españolas de Medea (s. XX)”, in Pociña, López: 99-116.
- Lourenzo, M. (2009): *Medea dos fuxidos e outras pezas*. A Coruña: Mandaio.
- McClennen, S. A. (2004), *The dialectics of exile: nation, time, language, and space in Hispanic literatures*. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press.
- McClennen, S. A. (2010), *Ariel Dorfman: An Aesthetics of Hope*. Durham-London: Duke Univ. Press.
- Melero, A. (2002), “Las otras Medeas del teatro griego”, in López, Pociña: 328-344.
- Miranda Cancela, E. (2002), “Medea: otredad y subversión en el teatro latinoamericano contemporáneo”, in Morenilla Talens, C., De Martino, F. (eds.), *El perfil de les ombres: el teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*. Bari, Levante: 317-331.
- Moraga, Ch. (2001), *The Hungry Woman: A Mexican Medea*. Albuquerque: West End Press.
- Pociña, A. (2007a), “Una mujer extranjera llamada Medea”, in Pociña, López: 133-158.
- Pociña, A. (2007b), “Motivos del éxito de un mito clásico en el siglo XX: el ejemplo de Medea”, in Pociña, López: 159-174.
- Pociña, A. (2007c), *Medea en Camariñas*, in Pociña, López: 175-193.
- Pociña, A., López, A. (eds.) (2007), *Otras Medeas: nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*. Granada: Universidad.
- Rodríguez Salas, G. (2015), “‘Close as a kiss’: The Challenge of the Maids’ Gyn/Affection in Margaret Atwood’s *The Penelopiad*”, *Amaltea. Revista de mitocrítica* 7: 19-34.
- Smith, V. (ed.) (2013), *Concise Encyclopedia of Latin American Literature*. New York: Routledge.
- Svich, C. (2005), “Subverting narrative: An interview with Ariel Dorfman”, *Contemporary Theatre Review* 15. 3: 348-353.
- Wacquez, M. (2001), “La última generación de la narrativa chilena”, *Romance Quarterly* 48. 3: 149-155.
- Wolf, Ch. (1998), *Medea*. Trad. M. Sáenz. Madrid: Editorial Debate [Obra original (1996), *Medea. Stimmen*. München: Luchterhand Literaturverlag].