

UN INÉDITO DE UNA FAMOSA ESCRITORA
PORTUGUESA. HÉLIA CORREIA,
APODERA-TE DE MIM
AN UNPUBLISHED WRITING OF A FAMOUS
PORTUGUESE WRITER. HÉLIA CORREIA'S
APODERA-TE DE MIM
Maria de Fátima SILVA
Universidade de Coimbra

Resumen: Trataremos de *Apodera-te de mim* (2002), una antología todavía inédita de Hélia Correia. Los cuatro textos que lo componen demuestran un sólido conocimiento de la tradición antigua y tratan de la condición de la mujer en evolución.

Palabras clave: mujer, cultura griega, Medea, Penthesilea.

Abstract: We analyse *Apodera-te de mim* (2002), an inedited anthology by Hélia Correia. The four texts here included show a solid knowledge of ancient tradition and explore women condition in evolution.

Key words: woman, Greek culture, Medea, Penthesilea.

De la carrera literaria fecunda de H. Correia¹, forma parte un pequeño tomo, *Apodera-te de mim* [Tómame] (2002), que sigue inédito. Esta fue una producción que la escritora destinó a conmemorar el aniversario de Jaime Rocha, también él escritor y un compañero de muchos años, y que distribuyó por un círculo restringido de amigos. Y a pesar de lo que pueda haber de personal

¹ Hélia Correia ocupa, en la literatura portuguesa, un lugar destacado como novelista, poeta, autora de literatura infantil y de obras de teatro dedicadas a temas de inspiración clásica (*Perdição. Exercício sobre Antígona, O Rancor. Exercício sobre Helena, Desmesura. Exercício com Medeia*). En 2015, Hélia fue distinguida con el mayor de los galardones que pueden recibir los autores de lengua portuguesa, el premio Camões.

por detrás de los textos que forman la obra, su sentido sobrepasa en mucho esos límites.

Los cuatro textos que lo forman están inspirados en la cultura y el mito griego: *Em Knossos*, *A de Cólquida*, *Penthesiléa* y *Tene me*. Son composiciones de pocas páginas, pero que, además de la finura estética, demuestran un gran conocimiento de la tradición antigua y sensibilidad en el enfoque de sus rasgos culturales o mitos².

Llevaremos a cabo una lectura conjunta, siguiendo un hilo temático que es transversal a todos ellos: la condición de la mujer³ y la evidencia que ella va ganando en una sociedad de base masculina, como es la griega; la autora la ilustra - entre una introducción, *Em Knossos*, y un remate, *Tene me* -, con el tratamiento de dos mitos dedicados a la naturaleza femenina y a la pasión, el de Medea y el de Penthesilea. Pero asociada a esta trayectoria social está la debilidad de la mujer frente al sentimiento amoroso, que pone en riesgo el brillo y la potencia ingénitos a su carácter.

1. *EM KNOSSOS* - DEFINICIÓN DE UNA CONDICIÓN PARA LA MUJER: DE LA PHYSIS AL NOMOS

Em Knossos contiene una propuesta de regreso al pasado minoico de la cultura griega, ubicado en Creta, y a una comprensión del mundo en el que las marcas de la *physis* son aún sensibles. Los vv. I.1-2 anuncian un lema que sirve de soporte a este primero texto, y a toda la antología: “Que caiga la mujer contra la tierra, dice el coro. / No sabe que, más tarde, aceptará un lugar sobre el escenario”. Por la boca de un coro⁴, todavía cercano del universo ritualístico, pero habilitado ya con

² Sobre estos textos véase: Hörster, Silva, 2014: 421-432; Hörster, Silva, 2015: 169-192; Hörster, Silva, 2016: 55-67.

³ Este es un asunto preferido de H. Correia; véase nota 1. *Apodera-te de mim* se mantiene fiel a otros tratamientos de la cuestión de género por la autora y vuelve a aspectos que forman parte de su identidad literaria.

⁴ H. Correia alude a lo que se vuelve práctica en sus *Perdição* y *Desmesura* (véase antes n. 1). En ambos textos, los temas abordados por esos dos coros son igualmente la definición de la condición de la mujer y el conflicto de géneros.

la capacidad de comentador “filosófico” que la tragedia le atribuye, la mujer parece condenada a permanecer prostrada en el suelo de donde surgió, a ocupar un segundo plano que el colectivo le reserva, a existir dentro de un determinado inmovilismo tradicional. Solo más tarde, tras el descubrimiento de su real identidad, podrá ocupar su lugar “sobre el escenario”, del teatro y de la vida. Pero antes de que el teatro - un hito cultural en el pensamiento de Hélia⁵ - racionalice las cuestiones relacionadas con la mujer, ese es el pulsar 'natural' de la Humanidad.

El teatro corporiza esa evolución (I. 10-11): “Esa comodidad moralizará el sentimiento de los espectadores. / la sangre será vista como obscena y lo que está visible no la incluirá”. El es la voz de un proceso de civilización, en el que la construcción arquitectónica en sí misma contribuye a la moralización de los auditorios. El mito sufre una evolución cuando lo que es cruel pasa por el filtraje de la imaginación de los poetas. Pese a ese progreso, algo permanece de la ritualística primitiva, de la que la mujer sigue siendo protagonista: su contacto con la tierra, de donde transmite la verdad insondable de los oráculos (I. 16-17): “Y, en el entre tanto, la voz de las mujeres, soplada por las serpientes sub- / terráneas, aún asusta y se tiene en cuenta”. Ese es el prestigio que la tradición y el ritual le atribuyen, el de ser la transmisora del más allá, y que aun así la excluyen de la convivencia socializada, entre hombres.

En un segundo momento de *Em Knossos*, el verso de apertura regresa con variaciones perifrásticas, que moldean la posición “telúrica” de la mujer dentro de una evolución, que ya suscita, entre la sociedad humana, el terror resentido por una voluntad que pretende imponerse (II. 1-4):

Que caiga la mujer contra la tierra, dice el coro. Que regrese a
la posición
Tumbada de la cual nunca debería de salir.

⁵ Creta y el Ática encarnan dos pasos poderosos de la civilización, vividos en distintos lugares - la Grecia insular y la continental - y en tiempos muy distanciados - la época arcaica y la clásica. El estudio de esta evolución de la cultura minoica hacia la micénica está sintetizado por Rocha Pereira, (2006: 31-46).

Que se arrastre como un mármol animado, caos de elementos,
anterior a los bichos.

A pesar de los cambios, la marca de una tradición mítica pesa sobre el destino de la mujer. Que ella sea aún la creatura que viva una supervivencia arcaica es el deseo de esos que presencian el proceso de su rehabilitación. Esperan un “regreso” al pasado, la quieren dominada, tumbada, arrastrándose, inmovilizada como un mármol, pese al soplo de vida que la anima, arrojada hacia una condición magmática anterior a la de los bichos, como si toda ella fuese tan solo *physis* y la civilización no la hubiese tocado⁶.

Pero en ese ser oscuro y “condenado” crecen armas que anuncian el cambio. En primer lugar, la maternidad la impone al reconocimiento colectivo, un fenómeno que Hélia describe como crudo en su más elemental fisiología⁷, sin dejar de ser social, porque indispensable a la renovación colectiva y inspirador de un “sentimiento de clase” (II. 8-10):

Detestable, solitaria entre los
seres, aunque juntan las cabezas
y se ayudan las unas a las
otras, a la hora de parir.

Pero otra arma le sale de un espíritu dotado de inteligencia y con una fuerza anímica inquebrantable, que impone resistencia a lo que parecía una condenación (II. 11-12): “Crecen, tercas como vegetales, ligeramente trémulas por el esfuerzo.”

Es por esa resistencia que el tiempo les garantiza la conquista de un lugar, aunque discreto, en sociedad.

Llega una tercera etapa de civilización. Aceptadas, finalmente, en el espacio colectivo, les está reservado un lugar apartado “de las primeras filas”. El teatro sigue siendo el escenario de

⁶ Hesíodo (*Teogonía* 123-124), cuando describe la formación de los elementos naturales y los primeros movimientos cosmogónicos, partiendo de un Caos inicial, da prioridad al elemento masculino: primero surge el Erebo y solo después la negra Noche y, por su turno, de la Noche, surgen en primero lugar el Éter y solo después el Día brillante (en griego femenino).

⁷ Cf. *Perdição*: 17-22.

referencia, en el que ellas ocupan los asientos más alejados, pero no menos abiertos a la visión del gran espectáculo de la tierra y la ciudad (III. 1-3): “Las mujeres se refugian en lo alto, bajo las mallas de plata de los olivos, de donde, a continuación, se baja hacia al mar. No son, por ello, menos espectadoras.”

Más que espectadoras, ellas participan en el baile - “Pues la verdad es que también danzan”, III. 5 -, integrándose, de pleno derecho, en el ritual cívico que dio origen al teatro; y ahí están participantes de una coreografía, basada en un ritmo compartido con sus compañeros masculinos, donde la “simetría” prevalece. Este es el punto de encuentro y reconciliación entre los dos polos de una sociedad, unidos por la emoción a la que ni hombres ni mujeres son ajenos. Es el poder de la cultura, la victoria del espíritu, el que quiebra el hielo y va apartando, hacia un segundo plano, la funcionalidad sexual (III. 5-7): “Entre sus pies y los pies de los hombres en el anfiteatro pasa un hilo y un calor que los une más que los unió el lecho conyugal.”

Es, aun así, “necesario que la mujer condenada se rebele” (III. 8), pues de ella sigue dependiendo la reacción capaz de imponerla al respeto general. Es necesario que, aunque se trate de sexo - la relación más básica entre los dos géneros (III. 10) -, el hombre entienda a su compañera como algo con vida y voluntad, “para que el encuentro se complete” (III. 11). Este es un espacio en el que los dioses no se adentran, “la ceremonia es puramente humana” (III.16-17); en él los seres humanos han establecido una sentimentalidad superior y para los dioses incomprensible. “Si alguna vez la criatura humana se bastó a sí misma, fue en esta apoteosis / de cazada” (III. 23-24). Y en esa victoria humana, que no deja de ser un acto en el que la ferocidad del cazador sobre su víctima domina, la mujer afirma, aun así, su lugar propio y conquistado.

2. A DE CÓLQUIDA - LA METAMORFOSIS PRODUCIDA POR EL AMOR

El texto que, a continuación, Héliá dedica a Medea sigue enfocado en la condición femenina, para valorar la metamorfosis nefasta que el amor opera y a la que incluso las mujeres con más carácter no están inmunes. Empieza con el retorno al “desgarre” primitivo, denunciado por la brutalidad genuina y pura del

paisaje de la Cólquida y por la ausencia de cultura de sus gentes. Después de Creta, la Cólquida es, en la disparidad sincrónica de las civilizaciones, la “reserva” de un pasado bruto que se confronta con un otro estadio cultural que es ya el de Grecia. Es esta la aportación de *A de Cólquida* al conjunto de este tomo, la de señalar la asimetría de culturas (p. 9): “Todo lo que entendemos como belleza y principios de civilidad era desconocido en esa Cólquida”. Le faltaban, además, “los rituales de alivio”, para dominar “un cotidiano asustador”. Era la tierra de las magias oscuras y los monstruos que seguían indomados.

Tal vez por ello - porque las magias se imponían en tan gran obscuridad de civilización⁸ -, las mujeres tuviesen en la Cólquida lugar tan destacado (p. 9): “... yo avistaba a mujeres solas en los albores de las horas, caminando, bajo sus velos importados de oriente. Hechiceras serían, ya que la luz era absorbida por las plantas de sus pies y ellas comunicaban con la noche y el sol desesperaba por nacer”⁹. Donde no había propiamente una sociedad, las mujeres se movían “solas”, en una convivencia flagrante con la *physis*, pareciendo dominarla con la fuerza de sus hechizos. Este era el mundo matriarcal de donde venía Medea, pero que dejó, por fuerza del amor.

Aceptó entonces el exilio en la “engreída tierra griega”, intentó acomodarse en el “palacio donde encierran a las mujeres, incluidas las princesas” (p. 9), se sometió a la civilización y la domesticidad, las conversaciones demoradas y inútiles con las sirvientas¹⁰. Canjeó su vida por una “espera”, los tiempos de libertad en el norte por los días de mujer casada en la Hélade. Y, aun así, “toda ella estaba allá” (p. 10), subyugada por una pasión

⁸ Los griegos consideraban femenino el talento de fabricar pócimas mágicas. Recuerda Iriarte, 2002: 165 que, además de a Medea, esa misma capacidad se le reconocía a Elena (*Odisea* 4. 227). Véase también Eurípides, *Medea* 380.

⁹ Héliá valora la capacidad de las mujeres del país del Sol como intermediarias de las tinieblas y de Hécate (véase Eurípides, *Medea* 395-398). En *Desmesura*, Héliá dedica a esa diosa un himno, que evoca valores femeninos y la convivencia con la obscuridad de la magia.

¹⁰ Al regresar, en *Desmesura*, al tema de Medea, Héliá refuerza el tópico de la 'domesticidad', rodeando a la protagonista de un círculo femenino de sirvientas, griegas (Melana y Éritra) y extranjeras (Abar, una nubia), que con ella interactúan en distintas dimensiones.

que la llevó al crimen y fractura con los suyos. Adaptación significó la expoliación de sí misma: tras haber renunciado a los suyos, renunció a su propia *physis*, causa de su poder y de la magia que manipulaba con habilidad. “Perdió su patria y entró en el gineceo como la más banal de las mujeres” (p. 10).

Llegó después el momento de cumplir la etapa de la maternidad. Y con ella llegó una “bondad” apática y melancólica, la sonrisa perdida en el horizonte de quien abdicó de sí misma por amor. Pero, por extraña paradoja, el argonauta pasó a mirarla de un modo blando, distraído. De ese amor quebrado, los hijos nacieron débiles, enfermizos, desenraizados. Iba lejos ya la juventud potente de la Colca, los días grises de la vida femenina habían llegado, en los que “la mujer, mirando a su alrededor, se da cuenta de que su rechazo la va hacer vulgar, emparedarla con el amor de las otras rechazadas, condenarla al dictamen de su sexo”. Con el amor, Medea había dado el paso fatídico hacia una muerte en vida, había perdido fuerza y vigor, y con ello poder y dominio, para marchitar en la rutina de la casa y la familia.

Esta es la versión de la historia de la bárbara Medea que más se armoniza con el sentido de *Apodera-te de mim*: la de la acomodación de la mujer en el corsé que la sociedad le destinó¹¹. Incluso cuando integrada, presente en las filas del teatro como

¹¹ Antes de Eurípides, otros tratamientos habían presentado distintas etapas de la vida de Medea; así un poema épico perdido, *Argonautica* (siglo VII a. C.), sobre la aventura en la Cólquida, tema retomado por Píndaro (*Pítica* 4. 216-224, 462 a. C.). Esta etapa colca reaparece en Apolonio de Rodes, *Argonautica* (siglo III a. C.), de nuevo en versión épica. Incluso el episodio en Corinto había sufrido distintos tratamientos; en *Korinthiaka*, un poema atribuido a Eumelo (siglo VI a. C.), Medea, llegada de la Cólquida con Jasón, reinaba en Corinto y, aunque involuntariamente, se volvía responsable por la muerte de sus hijos, a quienes sepultaba en el templo de Hera para hacerlos inmortales; Creófilo de Éfeso había hecho de Medea la asesina de Creonte y de sus propios hijos, víctimas de la persecución puesta en marcha por la casa real de Corinto; ya en fuga para Atenas, la madre no protegió a los niños, convencida de que lo haría el padre, por lo que tan solo podría ser responsabilizada por una imprudencia, cabiendo a los corintios la verdadera culpa del infanticidio. La novedad de Eurípides consistió en atribuir la autoría del filicidio a Medea, por razones de venganza personal. Véase Finglass, 2016: 183-195.

parte del colectivo social, el cotidiano personal y doméstico le reservaba el destino de esclava. Por ello la autora concluye *A de Cólquida* con palabras de rechazo (p. 11): “Esta es la historia como me llegó. La historia de una madre nerviosa y exhausta. Esta es la historia que dejé que cayera para que se deshiciese en mil pedazos y la grande, la bruja, se irguiera con mi versión. Esta Medea, la dulce y vencida, dará lugar a otra, una que piensa y diseña¹² su magnífica venganza”¹³. Prefiriendo la versión que Eurípides inmortalizó, Hélia rechaza la sumisión femenina, para rescatar a sus compañeras como seres pensantes e independientes. Arriesga rebelarse contra el propio amor, punto de partida para tan gran condenación (p. 11): “Que se calle esa voz y se escuche esta otra para que la lección del amor nos sea horrible”.

3. *PENTHESILÉA* - DEL COMBATE GUERRERO AL DUELO AMOROSO

Del episodio de Penthesilea, Hélia retira un pensamiento paralelo al que subyace a la versión de Medea anteriormente tratada. También ella una bárbara, reina de las amazonas, guerreras feroces, Penthesilea es la mujer poderosa y capaz, por sus dotes personales y culturales, de competir con los mejores entre sus rivales masculinos, pero a la que el amor impone fragilidad. Aquiles aparece, en su vida, como el opositor de su momento de *aristeia*. El cuadro es de combate, donde sin embargo se opera una metamorfosis, de lo que era amenaza de golpe en destello de amor.

Lo que este cuadro poseía de espantoso implicó - constata Hélia - un retraso en traducir por palabras esa memoria, “nadie se atrevía a hablar de ella” (p. 13)¹⁴. Solo tardíamente esas

¹² La predominancia dada a la capacidad femenina de pensar apunta para la “misoginia” de Eurípides, y en particular para la célebre afirmación de Melanipa (*Melanipa Sabia* fr. 482 Collard and Cropp), que Aristófanes, en *Lisístrata* 1124, parodiaba: “Yo soy mujer, pero no me falta talento”.

¹³ Hélia compuso una versión dramática del mito de Medea, siguiendo las preferencias de Eurípides, *Desmesura. Ejercicio com Medeia*. Véase n. 1.

¹⁴ En la literatura griega Penthesilea no da título a ningún texto, narrativo o dramático. Como colectivo, las amazonas disfrutaron de gran popularidad, desde la *Ilíada* (3. 189). Pero la individualización de algunas de ellas solo se dio en la literatura helenística (p. ej. Diodoro Sículo (siglo I a. C.) 2. 46. 5;

palabras terminaron uniéndose a lo que durante siglos había sido tan solo la imagen muda, grabada en la cerámica¹⁵. Hubo que esperar que, en Esmirna, Quinto (siglos III-IV d. C.) hiciera de esta historia asunto¹⁶, “cuando las palabras estaban reducidas a instrumentos pobres y no tenían poder de plaga ni de evocación” (p. 13), cuando la era cristiana redujo a piezas de archivo la tradición anterior. Del episodio, se contaba la escena bélica, la única compatible con el papel del poeta en la ciudad, pero seguía silenciada la necrofilia vivida por la amazona y el Pelida.

Finalmente venció la fuerza del cuadro, no fue posible seguir omitiendo el encanto tan humano de sus líneas, y fue la cerámica que produjo el milagro (p. 14):

Aquiles, el cruel, está a punto de tocarle el pecho y ella dobra las rodillas hacia el suelo. Penthesiléa aún sujeta su escudo, aunque en el lado contrario al de la agresión, como si fuese sencillamente un abalorio de mujer. Por encima de su túnica corta, una piel de felino, como la de las bacantes, quiere proteger y quiere intimidar, narrando su puntería en las cazadas. Yergue en la mano derecha su lanza que los dedos encierran con una convulsión. Pero, es ya la convulsión del amor.

La metamorfosis es flagrante, de un combate que se va volviendo un duelo de amor¹⁷. El enemigo es “cruel” y parece a punto de someter a su adversaria, cuya resistencia cede; no por impotencia guerrera, sino porque las insignias que la caracterizan se van transformando en armas de seducción. El escudo no defiende, adorna un cuerpo de mujer; la piel de felino que cubre a la amazona, sobre una túnica corta, expone más que

Apolodoro, *Epítome* 5. 1). Penthesilea y el episodio de su duelo con Aquiles tuvo un tratamiento en el poema épico *Etiópida* (finales del siglo VII a. C.), del que muy poco nos llegó a través de un resumen de Proclo, en su *Crestomatía* (siglo V d. C.); pero todo el cuadro que nos da es bélico, ni una palabra siquiera en él sugiere la pasión que inflama a los dos guerreros.

¹⁵ Sobre la presencia de las amazonas en la cerámica griega, véase Hardwick, 1990: 28; Rocha Pereira, 2014: 48-49; Linblom, 1999.

¹⁶ Quinto de Esmirna dedicó a Penthesilea el libro I de sus *Posthomerica*, “lo que da continuación a Homero”, en particular a la *Ilíada*.

¹⁷ Véase Portela, 2002: 62.

protege; la lanza, sujetada por su mano, no amenaza, tiembla en amorosa convulsión¹⁸. El secreto de esta metamorfosis lo descubre “la bella jarra”¹⁹, centrando el movimiento de la cena en la inmovilidad de la mirada (p. 14): “sus miradas se encuentran y perduran”. Rendida, la mujer feroz que fue Penthesilea, en una imagen donde Aquiles domina, abdica de su vigor y se entrega, herida en un mismo golpe de muerte y amor (p. 14): “Ella anticipa ya, en la palidez, el cuerpo exánime que se va a abrir. Y, en la serenidad con la que lo hace, hay realmente una experiencia de éxtasis que otra amazona, otra mujer, no había conocido”.

Por su parte “la copa”²⁰ retrata el cuadro con otras líneas (p. 14): “Aquí, Penthesiléa no tiene armas y casi no tiene peso. Su túnica revoletea bajo el impulso de la pasión. Ella ha tendido las manos y agarra el brazo que la va a matar. No se trata de una súplica, sino de un entendimiento sensual.”

Aquí el pintor borra del cuadro la violencia de Aquiles y deja al descubierto, de Penthesilea, una feminidad insospechada. La escena es de amor y no de guerra. Le retira las armas y el vigor, la hace seductora en el revoletear de su túnica. Los gestos que le imprime podrían confundirse con la súplica, la rendición humillada a quien es más poderoso. Pero son de amor, y de convite a “un entendimiento sensual”. Como Medea, también ella se volvía paradigma del efecto aniquilador y nefasto de la pasión.

¹⁸ Dice Block, 1955: 283 ante la ambigüedad de este cuadro: “Al morir, el *thymos* y la *psique* abandonan el cuerpo. (...) Esto significa que, puesto que la masculinidad de las amazonas reside en su *thymos*, es precisamente ese elemento esencial lo que hace que las amazonas sean equivalentes a los hombres y dignas oponentes que desaparecen al morir. Lo que queda es un cadáver femenino. Luchar con una amazona es un acto de heroísmo, un combate de hombre a hombre, pero una vez que la amazona está muerta, el honor del vencedor se pone en duda, ya que el oponente ya no es un antagonista digno, sino una mujer muerta.”

¹⁹ Hélia se inspira para su descripción en el ánfora de figuras negras, de Exequias, parte de la colección del British Museum (550-540 a. C.), *LIMC* 1. 1. s. v. *Amazones* n° 175.

²⁰ Copa de Munich, de figuras rojas (460-455 a. C.), *LIMC* 1. 1. s. v. *Amazones* n° 177-181.

4. *TENE ME*

Como conclusión, este es sin duda el texto que más reporta a la experiencia personal que une la autora al homenajeado. Sin dejar de “universalizar” una experiencia que tiene por detrás un fundamento cultural y narrativas mitológicas, destaca, sobre la liberación progresiva de la mujer, la paradoja de la esclavización sentimental.

Es lo que anuncia el v. 1 (p. 15), “Su amor me envuelve la garganta”. En pocas palabras el contenido de *Tene me* se hace transparente. La protagonista es un “yo” autoral, el amor el hilo temático continuo en los diversos textos, y “la asfixia” o “esclavitud” que provoca iguales a las que penalizaron a Medea o Pentesilea. Su efecto, que antes había aniquilado, en la maga y en la guerrera, la pujanza natural de sus *aretaí*, penaliza ahora a la “cantante”, sin palabras ante la inmensidad de lo que pretendería expresar (p. 15):

Casi no puedo cantar.
 Dicen que son bellas las voces de las cautivas.
 Pero las de estas no,
 las que perdieron la voz
 estranguladas por el amor.

El texto se extiende por una serie de ejemplos del poder de otras fuerzas que, a pesar de su efecto devastador, muestran clemencia hacia sus víctimas, a diferencia de lo que sucede con la impiedad de la pasión. Una cadencia de “me sucedió”, “vi”, vuelve comprobada la experiencia de vida de la autora (p. 16, 18):

Me sucedió ver materia afligida,
 Aguas de un río llevándose a los ahogados
 Compadecidas. [...]
Vi con mis ojos, los acantilados
 de donde despeñan a los ejecutados,
 que abría gentilmente su cueva
 de arena y hierva,
 para que ellos reposasen
 su reventada cabeza. [...]
Vi, ¿qué sé yo? La lámina que se aparta

del pequeño lechazo. [...]
Incluso el oro, el terrible, el que hace
escurrir baba de los dientes, [...]
incluso el oro, esa fiebre,
se conmueve.
Se acuesta a veces al lado de los sepultados,
cubriéndoles el rostro.

La naturaleza es, en su potencia, la “agresora amiga”, de las creaturas humanas que la habitan. Puede causarles sufrimiento o la muerte, pero no les falta con la compasión. Se multiplican los oxímoros, para señalar los paradojos de la vida, en un juego que se disputa entre la *physis* y el hombre. Dimensión más extensa merece, en esta síntesis de la existencia, la condición femenina, objeto de un sol a la vez abrasador y clemente (p. 17).

Y este sol, cuando bailan muchachas,
desvía su mirada sobre la roca,
no las haciendo arder.
Son chiquillas, bailan con el vientre
desocupado aún de la pasión.
Un vientre suyo, un vientre ensimismado,
donde el destino aún no ha pisado. (...)
Fructificarán
en el verano que se aproxima
y toda la clara malicia de sus cabellos
caerá,
como cae la corola.
Sin embargo, por una vez,
el mismo sol que las envejecerá
las protege,
no las mirando.

Es la vida femenina lo que reflejan estos versos, iluminada por la luz fuerte del sol. Del cuadro destacan el vientre, tan solo promisor de maternidad, los pies, ágiles de movimiento, los cabellos, brillantes de vigor de los años primaverales. Por un momento, el sol protege, de sus rayos ardientes, la plenitud juvenil de la mujer, donde abultan ya, congénitas, las primeras sombras, “ensimismadas” por un futuro aún por venir. Porque el

destino que las espera - “fructificarán” -, razón de ser de su vida y muerte, las aguarda, para hacerlas marchitar.

Por último, le toca el turno al hierro con el que se hacen grilletas, y con él se materializa el efecto del amor, que amordaza las gargantas. Se siguen las interrogaciones, como denuncias de los vicios del hierro... y del amor (p. 19):

Pero, ¿qué dirán del hierro, incluso los
que encuentran bondad en las serpientes,
en los charcos azulados?
¿Qué dirán
con sus corazones imaginativos?
No hay alabanza que salve este collar. [...]

Para que llegue, finalmente, el centro de esta reflexión milenaria: el efecto aniquilador de la pasión (p. 19):

Volaría, esa
a quién el gancho del amor atrofió
el movimiento de los omoplatos.
Ensaya tan solo una elevación, [...]
Correría, si hubiese en el amor
a una mínima distancia consentida
un cierto alivio.
Pero solamente el hierro
y su conocimiento bosquejan
los muros del paisaje.

“Se habla del vértigo de la pasión” como de una caída sin redención. Se alimenta de sueños, a los que el modo irreal aporta expresión - “volaría”, “correría” -, en contraste con indicativos de real desencanto - “ensaya tan solo”, “solamente el hierro y su conocimiento delinear”.

Como los “ahogados” y “condenados”, de quienes ríos y acantilados se compadecen, la vida contempla a “los señalados del amor”, criaturas marcadas a hierro, para quienes el mundo es corto y el abismo de la frustración un destino. Domina el azar, en un cuadro que es de caza y de las contingencias de un juego; “alguien ganó”, acentuando el dominio y la apropiación; otro es vencido, atrapado por el golpe y forzado a responder al

movimiento exitoso del adversario. Es ese el retrato de un estamento – el que la *physis* destinó a la mujer – hecho de sumisión, en que al sueño fue reservado un espacio, ínfimo, de libertad. Puestas, al final, en causa, las conquistas sociales que tardaron millares de años en garantizarse.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Block, J. (1955). *The early Amazons. Modern and ancient perspectives on a persistente myth*. Leiden, New York: Brill.
- Finglass, P. (2016). Un nuevo papiro de Eurípides. In M. F. Silva, M. C. Fialho, J. L. Brandão (Eds.), *O livro do tempo, escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção. I.* (pp. 183-195). Coimbra: IUC.
- Hardwick, L. (1990). Ancient Amazons – heroes, outsiders or women?. *Greece and Rome*, volume 37. 1, pp. 14-36.
- Hörster, M. A., Silva, M. F. (2014). *Em Knosos* de Hélia Correia. Notas de leitura I. *Humanitas*, volume 66, pp. 421-432.
- Hörster, M. A., Silva, M. F. (2015). *Penthesiléia*, de Hélia Correia. Notas de lectura” *Humanitas*, volume 67, pp. 169-192.
- Hörster, M. A., Silva, M. F. (2016). Hélia Correia, *A de Cólquida*. In M. F. Silva, M. C. Fialho, J. L. Brandão (Eds.), *O livro do tempo, escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção. II.* (pp. 55-67). Coimbra: IUC.
- Iriarte, A. (2002). Las razones de Medea. In A. López, A. Pociña (Eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. I-II.* (pp. 157-169). Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zurich, München, 1981-1997.
- Linblom, A. (1999). The Amazons: representatives of male or female violence?. *Arctos*, volume 33, pp. 67-91.
- Portela, J. A. (2002). *As Amazonas no mundo grego*. Coimbra (tesis policopiada).
- Rocha Pereira, M. H. (2006). *Estudos de História da Cultura Clássica. Cultura Grega*. Lisboa: Gulbenkian.
- Rocha Pereira, M. H. (2014). As Amazonas. Destino de um mito singular. In *Estudos sobre a Grécia Antiga* (pp. 43-54). Coimbra: IUC.