

## **Pasado y presente de la voz de la Nodriza en las *Medeas* clásicas y en *La Alimaña de Suárez***

María Silvina Delbueno,  
Universidad Nacional de La Plata (FaHCE)-Universidad Nacional del Centro de la  
provincia de Buenos Aires.  
silvinadelbueno@yahoo.com.ar

Resumen Patricia Suárez en su obra inédita *La Alimaña* (2014) revive el tema de la violencia del personaje mítico de Medea inscripto en la tragedia griega de Eurípides y en la tragedia latina de Séneca y, en este sentido, da continuidad a los testimonios de la recepción de dicho personaje en la literatura argentina contemporánea. Una de las vetas sobre las que hace foco la autora consiste en la nominación monstruosa de su protagonista con la que titula la obra, nominación que se expande conductualmente en los actos de violencia hacia el otro social, pero en especial hacia el personaje de Nina, su criada. La nomenclatura de la obra oculta la referencia al mito y su carga semántica, aunque evidentemente instala una interpretación basada en el juicio social al personaje.

Los tiempos presente y pasado confluyen en esta Medea moderna, humanamente trágica en su condición de marginada, de desesperada, y en la violencia contestataria perpetrada por su acto filicida. El asunto serio recortado en las fragmentaciones del mito y los tintes paródicos acentuados preponderantemente en el personaje de la Nodriza, logran fraguar una pieza teatral que juega sobre varios planos a la vez, presentando una mezcla intrincada de estilos y, por tanto, de modos de comunicar.

Palabras clave: *Medea*- Nodriza-Eurípides-Séneca-*La Alimaña*

### Introducción

Patricia Suárez en *La Alimaña* continúa con los vastos testimonios de la recepción del personaje mítico de Medea en la literatura argentina contemporánea. Recordemos que los mitos griegos ya se consideraban, en su origen, como la reescritura de una historia, lejana y heroica, pero en líneas generales, verídica.<sup>1</sup> Por ello, optamos por el término recepción de acuerdo con Marteen De Pourcq ya que el mismo permite transformar el pasado,

---

<sup>1</sup> De Romilly (2011, p. 23). En esta misma línea Hardwick (2003:8) afirma: “The implications for the study of classical texts are important since they suggest that the meaning attributed to an ancient text is shaped by the historical impact of its subsequent receptions”.

trasplantarlo, reescribirlo, reinventarlo de acuerdo con la mirada de cada lector y con la realidad contextual que le toca vivir.<sup>2</sup>

La autora revive el tema de la violencia de las protagonistas de la tragedia griega y latina a partir de la nominación monstruosa de su heroína con la que no sólo titula la obra, sino también con la que esta se autodefine. Es interesante destacar el uso del artículo “la alimaña” y no “una” alimaña que le otorga una connotación de grado extremo y de universalización.

La relevancia de la nomenclatura del personaje ya ha sido destacada por Elizabeth Frenzel para quien el nombre llega a definir esencialmente el tema literario y muestra o desarrolla los motivos que lo componen.<sup>3</sup> En el caso de *La Alimaña* la titulación de la obra oculta la referencia al mito y su carga semántica, aunque evidentemente instala una interpretación basada en el juicio social al personaje. La autora enclava el epígrafe a modo de definición aclaratoria sobre el vocablo “Alimaña” desde dos perspectivas: la animal y la humana.<sup>4</sup>

Por lo demás, esta pieza se instala en el espacio griego de Corinto, con breves alusiones a la Cólquide natal de la heroína. Sin embargo, la época, presumiblemente, es posterior al año 1953 debido a las referencias históricas consignadas. Los tiempos presente y pasado confluyen en esta Medea moderna, humanamente trágica en su condición de marginada, de desesperada, en los actos de violencia cometidos y en la violencia contestataria perpetrada por el crimen filicida.

---

<sup>2</sup> De Pourcq (2012, pp.220-221): “The term ‘reception’ has been an important shorthand for the resistance within literary studies against uncritical notions of tradition and the classical. [...] That is why the label ‘classical receptions’ was coined at the end of the 1990s in order to replace the older concept of ‘the classical tradition’ [...] Tradition, as Highet also pointed out, refers to the Latin ‘tradere’ which means ‘handing down to posterity’. The word ‘reception’, on the other hand, refers to the act of receiving. The focus is no longer on the lasting influence of the ancient source but on the different meanings, functions and forces an ancient element acquires at the moments of reception.”

<sup>3</sup> Frenzel (1963, pp. 28 y ss.).

<sup>4</sup> Nos resulta interesante notar que el vocablo Alimaña aparece en la tragedia *Medea* de Eurípides en alusión al δάκος en la forma verbal δηχθείη del v.817 pronunciado por la protagonista. También aparece en la tragedia *Agamenón* de Esquilo en la voz de la profetisa Casandra frente a su rival, la reina Clitemnestra: δυσφιλές δάκος, “alimaña” venenosa y odiosa en los vv. 1227-1236. Para un estudio mayor respecto de este sema Cfr. Rodríguez Cidre (1997, p. 230). La monstruosidad de Medea también ha sido aludida por Séneca en la tragedia homónima en la voz del coro, Acto II, Escena III, vv.360-362 y en la voz de la Nodriza en alusión a una Bacante, Acto III, Escena I, vv. 383-386.

El asunto serio recortado en las fragmentaciones del mito y los tintes paródicos acentuados preponderantemente en el personaje de la Nodriza, logran fraguar una creación que juega sobre varios planos a la vez, presentando una mezcla intrincada de estilos y, por tanto, de modos de comunicar.<sup>5</sup>

Suárez estructura la obra en función de los discursos de tres personajes femeninos, un triángulo inusitado de mujeres, dos en competencia por un degradado varón, Medea y Creúsa, la tercera Nina, la Nodriza, criada, servidora fiel y acólita de la asesina. Todas ellas declaran las expresiones de violencia en sus más amplias y disímiles manifestaciones.<sup>6</sup> De manera tal se propone el texto como un análisis minucioso de las emociones femeninas y de cómo interfiere el universo masculino, apenas referenciado, en la organización de su vida social.

Destacamos que en la obra argentina es la Nodriza quien abre la pieza con un monólogo no exento de ironía y de mordacidad en el que da cuenta del presente sombrío de la protagonista por la conocida traición de Jasón. De alguna manera esta descripción podría asimilarse a los sentimientos que experimenta Medea de Eurípides en el prólogo, vv. 24-35, a partir de los comentarios que también refiere la Nodriza.

Por su parte, Nina atenúa la gravedad del destierro decretado por el rey y, en su grotesca avaricia, a modo de criada latina, sólo se le ocurre pensar en los pares de zapatos que no podrá llevarse y que, en otro tiempo, le ha regalado la madre de su señora.<sup>7</sup>

Los tintes maternales-protectores de la Nodriza hacia Medea dejan entrever en esta a la fiera herida, acorralada cuyo comportamiento animalizado se exterioriza por partida doble.

Por un lado, la violencia conductual en la ejecución de las palabras y, por otro, en la

---

<sup>5</sup> Genette (1982, p. 237) afirma: “[...] la transformation sérieuse, ou *transposition*, est sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce nous l’éprouverons chemin faisant- que par l’importance historique et l’accomplissement esthétique de certains des oeuvres qui y ressortissent [...]”. A este mismo respecto Bravo de Laguna Romero (2010, p. 131-137) sostiene: “[...] con el término transposición se agrupan todas aquellas obras que representan una reelaboración, no lúdica, de un tema mítico con una nueva contextualización, espacial y temporal y, por tanto, con una nueva significación. Estas suponen un grado diferente de recreación literaria [...]”.

<sup>6</sup> Utilizamos el nombre de Creúsa con acentuación, tal como lo inscribe esta autora en su obra, a diferencia de las transcripciones del mismo nombre sin acento en otras recepciones.

<sup>7</sup> Cfr. Tovar y Belfore Mártire (2001, p. 245) con respecto a la alcahuetería de las viejas criadas en las obras latinas.

ejecución de sus acciones que practica directamente sobre su par femenino. Así afirma la Nodriz: “[...] Me insulta, me maltrata cuando le dirijo la palabra [...] y, por otro lado, en las acciones físicas: [...] Nomás oírme me dio un pellizcón aquí: me hizo este morado” (Sua. *La Ali*. p.2).<sup>8</sup> Igualmente, el comportamiento violento de esta Medea se exterioriza también en las intimidaciones verbales que se concretarán sobre los otros, sobre los enemigos, a posteriori, de acuerdo con las afirmaciones de Nina: “[...] Las amenazas de la señora, que llora a los gritos. Que matará a unos y a otros [...]” (Sua. *La Ali*. p.3).<sup>9</sup> Nos resulta interesante observar que desde el estatus social de la criada y no desde el estatus del señorío podemos seguir la trama de la acción, pues Nina escucha a Jasón o más precisamente lo espía, *mirando por el ojo de la cerradura* (Sua. *La Ali*.p.3) en el momento en que este pronuncia frente a Medea el discurso con el que justifica sus nuevas nupcias. A través de dicho discurso se enmarca el espectáculo del teatro dentro del teatro o de una teatralidad de segundo grado que no radica simplemente en la mirada de los espectadores sino en la del personaje, en este caso, la Nodriz, como espectador del objeto representado. Entonces podemos apreciar claramente una perspectiva meta-discursiva entre la realidad extra-teatral y la ficción.<sup>10</sup>

Con respecto a la audiencia, creemos necesario señalar que se ha producido un distanciamiento, un extrañamiento en el sentido brechtiano del término respecto de la acción que transcurre sobre el escenario y lleva al espectador a formar su propio juicio de valor frente a los sucesos que están aconteciendo.

---

<sup>8</sup> Suárez (2014) inédita. Todas las citas han sido extraídas de esta obra. De aquí en adelante será abreviada: (Sua. *La Ali*.) seguida del número de página.

<sup>9</sup> Rodríguez Cidre (2010, p. 30) “La mujer aparecería asociada en la cultura griega con lo animal y salvaje, lo no domesticado”. Es decir, tanto lo monstruoso como lo femenino comparten el carácter de “oscilar” entre dos ámbitos. La mujer altera y quiebra un orden. Este quiebre nos lleva a la visión de Femenías (2013, p. 59) cuando afirma: “la mujer parecería descalificar la conducta de la civilización”.

<sup>10</sup> Tal como sostiene Nápoli (2017, p.175) en relación con *Bacantes*: “La obra de Eurípides constituye una inagotable cantera de procedimientos auto-referenciales sobre el teatro: se verifica allí la presencia de una obra dentro de otra obra, la reflexión sobre las emociones que el teatro debe producir sobre los espectadores, los casos en los que un personaje se refiere a sí mismo o a los demás como a un actor y a sus acciones como a representaciones teatrales, y la referencia a la condición teatral de la escena –y al histrionismo de los personajes– en las intervenciones que suplen las acotaciones escénicas”.

En este sentido, Nina se compadece del sufrimiento de su señora cuando afirma: “Pobre mi señora, que es un alma en pena. No come, se pasea descalza como una pantera de un lado a otro. Está que se trepa por las paredes [...]” (Sua. *La Ali*. p.2). Esta designación felina con el caudal simbólico que contiene funciona como anticipo míticamente conocido de la posterior venganza. Una expresión similar sostiene la nodriza euripidea respecto de la mirada leonina de su señora en los vv.187-188.

Al mismo tiempo, y por esa misma razón, el comportamiento de Jasón le resulta vil a la Nodriza pues contribuye a formar una imagen degradada, descalificada del personaje. En el caso de la obra euripidea, es el coro quien se compadece por completo de la situación por la que atraviesa Medea en detrimento del hombre. Así podemos observarlo en los versos 158-59; 267-268; 576-578, hasta el momento en que este coro se abstiene de apoyar a la mujer por causa de las expresiones de violencia en las muertes de los enemigos, vv. 976-981 y por la violencia extrema del filicidio, vv. 811-813.

A lo largo de toda la obra argentina, las preguntas retóricas formuladas por la voz de la Nodriza, a modo de titulación, adquieren el carácter recitativo,<sup>11</sup> por su repetición sostenida: “Y por qué, madrecita, no le haces un daño a ese marido tuyo y acabas con él? [...]” (Sua. *La Ali*. p.2). De alguna manera, confirma la imagen hechicera que pesa sobre la extranjera y, al mismo tiempo, anticipa el comportamiento feral que hará efectivo posteriormente. Es decir, en la protagonista de Suárez, la desesperación y la aporía la llevan a exteriorizar sus sentimientos desde comportamientos animales vituperables.

En el momento de la trama en que cobra voz el personaje de Medea, comienza su parlamento con claras autodefiniciones: “Yo soy Medea, yo soy la Señora. /Yo soy la hija de la Luna/Ahora me faltan el respeto, pero yo soy Medea, la Señora” (Sua. *La Ali*. p.4).<sup>12</sup> En estas autodefiniciones la mujer deja entrever su filiación mítica de hechicera con la que

---

<sup>11</sup> Estas declaraciones particulares de la Nodriza no poseen la estructura de la prosa, sino más bien la estructura y ritmo de un tipo de verso libre.

<sup>12</sup> Esta filiación de la protagonista como hija de la Luna resulta contradictoria con la enunciación de Nina, en el primer monólogo en que da cuenta de la existencia de la madre de la Señora, la que le regaló los pares de zapatos.

se interrelaciona como hija de la Luna, pero además inicia la escisión en el plano temporal pasado-presente que atraviesa la totalidad de la pieza.

Esta Medea conjura la hechicería a partir de los poderes conocidos desde el mito y los resignifica en la recitación que pesará sobre el hombre. En ello se aviene preponderantemente con la Medea de Séneca, en el Acto IV, Escena I y II. En estos versos la protagonista latina invoca a los dioses fúnebres, a la luna asociada con Hécate, al fuego que le diera Vulcano, entre otras deidades, a fin de lograr los venenos con los que aniquilará a Creúsa. Muy lejos de la esfera divina, la Medea de Suárez, enraizada en la esfera terrenal y doméstica, se sitúa frente a un caldero para conjurar la muerte del marido. Constituye toda una innovación autoral el hecho de que esta heroína trame la inmediata desaparición del esposo a través de los conjuros. Para lograrlo invoca orante la presencia de la Luna: “Que la Luna me lo mate/Que la Luna me lo arranque del recuerdo./Que la Luna queme para siempre su rastro en mis entrañas./Que mi marido muera gritando un grito de siete espantos./Que se muera, que se vaya.” (Sua. *La Ali*. p.5). A las gallinas negras, la pintura, los elementos del mundo cotidiano y la Luna, como elemento divino, la heroína agrega la invocación a la diosa de las arañas con la que intenta que el nuevo matrimonio no se lleve a cabo. Entonces comprobamos que la titulación de esta pieza teatral condice no sólo con las designaciones con las que el otro social nomina a esta Medea, sino también con su autodefinición que se relaciona con la protección mundana y quizá rural que ostenta.

“Madre mía, diosa de las arañas, no desampares a tu sierva./Madre mía, protectora de los escorpiones, concédeme esta gracia./Madre mía, inmaculada, que en tu blanco vientre se gestan los alacranes transparentes [...]” (Sua. *La Ali*. p.6).<sup>13</sup>

En función de útil mensajera Nina logra implementar la comunicación entre las dos mujeres oponentes por la correspondencia epistolar, las “cartitas”. A raíz de ello Creúsa tilda a la Nodriz de “esclava”, exacerbando el plano social del señorío de una princesa frente al servilismo de aquella. A ello se agrega la denigración en clave irónica en los calificativos con los que la joven la designa: “patizamba, renga, ladrona [...] con unas botas altas hasta el muslo, como los piratas, como los contrabandistas, para meterse en la bota todo lo que

---

<sup>13</sup> Al igual que los arácnidos, Medea envuelve a sus oponentes en una tela con sus hechizos.

pueda robarse de su paso por el palacio” (Sua. *La Ali.* p.7). De esta manera, “la unión de drama y comedia, de lo serio y lo paródico, es utilizada para poner en escena los mitos” (Seibel, 2002, p.15).

La mítica celada de Medea no se hace esperar a través del “manto finísimo de telarañas rojas y perlas”. Por instigación de la Nodriza, la joven vestirá su cuerpo con los dones y con esta acción la hechicera ha logrado su cometido. Aunque no hubo disfraz, el engaño resultó un arma decisiva.

Finalmente, entre todas las invocaciones y pedidos de auxilio al mundo divino, se prepara para empuñar la daga que segará la vida de sus tiernos hijos,<sup>14</sup> a quienes desconoce como propios, tal como lo hace la protagonista de Séneca en el Acto III, Escena II, v.500.

La dubitación de la heroína en la pieza argentina respecto de la matanza filicida aparece luego de haber perpetrado la primera de las muertes y ya no se trata de la duda de la Medea euripídea, (vv. 1040-1080) y senecana (vv. 924-939) acerca de matar o no matar a su prole, sino que se trata de calibrar la mayor herida al esposo, trazada a partir del puñal que le significará un dolor extremo. Así sostiene: “[...] En la primera puñalada, me vino el pensamiento: Esto será lo que más le duela./Pero en la segunda ya lo dudé: Acaso no lo sea./Pero no podía no darla y dejar al chico en el Averno, sin el hermano./Ahí sentí el dolor, el mío. [...]” (Sua. *La Ali.* p.8). Esta situación monstruosa trazada por la protagonista la lleva a autodefinirse como una pobre mujer, asimilable a la protagonista de Séneca en el Acto V, Escena III, vv.989-990. Sobre el cierre, Nina enuncia el filicidio ya consumado y en cumplimiento de las órdenes de su señora, entregará al padre los cuerpos de los hijos para que realice un entierro decoroso. Entonces, la Nodriza testimonia la violencia extrema del crimen con escenas conclusivas similares a las tragedias clásicas.

### A modo de conclusión

El ente teratológico de la tragedia griega y latina deviene en un ser trágico y enteramente humano en la pieza de Suárez. Los rastros de la violencia percibidos en las obras clásicas han sido captados por la autora argentina ya que los ha anclado en la enunciación de tres

---

<sup>14</sup> Dubatti (2012, p.256) afirma: “Para los argentinos el teatro se ha convertido en una vía de religación con el pasado”.

mujeres, tres monólogos, tres realidades disímiles, dotadas de voz. En cada uno de estos personajes podemos percibir la violencia desde el sufrimiento y desde la desesperación. Nina, la Nodriz, personaje que abre y cierra la obra padece la violencia por parte de su Señora Medea desde dos planos: el plano de la enunciación y el plano de la acción. El monólogo que produce no está exento de ironía y de mordacidad. Igualmente sus palabras podrían funcionar como anticipo de los poderes hechiceros de la heroína conocidos desde el mito y resignificados en esta obra a partir de la recitación, del conjuro sobre el hombre en el que emula a la protagonista de Séneca. A causa de estos poderes la mujer abandonada y traicionada por Jasón infunde violencia por el temor que provoca su presencia en los otros personajes y, además padece la violencia del otro social en la imagen degradada de su nominación: la alimaña.

Posteriormente, la mayor de las violencias, el filicidio, será ejecutado por la madre prácticamente del mismo modo en que lo ejecuta la Medea de Séneca. Es decir, primero mata a uno de los niños y un tiempo después al otro. Con este acto la Medea de Suárez anula su maternidad y consume el mayor castigo para el hombre que la ha despreciado. En esta pieza hallamos a tres mujeres ancladas en manifestaciones de violencia disímiles. Basada en los hipotextos griego y latino, estas tres mujeres sufren la violencia del mundo masculino pero sólo una vengativa Medea es capaz de devolver el golpe. En esta recepción Suárez logra entrecruzar tiempos y espacios en el desarrollo de un asunto serio, míticamente conocido, con una realidad trágica y siempre actual desde un lenguaje inusual, en clave paródica, enfatizando preponderantemente el accionar del personaje de la Nodriz.

## Referencias bibliográficas

- Bravo de Laguna, R. (2010). De la Cólquide a la Pampa: una *Medea* en *La frontera* de David Cureses. *Arrabal*, 7-8, 2010.
- De Pourcq, M. (2012). Classical Reception Studies: Reconceptualizing the Study of the Classical Tradition (pp.219-226). In *The International Journal of the Humanities* 9. (4).
- De Romilly, J. (2011). *La tragedia griega*. Madrid: Gredos.

- Dubatti, J. (2012). *Cien años de Teatro Argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Eurípides. (1938). *Medea*. The text edited with introduction and commentary by Denys L. Page. Oxford: Clarendon Press.
- Eurípide. (1976). *Tome I. Le Cyclope – Alceste – Médée - Les Héraclides*. Texte établi et traduit par L. Méridier. Paris: Les Belles Lettres.
- Eurípides. (1977). *Tragedias I. El cíclope. Alceste – Medea – Los Heráclidas – Hipólito – Andrómaca - Hécuba*. Introducción, traducción y notas de A. Medina González y J. A. López Férrez. Madrid: Gredos.
- Eurípides. (2002). *Eurípides Medea*. Introducción de D. Mastronarde. Cambridge: University Press.
- Eurípides. (2007). *Tragedias*. Introducción, traducción y notas de J. T. Nápoli. Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Femenías, M. L. (2013). *Violencias cotidianas (en las vidas de las mujeres). Los ríos subterráneos*. Ediciones prohistoria: Rosario. Vol I.
- Frenzel, E. (1970). *Diccionario de Argumentos de la Literatura universal*. Madrid: Gredos.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil.
- Hardwick, L. (2003). *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Nápoli J. T. (2017). Eurípides y la tradición del teatro (pp.169-183). En M. de F. Silva, M. do C. Fialho & J. L. Brandão (Coord.), *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção I*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Rodríguez Cidre, E. (1997). Formas de animalización en la *Medea* de Eurípides. *Actas del VIII Jornadas de Estudios Clásicos (28-30 de junio de 1995)* (pp.225-231). Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- (2010). *Cautivas Troyanas. El mundo fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba: Ordía Prima.
- Seibel B. (2002). *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.
- Séneca, L. A. (2001). *Medea*. Traducción en verso de V. García Yebra. Madrid: Gredos.
- Suárez, P. (2014). *La Alimaña* (inédita). Buenos Aires.
- Tovar, A. y Belfore Mártir, M.T. (2001). *Propertio, Elegías*. Madrid: Cátedra.