

## Análisis mitocrítico de *Medea en Camariñas* de Andrés Pociña: tradición y subversión del mito clásico

Maila García Amorós  
Universidad de Granada 

<https://dx.doi.org/10.5209/cfcg.96159>

Recibido: 23 de mayo de 2024 • Aceptado: 2 de junio de 2024

**Resumen:** En este trabajo se analiza, desde el punto de vista de la intertextualidad, el monólogo dramático de Andrés Pociña titulado *Medea en Camariñas*. Asumimos como hipotexto tres obras de la Antigüedad clásica: *Medea* de Eurípides, *Medea* de Séneca y las *Argonauticas* de Apolonio de Rodas, puesto que el autor hace alusión a ellos de manera explícita, bien en la acotación inicial, bien a lo largo del monólogo. Adentrándonos en el ámbito de la mitocrítica, analizamos cada uno de los mitemas presentes en la obra de Pociña en relación con el hipotexto, el modo en que estos aparecen y el enfoque que Pociña ha querido conferir a su obra a través de ellos.

**Palabras clave:** Medea; intertextualidad; mitocrítica; feminismo.

**ENG** **Mythocritical analysis of *Medea en Camariñas* of Andrés Pociña: tradition and subversion of the classical myth**

**Abstract:** This paper analyses, from the point of view of intertextuality, Andrés Pociña's dramatic monologue *Medea en Camariñas*. We assume as hypotexts three works of classical antiquity: *Medea* by Euripides, *Medea* by Seneca and *Argonautica* by Apollonius of Rhodes, since the author alludes to them explicitly, either in the opening lines or throughout the monologue. Moving into the field of mythocriticism, we analyse each of the mythemes present in Pociña's work in relation to the hypotext, the way in which they appear and the approach that Pociña has sought to confer on his work through them.

**Keywords:** Medea; intertextuality; mythocriticism; feminism.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Reescritura mítica e intertextualidad. 3. Los hipotextos. 3.1. Eurípides. 3.2. Séneca. 3.3. Apolonio de Rodas. 4. *Medea en Camariñas*. 4.1. El vellocinio de oro. 4.2. La huida de la Cólquide. 4.3. La traición de Jasón. 4.4. El asesinato de los hijos. 5. Enfoque feminista. 6. Conclusiones.

**Cómo citar:** García Amorós, M. (2025). Análisis mitocrítico de *Medea en Camariñas* de Andrés Pociña: tradición y subversión del mito clásico. *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Griegos e Indoeuropeos)*, 35, 449-464.

## 1. Introducción

El catedrático emérito de Latín Andrés Pociña es, sin duda, bien conocido por sus numerosos estudios sobre filología latina. Aunque, tal vez, es menos conocido en su faceta de autor literario, lo cierto es que cuenta con una trayectoria literaria que, si bien no es muy extensa, sí es muy variada y es en esta última en la que se va a centrar el presente estudio.

Andrés Pociña cuenta a sus espaldas con una vasta producción investigadora en el campo de la Filología Latina, que abarca más de cuatrocientos trabajos sobre aspectos diversos de la literatura, con especial énfasis en el estudio del género teatral. Un otoño panorámico sobre sus muchos títulos dedicados al teatro nos permite comprobar, además, que entre ellos predominan aquellos cuyo objeto de estudio son los personajes femeninos del teatro grecolatino y, principalmente, aquellos que tradicionalmente han suscitado rechazo como Medea, Clitemnestra y Fedra. El autor ha manifestado, en no pocas ocasiones, su simpatía –en el sentido prístino de la palabra– por estos personajes, incomprendidos desde su punto de vista, y se ha esforzado por abordar su estudio desde nuevas perspectivas<sup>1</sup>. A través de sus creaciones teatrales, cuyas protagonistas se erigen sobre la base de personajes de la tradición clásica, Andrés Pociña va un paso más allá y explora las posibilidades literarias que estos personajes pueden ofrecer en nuestros días.

Andrés Pociña utiliza, para sus obras de creación literaria, sus dos lenguas maternas, el gallego y el español, y ha trabajado prácticamente todos los géneros literarios: teatro, novela, poesía, relato breve y monólogo dramático. En estas páginas, nos vamos a centrar en una de sus piezas teatrales, el monólogo titulado *Medea en Camariñas*, en el que el autor hace una reescritura de la historia de la heroína de la Cólquide desde su propio prisma personal.

Nuestro objetivo es abordar el análisis de esta obra en relación con las que consideramos que son sus fuentes principales. Analizaremos, pues, qué elementos del mito, tal y como se nos ha transmitido desde la Antigüedad, están presentes en la obra de Pociña y de qué manera, esto es, si aparecen modificados o subvertidos. El análisis se realizará desde el punto de vista de las relaciones intertextuales, puesto que tanto el proceso de reescritura mítica como el de desmitificación –muy presente como veremos– están estrechamente ligados al concepto de intertextualidad. Para ello, adoptamos la perspectiva metodológica de la mitocrítica propuesta por Gilbert Durand. Partiendo del concepto de mitema planteado ya por Lévy-Straus (1955: 428-555) como la parte irreducible de un mito, Durand distingue entre “mitemas directrices”, que define como aquellos cuya presencia en la reescritura mítica es obligatoria para poder identificar el mito y los “mitemas ornamentales o anecdóticos”, aquellos de los que se puede prescindir sin que la identidad del mito se pierda (2012: 115). María do Céu Fialho (2016: 16) habla de este proceso como un «acto comunicacional» afirmando que, para que se produzca con éxito, es necesario que el mito conserve un núcleo fijo que permita su reconocimiento por parte del lector. A lo largo de estas páginas, veremos qué componentes del mito de Medea recogen las obras que conforman el hipotexto y cuáles de ellos aparecen en *Medea en Camariñas*. Al mismo tiempo, trataremos de atender a la voz Andrés Pociña analizando el modo en que el hipotexto es introducido en su obra y con qué intención. En este sentido, estudiaremos el proceso de desmitificación tal y como lo formula Hanz Ulrich Gumbrecht (1992: 281-282): «recepción de los mitos llevada a cabo bajo un punto de vista», tomando como hipótesis de partida el enfoque feminista desde el cual consideramos que el autor aborda la obra y al personaje.

Para dotar este estudio de un marco teórico adecuado, dedicamos un breve pero necesario epígrafe a la relación entre reescritura mítica, desmitificación e intertextualidad. A continuación, pasamos a exponer los mitemas que aparecen en las tres obras que consideramos que, en mayor o menor medida, constituyen el hipotexto: *Medea* de Eurípides, *Medea* de Séneca y *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Nos adentraremos después en el estudio de la obra que nos ocupa, *Medea en Camariñas*, analizando qué mitemas ha tomado el autor de cada una de las obras del hipotexto, cómo aparecen, desde qué perspectiva y con qué intención. Por último, expondremos las conclusiones que se extraigan de dicho análisis.

<sup>1</sup> Valgan como ejemplo Pociña (2007), Pociña & López (2008), Pociña (2022).

## 2. Reescritura mítica, desmitificación e intertextualidad

Carlos García Gual (2015: 237) define los mitos como «relatos tradicionales que evocan la actuación memorable y paradigmática de unos personajes excepcionales (dioses y héroes) en un tiempo prestigioso y lejano». Es un hecho conocido que las historias de los personajes que constituyen los mitos han servido desde tiempos inmemoriales como fuente de inspiración para la creación literaria. Este hecho responde básicamente a que el mito surge de la necesidad del ser humano de dar respuesta a los enigmas de la naturaleza que lo rodea, en un momento en que estos no podían explicarse mediante el *logos*, pero también de la necesidad de expresar sus temores, sus inquietudes y sus más profundos sentimientos humanos. Estas respuestas adoptan la forma de historias imaginarias de personajes, divinos o humanos, que terminan encarnando arquetipos del imaginario colectivo de la humanidad (Herrero Cecilia 2006: 60, Martínez Falero 2013: 482). Una vez que este proceso se completa, el mito está listo para pasar no solo a la literatura de la cultura en la que se desarrolla, sino también para servir como fuente de inspiración a múltiples manifestaciones artísticas a través del espacio y del tiempo, porque son historias que encierran significados profundos, universales e intrínsecamente humanos que nos permiten identificarnos con las vivencias de esos personajes. De ahí que los mitos hayan perdurado a lo largo de tantos siglos y que hayan sido actualizados o reformulados a lo largo de muy distintas épocas y culturas hasta la actualidad. Puesto en conexión con el concepto de intertextualidad, resulta evidente que el mito ha ejercido durante siglos y ejerce todavía una importante función como hipotexto.

Aunque no vamos a detenernos demasiado en el concepto de intertextualidad, porque es tan sobradamente conocido como extensamente aplicado a este tipo de estudio, sí querríamos trazar un sucido marco teórico que nos sirva para contextualizar el presente trabajo. El concepto de intertextualidad fue creado, por primera vez, a finales de la década de los sesenta por Julia Kristeva (1967-1969), quien en su estudio sobre la teoría literaria de Mijaíl Bajtín lo definió como «la presencia efectiva de un texto en otro» o dicho en otras palabras: «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto» (1969: 190). Fue Gérard Genette, ya en la década de los ochenta, quien dio al término intertextualidad una significación mucho más precisa definiéndola como: «todo lo que pone al texto en relación, secreta o manifiesta con otros textos» (Genette 1989: 9). La intertextualidad trata, pues, de poner de manifiesto la relación que existe entre un texto (hipertexto) y un texto anterior (hipotexto) sin el cual el primero no podría existir y al que el hipertexto evoca de manera explícita o implícita para presentarlo desde una perspectiva diferente (Wahnón 2022: 374). El término mismo de hipotexto deja claro que este hace alusión al texto que subyace en otro texto posterior y que, de alguna manera, está latente en la nueva creación.

Al abordar el análisis de la reescritura de un mito (hipertexto) en relación con un texto anterior (hipotexto) nos adentramos en el ámbito de la mitocrítica<sup>2</sup>, puesto que dicho análisis implica poner en relación, al menos, dos versiones del mito. La reescritura mítica permite abordar el relato mítico desde nuevas perspectivas que pueden estar orientadas a dar respuesta a interrogantes que van surgiendo en nuevas sociedades (Hardwick 2003: 2; Herrero Cecilia 2006: 69). El hecho de actualizar el mito al contexto histórico de cada época y de cada lugar implica sacar el relato de ese contexto «prestigioso y lejano» del que hablaba García Gual, lo cual implica, a su vez, una desmitificación del relato mítico, que ha dado en llamarse también subversión mítica o subversión trascendental del mito (Losada Goya 2012: 15). La relación del hipertexto con el hipotexto desvela, además, una actividad mitopoética<sup>3</sup> por parte del autor, en la que el mito funciona como un elemento significativo del texto o bien constituye la base misma del hipertexto (Martínez Falero 2013: 491).

Retomando, pues, la definición de intertextualidad como la relación entre un texto (el hipertexto) y otro anterior a él (el hipotexto), corroboramos que esto es exactamente lo que encontramos en buena parte de la obra teatral de Andrés Pociña y, de manera más concreta, en su *Medea en Camariñas*: tomando como fuente los ya mencionados textos de la Antigüedad grecolatina (hipotexto), reescribe la historia de Medea transformándola según su propia perspectiva y dando lugar a un texto nuevo (hipertexto). Veamos, a continuación, el modo en que lo lleva a cabo.

<sup>2</sup> Sobre el concepto de mitocrítica véase Losada Goya (2002).

<sup>3</sup> Véase al respecto Enrique Muñoz (2013).

### 3. Los hipotextos

En la acotación que introduce la obra, nuestro autor alude explícitamente a las versiones del mito de Medea que le sirven de base para la creación de su obra *Medea en Camariñas*, la de Eurípides y la de Séneca. Aunque en dicha acotación Pociña no se refiere a Apolonio de Rodas, la propia Medea hará clara alusión a él en su monólogo, de ahí que lo hayamos considerado también como parte evidente del hipotexto. Así pues, hemos de entender que el hipotexto o hipotextos con los que está en relación la obra de Pociña serían la *Medea* de Eurípides, la de Séneca y *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas.

El mito de Medea cuenta con varios episodios que podríamos resumir de la siguiente manera:

- Episodio de la Cólquide, en el que Medea ayuda a Jasón a hacerse con el vellojino de oro para huir después con él traicionando a su padre y a su patria.
- Episodio de Yolcos, en el que Medea ayuda a Jasón a vengarse cruelmente de Pelias y se ven obligados, por ello, a huir de las Pelíades.
- Episodio de Corinto, en el que Jasón traiciona a Medea desposándose con la princesa de Corinto, lo que lleva a Medea a vengarse de la peor manera, dando muerte a la princesa y a su padre, pero también a los propios hijos que había tenido con Jasón.
- Episodio de Atenas, en el que Medea, tras el terrible infanticidio, se refugia en la corte del rey Egeo e intenta asesinar a su hijo Teseo.
- Episodio de las Medeas, según la cual Medea abandona Atenas y se establece en las tierras altas de Irán, que por ese motivo fueron a llamarse Medea (Gómez Caballero 2023: 220-221).

De todos estos episodios, podemos inferir los siguientes mitemas: la búsqueda del vellojino de oro por parte de Jasón, la huída de la Cólquide junto a Medea, la persecución del rey Eetes, el asesinato de Apsirto, el posterior asesinato de Pelias, la persecución de las Pelíades, la traición de Jasón a Medea, el regalo envenenado enviado por Medea a la princesa de Corinto, el asesinato de los hijos, la huida de Medea a Atenas en un carro tirado por dragones, el refugio en Atenas y el asesinato de Egeo y, finalmente, el mitema del exilio en Irán.

#### 3.1. Eurípides

Eurípides recrea en su tragedia el episodio de Corinto y nos presenta una Medea que recoge, probablemente, los atributos heredados del mito en su fase oral, según la cual Medea sería una hechicera nieta del Sol y sobrina de la maga Circe. No se descarta que Eurípides introdujera en su tragedia algunas modificaciones en la estructura mitemática (Moreau 1994: 103-104). La obra se abre con las alusiones de la nodriza al amargo dolor de Medea al haber sido traicionada por Jasón, quien ha decidido abandonarla para casarse con la princesa de Corinto, hija del rey Creonte. Medea, presa de una terrible cólera, decide vengarse de Jasón de la peor manera: dando dolorosa muerte a la princesa y perpetrando después el filicidio. Los mitemas que vemos desarrollarse en la tragedia son pues, la traición de Jasón, el regalo envenenado enviado a la princesa de Corinto, el asesinato de los hijos, la huida de Medea a Atenas en un carro tirado por dragones. A través del diálogo de los personajes, se hace alusión, no obstante, a otros mitemas que corresponden a episodios anteriores del mito como el del asesinato de Apsirto, el de Pelias y la persecución de las Pelíades.

#### 3.2. Apolonio de Rodas

Apolonio recoge en las *Argonáuticas* el episodio de la Cólquide y el de Yolcos. Nos narra, así, el viaje de la nave Argo hasta el norte de la Cólquide, la obtención del vellojino de oro con la ayuda de Medea, que, herida por los dardos de Eros, traiciona a su padre y a su casa para ayudar al extranjero, y el regreso a Yolco en compañía de la maga, quien en el camino participa del asesinato de su hermano Apsirto, que los perseguía. Los mitemas que aparecen en relación con Medea son el robo del vellojino, la huida de la Cólquide y el asesinato de Apsirto, del que ha de purificarse antes de llegar a Yolcos. No hay en *Argonáuticas* ninguna alusión que nos adelante los futuros crímenes de Medea, porque Apolonio no aborda los episodios posteriores del mito.

### 3.3. Séneca

Séneca sigue, en lo básico, la versión de Eurípides, esto es, la estructura mitomática se mantiene, aunque con algunas pequeñas variaciones. Para empezar, es la propia Medea la encargada de abrir la pieza y de anunciar los tremendos castigos que infligirá a Jasón por haberla abandonado para casarse con Creúsa<sup>4</sup>. En este monólogo inicial, Medea se muestra temible, feroz y colérica<sup>5</sup>. Posteriormente, la nodriza se va a encargar también de describir la furia de Medea y de compararla con una bacante fuera de sí. No cabe duda de que Séneca confiere a su Medea un matiz mucho más cruel y más oscuro. Así, describe con detalle las artes nigrománticas empleadas por la maga para oscurecer aún más, si cabe, la figura de la extranjera. Séneca hace a su Medea víctima de una pasión irracional que la lleva a experimentar unos celos desmedidos. Así mismo, a diferencia de la tragedia de Eurípides, en la de Séneca Medea es invitada a marcharse dejando a sus hijos en Corinto y, una vez que perpetra el filicidio –en escena, lo cual habría sido impensable en una tragedia griega– arroja los cadáveres a Jasón en lugar de llevárselos consigo. De esa manera, conforme avanza la tragedia vamos viendo a una Medea cada vez más siniestra y monstruosa.

### 4. *Medea en Camariñas* de Andrés Pociña.

*Medea en Camariñas* se publicó, en primer lugar, en lengua gallega en 2004 en forma de relato breve (Pociña 2004). En 2007, se publicó en castellano y ya en forma de monólogo dramático en el tomo colectivo *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea* (Pociña 2007: 175-197). En 2015, apareció junto con otras dos piezas teatrales inéditas en castellano, *Atardecer en Mitilene y Antígona ante los jueces*, en un único volumen titulado *Medea, Safo, Antígona* (Pociña 2015). Es el texto de esta última edición con el que vamos a trabajar. Se trata de un monólogo en que el autor hace recalcar a la heroína de la Cólquide en Camariñas, localidad pesquera de la provincia de La Coruña, donde relata, en primera persona, la historia de su vida a las lavanderas del lugar. La elección del monólogo es muestra evidente de que el deseo del autor es dar todo el protagonismo a Medea sin que en la obra intervengan, en absoluto, otros personajes del mito.

El autor recurre a un personaje mítico tradicionalmente denostado, por el que él siente especial predilección: «Yo he tenido incontables veces que defender mi simpatía por Medea» (Pociña 2022: 7). Lo ha hecho, efectivamente, en numerosas ocasiones en su prolífica producción científica en torno a este personaje y vuelve a hacerlo ahora en este monólogo dramático, en el que trata de llevar al lector a comprender los motivos que empujaron a la heroína a cometer su horrible crimen.

La obra viene introducida por una larga acotación en la que el autor da instrucciones precisas sobre su puesta en escena. Nos sitúa, así, en el lavadero público de Camariñas, en un tiempo indeterminado: «Visten como mujeres de familia humilde, de pueblo, de una época indeterminada» (2015: 35). Pociña propone, pero no impone, finales del siglo XIX. El proceso de desmitificación arranca ya en este momento, pues el mito se traslada a una época que, si bien no es la propia del autor, es muy lejana al relato mítico. A lo largo del monólogo, Pociña se encarga, además, de sacar al espectador del relato mítico por medio de alusiones cronológicas ajenas a él, como cuando se refiere a noviembre como «el mes de los santos» (2015: 41). Del mismo modo, hace llegar a la heroína nada menos que al extremo opuesto del continente, a la costa gallega y, probablemente con la misma intención de alejarse de la localización mítica, alude a lugares del entorno de Camariñas como Noia, Laíño u Oporto. A pesar del largo salto geográfico y cronológico que supone llevar a su Medea a la Galicia del siglo XIX, el autor desea conservar el espíritu clásico<sup>6</sup>: «Al fondo, la fachada del Teatro Romano, tal como es, sin iluminación, nos recuerda a la Grecia de Eurípides a través de la Roma de Séneca» (2015: 35), adelantándonos el tratamiento que va a

<sup>4</sup> A diferencia de Eurípides, Séneca nos da el nombre de la princesa Corintia.

<sup>5</sup> Elsa Rodríguez Cidre (2016: 228) señala que, entre los diferentes lexemas referentes a la cólera, las personificaciones y las referencias implícitas, aparecen en Séneca cincuenta y dos referencias a la cólera, mientras que tan solo aparecen diecinueve en Eurípides. Sobre el análisis del léxico en la *Medea* de Eurípides véase también López Férez (2016: 31-65).

<sup>6</sup> La crítica está de acuerdo en señalar el carácter clásico de la obra: Picklesimer (2010: 16), Arriaga Flórez (2018: 195).

hacer de su protagonista como «un trasunto de las dos figuras de ambos dramaturgos, llegada al final de sus desdichas a un pueblo de la costa gallega, no se sabe bien cómo» (2015: 36). El autor revela así de manera explícita las obras que constituyen el hipotexto y crea una atmósfera de misterio en torno a la llegada de Medea a Camariñas.

En la acotación, se nos brinda también información muy concreta sobre cómo concibe a su Medea: «Esta Medea es la mujer que se desprende de sus palabras. Es mayor, pero sigue siendo Medea, con la misma personalidad, la misma fuerza, la misma belleza de siempre» (2015: 36). A lo largo del monólogo vamos a ir descubriendo a una Medea en edad madura, maltratada por las penas, la incomprensión y el misterioso exilio a Camariñas, pero que conserva algunas de sus características clásicas, como su capacidad retórica, su calidad de extranjera y el hecho de ser mujer en una sociedad de hombres (Arriaga Flórez 2018: 190).

La pieza arranca con el grupo de lavanderas apartadas de Medea, dando testimonio físico del propio desprecio que sienten por ella y simbolizando, al mismo tiempo, el desprecio que tradicionalmente ha generado este personaje. Cabe señalar que, aunque no profieran ni una sola palabra, las mujeres de Camariñas conforman una especie de coro trágico (Silva 2010: 398), pues se encuentran en escena todo el tiempo, responden a Medea con la actitud (Picklesimer 2010: 17), interactúan con ella a través de gestos, miradas y risas, dan pie al monólogo y son las encargadas de contextualizar la escena. Las primeras palabras de la protagonista están destinadas a explicar el porqué de ese desprecio: a la localidad gallega han ido llegando sobre ella toda suerte de historias. De igual modo que el mito ha servido para dar respuesta a los interrogantes de la vida, también así han surgido las truculentas historias que las lavanderas atribuyen a Medea: «fuisteis llenando con suposiciones falsas los huecos de vuestras preguntas» (2015: 37), les recrimina. A lo largo del monólogo, Medea repite, en varias ocasiones, que se dispone a narrar su versión de la historia y que esa versión es la verdadera: «os voy a contar mi historia, la verdadera» (2015: 39). Lo que da pie al monólogo es su afán por desmentir esas historias que las gentes de Camariñas creen a pies juntillas y por dar a conocer a sus actuales paisanas su versión de los hechos, a fin de lograr su comprensión. Ciertamente, de las palabras de Medea, ya hacia el final de la obra, se desprende cuál es su único anhelo después de tantos avatares a través del espacio y del tiempo: ser comprendida.

El monólogo arranca, pues, bajo la premisa de que todo cuanto se ha dicho y escrito sobre Medea es: «Mentira, tras mentira, pura calumnia» (2015: 39). Pociña reescribe el relato mítico tomando varios de los diversos mitemas que lo componen y pasándolos por el tamiz de la desmitificación. El autor no sólo saca a su personaje de ese «tiempo prestigioso y lejano» situándola en un marco cronológico distinto, sino que lo aleja también de ese carácter excepcional del que habla García Gual. Así, en esta obra, Medea ni es bruja ni descendiente del Sol ni condujo dragones ni tuvo jamás doce sirvientas<sup>7</sup>. En este sentido, en la obra se produce no solo una total deconstrucción del mito, sino una subversión por inversión en la concepción clásica del personaje: de sus únicas tres sirvientas le queda una, que la acompañó en su periplo y a quien, en el momento en el que se sitúa la pieza, se ve obligada a atender debido a su avanzada edad. Asistimos así a lo que Medea llama «caer más bajo que lo bajo» (2015: 37), pues vemos a la mítica princesa de la Cólquide, a la sacerdotisa de Hécate, a la nieta del Sol, en el lavadero público de Camariñas, frotando las bragas meadas [sic] de su vieja criada. Pociña despoja así al personaje del halo mítico para conferirle un carácter más humano<sup>8</sup>.

El proceso de deconstrucción mítica continúa al comienzo del monólogo, cuando Medea alude, de manera implícita, sin mencionar ningún nombre, a los diversos autores clásicos a través de los cuales se ha transmitido su historia y que constituyen el hipotexto de la obra. El primero es Apolonio de Rodas, al que se refiere como «el ciego de Rodas» (2015: 43) y al que califica de «cantamañanas y borracho y no para de inventar historias y de sacarle cuentos a todo bicho

<sup>7</sup> En este punto, Medea desmiente a Apolonio (2022 canto III, 839)

<sup>8</sup> Se ha señalado que ya Eurípides había despojado a su heroína de algunos elementos divinos, como el de la inmortalidad que le atribuían Hesíodo y Píndaro, presentando una figura profundamente humana (Allan 2002: 17 y ss).

viviente» (2015: 43-44). Para mayor oprobio, Medea lo compara con un vulgar juglar de feria: «como los que cantan aquí en las ferias» (2015: 43), de ahí que lo presente como un ciego, pues estos juglares de feria solían ser ciegos. Él es el responsable de la versión del mito –dice Medea– según la cual cayó rendida de amor a los pies de Jasón (Apolonio de Rodas 2022, canto III, 286-299). Recordemos que, en la obra de Apolonio, por mediación de Hera, Eros alcanza a Medea con sus poderosos dardos, lo que le despierta una ferviente pasión por Jasón. A Séneca le echa en cara que la tratara como a una histérica enamorada, mientras que a Eurípides, a quien se refiere también como «charlatán de feria» (Pociña 2015: 48), no le perdona que la tratara como a una bárbara (Silva 2010: 398). Como vamos a ver, el hipotexto aparece frecuentemente subvertido en esta obra, esto es, el mitema aparece para ser desmentido y racionalmente argumentado por la protagonista. Medea va a ir desmontando, uno por uno, los distintos mitemas y refutándolos con argumentos lógicos, cual si quisiera pasar el mito por el tamiz del *logos*. Así, por ejemplo, señala con respecto a su condición de bruja: «¡Ya quisiera yo, ya! Porque si fuese yo bruja como dicen, si tuviera tantos poderes y sabiduría como imaginan, ya me las habría arreglado de otra forma en Camariñas, y sacaría para no tener que vivir en esa pobre cabaña» (Pociña 2015: 48-49).

En *Medea en Camariñas* aparecen los siguientes mitemas: la búsqueda del vellocino de oro, la huida de la Cólquide, la persecución del rey Eetes, el asesinato de su hermano Apsierto, la traición de Jasón con la hija del rey Creonte, el regalo envenenado enviado a la princesa y el asesinato de los hijos. Quedan fuera del relato el asesinato de Pelias, la persecución de las Pelíades, la huida de Medea a Atenas, el asesinato de Egeo y el mitema del exilio en Irán. En el análisis mitocritico, nos vamos a centrar en los mitemas que aparecen en la obra sin entrar a juzgar por qué se han dejado fuera los mitemas que no aparecen. Esta decisión responde fundamentalmente a que lo interesante del análisis radica en estudiar por qué el autor ha escogido esos mitemas en concreto y en el tratamiento que les ha dado. No nos cabe duda de que Pociña ha seleccionado aquellos mitemas necesarios para dibujar la personalidad de la protagonista y que, al mismo tiempo, servían a la intención con la que escribía la obra y ha dejado fuera aquellos otros que no servían especialmente a sus propósitos o que eran redundantes. Volviendo a Durand, podemos corroborar que Pociña ha introducido los mitemas necesarios para identificar inequívocamente el mito. Procedamos a analizar, pues, todos estos elementos.

#### 4.1. El vellocino de oro

La subversión del mito comienza precisamente por el célebre vellocino de oro, al que Medea se refiere, de manera claramente despectiva, como «el pellejo del carnero» (2015: 40). A partir de ahí, la protagonista va situar el relato en un contexto racional, afirmando, para empezar, que jamás existió tal vellocino y explicando que se trataba, en realidad, de una especie de ovejas que su padre Eetes había traído de más allá del Danubio y que daban una lana muy clara y de mejor calidad que la que daban las ovejas de Grecia. Estas ovejas eran tan apreciadas por el rey de la Cólquide, que se niega en rotundo a vendérselas a Jasón, quien finalmente decide robar un ejemplar macho y otro hembra. El mitema del vellocino de oro queda, pues, subvertido y, con él, también el propio personaje de Jasón, que queda degradado de héroe legendario a un simple comerciante que arribó a la Cólquide para comprar ovejas, como se encarga de dejar claro la protagonista:

Ni nave Argo, ni hermosos guerreros de las mejores familias en la tripulación, ni héroe como caído del cielo a la búsqueda del nunca visto vellocino de oro de la leyenda. Mirad, para dejarnos de fantasías, Jasón vino a la Cólquide más o menos como una cualquiera de vosotras va a un mercado, solo que vosotras vais para vender encajes, y él vino para comprar ovejas (2015: 42).

Por supuesto, cualquier elemento fantástico como sortilegios, bueyes que exhalan fuego o serpientes que no duermen quedan fuera del hipertexto. La protagonista resume así todo el mitema del vellocino: «fue simplemente un robo de una oveja y un carnero, de noche, a escondidas» para terminar exclamando con ironía: «¡Ya veis, amigas, qué leyenda más gloriosa!» (2015: 51).

La subversión del mitema del vellookino, como hemos dicho, está al servicio de la propia subversión de Jasón, de quien se dice que se quedó esperando en la nave lista para zarpar y que fueron Medea y su hermano Apsirto quienes ejecutaron el robo<sup>9</sup>. Verdaderamente, el personaje de Jasón no sale demasiado bien parado en esta obra, como vamos a tener ocasión de ir viendo. Medea lo describe así en relación con el episodio del vellookino: «Jasón nunca fue hombre de mucho arresto [...] Necesitaba siempre que tirasen de él, que lo empujasen, y le gustaba dejarse llevar» (2015: 40).

## 4.2. La huída de la Cólquide

El mitema de la huida de la Cólquide y, con él, el de la persecución de Eetes y el del asesinato de Apsirto, queda también subvertido en el relato de Pociña, cuando Medea, cansada de que se vea en ella a una mujer cruel, reivindica ante las lavanderas:

Entonces, fíaos bien en lo que os digo, dicen que yo, Medea, monstruo malvado, Medea, sí, así, con las cinco letras de mi nombre, maté a mi hermano a bordo, y después iba en la cubierta del barco cortándole el cuerpo en cachitos y lanzándolos a la superficie del mar para que mi padre tuviese que ir parándose a recogerlos. Qué imaginación tienen los griegos... ¡y qué mala leche! (2015: 52).

Aquí el autor parece estar aludiendo implícitamente a Séneca, que es el único de los tres autores que hace referencia al descuartizamiento de Apsirto, sin duda, para resaltar la crueldad de Medea. Eurípides hace solo referencia a que lo mató, mientras que en las *Argonáuticas* lo que se dice es que lo matan entre Jasón y Medea y que luego lo entierran (*Argonáuticas*, canto IV, 480).

Una vez más, Medea aduce argumentos lógicos para desmentir tales infundios: «Para demostrar que todo es mentira, llega y sobra con decir que mi padre jamás en la vida tuvo barcos, como saben las gentes de la Cólquide: siempre vivió del campo» (2015: 52). En este mitema, se produce una importante variación con respecto al modo en que lo recoge Apolonio. Recordemos que, en las *Argonáuticas*, era Apsirto quien perseguía a la pareja y, por ello, terminó asesinado. En *Medea en Camariñas*, Apsirto no sólo no persigue a la pareja, sino que, por algún motivo, rogó a su hermana marcharse con ella y con Jasón para ser posteriormente desembarcado en el Bósforo. La protagonista no muestra ningún reparo a la hora de explicar a las lugarezas los motivos por los que Apsirto quiso huir con ellos, que son los mismos que llevan, más tarde, a Medea a desembarcar a su hermano en el Bósforo, si bien de una pieza: lo sorprendió una noche en unión carnal con Jasón: «y descubro en la oscuridad de la cubierta los cuerpos completamente desnudos de Jasón y Apsirto, enzarzados el uno con el otro [...] Por la mañana lo obligué a bajar del barco y allí se quedó Apsirto en la orilla del Bósforo» (2015: 53-54).

Del mismo modo, Medea explica también cuáles fueron los motivos por los que ella misma se decidió a huir con Jasón y que distan mucho de responder a su apasionado enamoramiento: «hacía cuatro meses cumplidos que estaba preñada del primero de mis niños» (2015: 54). El autor rompe, de este modo, con otro de los mitemas que encontramos, por ejemplo, en Apolonio de Rodas, el de la virginidad de Medea.

## 4.3. La traición de Jasón

El mitema de la traición de Jasón, recogido en las tragedias de Eurípides y Séneca, es, tal vez, el que mayor interés presenta, no sólo porque es al que mayor atención parece prestar el autor, sino también porque a través de él se nos va a revelar su intención última. Ya hemos visto que, en su monólogo, Medea echa en cara a los autores antiguos el modo en que la reflejaron en sus obras. Pues bien, lo que más parece molestar a la protagonista es el hecho de que esos «cantamañas de feria» afirmaran que actuó movida por el enamoramiento ardiente e irracional que sintiera por Jasón. Este tema viene recogido en cada uno de los textos que conforman el hipotexto. En

<sup>9</sup> También Ovidio en sus *Heroidas* ponía en duda la heroicidad de Jasón (Ovidio 1950: vv. 131-133), mientras que López Férrez señala que Eurípides nos presenta un personaje dependiente (2016: 32, nota 10).

*Medea* de Eurípides, Jasón le recrimina: «Te es odioso declarar que Eros te obligó, con sus dardos inevitables, a salvar mi persona» (Medina González 2020: 530-535). Del mismo modo, en las *Argonáuticas*, como es propio de la épica griega, son los dioses quienes determinan, según su voluntad, los sentimientos de los hombres. En este caso, fue determinación de Hera que Medea cayera rendida de amor por Jasón, a fin de que este lograra su objetivo: «¡Ea! Vayamos en busca de Cipris, y al llegar exhortémosla ambas a hablarle a su hijo, por si accede a infundirle, disparándole con sus dardos, un amor por Jasón a la hija de Eetes, la de muchos hechizos. Pues creo que con sus consejos podría él llevarse el vellón a la Hélade» (Brioso Sánchez 2022, canto III, 20-30).

Todo el afán de la Medea de Pociña se va centrar en hacer comprender a las mujeres de Camariñas que jamás estuvo enamorada de Jasón. Aunque la protagonista reconoce que la gallarda presencia del héroe no la dejó indiferente, trata de justificarse: «Yo tenía, ya os digo, diecisiete años y pienso que por fuerza tenía que impresionarme» (2015: 48). Sin embargo, incide insistentemente en la idea de que nunca estuvo enamorada de él: «¿Cómo pudo ocurrírsele a nadie que estuviese enamorada yo de él?» (2015: 57). Medea no tiene inconveniente en explicar a sus nuevas paisanas qué fue lo que vio en Jasón y qué fue lo que la impulsó a ayudarlo a huir con las ovejas robadas: «También hay quien dice que para mí Jasón venía a ser la oportunidad de marcharme de la Cólquide, de ver otras gentes, otros países. Ahí, me pesa mucho tener que reconocerlo, dio en el clavo, fuese quien haya sido» (2015: 49) afirma, para terminar defendiendo, una vez más, que «enamorada, lo que se dice enamorada, es seguro que no estuve nunca» (2015: 49).

Al hilo de estas afirmaciones, Medea va a ahondar un poco más en el personaje de Jasón y va a brindar a las lavanderas algunos detalles más íntimos que no dejan en muy buen lugar al héroe. Si hasta ahora la protagonista nos ha informado de que Jasón no participó en el robo de las ovejas, sino que esperó fuera de peligro en la nave y que, además, la traicionó uniéndose amorosamente a su hermano Apsirto, va a añadir ahora que: «Para Jasón el amor era algo así como el lavarse la cara por las mañanas, o como comer, o como orinar» (2015: 50) y va a reconocer sin ningún pudor que: «jamás gocé con él en la cama» (2015: 49), para terminar afirmando con contundencia algo más adelante: «Ni como amante, ni como marido, ni como padre, ni como hombre, valió nunca nada Jasón» (2015: 57).

Con la misma contundencia, defiende la protagonista que en ningún momento actuó movida por los celos, como se dice en las obras que constituyen el hipotexto. En la *Medea* de Eurípides, Jasón se lo reprocha dos veces: «No lo podrías decir si no te atormentaran los celos de tu lecho» (Medina González 2020: 565-570) y algo más adelante: «por celos de un lecho y una esposa los mataste» (Medina González 2020: 1335-1349). Eurípides le atribuye también un evidente deseo de venganza: «si yo descubro algún medio para hacer pagar a mi esposo el castigo que merece [...]. Una mujer suele estar llena de temor y es cobarde para contemplar la lucha y el hierro, pero cuando ve lesionados los derechos de su lecho, no hay otra mente más asesina» (Medina González 2020: 260-265). Séneca, por su parte, va más allá y hace a su Medea pasar los límites de la locura «Cual sin rumbo una ménade poseída lleva sus pasos» (Luque Moreno 2019: 380-385) dice la nodriza y, algo más adelante: «Distingo el rostro de la locura» (Luque Moreno 2019: 395-400).

En *Medea en Camariñas*, la protagonista trata de hacer ver a las lavanderas que «todo es un invento idiota» (2015:50). Su empeño por desmentir este relato y su rabia ante lo que ella señala como falsas acusaciones se hacen patentes tanto en la insistencia de sus explicaciones, como en el lenguaje empleado:

A mí no me preocupó lo más mínimo. Cuando Jasón dijo que se casaba con ella, yo llevaba años, fijaos bien, años enteros sin acostarme con él. [...] De modo que a mí qué carajo me importaba si se casaba o no con ella y mucho menos tenerle celos, como dijeron algunos. Si algo le tenía era lástima, por ver que estaba cayendo en la misma trampa que yo caí antes (2015: 56).

El mitema del regalo envenenado enviado a la hija del rey Creonte por mor del cual la princesa experimenta dolorosa muerte es tratado en las tragedias de Eurípides y Séneca. Eurípides es bastante más explícito en su descripción de cómo se queman los cuerpos de Creonte y su hija, mientras que Séneca, como ya se ha dicho, se centra más en describir los oscuros sortilegios

empleados por la maga. En ambas tragedias, la entrega del regalo viene precisamente determinada por el deseo de venganza y supone su cruel consumación. Eurípides lo indica de manera algo más vaga de lo que posteriormente lo hará Séneca, pero lo indica: «Para hacer pagar a mi esposo el castigo que merece» (2020: 260-265). En Séneca, como decimos, aparece de manera mucho más clara e incisiva: «Parida está, parida está la venganza, yo la he parido» (Luque Moreno 2019: 25-30). Pues bien, en la *Medea* de Pociña nos vamos a encontrar con uno de los pasajes más curiosos desde el punto de vista de la práctica intertextual, bien explícita en este caso. Sin llegar a mencionarlo, bajo pretexto de que ha olvidado su nombre, el personaje recrimina al propio Eurípides que le haya atribuido estos hechos y se rebela contra él:

Hay uno al que no perdonó que me tratase como una bárbara, uno que inventó toda esa historia de que maté a la hija del rey Creonte. [...] Pues mira, el muy cabrón va e inventa que, para vengarme de ella, porque me quitaba el marido, le mandé no sé si un velo de encaje, o una corona, no recuerdo bien qué, algo con un hechizo, y la muy tontita, que tonta de verdad que lo era, fue ponérselo en la cabeza y convertirse inmediatamente en llamas que la quemaron viva (2015: 55).

También con respecto a esto va arrojar Medea un haz de pura lógica cuando afirma en relación a la princesa de Corinto: «por muy boba que fuera, no podía serlo tanto como para coger un regalo que le llegase de mí» (2015: 55). Vemos así cómo todos los mitemas que tienen que ver con la traición de Jasón aparecen también desmentidos por parte de Medea y, por tanto, desmitificados, subvertidos. Esta tendencia, sin embargo, va a cambiar radicalmente en cuanto llegamos al último de los mitemas que Pociña trata en su obra.

#### 4.4. El asesinato de los hijos

Dado todo el proceso de subversión mítica al que hemos asistido a lo largo del monólogo, el lector podría, tal vez, esperar que, al final de la obra, Medea afirme ante las mujeres de Camariñas que ella no dio muerte a sus hijos, como le imputa la tradición y las obras que subyacen en este monólogo y que también esas acusaciones fueran rebatidas por Medea desde la lógica. La expectación va *in crescendo* conforme el monólogo se adentra en el tema de los hijos de Jasón y Medea. Sin embargo, llegado el final, comprobamos que, en este punto, la tradición no la calumnió y Medea va a reconocer sin ambages que mató a sus hijos. El monólogo se cierra precisamente con su tremenda confesión a las mujeres de Camariñas: «Y los maté» (2015: 59). Se puede concluir, pues, que el mitema del asesinato de los hijos es el único que se conserva intacto en la obra de Pociña, respetando el relato de las dos tragedias que constituyen el hipotexto, la de Eurípides y la de Séneca. En este sentido, como el autor afirma en la acotación inicial, Medea «sigue siendo Medea» (2015: 36). Lo que sí varía, con respecto al hipotexto, son los motivos que llevan a la protagonista a cometer el infanticidio<sup>10</sup>. Ya hemos mencionado anteriormente que la Medea de Pociña refuta con contundencia los argumentos según los cuales actuó movida por los celos y por el deseo de venganza. ¿Qué es entonces lo que lleva a esta nueva Medea al cruel asesinato? Instantes antes de confesar el crimen, la protagonista explica en relación a sus hijos:

Fueron sueños de muchos años, el único consuelo que me quedaba cuando Jasón me quitó todas las esperanzas que ponemos las mujeres al pensar en un hombre, en una casa, en una familia. Y de repente, me llegan todos con una nueva inconcebible, que Jasón se va a casar con la hija de Creonte, que yo tengo que marcharme de Corinto y, sin embargo, mis hijos, Esón, el rubio y Eetes el moreno, debían quedar con el padre, que ya los cuidaría su nueva mujer. (2015: 59).

Recordemos que, en la tragedia de Eurípides, Medea mata a sus hijos porque espera represalias contra ella y su estirpe por el regicidio cometido, pero también para hacer daño al esposo que la ha traicionado, como ella misma le reconoce a Jasón: «Para causarte dolor» (Medina González

<sup>10</sup> Sobre los motivos del filicidio en la *Medea* de Eurípides véase Corti (1998).

2020: 1399). En la tragedia de Séneca, como en el monólogo de Pociña, Medea es informada de que debe marcharse, pero que sus hijos quedarán al cuidado de la madrastra. Por su parte y sin duda para incidir en esa parte oscura de Medea, Séneca hace hincapié en el deseo de Medea de hacer daño a Jasón: «¿Hay algo peor que yo pueda imprecar para mal de mi esposo?» (2019: 20-25). Pues bien, en *Medea en Camariñas* los motivos que expone la protagonista son muy diferentes: «Pero eran míos, mujeres de Camariñas. Yo los había engendrado, los había parido, los había amamantado, los había criado, y todo con el más intenso amor de madre. Si no iban a ser para mí, no serían para nadie» (2015: 59). Un argumento parecido encontramos en la *Medea* de Eurípides, en la que la protagonista señala varias veces «los mataré yo que los he engendrado» (Medina González 2020: 1240-1245), lo que parece llevarnos a la conclusión de que Medea siente que, por el hecho de haberlos gestado y parido, la naturaleza le otorga unos derechos como madre que hacen que esos hijos, de algún modo, le pertenezcan. La crítica ha dado respuestas varias al motivo por el que Medea perpetra el filicidio en esta obra de Pociña. Mª Luisa Piklesimer señalaba que porque le iban a ser arrebatados (2020: 16), mientras que Mercedes Arriaga va un paso más allá y hace alusión al vínculo umbilical que unía a Medea con sus hijos (2018: 196). Por su parte, el propio autor ha defendido, en muchas ocasiones, que Medea perpetró el crimen por amor a sus hijos (2002: 233-254).

Aunque todos los esfuerzos de Pociña parecen centrarse en despojar a la heroína de ese manto de maldad absoluta en el que la envolvió la tradición, lo cierto es que el filicidio sigue causando estupor al lector y al espectador de la obra, mientras que los motivos de Medea siguen sin comprenderse muy bien y, por supuesto, sin ser justificables. Es preciso señalar, no obstante, que la intención del autor no es justificar el crimen, sino que el personaje de Medea sea, por fin, comprendido. De ahí que, hacia el final del monólogo, haga exclamar a Medea: «Lo que me apena es haber llegado hasta aquí, hasta estos años, sin encontrar a nadie que haya comprendido la médula de mis sentimientos, los motivos de mi existencia» (2015: 57). En estas breves líneas hay varios elementos interesantes que conviene destacar. Por un lado, las indicaciones temporales y espaciales «aquí», esto es, Camariñas, y «hasta este momento», que bien puede ser el momento del relato, pero también el momento mismo en que el lector aborda la lectura de la obra o el espectador asiste a la representación teatral. Así, Pociña cierra el relato de manera circular recordándonos que la escena se está produciendo muy lejos del relato mítico. El segundo elemento que merece nuestra atención es el hecho de que Medea lamente no haber sido comprendida nunca, ni siquiera –podríamos entender– por los autores –no en vano todos hombres– que asumieron poner por escrito su historia y, de alguna manera, se lo esté reprochando.

Si el autor ha logrado o no su objetivo habrá de juzgarlo cada lector; lo que es seguro es que su intención era mover a la comprensión y que de ella depende en gran medida el enfoque que Pociña confiere a esta obra, como dijimos al principio, el feminista.

## 5. Enfoque feminista

Señala Herrero Cecilia (2006: 60) que «la reescritura de mito en un texto nuevo mantiene normalmente los rasgos fundamentales de la historia legada, pero el autor del relato modifica libremente esos rasgos y puede influir en el significado de la historia narrada una nueva orientación que viene a enriquecer el valor iluminador del mito». Así, hemos visto que, aunque sea para subvertirlos, gran parte de los mitemas que conforman el relato mítico y, principalmente, aquellos que sirven para mostrar el carácter y los rasgos identificativos de Medea, están presentes en la obra de Pociña. El autor se une a una tendencia frecuente desde la década de los ochenta, la de abordar el personaje mítico desde un punto de vista feminista. No son pocos los autores que han abordado la reescritura de los mitos protagonizados por personajes míticos tradicionalmente denostados o demonizados. Medea es, tal vez, uno de los más recurrentes<sup>11</sup> por haberse visto reducida, como señala Castillo Bel (2023: 151), a sus rasgos de traidora, asesina, filicida y vengativa,

<sup>11</sup> Algunos ejemplos representativos son Anouïlh (1946, 1953), Bergamín (1954), Unamuno (1954), Soriano (1955), Sastre (1963), Elena Soriano (1955), Alfonso Sastre (1963), Wolf (1998), Maillard (2020).

dejando de lado otros mitemas que podrían aportar una visión más compleja y completa del personaje. Una de las tendencias habituales a la hora de abordar a los personajes míticos desde un punto de vista femenino –y por la que opta también Pociña– ha sido la de dotar de nueva voz a los personajes míticos para subvertir el mito<sup>12</sup>. Como defiende Yolanda Beteta Martín (2009: 165), los mitos poseen un poder configurador en la construcción de la subjetividad femenina, de ahí que la subversión mítica desempeñe un papel fundamental a la hora de dotarlos de nuevos valores.

Veamos ahora el modo en que el punto de vista feminista permea esta obra. Ya hemos comentado antes que era un hecho significativo, a este respecto, que Medea sea la protagonista única del relato y que, de resultas de que la obra sea un monólogo, es ella quien tiene la primera y la última palabra. Pociña podría haber compuesto su obra, tal vez, en base a un diálogo entre Medea y Jasón<sup>13</sup>, sin embargo, ha optado por la modalidad del monólogo y esta elección no es arbitraria, sino que responde a un motivo muy concreto, a su voluntad de dar voz a Medea. La opción del monólogo permite al personaje tomar la palabra para defenderse en primera persona sin ser en ningún momento ni interrumpido ni rebatido. No deja de ser significativo también el hecho de que el autor haya elegido el lavadero público de la Camariñas del siglo XIX para situar el relato, ya que estos lavaderos eran el típico lugar de encuentro de las mujeres y donde, seguramente, rara vez asomara un hombre. El escenario, pues, y la escena en su conjunto son exclusivamente femeninos.

Además, a lo largo de la obra, el autor va a ir dando algunas pinceladas que evidencian el tono fuertemente feminista que impregna la obra. Todo el proceso de subversión mítica al que hemos asistido va orientado, de hecho, a la defensa de los principios feministas. Comentábamos al principio que la desmitificación contribuye a humanizar al personaje de Medea. En otras palabras, despojada de las galas del mito, queda sólo la mujer, que desnuda su alma a las lavanderas del lugar para que comprendan su verdad. En este mismo sentido parece ir orientada la desautorización de los autores clásicos en los que se sustenta la obra. Si bien Pociña, como autor, bebe obviamente de ellos, hace a su heroína desautorizarlos en lo que supone un claro alegato feminista: «Ya se ve que son inventos de hombres, que les encanta imaginar a mujeres completamente desprovistas de sentido común» (2015: 56) afirma Medea. La idea de que hayan sido exclusivamente hombres quienes han dado en escribir sobre personajes femeninos se repite en varias ocasiones a lo largo de la obra: «Lo curioso es que fueron siempre hombres los que me inventaron esas locuras y otras muchas que me callo<sup>14</sup>. Una mujer que contase mi historia ciertamente no diría tales cosas. Pero claro, ya se sabe que las mujeres no pintamos nada» (2015: 56).

Llama la atención que, con la salvedad del mitema del filicidio, en la obra no haya ni un solo elemento del mito que no se haya subvertido, ni siquiera uno tan arraigado en la cultura griega como es el de la hospitalidad. La célebre hospitalidad griega que, como se aprecia en la épica homérica, creaba unos lazos interpersonales indestructibles es descrita aquí como: «Otro invento de los hombres para estar cómodos vayan donde vayan, tener cama hecha, mesa puesta, y criadas jóvenes para desahogarse. [...] es una honra para el pueblo griego. Naturalmente honroso para los hombres, porque para las mujeres ...» (2015: 45-46) desde la misma perspectiva feminista de la que venimos hablando.

En lo que se refiere al hipotexto, resulta curioso que Eurípides haya sido considerado tanto misógino<sup>15</sup> (Cantarella 1991: 116) como feminista adelantado a su tiempo (Allan 2002: 45-65, Álvarez Espinosa 2020: 40). Los versos con los que Jasón le espeta a Medea: «Los hombres deberían engendrar hijos de alguna otra manera y no tendría que existir la raza femenina: así no habría mal

<sup>12</sup> Numerosos estudios se han ocupado de las reescrituras del mito de Medea, por ejemplo: Rocha Pereira (1991), Clauss & Johnson (1997), Gentili & Perusino (2000), Hall, Macintosh & Taplin (2000), Rubino & Degregori (2000), Martino (2006), Pociña & López (2007), Cuny-Le Callet & Guérin (2016).

<sup>13</sup> Como hará, de hecho, en su obra, inédita en español, *Rendición de Cuentas*, en la que enfrenta a Mónica y Armando, personajes tras los que subyacen Clitemnestra y Agamenón.

<sup>14</sup> El autor parece justificar con esta frase la ausencia de los mitemas a los que no ha hecho alusión en el monólogo, como el del asesinato de Pelias y la persecución de las Peládidas.

<sup>15</sup> Véase al respecto Domenighini (2015).

alguno para los hombres» (Medina González 2020: 570-575) han llevado, en efecto, al trágico griego a ser considerado misógino por quienes no tienen en cuenta las palabras que inmediatamente después pone en boca de Medea, que expone la situación de inferioridad de las mujeres frente a los varones. Es evidente que, en estos versos, Eurípides pone de relieve la situación de la mujer en la sociedad ateniense de la época, ahora bien, si su intención era reivindicativa o meramente descriptiva es un tema que no corresponde abordar aquí. No olvidemos, por otro lado, y volviendo al hipertexto que nos ocupa, que Andrés Pociña se ha encargado de hacer a su heroína reprochar al autor clásico el modo en que la retrató en su tragedia<sup>16</sup>, lo que evidencia también el carácter claramente feminista de la obra.

## 6. Conclusiones

Hemos asistido, a través de estas páginas, a un ejemplo de intertextualidad, en el que tres obras de la literatura grecolatina han servido de base para la creación de un texto nuevo. Las relaciones de intertextualidad aparecen de manera bastante explícita, ya que, si bien no aparecen mencionados con sus nombres, queda claro en cada momento a qué autores se está refiriendo la protagonista y qué obras están funcionando como hipótesis. Andrés Pociña ha sido capaz de recoger toda esa tradición milenaria, elaborarla literariamente, pasársela por el tamiz de su propia idiosincrasia y darle una forma nueva.

Pociña podría haberse limitado a asumir la defensa de estos personajes a través de su obra científica; sin embargo, ha querido ir más allá trascendiendo los límites de lo académico y adentrándose en el terreno de lo literario. Es la creación literaria lo que permite al autor dotar de nueva voz al personaje para que acometa, por sí sola y en primera persona, su propia defensa, lo que supone –dicho en palabras de hoy– empoderar a su protagonista. El autor logra, a través de un lenguaje lírico y cuidado –pero también soez cuando tiene que serlo–, enarbolar sus reivindicaciones feministas sin que la obra adolezca, en absoluto, de un carácter panfletario.

El proceso de subversión mítica ha servido para dos cosas fundamentalmente. En primer lugar, para conferir un carácter más humano al personaje de Medea, con quien al final de la obra tanto el coro de lavanderas como el público llegan a identificarse. En segundo lugar, para darle una impronta feminista.

Cabría preguntarse, antes de terminar, por qué el autor decide conservar el mito del filicidio. Consideramos que este hecho responde precisamente a la defensa que Pociña quiere hacer del personaje. El autor ha ido desmontando, uno tras otro, todos los mitos para conservar el que se considera el crimen más nefando de cuantos Medea cometió, el asesinato de sus propios hijos. Dado que su objetivo es hacer que el público llegue a comprender los motivos que llevaron a Medea a cometerlo, este crimen no podía faltar. Hemos visto, al mismo tiempo, que, aunque con sustanciales modificaciones, los mitos que constituyen el relato mítico de Medea perviven: Medea procedía de la Cólquide, ayudó a Jasón a robar las ovejas de su padre y huyó con él a Yolcos. Posteriormente, fue traicionada por el héroe para casarse con la princesa de Corinto y asesinó a sus hijos. Como señalábamos antes, para poder hablar de reescritura mítica, el hipertexto ha de conservar sus mitos estructurales (Durand 2012: 115; Fialho 2006: 16). Así pues, para llevar a cabo su defensa del personaje, este tenía que conservar aquellos elementos que hacen que «sigua siendo Medea»; de otra manera, la defensa que hace Pociña carecería de sentido.

## Bibliografía

### I. Ediciones y traducciones

- ANOUILH, Jean (1953), *Nouvelles pièces noires*, París, La Table Ronde.  
 BERGAMÍN, José (1963), *Medea, la encantadora*, Entregas de la Licorne, Montevideo, 2ª época, año II, nº 4, febrero, 1954: 15-40. Reimp. en Primer Acto, Madrid, nº 44, febrero, 1963: 23-36.

<sup>16</sup> Se ha defendido por parte de algunos autores que Eurípides fue el primero en atribuir a Medea el infanticidio. Allan (2002: 22-23), Mossman (2011: 8-9).

- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo (2022), *Apolonio de Rodas. Las Argonauticas*, ed. y trad. de Máximo Brioso Sánchez, Madrid, Cátedra.
- LUQUE MORENO, Jesús (2019), *Séneca. Tragedias. I. Hércules loco. Las Troyanas. Las Fenicias. Medea*, Intr., trad. y notas de Jesús Luque Moreno, Madrid, Gredos. 1979.
- MAILLARD, Chantal (2020), *Medea*, Barcelona, Tusquets.
- MEDINA GONZÁLEZ, Alberto (2020), *Eurípides. Medea*, traducción de Alberto Medina González, Madrid, Gredos.
- OVIDIO (1950), *Heroidas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- POCIÑA PÉREZ, Andrés (2004), *Medea en Camariñas*, Premios Pedrón de Ouro. Certames XXVII (2001), XXVIII (2002), XIX (2003), Sada, Ediciós do Castro.
- POCIÑA PÉREZ, Andrés (2007b) «*Medea en Camariñas*», en Andrés Pociña & Aurora López (eds), *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada, Ed. Universidad de Granada: 175-197.
- POCIÑA PÉREZ, Andrés (2015), *Medea, Safo, Antígona*, Granada, Esdrújula.
- SASTRE, Alfonso (1963), *Medea*, Hondarribia, 1992.
- SORIANO, Elena (1985 [orig. 1955]), *Medea* 55, Barcelona, Plaza y Janés Editores.
- UNAMUNO, Miguel de (2008 [orig. 1933]), *Medea*, Mérida, Festival de Teatro Clásico
- WOLF, Christa (1998), *Medea*. Nueva York, Nan A. Talese.

## II. Estudios

- ALLAN, William, (2002), *Eurípides. Medea*, Londres, Duckworth.
- ÁLVAREZ ESPINOSA, Nazira (2020), «El espacio de la marginalidad: Medea en Ovidio y en Séneca», *Filología y Lingüística* 46: 37-65. Disponible en: <https://www.redalyc.org/journal/332/33267717003/html/>
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (2018), «Racconto e riscrittura nella *Medea en Camariñas* di Andrés Pociña», en G. Ieranò & P. Taravacci (eds.), *Il racconto a teatro dal dramma antico al Siglo de Oro alla scena contemporánea*, Trento, Università degli Studi di Trento: 189-198. Disponible en: <https://hdl.handle.net/11441/70906>
- BETETA MARTÍN, Yolanda (2009), «Las heroínas regresan a Ítaca. La construcción de las identidades femeninas a través de la subversión de mitos», *Investigaciones Feministas* 0: 163-182. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/LINFE/article/view/LINFE0909110163A>
- CANTARELLA, Eva (1991), *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la Antigüedad griega y romana*, trad. A. Pociña Pérez, Madrid, Ediciones Clásicas.
- CASTILLO BEL, Laura (2023), «Neutraliza la verdad de una historia con la verdad de otra. La reescritura del mito desde la compasión en “Medea” (2020), de Chantal Maillard», *Tropelías: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada* 40: 147-160. Disponible en: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.2023408703](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2023408703)
- CLAUSS, James & JOHNSTON, Sara Iles (eds.) (1997), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, New Jersey, Princeton University Press.
- CORTI, Lillian (1998), *The myth of Medea and the murder of children*, Londres, Greenwood Press, 1998.
- CUNY-LE CALLET Blandine & GUÉRIN Charles (eds.) (2016), *Médée: versions et interpretations d'un mythe*, Besançon, Presses Universitaires du Franche-Comté.
- DOMENIGHINI, Sara (2015), «Eurípide: misoginia o ginefobia?», *Revista Internacional De Culturas Y Literaturas* 16: 86-95. <https://doi.org/10.12795/RICL.2015.i16.05>
- DURAND, Gilbert (2012), «La mitocrítica paso a paso», trad. B. Solares Altamirano, *Acta Sociológica* 57: 105-118. Disponible en: <https://www.revistas.unam.mx/index.php/ras/article/view/29762>
- ENRIQUE MUÑOZ, Óscar (2013), *Mitopoética. La construcción simbólica de la identidad humana*, Madrid, Mandala.
- FIALHO, María do Céu (2016), «A Medea de Eurípides e o espaço trágico de Corinto», en E. Suárez de la Torre & M. do Céu Fialho (coords.), *Bajo el signo de Medea / Sob o Signo de Medéia*, Universidad de Coimbra - Universidad de Valladolid.

- GARCÍA GUAL, Carlos (2015), *Historia mínima de la mitología*, México, El Colegio de México-Turner.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- GENTILI, Bruno & PERUSINO, Franca (eds.), (2000), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venecia, Università di Venezia.
- GODARD, Barbara (1991), «Feminism and/as Myth: Feminist Literary Theory between Frye and Barthes», *Atlantis* 2 (16): 3-21.
- GÓMEZ CABALLERO, Iván (2023), «Estudio mitocrítico de *Los encantos de Medea* de Francisco de Rojas Zorrilla: continuidades y disidencias con Eurípides», *Minerva. Revista de Filología Clásica* 36: 217-240. Disponible en: <https://revistas.uva.es/index.php/minerva/article/view/rojas-zorrilla-euripides-medea>
- GUMBRECHT, Hanz Ulrich (1992), «Desmitificación», en Juan Ramón Resina (ed.), *Mythopoesis: literatura, totalidad, ideología*, Barcelona, Anthropos: 281-299.
- HALL Edith, MACINTOSH Fiona & TAPLIN Oliver (eds.) (2001), *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford, University Press.
- HARDWICK, Lorna (2003), «From the classical tradition to reception studies», *Reception Studies* 33: 1-11.
- HERRERO CECILIA, Juan (2006), «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias», *Cédille. Revista de estudios franceses* 2: 58-76. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/808/80800205.pdf>
- KRISTEVA, Julia (1967), «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique* 239: 438-465 (también en *Sémiose*, Paris, Seuil, 1969).
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1955), «El estudio estructural del mito», *Journal of American Folklore* 68: 428-555. Disponible en: <https://lecturayescrituraunrn.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/09/levi-strauss-la-estructura-de-los-mitos.pdf>
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio (2016), «Algunas notas sobre la Medea de Eurípides», en E. Suárez de la Torre & M. do Céu Fialho (coords.), *Bajo el signo de Medea / Sob o Signo de Medéia*, Universidad de Coimbra - Universidad de Valladolid.
- LÓPEZ LÓPEZ, Aurora & POCINA, Andrés (2019), «Agamenón y sus mujeres en Séneca», en C. Lobo & R. J. ROCHA (eds.), *Magisterium, Studia in Honorem Mirta Estela Assís*, Tucumán, Humanitas.
- LOSADA GOYA, José Manuel (2012), «La triada subversiva. Un acercamiento teórico», en J.M. Losada Goya & M. Guirao Ochoa (coords.), *Myth and subversion in the contemporary novel*, Cambridge Schoolars Publications: 13-22.
- LOSADA GOYA, José Manuel (2022), *Mitocrítica cultural. Una definición del mito*, Madrid, Akal.
- MARTÍNEZ-FALERO, Luis (2013), «Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura», *Signa* 22: 481-496. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-y-mito-desmitificacion-intertextualidad-reescritura--literature-and-myth-demystologizing-intertextuality-rewriting/>
- MARTINO, Francesco de (ed.) (2006), *Medea: teatro e comunicazione*, Bari, Levante.
- MOREAU, Alain (1994), *Le mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*, París, Belles Lettres.
- MOSSMAN, Judith (2011), *Eurípides: Medea*, Londres, Aris and Phillips.
- PICKLESIMER PARDO, María Luisa (2010†), «El último exilio de Medea (una relectura de Medea en Camariñas de Andrés Pociña)», *Florentia liberritana* 21: 15-29. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4040>
- POCIÑA PÉREZ, Andrés (2002), «El amor de Medea visto por Eurípides y Séneca», en A. López (coord.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Vol. 1: 233-254.
- POCIÑA PÉREZ, Andrés (2007a), «Una mujer extranjera llamada Medea», en A. López & A. Pociña (coords.), *Otras Medeas: nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada, Universidad de Granada: 133-158.
- POCIÑA PÉREZ, Andrés (2008), «El tema de Fedra en el teatro gallego de Manuel Lourenzo», en A. Pociña & A. López (eds.) *Fedras de ayer y de hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad de Granada: 525-544.

- POCIÑA PÉREZ, (2022), «Reivindicación de Clitemnestra, la asesina de su marido Agamenón», en D.M. González Doreste & F.M. Plaza Picón (eds.), *Estereotipos femeninos desde la antigüedad clásica hasta el siglo XVI*, Berlín-Boston, De Gruyter: 5-27.
- ROCHA PEREIRA, Ana María da (ed.) (1991), *Medeia no drama antigo e moderno*, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- RODRÍGUEZ CIDRE, Elsa (2016), «Ira, qua ducis, sequor: la colera en la *Medea* de Séneca», *Florentia Iliberritana* 11: 227-255. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4284>.
- RUBINO, Margherita & DEGREGORI, Chiara (eds.) (2000), *Medea contemporanea: Lars von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici*, Génova, Università di Genova, Dipartimento di Archeologia, Filologia Classica e Loro Tradizioni.
- SILVA, María de Fátima (2010), «Da Cólquida à Galizia: sobre *Medea* en Camariñas de Andrés Pociña», *Florentia Iliberritana* 21: 393-403. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4066>
- WAHNÓN, Sultana (2022), «Sobre el concepto de Intertextualidad: Teoría y práctica», *Estudios Bíblicos* 80.3: 357-382. Disponible en: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/86212>