

TESIS DE DOCTORADO EN LETRAS

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

DOCTORANDA: PROFESORA-MAGÍSTER MARÍA SILVINA DELBUENO

Universidad Nacional de La Plata.

TÍTULO:

MEDEA EN OBRAS ARGENTINAS CONTEMPORÁNEAS

Violencia y territorio en la argentinización de un mito

DIRECTORA: DRA. GRACIELA ZECCHIN DE FASANO

Universidad Nacional de La Plata

CO-DIRECTOR: DR. ANÍBAL A. BIGLIERI

University of Kentucky

2020

Agradecimientos

En este arduo trabajo, de años de esfuerzo, me he sentido gratamente acompañada. Por ello, mi profundo agradecimiento a aquellas personas que lo hicieron posible. Al Dr. Marcos Ruvituso con quien comencé este trayecto académico, al Dr. Ruben Dellarciprete por sus claros consejos durante las charlas amenas y siempre orientadoras, a la Dra. María Inés Saravia de Grossi que hizo posible mi participación en su proyecto de investigación. Pero muy especialmente debo agradecer a las dos personas con quienes logré la finalización de esta meta: la Dra. Graciela Zecchin de Fasano por su impulso, su guía permanente, su creencia en esta tarea y el reencuentro que nos significó afectiva y académicamente volver a trabajar juntas y al Dr. Aníbal Biglieri por su apoyo incondicional ayer, hoy y siempre.

A mis seres queridos, los entrañables que forjaron el pasado, los que forjan el presente y el porvenir:

Mis padres,

María Azucena Oberst y Oscar Delbueno,

Mi esposo y nuestras hijas,

Marcelo, Milena y Regina Prat.

“La verdad no está en las palabras que escribimos. La verdad está en la conducta que nos da (o nos quita) el derecho a escribir ciertas palabras”.

Abelardo Castillo

INDICE

Introducción	7
Estado de la cuestión	9
Algunas consideraciones en torno al mito y su recepción	18
Algunas consideraciones en torno a <i>Medea</i> de Eurípides	21
Obras seleccionadas	25
Algunas consideraciones en torno al término “violencia”	26
Algunas consideraciones en torno al término “territorio”	32
Capítulo I. <i>Medea</i> de Héctor Schujman	
La expresión de la violencia desde la inversión del paradigma mítico	34
Tiempos y espacios en <i>Medea</i> de Schujman	36
Tiempos	36
Espacios	37
Planos múltiples	41
La monstruosidad y lo monstruoso	42
La imagen de la monstruosidad en <i>Medea</i> de Eurípides	43
La imagen de la monstruosidad en <i>Medea</i> de Schujman	45
El ritual de la violencia por parte de Medea	47
La violencia en el cuerpo de los hijos	51
La violencia sobre otros cuerpos	55
La violencia en la locura amorosa	59
La violencia de una mujer otoñal	62
La violencia destructiva	63
La violencia en una mujer autodespojada	65
Medea, una mujer asida a la memoria	65
La violencia en los crímenes justicieros	67
La violencia masculina en la desvalorización de la mujer en la tragedia griega	68
La violencia contestataria masculina en <i>Medea</i> de Schujman	70
La imagen degradada del hombre	74
Imágenes de los cuatro elementos	76
El aire y las aguas	76
La imagen del fuego	81
Medea encauza su propia ley	84
Los ejecutores de la legalidad civil	85
La imagen final de la celada	88
Medea, la hechicera	89
Medea oximorónica por el amor de Jasón	90

Medea-Jasón, una unión ajena a la ley matrimonial	91
---	----

Capítulo II. *Medea de Moquehuá* de Luis María Salvaneschi
La violenta desacralización del mito 96

La violencia en el territorio argentino	97
Delimitación de los espacios y del tiempo	97
Planos múltiples	99
Plano geográfico	99
Plano social	101
La violencia en la escisión económico-social	103
Plano genérico: masculino-femenino	104
La desheroización de Jasón	105
La violencia en la posesión del cuerpo como territorio	106
La violencia del despojo	109
Las máscaras. La violencia de la desacralización del mito	110
La violencia de la hibridación	112
Las expresiones de violencia desde el anclaje mítico	113
La hechicería de Medea a partir del tarot	117
La fama de hechicera	119
La monstruosidad y lo monstruoso	120
La monstruosidad femenina a partir de la ruptura matrimonial	122
La monstruosidad femenina: fascinación, asesinato y filicidio	123
La monstruosidad en los otros personajes	126
El concepto de justicia. Creencias y escepticismo	127
La máxima expresión de la violencia: el filicidio	128
El suicidio de <i>Medea de Moquehuá</i>	130

Capítulo III. *La Hechicera* de José Luis Alves
La expresión de la violencia inquisitorial en Tucumán 133

La expresión de la violencia: Ficción mítica versus basamento histórico	136
Delimitación de tiempos y espacios	137
Planos múltiples	139
Poder ctónico y violencia	140
Hibridaciones culturales: una Medea india	144
El cuerpo, territorio de anclaje	146
Los territorios blancos y la violenta desterritorialización indígena	148
La magia benéfica y maléfica de la hechicera Medea	149
El antecedente hechicero de Medea	150
El encarcelamiento de la hechicera	151
La violencia en el juicio inquisitorial	153
Encuentro entre Medea y Diego	155

La declaración de culpabilidad	156
El prodigio de esta hechicera	157
La mayor expresión de la violencia: el filicidio	158

Capítulo IV. Una perspectiva narrativa: “Villa Medea” de Cristian Mitelman
El paradigma invertido: la violencia de la extranjería masculina 162

Epígrafe: la articulación de lo universal y de lo nacional	164
Planos múltiples	165
La violencia en el plano geográfico de la territorialización	166
La violencia en el plano socio-económico y político	167
La violencia de la maternidad adolescente	169
Un hombre desterritorializado	172
Las violentas exclusiones de Melina-Medea	174
La trama secreta en la violencia del filicidio	175

Capítulo V. *El escorpión blanco* de Daniel Fermani
La violencia en una mujer escindida entre βίος y θάνατος 179

Planos múltiples	180
La temporalidad del cuerpo: territorio de la mujer	182
Los rasgos de una mujer monstruosa	183
La monstruosidad del acto filicida	183
El filicidio como liberación	184
Delimitación de los espacios interiores-exteriores en torno del crimen	185
La violencia en la sinécdoque de las manos	186
La violencia en una mujer pasional y vengativa	187
Los cuerpos de los hijos como montaje de un espectáculo	191

Capítulo VI. *La alimaña* de Patricia Suarez
Los rastros de violencia en la degradación del nombre 195

Planos múltiples	197
La nominación animal de la protagonista desde el epígrafe	198
Monólogo de la Nodriza: Destierro	199
La violencia del destierro de los hijos	202
La imagen monstruosa de esta Medea	204
Monólogo de la Nodriza: Traición	206
La recitación de la Nodriza	208
Monólogo de Medea, la hechicera	209
La monstruosidad de Jasón desde la perspectiva de Medea	211
Los conjuros de Medea	213
La violencia de la desterritorialización	215
La violencia en la negación de los hijos	216

Palabras de Creúsa: la violencia del desprecio	218
La violencia extrema del filicidio	221
Conclusiones	225
Bibliografía	241

Introducción

El personaje mítico de Medea ha traspasado las fronteras de la Grecia Antigua y ha subyugado a los lectores de todos los tiempos. Las razones de esta pervivencia inusitada se fundan en su condición de mayor dramatismo entre las figuras del teatro clásico, la de una mujer y la de una madre filicida. Este personaje presenta aspectos polisémicos y un nexo crítico entre verdad y ficción que produce efectos de verdad a fin de revelar lo inconfesable. Además, debemos agregar que dicha ficción no sólo se refiere al mundo, sino que está en el mundo, forma parte de él, interactúa con él. En todo caso, tanto las valoraciones y problematizaciones que ha merecido la compleja conducta del personaje, como los aspectos formales en los que ha reaparecido, presentan importantes variaciones. En sus múltiples versiones en la literatura universal, el mito de Medea ha transitado los más diversos géneros discursivos: de la tragedia a la parodia, del mimo al melodrama y del poema épico a la poesía recitada a través de cientos de piezas desde Eurípides hasta la actualidad.

En la literatura Argentina la figura de Medea ha convocado también un interesante número de versiones que no han sido estudiadas en profundidad y que no han sido incluidas en los más recientes estudios de recepción, los cuales suelen presentar una propuesta generalmente centrada en Europa y en escasas ocasiones amplían este marco geográfico.¹ Nuestra investigación, en consecuencia, está centrada en la recepción del mito de Medea en Argentina. Como hemos afirmado, en el campo de la literatura griega y universal ha sido vastamente estudiada, pero en el ámbito de la literatura argentina no se ha dado todavía un estudio exhaustivo de su incidencia. En nuestro país, cada época ha interpretado de manera

¹ Con posterioridad a la defensa de esta tesis se publicó el volumen de Markantonatos, A. (Ed.) (2020). *Brill's Companion to Euripides*. Leiden: Boston. En el capítulo 48, "Medea in Argentina" a cargo de Moira Fradinger se abordan las obras: *La frontera* (1964) de David Cureses; *La Navarro* (1976) de Alberto Drago; *La Hechicera* (1996) de José Luis Alves; *Medea y la mariposa* (1990) inédito, la novela *El canto de Medea* (1992) y el cuento "El hijo de Medea" (1996) de Fortunato Nari; *Medea del Paraná* (2004) de Suellen Worstell de Dornbrook's. Además hace referencia a las obras: *Medea* (1967) de Héctor Schujman; *Medea* (2004) de Gustavo Guirado; *Medea fragmentada* (2006) de Clodet y María Barjacoba (inédita); *El término* (2008) de Rolando Pérez.

diferente el mito de Medea, de un modo en que presente y pasado se implican y demuestran la clara vigencia de la cultura griega en la cultura argentina.

Por una parte, nuestra investigación se funda en los estudios de recepción que se fundamentan en la reciprocidad y en la relación dual entre culturas, textos y contextos que involucran al lector en la apropiación de la obra, aprehendida como reelaboración dialógica de un texto griego y su mito desde el presente. Estos estudios no sólo analizan y comparan la perduración de los aspectos lingüísticos, teatrales y contextuales del pasado (grecolatino en particular), sino que apuntan a interpretar mejor la cultura en la que se inscribe la obra actual.

Nuestro trabajo aborda el mito en piezas de la literatura argentina con el propósito central de estudiar, en primer lugar, de qué manera las obras motivo de análisis actualizan a Medea como personaje femenino anclado en la violencia. En particular, se estudia su enclave en la violencia de género en creaciones apenas estudiadas en la literatura de nuestro país. Hablar de violencia significa interrogarnos sobre las fronteras que existen entre uno mismo y los demás, así como también reflexionar sobre los comportamientos ambiguos de la propia existencia.

Hemos estudiado las apropiaciones de las que ha sido objeto el mito de Medea entre los años 1967 y 2014, en el espacio geográfico de Argentina, es decir con un recorte temporal que abarca el último tercio del siglo XX y los inicios del siglo XXI porque la producción literaria de esos años, es particularmente interesante y nos ha permitido estudiar y replantear la dialéctica entre el mundo masculino y el mundo femenino en nuestra literatura como una manera “moderna” y “nacional” de otorgar nuevos sesgos al mundo antiguo. En este sentido, un grupo de antinomias ha sido de particular interés crítico. Nos referimos a las antinomias varón-mujer, griego-no griego, territorialización-desterritorialización, (en el sentido de pertenencia o no pertenencia a un lugar y en un sentido diferente de los términos exilio y extranjería), a las que pueden sumarse otras altamente significativas, como ciudad-campo, identidad-alteridad, exilio-extranjería.

Durante el transcurso del siglo XIX, Medea ha llegado a cobrar una dimensión particular pues aparece como víctima de condiciones socioculturales y políticas entendidas de un modo muy opuesto a la tradición antigua, que la mostraba principalmente como un ente teratológico, maléfico, vengativo y justiciero. Los siglos XX y XXI encuentran en ella

a una mujer despojada que está perdiendo todo: familia, esposo e hijos, y entienden que el filicidio no está provocado solamente por el deseo pasional de venganza, tal como parece enfatizar la tragedia griega, sino también por otros móviles, como la liberación que, a través de la muerte, opera la madre a fin de evitar que sus hijos padezcan el igual destino de desposeídos.

El personaje de Medea encarna a una mujer marginal, transgresora, que se masculiniza en las expresiones de violencia, de barbarie y de salvajismo. Como en otros mitos griegos -el de Antígona suele ser el caso emblemático de esta interpretación hegeliana- el conflicto trágico entre la ley del estado, por un lado, y el derecho de familia, por el otro, es decir, entre las razones políticas de Jasón y los derechos generados por un vínculo de familia en Medea, inciden notablemente en este controvertido personaje como marco general de los rasgos de violencia.

El personaje es una mujer herida que pierde su territorio, es decir, el lugar que ha habitado en el pasado y el que habita en el presente de la acción dramática, y por ello, hierde con una crueldad tan inhumana como indescriptible en un contexto al cual no se puede ajustar. El exilio resulta una derivación que en muchos casos no se presenta en las obras en sí mismas y simbolizan en el territorio la violencia traidora del varón que la abandona y la despoja de todo. La forma prioritaria de violencia que el mito de Medea presenta en las obras de literatura argentina aquí estudiadas se formula en particular a partir del territorio.

Estado de la cuestión

Nos hemos propuesto estudiar al personaje de Medea en la literatura argentina desde la perspectiva de su recepción literaria en los siglos XX y XXI, porque se trata de un área carente de desarrollo aún. Las recreaciones de esta figura mítica han sido abundantes, pero sin duda las obras argentinas revelan lecturas interesantes y polémicas.

Entre los múltiples estudios que existen acerca de *Medea* de Eurípides e igualmente acerca de las *Medeas* en las literaturas posteriores, citamos solo algunos muy significativos. Entre los recientes: *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe* de Duarte Mimoso-Ruiz (1983) y *Le mythe de Jasón et Médée* de Alain Moreau (1994). Cabe recordar además los dos tomos "Medea: fortuna de un mito" (1989-1990) de Antonio Caiazza; *Medea in Performance 1500-2000* de Edith Hall *et al* (2000); *Medeas*.

Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy, de Aurora López y Andrés Pociña en Tomo I y Tomo II (2002); *Medea en la literatura española medieval* de Aníbal Biglieri, y la nueva versión de Andrés Pociña y Aurora López en *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea* (2007). Estas publicaciones reúnen copiosas compilaciones y recensiones bibliográficas sobre las diferentes versiones del personaje desde la Antigüedad hasta las obras contemporáneas, pero escasamente incluyen comentarios sobre textos argentinos.

Sintetizamos a continuación los aportes de los autores mencionados, en un orden cronológico que va desde la génesis del mito hasta la secuencia final del filicidio en el que Medea aparece y reaparece en las múltiples obras, para trazar sinópticamente un panorama de las principales líneas de interpretación. Un ejemplo del abordaje tradicional del mito de Medea halla en Mimoso Ruiz que aplica su estudio *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe* (1983) a los diferentes aspectos del mito antiguo reflejado en las obras ubicadas entre los siglos XIX y XX. Desde su perspectiva, el siglo XIX ha dado al mito de Medea una dimensión particular al presentar el infanticidio como una ceremonia, una extensa preparación al sacrificio que se completa en los espacios sagrados, gracias a la mediación de objetos y de divinidades particulares. El autor se enfocará en la evolución de la religión “bárbara” de Medea en los autores griegos y latinos posteriores a Eurípides y la reinterpretación de este problema a través de la alegoría y la antropología imaginaria en las obras de autores como Grillparzer, Legouvé y de algunos autores modernos para dar a conocer la visión de los dramaturgos contemporáneos sobre la xenofobia y el racismo. Mimoso Ruiz hace hincapié en que el mito no tiene un sentido fijo sino el que se ha construido a partir de sus variantes, cada una con un sentido particular. Estos elementos permitirán reconsiderar el problema de la coherencia de la figura mítica demostrando que no hay una interpretación definitiva. Medea cristaliza una ambivalencia esencial y escapa a toda reducción. Por ello, se interroga sobre las razones de sus contradicciones y, en particular, sobre la mirada de los contemporáneos desde la visión de una Medea víctima de las condiciones socioculturales y políticas, versión que se opone a una tradición anti-feminista que se remonta a la Antigüedad, aquella de la mujer maléfica y fatal.

Mimoso Ruiz ha inventariado alrededor de unas trescientas obras de arte sobre el mito de Medea entre los siglos XII y XX. Ordena las obras halladas por país, por datación, por autor y por género en: tragedia, tragedia lírica, drama, melodrama trágico, poema, novela, narración, pièce noir, parodia, farsa, traducción, mimo, puesta en escena, pieza para niños, film, ballet, escultura, grabado, dibujo, cuadro, pieza para clave, cantata y ópera.² Debemos destacar que no aparecen citadas las obras argentinas en las que centramos nuestro estudio. Una carencia que el presente estudio intenta subsanar.

Ahora bien, Caiazza en el primer tomo de su estudio *Medea: fortuna de un mito* (1989) abarca las obras concernientes al mito de Medea en los períodos que van del humanismo y renacimiento al realismo. Manifiesta que el mito de Medea no ha tenido límites de espacio ni de tiempo. El personaje ha sido radicado en Asia, de Cólquide a Indochina, en África, en América, en Europa. Se ha expandido desde las riberas del Mediterráneo, donde nació, hasta Dinamarca y Suecia sobre el mar del Norte. Las últimas décadas han recreado el imaginario colectivo-teatral sobre el mito y sobre la figura poliédrica de Medea.

Caiazza analiza las obras insertas en el *Quattrocento* y *Cinquecento*, cita por ejemplo la *Medea* de Pedro Simón de Abril en 1570;³ en Francia *Le livre de Jason* en 1474 de Raoul Lefèvre que precede la famosa *Medea* de Jean de la Péruse; la tragedia latina *Medea* de Maffeo Galladei en 1556. En el *Seicento* el autor analiza las obras, también francesas, *Medea* de Corneille en 1635 y *Medea* de Longpierre en 1694. En España este mito ha sido reelaborado por tres grandes autores: la comedia *El vellocino de Oro* de Lope de Vega en 1634, el auto-sacramental *El divino Jasón* de Calderón en 1634 y la comedia *Los encantos de Medea* de Rojas Zorrilla en 1645. La novedad es que incluye obras de literatura española. En el *Settecento*, siglo del Rococó y del Iluminismo, aparece la primera

² Cataloga treinta y ocho obras en Alemania que van desde 1210 a 1976; en Inglaterra diecisiete obras que van desde 1421 a 1944; en Austria diez obras que van desde 1800 a 1975; en Brasil cataloga dos obras: una en 1954 y la otra en 1975; en Dinamarca encuentra cinco obras entre 1803 y 1964; en España catorce obras entre 1492 y 1981; en Estados Unidos veinticuatro obras entre 1842 y 1975; en Francia noventa y siete entre 1160 y 1981; en Grecia tres obras: 1933, 1960 y 1979; en Italia cuarenta obras entre 1272 y 1979; en Países Bajos seis obras entre 1250 y 1899; en Portugal nueve obras entre 1509 y 1965; Rusia tres obras: 1892, 1897 y 1906; Suecia cinco obras entre 1790 y 1976 y, finalmente en Checoslovaquia dos obras en 1899 y 1912.

³ Pedro Simón Abril es recordado sobre todo por su eminente traducción de las obras de Aristóteles, aunque también tradujo seis comedias de Terencio (1577), las *Fábulas* de Esopo (Zaragoza, 1584) y otras muchas obras de Platón (*Cratilo*, *Gorgias*), Eurípides (*Medea*), Aristófanes (*Pluto*) y Cicerón.

verdadera transposición del mito de Medea en términos completamente modernos con la obra *Miss Sara Sampson*, ópera en prosa de Gotthold Ephraim Lessing en 1755; *Medea* de M. Glover en 1761 en verso; los dos dramas de Friedrich Maximilian Klinger, poeta representativo del movimiento prerromántico *Sturm und Drang*: *Medea en Corinto* en 1786 y *Medea en el Cáucaso* en 1790, *Medea* musicalizada de Luigi Cherubini sobre el libreto de François Benoit Hoffmann en 1797.

En el *Ottocento*, período neoclásico y romántico, tuvieron lugar en Francia las óperas líricas *Médée et Jason* con música de Granges de Fontanelle de 1813; en España la ópera *Medea* de Ariaga y Balzola en 1916; en Estados Unidos el poema dramático *Medea* de Harriette Fanning Read en 1842 y la tragedia *Medea* de Damrosch en 1843; en Italia el drama trágico *Medea* de Giovan Battista Niccolini en 1812. Caiazza analiza en detalle la trilogía de Franz Grillparzer *El vellocino de oro*, ópera dramática en verso compuesta por *El huésped* de 1818, *Los Argonautas*, poema trágico de 1819 y *Medea*, drama trágico de 1820 y lo compara sucintamente con la ópera *Medea* de Legouvé.

En el segundo tomo (1990) Caiazza abarca el estudio de las obras concernientes al mito de Medea desde el *Ottocento* hasta el Expresionismo. Da cuenta de la existencia del poema sinfónico *Les Argonautes* de Augusta Holmès en 1881, el drama *Médeia* de Simone Arnaud en 1893. El escritor danés Wilhelm Topsoe publicó la novela *Jason met det gyldne Skind* en 1875; Akaki Tsereteli publica la tragedia *Medea* en 1892, la novela *Medea* de Porta Medina en 1891. Durante el Decadentismo aparece la obra *Médée* de Catulle Mendès, uno de los fundadores del Parnaso moderno en 1898. El simbolismo halla a Tomas S. Moore con su poema *Theseus, Medea and Lyrics* en 1904. Tiempo después el expresionismo de postguerra posee la ópera *Medea* de Hans Henny Jahnn en 1925, *Asie*, drama de Henri René Lenormand en 1931, el cuento *El seguro contra Naufragio* de A. de Hoyos y Vincent en 1931, la novela *Medea* de L. Daudet en 1935 y la ópera *Médée* de Darius Milhaud en 1940.

Por su parte, Moreau centra su estudio *Le mythe de Jason et Médée* (1994) en los orígenes del mito. Considera que el mito es similar a un ser vivo ya que tiene un nacimiento, una duración y un fin, además, estuvo integrado a una época y puede renacer todavía en el momento en que un autor se apodera de él y le imprime su personalidad, su visión del mundo. Es posible buscar los orígenes del mito e indagar desde allí la manera en

que las civilizaciones, los sucesos políticos y los poetas le han impuesto su marca, su significado para un hombre del siglo XX. El mito, de acuerdo con su parecer, es el reflejo de una sociedad y no existe “una” significación de mito, sino “significaciones” que han marcado un modelo a través de los siglos.

El autor desarrolla la evolución del mito en doce etapas, desde las secuencias preliminares: el vellocino de oro; los perjuicios de Pelias; la expedición de los Argonautas en sus diferentes versiones; la estancia en Iolcos, el encuentro con Medea y el robo del vellocino de oro; el viaje de regreso y sus ocho versiones; la estancia en Corinto y la evolución de la leyenda respecto de la muerte de sus hijos; la suerte de Jasón en las diferentes versiones de su muerte; Medea en Atenas, en una de cuyas variantes la mujer intenta en dos ocasiones librarse de Teseo; el retorno a Asia, en donde la presencia de Medea está marcada por muertes o por tentativas de muerte; Medea en los Campos Elíseos y su matrimonio con Aquiles, el destino de la nave Argo, etc. Es decir, abarca desde los orígenes micénicos hasta los vínculos sobrenaturales del personaje. Incluye en la secuencia de Jasón y los argonautas la presencia de una simbología de la muerte y la resurrección, al mismo tiempo que la experiencia del viaje de formación.

Igualmente se concentra en la soberanía del héroe y el vellocino de oro que está frecuentemente asociado a dicha soberanía y a los rituales de fundación. Jasón posee todas las características de un héroe fundador y su recompensa resulta la heroización. Moreau conecta el mito con el período de colonización griega ya que esta expedición tiene lugar una generación anterior a la guerra de Troya y se halla facilitada por el culto y por los ritos arcaicos. Luego aborda la degradación y la desaparición del héroe Jasón, su esplendor y finalmente su ingratitud, infidelidad y ridiculización. También destaca el tratamiento del personaje en los temas de los cuentos populares bajo la mirada de los folkloristas, de los estructuralistas, las oposiciones binarias: griegos y bárbaros; magia benéfica-magia maléfica; lo masculino y lo femenino; la inversión de la ley. Del mismo modo da cuenta de Medea y el psicoanálisis desde la óptica de Paul Diel, Simone Bécache, Marie-José Bataille y el propio Moreau. Por último, el autor da a conocer la evolución del mito, su flexibilidad para adaptarse a las exigencias sucesivas del tiempo, su permanencia y perennidad.

Los once estudios editados por Hall en *Medea in performance* (2000) brindan breves enfoques de recepción de este mito en Grecia, Europa Central y Japón, en diferentes

épocas, como el Renacimiento inglés, el siglo XVIII, la época victoriana; tanto en el teatro como en la ópera.

Hall considera que Medea es indiscutiblemente el más teatral de los personajes de la tragedia griega porque impresiona en su accionar humano, dolido, intempestivo, vengativo desde los momentos iniciales de la obra de Eurípides. La habilidad de Medea para actuar es la única garantía de supervivencia y la escena final es la versión teatral del mito que predomina en el mundo moderno. Medea ha tenido una extensa y variada carrera en el teatro y su versatilidad está reflejada en el alcance de sus manifestaciones en los escenarios antiguos y modernos. La representación histórica de la obra desde 1500 al 2000 es prueba fehaciente de ello y nos provee de una larga lista de actrices y cantantes de ópera en la historia del teatro europeo.

Medea ha sido interpretada como bruja, vengadora, como infanticida en el siglo XVII, y ya entrado el siglo XIX ha sido enfocada como la madre víctima de las circunstancias, muy opuesta al agente de revancha, una visión que ha continuado dominando la escena hasta bien entrado el siglo XX. Medea entonces se ha convertido en la esposa abandonada cuyo infanticidio no es causado por el deseo pasional de venganza, sino por el deseo de una madre de evitar que los hijos se encuentren con un destino idéntico al suyo en el futuro.

Los estudios críticos hasta aquí mencionados comparten el enfoque historicista y el objetivo de presentar básicamente una recensión de las producciones que atestiguan la pervivencia del mito. De igual tenor resulta el artículo de Pòrtulas “Medea(s)” (2004), en que realiza una recensión sobre una extensa antología de trabajos acerca de la figura y el mito de Medea en las literaturas clásicas y también en las modernas, con especial énfasis en la literatura española del Siglo de Oro, recopilados y editados por Aurora López y Andrés Pociña. Pòrtulas subraya que la obra maestra de Eurípides nos resulta más compleja y por ello mucho más lejana. En cambio, la obra de Séneca, sostiene Pòrtulas, tiene rasgos que todavía no han sido explotados.

Un intento de abordar la recepción del mito en la literatura en lengua castellana se halla en el estudio de Biglieri *Medea en la literatura española medieval* (2005), quien dedica su investigación a los problemas de la aparición del personaje Medea en la obra de Alfonso el Sabio. Intenta describir el tránsito del mito griego al *exemplum* medieval y la

lectura e interpretación de varios mitos recogidos en la *General Estoria*,⁴ con el objeto de determinar los caracteres de la ejemplaridad alfonsí.

En primer lugar, estudia la recepción del mito de Medea en Alfonso X a partir de las versiones latinas. Hace hincapié en el monólogo de Medea y en el encuentro de esta con Jasón, plantea las transgresiones de la protagonista por las que se consolida como la destructora del *οἶκος*, de la *πόλις* y del *κόσμος*. A raíz de ello, expone cómo el personaje se masculiniza y se transforma en una guerrera dispuesta a librar una batalla y cruza la frontera que separa lo humano de lo divino gracias al extraordinario dominio de las fuerzas mágicas que posee. La naturaleza apasionada y dominada por el *eros* de Medea se enfrenta a un Jasón racional que está en control y posesión de sí mismo.

Biglieri se interesa por la recepción de Medea en el medioevo con un claro tinte cristiano, por la incidencia de la versión de Ovidio en la composición del Jasón alfonsí, así como por el proceso de desheroización del personaje. Enfatiza la visión de Medea y sus mundos posibles, las batallas que no fueron, las muertes que no sucedieron. Hace referencia a los mundos opuestos de Hipsípila y de Medea, y sus ambivalencias.

Biglieri destaca que todavía carecemos de un estudio general de los mitos grecolatinos en la obra de Alfonso X, en general, tema que no concierne solamente a la *GE* ni exclusivamente a su autor, ya que compromete a toda la Cristiandad en la confrontación entre los mitos griegos, como exponentes de una religión y una teología “paganas” y “la concepción de lo divino, lo cósmico y lo humano de la Revelación “vetero y neotestamentaria”. Dada la complejidad y profundidad del tema, Biglieri no pretende dar una solución definitiva sino que aspira a una contribución para lo que aún resta por escribir. Finalmente, sostiene que si bien los mitos han caducado, retienen un elemento crucial para su aceptación, asimilación y recepción en la Edad Media: el ser “historias ejemplares”. La *GE* es la obra más ambiciosa de la ejemplaridad medieval peninsular, pero no sólo por la infinita cantidad de *estorias* que se reúnen en ese vasto universo textual, sino porque en ella conviven la Biblia, la de los dos Testamentos, y esa otra Biblia de los gentiles, las *Metamorfosis* ovidianas, recreadas por los poetas medievales y leídas e interpretadas por la clerecía, los predicadores y los universitarios. El análisis regresa a la vinculación epistolar que Medea e Hipsípila le enviaron a Jasón para deslindar en ellas dos modalidades

⁴ En adelante *GE*.

medievales del relato: el *exemplum* y la *sententia*, el primero como desarrollo de la segunda, ésta como síntesis de aquél.

Resulta imprescindible mencionar los dos volúmenes editados por López y Pociña en 2002 *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. El primer volumen trata sobre el mito de Medea en Grecia, en Roma, en la Edad Media y la Moderna, en los siglos XX y XXI. En él hallamos un enfoque del mito de Medea en general, Medea en Grecia y Medea en Roma. En el volumen II nos encontramos con el tratamiento del personaje en las Edades Media y Moderna y en los siglos XX y XXI. El epílogo de este segundo volumen se corona con dos capítulos consistentes en la edición del poema inédito “Medea en Corinto” de Luz Pozo Garza, y la entrevista a la actriz Nuria Espert, en la que cuenta sus impresiones y sentimientos de alrededor de cincuenta años representando el papel de Medea.

López y Pociña editan en 2007 una ampliación de la publicación de 2002: *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea* (2007) en la que actualizan su enfoque sobre el mito en nueve estudios, seguidos de un texto dramático. Recoge versiones de Medea que se centran en el siglo XX y en el siglo XXI y además incorpora trabajos que este autor junto a Aurora López ha realizado con posterioridad a la publicación del año 2002. En esta obra, los cinco primeros estudios se ocupan de versiones concretas, en tanto que los cuatro siguientes tienen un carácter globalizador con explicaciones de aspectos que afectan a un conjunto de obras o de presentación de conclusiones generales.⁵ Resulta destacable la inclusión, sin precedentes, de la tragedia argentina de David Cureses. La publicación se cierra con *Medea en Camariñas*, monólogo dramático de Pociña, conocedor de la literatura gallega, a la que también ha dedicado excelentes investigaciones.

⁵ Entre las obras analizadas en orden cronológico hallamos: *Medea* de Thomas S. Moore (1920), *Asie* de Henri R. Lenormand (1931), *Médée* de León Daudet (1935), *Médée* de Jean Anouilh (1946), *Lunga notte di Medea* de Corrado Alvaro (1949), *Medea, la encantadora* de José Bergamín (1954), *Medea 55* de Elena Soriano (1955), la única tragedia argentina *La frontera* de David Cureses (1960), *Medea* de Alberto González Vergel (1971), *Gota d'agua* de Paulo Pontes y Chico Buarque (1975), *Medea Stimmen* de Christa Wolf (1966), *Medea* de Reinaldo Montero (1997), *Sob o olhar de Medeia* de Fiamma Hasse Pais Brandão (1998) y *Últimas faíscas de setembro* de Manuel Lourenzo (1999).

Hemos abordado por primera vez el estudio del personaje de Medea en “La problemática de las mujeres filicidas: Las reescrituras de *Medea* de Eurípides en dos *Medeas* argentinas y el diálogo intertextual con *Médée Kali* de Laurent Gaudé” (2014).⁶

En dicho estudio, desde el marco teórico de las literaturas comparadas, hemos analizado en especial las siguientes obras: *La frontera* de David Cureses (1964); *Jasón de Alemania* (2000), obra inédita de Javier Roberto González,⁷ y la obra *Médée Kali* de Laurent Gaudé (2003) cuya traducción en castellano es de nuestra autoría.⁸ La primera de estas tres obras constituye probablemente el primer precedente del personaje mítico en la literatura argentina.

Sin circunscribirnos a una lectura unívoca, creemos que es posible afirmar que las mujeres de las obras analizadas transgreden los límites previsibles y quiebran un orden, en la vertebración de tres ejes: la extranjería, el destierro y finalmente el filicidio. Las tres protagonistas: Bárbara en *La frontera*, Medea en *Jasón de Alemania*, y Médée en *Médée Kali*, se erigen en representantes de la extralimitación, de la desproporción en sus sentimientos de amor y de odio y en sus consecuencias más terribles. Desde el discurso de Eurípides tomado como punto de partida,⁹ como hipotexto, las mujeres occidentales y orientales en las obras propuestas se perfilan como seres sufrientes, *agonísticos*, y seres sin salida, *aporéticos*, encadenados por una soledad extrema.

Teniendo en cuenta la relación diacrónica, nuestro estudio comenzó por la pieza argentina de Cureses (1964). En ella, el autor logró entronizar la universalidad del mito en la conformación territorial de la Pampa a partir de la confrontación: blancos-indios, fieles-infieles, civilización-barbarie. Desde la misma espacialidad de la tierra argentina, aunque en un tiempo posterior, hemos analizado la obra *Jasón de Alemania* (2000) de González. Particularmente hemos hallado en ella la subversión del vínculo filial, un punto de inflexión

⁶ Cfr. Delbueno, M. S. (2014). Trabajo final de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.996/te.996.pdf>.

⁷ González (2000). A propósito de esta obra inédita, hemos mantenido con el autor un diálogo fluido y esclarecedor desde el año 2013.

⁸ Delbueno (2015). El año asignado es la fecha de la conclusión de la misma. (inédito).

⁹ Rodríguez Cidre (2010: 27). “Los personajes femeninos de Eurípides representarían un tipo de diseño que los haría más cercanos a las mujeres reales, pues su trágica humanidad les ha permitido trascender”. De este modo, se han perpetuado en los trazos de otras mujeres, otras Medeas, en la particularidad de la literatura argentina y de la literatura francesa, en los albores del siglo XXI.

respecto del conocido hipotexto griego, a partir de la complejidad que adquieren sus personajes: madre e hijo con ciertos ribetes edípicos. González fusiona, a modo de *palimpsesto*,¹⁰ el mito griego de Medea, al que incorpora otros mitos, como el mito de Gorgona.

Por último, hallamos otra Medea en una obra francesa de comienzos del siglo XXI (2003). Gaudé capturó el trasfondo del mito de Medea desde sus inicios, en la tragedia de Eurípides y fue plasmando en esta mujer los rasgos pluralmente conocidos de errante, vengativa, filicida, pero lo hizo de modo que, no sólo vertebró a la mujer sin salida y en lucha constante, sino que delineó junto a ella a otro complejo ente femenino, la diosa hindú Kali. La maleabilidad del mito nos ha permitido interpretar intertextualmente, a partir de él, a estas tres mujeres (Bárbara, Medea y Médée Kali) tan disímiles y tan intrínsecamente semejantes.

Múltiples autores en el ámbito occidental, como en otros lugares, por citar a modo de ejemplo África y Asia, especialmente en Japón, desde el teatro Noh, han vuelto a recrear el mito de Medea. Tal aparece el caso también de las obras insertas en el espacio geográfico de la Argentina desde 1967 hasta 2014, en el que hemos podido registrar cerca de una veintena de obras que se ocupan de este personaje. Por otra parte, y aunque los estudios se han multiplicado en las últimas décadas, como lo muestran las obras de conjunto citadas en la bibliografía, carecemos aún de un enfoque de las peculiaridades de la recepción del mito y sus versiones en nuestra literatura.¹¹

Algunas consideraciones en torno al mito y su recepción

El mito, basamento ineludible de la esfera trágica, es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias.¹² Muchas veces los mitos ofrecen una explicación del mundo y de su

¹⁰ Tomamos el término de acuerdo con la definición Genette (1982: 237): “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 certaines des œuvres qui y ressortissent”.

¹¹ Ver especialmente la copiosa bibliografía compilada en Caiazza (1989) y (1990); Hall *et al* (2000); Pociña y López (2002); Pociña (2007) y Delbueno (2014).

¹² Eliade (1992:20).

propio modo de existir en el mundo y conocerlos es aprender el secreto del origen de las cosas. A este respecto Jacqueline De Romilly ha sostenido:

La Grèce nous a laissé la première vraie littérature du monde occidental [...] Les mythes viennent de loin. Et déjà cela peut jouer. Car, à l'origine, ils sont sans doute liés à une couche profonde de notre sensibilité. Ils ont été inventés, ou bien adoptés et retenus par la mémoire collective, parce qu'ils traduisaient des peurs, des rêves ou des scandales enracinés en nous.¹³

Ahora bien, frente a la “universalidad” de los mitos a los que alude la cita, se ha hablado también de su “transhistoricidad”. Lo “transhistórico” no se refiere a una naturaleza humana universal, sino a las similitudes que, a lo largo de la historia, se dan en el momento de la recepción de ciertos personajes y motivos,¹⁴ a fin de explicitar la vitalidad y permanencia de los mitos clásicos.¹⁵

La polisemia de su concepto, lo inabarcable de su campo, nos lleva a una diversidad de enfoques,¹⁶ entre los cuales acordamos con Carlos García Gual: “Los mitos griegos vuelven a nosotros, perviven sueltos o trabados en múltiples relatos, y se prestan a ser recontados, aludidos, y manipulados por la literatura una y otra vez”.¹⁷ En esta línea Véronique Gèly afirma:

‘Mythos’ est dans tous les cas le scénario de l’histoire racontée, jouée ou citée tel que le poète à chaque fois l’invente. Mais il existe des ‘mythoi’ hérités, transmis par une mémoire collective, et des “mythoi” inventés, nouveaux.¹⁸

Lo que nos ha quedado, la historia postgriega, podría resumirse en la continuidad y en las rupturas de los géneros literarios, de los estilos artísticos, de las ciencias, de la política, continuándolos, renovándolos, o transformándolos según los casos,¹⁹ pero sin

¹³ De Romilly (1992:8-192).

¹⁴ Martindale (2013:173).

¹⁵ Cfr. Vernant (1982); Biglieri (inédito: 50).

¹⁶ Zayas de Lima (2010:15) considera los trabajos de Kirk, Murray y Harrison entre los mayores exponentes. Además, interpreta en los rastros del mito múltiples líneas: la línea sociológica de Durkheim; la línea antropológica de Frazer; la perspectiva etnográfica estructuralista de Levy-Strauss; la propuesta fenomenológica de Malinowski; la teoría naturalista de Müller, que atribuye el nacimiento de la mitología a una concepción a la vez poética y filosófica de la naturaleza; la psicología profunda de Jung; la línea junguiana de Kerényi; la postura psicoanalítica de Freud; los estudios sobre historia comparada de las religiones de Eliade; la teoría sobre la organización indoeuropea de Dumézil; la hermeneútica de Ricoeur, entre otros.

¹⁷ García Gual (1999:183-94).

¹⁸ Gèly (2012:13).

¹⁹ Rodríguez Adrados (2004:17).

poder olvidar la referencia a los orígenes, incluso cuando se intenta plantear una ruptura completa con la tradición de ciertos temas.²⁰ Los mitos griegos ya se consideraban, en su origen, como la reescritura de una historia, lejana y heroica, pero en líneas generales, verídica.²¹ Lorna Hardwick 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”.²² El estudio de la recepción clásica no sólo analiza y compara los aspectos lingüísticos, teatrales y contextuales del pasado grecolatino, sino que apunta a conocer mejor la cultura en la que se inscribe la obra actual.

Optamos por el término recepción y no tradición tal como lo expresa Maarten De Pourcq:

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.²³

Según nuestro parecer el concepto de recepción involucra al de tradición dado que tanto uno como el otro transportan aquello de lo que hablan a nuestro presente. Pero lejos de traer el pasado griego a modo de un legado pasivo, inerme, indiscutible, la recepción permite transformarlo, transplantarlo, reescribirlo, reinventarlo de acuerdo con la mirada de cada lector y con la realidad contextual que le toca vivir.

²⁰ García Jurado (2015:14) sostiene: “[...] a la hora de comparar las etiquetas de “Tradición” y “Recepción clásica”, la primera característica que apreciamos es la de la desproporción temporal que hay entre ambas acuñaciones. Mientras que la primera data de finales del siglo XIX (gracias al ya citado Comparetti, 1872) y su acuñación definitiva y universal no tiene lugar hasta mediados del siglo XX (por obra de Gilbert Highet, 1949), la segunda proviene de finales de los años 60 del siglo XX (precisamente la *Rezeptionästhetik* de Hans Robert Jauss, 2000) y no se constituye como tal etiqueta (*Classical Reception*) hasta el siglo XXI. Por su parte, al tener el término “Recepción” un carácter general, el adjetivo “clásico” contribuyó asimismo a cerrar una nueva disciplina ligada, en principio, al ámbito de los Estudios clásicos aunque no de manera excluyente.[...]”

²¹ De Romilly (2011:23).

²² Hardwick (2003:8).

²³ De Pourcq (2012: 220-221).

Esta recepción se fundamenta en la reciprocidad entre culturas, textos y contextos que involucran al lector en la apropiación de la obra, entendida como una reelaboración dialógica desde el presente. Definimos los “contextos” siguiendo a Hardwick cuando sostiene:

These contexts may include: the receiver’s knowledge of the source and how this knowledge was obtained; a writer’s or artist’s works as a whole; collaboration between writer/translator or director and designer and actor; the role of the patron or financier, the role of the audience/reader/public (both actual and imagined).²⁴

Y si se dice “contextos” como afirma Biglieri,²⁵ es porque siempre habrá que hablar en plural, debido a que una determinada realidad histórica abarca en estos casos también una multiplicidad de (sub)contextos culturales, políticos, sociales, religiosos, económicos, ideológicos, etc. Es preciso tener en cuenta las posibilidades que habilita el mito por su capacidad de migración. Este concepto también ya ha sido definido por Hardwick como: “Movement through time or across place; may involve dispersal and diáspora and acquisition of new characteristics”.²⁶

Es el caso de las apropiaciones de las que ha sido objeto el mito de Medea, a propósito del cual se replantea la dialéctica entre el mundo masculino y el mundo femenino en la literatura argentina, como una manera de revivir el mundo antiguo y sobre todo de indagar en el mundo actual.

Algunas consideraciones en torno a *Medea* en Eurípides

Eurípides se ha consolidado como el último poeta trágico del siglo V a. C., poeta de la decadencia del género,²⁷ que representa un mundo fragmentado con claro manejo del claroscuro.²⁸ Podemos decir que este autor pertenece a dos mundos: el mundo antiguo, destinado a destruirse, y el mundo que abrió el camino al nuevo espíritu. Los temas del

²⁴ Cfr. Hardwick (2003:1-2). A este mismo respecto, afirma Macintosh (2000:28): “Since her first appearance on the stage in the fifth century BC, Medea has continued to intrigue audiences with her histrionic potency. Whilst the theatrical tradition seems to return time and again to the familiar roles of Medea the witch, Medea the infanticide, Medea the feminist, and Medea outsider, changing circumstances combine to remake those roles and to refashion them with contemporary resonance for each new generation”.

²⁵ Biglieri (inédito: 21).

²⁶ Hardwick (2003: 9).

²⁷ Cfr. Aristóteles (*Poética* 1449^a).

²⁸ Cfr. Micheli (1988:699-710), Wright (2010: 65-184), Nápoli (2016:120-159) y (2017:169-181). Cfr. (https://doi.org/10.14195/978-989-26-1278-2_11170).

trágico: el amor, la locura, la soledad y la muerte llegan a ser en definitiva, los temas que acucian a la condición humana. Eurípides, siguiendo a los sofistas, halla las causas y efectos del conflicto trágico en las estructuras propias del alma de cada hombre, es decir en la naturaleza individual o en la índole innata de cada persona.²⁹ Prolongando esa perspectiva, el teatro euripideo ha trascendido a través de la *Comedia Nueva*, Plauto, Terencio y Séneca, en el teatro latino, y ha llegado, sobre todo a partir del siglo XVII francés, hasta el teatro moderno y se ha erigido en paradigma del teatro del mundo occidental. Al igual que los otros trágicos, la tragedia de Eurípides conforma el verdadero espejo de la vida en sus crisis decisivas, en la descripción del sufrimiento.³⁰ Sobre la forma en que el drama ateniense ha expuesto el dolor humano, Kierkegaard observa que “[...] a pesar de las muchas transformaciones que el mundo ha sufrido la concepción de la tragedia se mantiene en lo esencial idéntica, de la misma manera que llorar es hoy tan intrínseco al hombre como en todo tiempo pasado”.³¹ Por su parte, Nicole Loraux en una referencia explícita a Eurípides afirma: “[...] Aucun tragique ne présente plus aux Athéniens l’image sans médiation d’une actualité perturbante”.³²

El personaje de Medea ha sido delineado desde el trasfondo mítico, con las características que la ciñen como bárbara, transterrada,³³ extranjera, hechicera y vengativa tal como ha llegado hasta nosotros, los lectores del siglo XXI. Ya en el siglo V a. C Eurípides anexó en la secuencia final de su obra el episodio de la violencia más extrema: el filicidio.³⁴

El mundo femenino de esta heroína se hallaba resguardado en el mundo griego de Jasón hasta producida la ruptura de los lazos que los unían por traición del argonauta,³⁵ y la

²⁹ Cfr. Nápoli (2007: XXX).

³⁰ Rodríguez Adrados (1983:129).

³¹ Kierkegaard (2005:13).

³² Loraux (1990:20).

³³ Pòrtulas (2001:138). El vocablo toma la acepción de descolonizada.

³⁴ Jaeger (1993:311) “Eurípides es el último gran poeta griego en el sentido antiguo de la palabra. Pero también él se halla con un pie en otro ámbito distinto de aquel en que nació la tragedia griega. La Antigüedad lo ha denominado el filósofo de la escena. Pertenece, en realidad, a dos mundos. Lo situamos todavía en el mundo antiguo que estaba destinado a destruir, pero que resplandece una vez más en su obra con el más alto esplendor.”

³⁵ Cfr. Pippin Burnett (1973: 13); Flory (1978:70).

consecuente pérdida de territorio para esta mujer.³⁶ Ello le significó su transformación en una fuerza implacable, con marcados rasgos demiúrgicos, carente de misericordia. Jasón es un destructor de promesas que debe ser castigado.

Otras figuras criminales como Clitemnestra de Esquilo, Erifila, esposa de Anfiarao en la perdida tragedia de Sófocles, las figuras míticas de Ino y Procne podrían funcionar como antecedentes inmediatos de aquellas mujeres vengativas, asesinas de sus hijos.³⁷

Medea, esta Erinia vengativa, que destruyendo su propio οἶκος destruye lo que más ama, decide irrevocablemente sobre el destino de sus hijos, a causa de un amor traicionado, de una pasión malsana que representa un peligro para la sociedad.³⁸ Por ello, ha traspasado las fronteras de tiempo y espacio y es resignificada desde la tragedia latina, la comedia Nueva, ha pasado por el mimo, el melodrama, la pantomima, la épica y ha llegado tanto a la literatura del mundo oriental como occidental. También se ha revivenciado en la ópera y en el cine de todos los tiempos. Como afirma Segal: “Los mitos presentados por la tragedia ya no reflejan los valores tradicionales de una remota e idealizada época. En vez de esto, se transforman en el campo de batalla de los conflictos contemporáneos dentro de la ciudad [...]”.³⁹

La tragedia *Medea* constituye una de las obras de la etapa final de Eurípides.⁴⁰ El trágico propone una Medea, que se erige en la mujer extranjera, la bárbara, la hechicera y la

³⁶ Rodríguez Cidre (2010:21) afirma: “El helenocentrismo define una identidad cultural por oposición, por un lado, a la alteridad que lo rodea, el mundo bárbaro, y, por otro, a la que reconoce en su seno, básicamente las mujeres con las que se identifica con el mundo privado de los hogares. Es decir, el mundo periférico de los οἶκος aislados, por oposición al espacio público y las instituciones de la πόλις, que es el espacio normativamente masculino, manejado y monopolizado por ciudadanos varones. Por ello resulta tan significativo que la tragedia recurrentemente confiera un rol protagónico a personajes bárbaros y a personajes femeninos, cuando no, en numerosísimos casos, a su conjunción en la mujer bárbara, una suerte de alteridad exponencial que puebla muchas de las tramas trágicas.”³⁶

³⁷ La princesa oriental descontrolada en sus manifestaciones de dolor y de furor también se homologaría a los personajes masculinos de Áyax o Heracles, tal como han sido analizados por la crítica.

³⁸ Cfr. Steiner (1966:231-234) “The tragedies of Aeschylus, Sophocles, and Euripides retain their archaic force, their intimacy with the primordial, because in them the encounters between men and women reach back to the roots of dramatic form”.

³⁹ Segal (1995:240).

⁴⁰ *Medea* de Eurípides es representada ante el público en el 431 a.C., último año de paz en la Atenas de Pericles, el momento de máximo apogeo y gloria del imperio ateniense, y el año del comienzo de las hostilidades con Esparta en la Guerra del Peloponeso. El trágico Euforión obtuvo el primer premio en este certamen y Sófocles, el segundo. Eurípides debió conformarse con el último puesto,

filicida en un contexto al que no pertenece y al que no se puede adecuar. La colquidense parece mecerse entre su pasado esplendente y sus penas actuales. El exilio ha dejado a esta mujer en la oclusión como consecuencia de la traición del hombre.

Medea podría ser catalogada como una tragedia de amor, como expresión de la irracionalidad y de la pasión amorosa femenina que representaría un peligro para la sociedad, junto con otras obras del trágico griego, como son *Alceste* (438 a.C.), *Hipólito* (428 a. C) y *Andrómaca* (¿426-424? a. C).⁴¹ El deseo, como divina locura, ha llevado a los críticos a considerar a *Medea* como el primer ejemplo de una “tragedia psicológica” en la literatura del mundo occidental.⁴² A este respecto Segal sostiene: “Out of the old stories available to him, Euripides created a new one a version more shocking, more physically and psychologically violent than anything he found in the tradition”.⁴³

El personaje de Medea ha sido considerado como un continuador de una serie de mujeres criminales. La primera representante sería Clitemnestra, la asesina de su esposo por traición presentada en el *Agamenón* de Esquilo y seguida por Erifila, esposa de Anfiarao que traiciona a su cónyuge en la perdida *Erifila* de Sófocles. También hallamos la serie de mujeres enamoradas cuya pasión contrasta con las normas establecidas tal como ocurre con los personajes de Fedra, Estenobea y Pasifae.⁴⁴

En su *Medea*, Eurípides comprime la acción a los hechos culminantes sucedidos en Corinto, dejando la relación de los antecedentes para los personajes del drama, quienes a lo largo de la tragedia irán refiriéndose a las etapas anteriores del mito. Si bien Esquilo y Sófocles se ocuparon, en varias tragedias, de diversos aspectos del mito de los Argonautas, la tragedia de Eurípides estaría basada en la obra homónima de un tal Neofrón. Sin embargo, hay argumentos que permiten suponer que la cuestión es inversa: *Medea* de Neofrón sería la imitación lineal de la obra de Eurípides.⁴⁵ Por ello se presupone que este poeta tomó el mito de Jasón en la secuencia que Moreau consideró como su etapa décimo-

una muestra más de la escasa aceptación de que gozó su teatro entre sus contemporáneos. El drama formaba parte de la tetralogía *Medea, Filoctetes, Dictis* y el drama satírico *Los Recolectores*, ya perdido en la época alejandrina.

⁴¹ Cfr. Rodríguez Adrados (1995:10).

⁴² Cfr. Lesky (1972:310); Knox (1977:193) y Mills (1980:289-296).

⁴³ Segal (1983:273).

⁴⁴ Cfr. Rodríguez Adrados (1995: XVI).

⁴⁵ Cfr. Nápoli (2007: LVIII y LXV).

segunda.⁴⁶ También existe otro paradigma mítico del que se habría servido el trágico griego: la historia de Ino y la de Procne que constituirían precedentes de aquellas mujeres que, reemplazadas por sus esposos, toman venganza provocando la muerte de sus hijos.⁴⁷

La injusticia sufrida en una mujer traicionada se transforma en deshonra que consiste no sólo en la afrenta individual sino en la pérdida de los derechos de ciudadanía.⁴⁸ A partir del amor frustrado, Medea trabaja para recuperar la honra y la justicia y para reinsertarse en el marco social y termina por imponer sus condiciones.

El conjunto de relatos legendarios de los que forma parte el mito de Medea con sus variantes ha sido retomado constantemente en la edad contemporánea. Esta posición fundamentó la lectura de las obras argentinas, donde en realidad se transmite esa misma imagen de lo femenino: la culpa, lo ajeno y lo peligroso están en la mujer. Por consiguiente, revivir el hipotexto griego en tragedias argentinas nos permite afirmar con Martindale que: “Such intertextuality never merely resolves meaning; rather there is a dialectic of difference and similarity between the two texts, which is constantly reconfigured in new ways by new readers”.⁴⁹

Obras seleccionadas

Hemos partido de la tragedia griega como *hipotexto*,⁵⁰ sin desconocer el resto de las *Medeas*, y a partir de ella, estudiaremos los rastros de violencia en algunas obras

⁴⁶ Moreau (1994:26-30) Da a conocer el mito en las siguientes etapas: “[...] La première escale a lieu dans l’île de Lemnos, puis Jasón et ses compagnons pénètrent dans l’Hellespont et abordent à Cyzique. La troisième étape mène les Argonautes vers l’Est, sur la côte de Mysie. La quatrième étape conduit Argo au pays des Bébryces, au fond du Golfe d’Òlbia. La cinquième étape se déroule en Thynie sur la côte de Thrace, c’est-à dire sur la rive européenne de l’Hellespont. Ayant franchi les Symplégades, les Argonautes se retrouvent dans le Pont-Euxin...et débarquent extenués, dans l’île déserte de Thynie, mais cette fois au large de la côte d’Asie. La septième étape ils arrivent au port du cap de l’Achéron. Au terme de la huitième étape, ils débarquent près du tombeau du héros Sthénélos, compagnon d’Héraclès. Une longue étape, la neuvième, les long des côtes de Paphlagonie. La deuxième étape les conduit à Thémiskyra...C’est le pays des Amazon belliqueuses. Au terme de la onzième étape Jasón et ses compagnons atteignent l’île d’Arès. Enfin, douzième et dernière étape, ils atteignent, à l’extrémité orientale du Pont-Euxin. A leur gauche ils peuvent contempler les cimes du Caucase et la ville d’Aia, capitale de la Colchide [...]”.

⁴⁷ Cfr. Fontenrose (1948).

⁴⁸ Cfr. Nápoli (2007: LXXIV-LXXXIII).

⁴⁹ Martindale (2013:300).

⁵⁰ Genette (1982:10-17) El autor define la transtextualidad, o trascendencia textual del texto, como “todo aquello que lo relaciona, manifiesta o secretamente, con otros textos”. Reconoce cinco tipos de relaciones transtextuales: 1-Intertextualidad: relación de copresencia entre dos o más textos. Su

comprendidas desde 1967 a 2014, en el entramado de su argentinización. La selección de una obra de cada época ha sido decidida por su significado como caso testigo o paradigmático de acuerdo con las peculiaridades individuales en diálogo plural con el resto de las obras. Nos referimos a:

1-*Medea* de Héctor Schujman (1967-editada 2011).

2-*Medea de Moquehuá* de Luis María Salvaneschi (1992).

3- *La Hechicera* de José Luis Alves (1997).⁵¹

4-“Villa Medea” de Cristian Mitelman (2007), el único texto narrativo que hemos incluido.

5-*El escorpión blanco* de Daniel Fermani (2012) inédita.

6- *La Alimaña* de Patricia Suárez (2014) inédita.

Esta selección obedece al hecho de que todos estos títulos pertenecen a obras en las cuales se focaliza el personaje de Medea en la violencia de una mujer vengativa y madre filicida, y en la territorialización de la República Argentina. Cada una de estas protagonistas se halla afincada en el territorio nacional, en localidades como Moquehuá, Tucumán Colonial, la villa 24 de Buenos Aires y en todas ellas prevalece la percepción acusatoria. Es decir, la Medea de todas estas obras no es “defendida” como mujer ni “comprendida” en su dolor sino acusada y juzgada como filicida. La incidencia del territorio argentino es origen del juicio y ese mismo territorio es el productor de esta violencia.

Hemos soslayado otras obras argentinas que, de alguna manera, involucran a este personaje mítico pero no han sido objeto de estudio en el presente trabajo porque el plano del territorio, entendido como construcción del espacio que involucra límite, borde,

forma más explícita es la cita y la alusión. 2-Paratextualidad: relación que el texto en sí mantiene con su paratexto: títulos, subtítulos, prólogos, epílogos, advertencias, notas, etc. 3-Metatextualidad: relación de “comentario” que une un texto a otro del cual habla y al que incluso puede llegar a citar. La crítica es la expresión más acabada de esta relación metatextual. 4-Hipertextualidad: relación de un texto con otro anterior del cual deriva por transformación o imitación. Es decir la relación que une un texto (hipertexto) a un texto anterior (hipotexto). 5-Architextualidad: relación del texto con el conjunto de categorías generales a las que pertenece como los tipos de discurso, modos de enunciación o géneros literarios.

⁵¹ Para un estudio más profundo de la historia del teatro argentino véase Seibel (2002) y Tschudi (1974).

frontera, y la violencia que en él se desencadena, no aparecen como determinantes conductuales de las protagonistas.

Algunas consideraciones en torno al término violencia

Si nos detenemos en el campo semántico de “violencia”, éste aparece como un desborde, una fuerza extrema, excesiva, inseparable de lo humano, en la que el furor, el padecimiento, la desesperación, la locura, se hallan involucrados. Liddell-Scott ya ha dado cuenta del término *ὑβρις* como sinónimo de violencia.⁵² A su vez Robert Wolff sostiene: “Strictly speaking, violence is the illegitimate or unauthorized use of force to effect decisions against the will or desire of others”.⁵³ Por otra parte, Fernando Miguel Pérez Herranz analiza el uso de dicho término desde la antigüedad:

Violencia es un término vinculado al *vis* latino, que suele verterse por ‘fuerza, vigor, potencia, empleo de la fuerza física, cantidad, abundancia de una cosa’. Es fuerza natural, fuerza bruta o fuerza vital que el propio cuerpo despliega. La violencia es fuerza en acción, la fuerza cuando se ejerce, y, por contraposición, no hay violencia si la fuerza no se manifiesta en una acción. Violencia significa ‘carácter feroz, salvaje, bravío’. En griego el término correspondiente es *ís* = músculo, fuerza, vigor y se remite a *βία*, fuerza vital, la fuerza del cuerpo.⁵⁴

En castellano los primeros testimonios del uso de la palabra aparecen en el siglo XIII, y la vinculan a la imposición por la fuerza física del varón. La noción de “violencia” significa “forzamiento” o “intimidación”. Si bien originariamente se vincula con la fuerza física, se ha reconocido también una en la que el poder simbólico literalmente “construye un mundo” imponiendo orden a la realidad”.⁵⁵ Existe también una violencia colectiva. Los seres humanos siguen inexorablemente las leyes de la fuerza y si se representan a sí mismos como seres morales, no es sino porque se muestran obedientes respecto de un modo de actuar colectivamente bien visto. Igualmente el sema violencia se encuentra incorporado en algunos mitos, como lo sostiene René Girard:

There are myths in which collective violence plays its role explicitly and is represented as the violence of the entire community. There are myths in which

⁵² Cfr. Liddell-Scott (1996:1842).

⁵³ Wolff (1969:606).

⁵⁴ Pérez Herranz (2013:39).

⁵⁵ Femenías (2013:19).

collective violence plays a marginal role and is represented as the violence of a subgroup. There are myths in which violence becomes the violence of a single villain, but traces of its former collective nature may remain. Finally, there are myths in which violence is not represented at all and seems to play no role.⁵⁶

En el espacio trágico, la violencia, según Crespi, está ligada a las “técnicas de agresión” que se disponen a través de tres tipos de “armas”: la anulación o frustración por la mirada (mirar al otro es desorganizarlo, inmovilizarlo en su desorden, es decir, “mantenerlo en el ser mismo de la nulidad”), la amenaza de muerte o el chantaje y “el arte de la agresión verbal”.⁵⁷

Por su parte, Johan Galtung analiza la tipología de la violencia en cuatro instancias: “Survival Needs, Well-being Needs, Identity Needs and Freedom Needs”. A cada una de ellas le corresponde un subtipo de violencia directa. A la primera instancia le corresponde el subtipo “Killing”; a la segunda le corresponde el subtipo: “Maiming, Siege, Sanctions, Misery and Exploitation”; a la tercera le corresponde el subtipo: “Desocialization, Resocialization, Secondary Citizen, Penetration and Segmentation”, y finalmente a la última le corresponde: “Repression, Detention, Expulsion, Marginalization and Fragmentation”.⁵⁸ De entre estos subtipos, sólo algunos de ellos marcarían el ejercicio de la violencia en correspondencia con las protagonistas femeninas de las obras seleccionadas y con el resto de los personajes. Tal el caso de “Killing”, único subtipo en el que la mujer ejerce violencia directa, en tanto que: “Desocialization”, “Secondary Citizen”, “Marginalization” se erigen en los subtipos a partir de los cuales los otros personajes ejercen violencia sobre esta mujer. Las *Medeas* analizadas no asesinan por necesidad de sobrevivir, sufren una violencia que afecta su identidad y su libertad. Medea es una ciudadana marginal.

La violencia atraviesa la literatura argentina en general y las obras motivo de análisis, en particular, puesto que como afirma Josefina Ludmer:

La literatura y la realidad se tocan en los signos femeninos de las que matan. Pero la realidad de la literatura dice más que cierta realidad que funciona como su correlato directo, porque las que matan en los cuentos encadenados no solo actúan la pasión femenina desencadenada en la realidad del crimen doméstico, sino que además parecen condensar

⁵⁶ Girard (1987:102-103).

⁵⁷ Crespi (2014:23).

⁵⁸ Galtung (1990:292).

todos los delitos femeninos en el campo de lo simbólico (diferentes de los delitos del sexo-cuerpo de las mujeres víctimas).⁵⁹

Las mujeres protagónicas de las obras seleccionadas se erigen en mujeres que matan, no sólo por un sentimiento extremo de furor vengativo, fehaciente en algunos casos, sino por las innumerables pérdidas que el abandono conlleva, pérdidas que no son visibilizadas por el otro social y, por lo tanto, el filicidio adquiere la función de delito doméstico en el que se generaliza la denigración femenina. Consecuentemente, la matanza de los hijos involucra nuevas pérdidas.

A este respecto la violencia como campo temático de apropiación del mito referencia en el espectador y produce un modo peculiar de recepción, en cierto sentido, se ejerce una violencia sobre el lector/espectador. Tal como afirma Norma Crotti:

Los campos discursivos de la literatura y el arte constituyen espacios de representación en donde se manifiestan distintas formas de violencia [...] Los géneros literarios en los que el problema de la violencia se constituye particularmente en materia del relato como el policial, pero también la crónica de viajes, la historieta, el ensayo, la novela y aun la poesía conforman un amplio espacio, en el que además confluyen producciones artísticas y cinematográficas. [...] se trata de desentrañar los distintos sentidos del polisémico término violencia, exhibir los modos en que el lenguaje literario y artístico violentan las formas y provocan violencia en el lector/espectador.⁶⁰

Estas distintas representaciones de la violencia en los diversos géneros literarios a los que alude Crotti aparecen marcadas en nuestro estudio en las cinco tragedias y el cuento seleccionados. Por ello, nuestro trabajo abarca un ámbito interdisciplinario, se plantea como un aporte de interpretación dialógico y, como sostiene Susan Basnett, tiene que ver con modelos de conexión entre las literaturas a través del tiempo y del espacio.⁶¹

De modo que la situación personal de Medea en las nuevas versiones del personaje de Eurípides, como del personaje de Séneca y de algunos autores de la literatura del mundo occidental, debe analizarse con la predisposición a un contexto de diálogo permanente. Como afirma Anne Pipin Burnett: “Medea’s voice is next heard from the airborne chariot of Helios which evidently picked her up in the instant that the children breathed their last. From this superior position she speaks in an altered voice, as Vengeance Achieved and

⁵⁹ Ludmer (2011:383-384).

⁶⁰ Crotti (2014: 7-15).

⁶¹ Basnett (1993: 1-11).

Curse-Demon Satisfied”.⁶² Esta última voz ha sido escuchada principalmente por las obras de la literatura argentina abordadas en el presente trabajo. Algunas de las *Medeas* estudiadas, en sentido argumental estricto, comienzan en las proximidades del punto final de la obra eponímica de Eurípides, en el tiempo posterior al asesinato de sus hijos. Es decir, las mujeres protagónicas o bien se disponen a la violencia del filicidio en la inmediatez de la apertura de la obra, o bien el crimen ya ha sido perpetrado. Estas mujeres se han despojado del carácter teratológico, superior y demiúrgico que acompaña a la protagonista eurípidea como nieta del Sol para perfilarse como mujeres heridas que hieren cíclicamente.

Ya en el hipotexto griego cabe señalar rasgos que las versiones posteriores acentúan, especialmente en las reapariciones contemporáneas. La violencia de género y la violencia contra las mujeres “se producen mediante complejos mecanismos entre los que la brutalidad cotidiana que sufren muchas personas es sólo el ejemplo emergente de una trama tanto más sofisticada cuanto difícil de desmontar”.⁶³ Como la violencia engendra más violencia,⁶⁴ es necesario entonces considerar como parte de una compleja serie de causas y efectos la violencia que esta mujer perpetra contra sus hijos, víctimas inocentes de su furor vengativo. Descontrolada en sus expresiones de dolor, Medea corrobora la feroz encarnación de la venganza, la irrupción de las fuerzas violentas de la naturaleza, si bien ha sido caracterizada como un héroe al estilo sofocleo (Knox: 1977) en lo que respecta a su sed de venganza, Eurípides precedería a Esquilo.

A pesar de lo expuesto, desde el siglo XIX Medea deja de ser interpretada como la mujer vengativa, la infanticida, para convertirse en la esposa abandonada. En este sentido, Fiona Macintosh afirma que especialmente durante los últimos años del siglo XIX importantes factores políticos y sociales han cambiado el foco sobre nuestra heroína: “Medea descends into a morality play towards the end of the last act, it is a serious study in the victimization of both womanhood and the outsider.”⁶⁵ Es decir de un enfoque acusatorio

⁶² Pippin Burnett (1998:218).

⁶³ Cfr. Femenías (2013:15).

⁶⁴ La primera formulación de la expresión “la violencia engendra violencia” parece ser la que hallamos en *Agamenón* de Esquilo, en la estrofa δ del segundo estásimo, vv.763-771: “φιλεῖ δὲ τίκτειν Ὑβρις / μὲν παλαιὰ νεά- / ζουσαν ἐν κακοῖς βροτῶν / ὕβριν τότε ἢ τότε, ...” (En medio de los males de los mortales, un antiguo exceso (violencia) quiere engendrar otro exceso nuevo ...).

⁶⁵ Hall *et al* (2000:14).

de su conducta se pasa a la consideración empática de su condición de mujer y de ajena o extranjera.

Ahora bien, en la literatura latinoamericana se sostiene esta mirada bien diferente de la óptica europea respecto del pasado grecolatino. Podemos decir que América Latina se apropia del mito clásico, le otorga nuevas aristas y lo entrecruza con el color local ya que, no solo vivifica el mito sino que lo recrea en sus obras. En relación con ello, la literatura argentina revisa este mismo mito y acentúa otros rasgos inexplorados que se manifiestan en las obras seleccionadas.

A partir de las décadas de los 80 y 90 del siglo XIX, en Latinoamérica y en nuestro país, el conflicto trágico entre la ley del estado, evidenciado en la construcción de los estados nacionales, por un lado, y, por otro, el derecho de familia, es el que prima en este controvertido personaje como marco general de los rasgos de violencia.

Los paralelos con la construcción de la ciudad-estado, la *πόλις*, como ámbito masculino, por un lado y, por otro, con la construcción del *οἶκος*, como ámbito femenino, ya han sido establecidos por Pomeroy,⁶⁶ Foley,⁶⁷ y Biglieri⁶⁸, entre otros autores, con respecto a la antigüedad grecolatina, pero resulta evidente que estos aspectos mantienen su interés y su problemática en las diferentes argentinizaciones.

El tema de la violencia que configura nuestra investigación está ínsito en el personaje mítico de Medea. Esta se erige en la mujer marginal, en la extranjera que ha dejado de ser considerada como esposa y por ello, clama justicia. La venganza en ella se consolida como un instrumento de devastación. Esta misma venganza está entronizada como una emoción de violencia extrema que caerá sobre el enemigo a fin de anularlo y, por ello, logra experimentar hondo placer ante el sufrimiento de este, cuando le imprime el mayor de los castigos.⁶⁹ El personaje de Medea, en las obras de estudio aparece como la

⁶⁶ Cfr. Pomeroy (1991).

⁶⁷ Cfr. Foley (1994).

⁶⁸ Cfr. Biglieri (2005).

⁶⁹ Meridor (1978:35) "Greeks are known to have killed the offspring of a very special offender before his eyes with Athenian consent."

mujer marginal, la bárbara, la fuera de la ley, la violenta que es capaz de devolver un golpe aún mayor que el que le ha sido inferido por los enemigos.⁷⁰

El mito de Medea, en particular, ha servido entre otras cosas, para la denuncia de violencia de género y ha logrado traducir cuestiones de implicancia de la historia latinoamericana, en general, y de la historia argentina en particular, como identidad versus alteridad, en las distintas producciones artísticas en las que se confronta a los pobladores urbanos frente a los pobladores marginales. Tendremos en cuenta la recepción del personaje de Medea por parte de los autores argentinos en un contexto geográfico e histórico muy disímil al de la antigua Grecia, y particularmente el tema de la violencia de género, no solo en el sentido de violencia ejercida contra las mujeres, el caso de Medea como mujer traicionada y abandonada, sino por su característica más notoria que es su condición de filicida.⁷¹

El teatro argentino contemporáneo se caracteriza por presentar una atmósfera inquieta porque vuelve su mirada hacia el pasado, en especial hacia la tragedia griega que revitaliza haciendo propio el conflicto que la circunda para incorporarlo a su territorio. Tal como afirma Dubatti: “La historia del teatro argentino es, en suma, un problema de cartografía teatral, disciplina comparatista que estudia la localización territorial de los fenómenos teatrales y su vinculación geográfica.”⁷²

Algunas consideraciones en torno al término territorio

Entre los temas propuestos con referencia a la argentinización de este mito se encuentran, en primer lugar, rasgos de la geografía, la pampa y el arrabal de la Provincia de Buenos Aires, y las circunstancias históricas particulares y características del nuevo contexto de la historia argentina, así como caracteres comunes y diferencias evidentes con el hipotexto euripideo. Las versiones de Medea en la literatura argentina expresan un territorio y un entorno histórico particular.

Tendremos en cuenta el concepto de territorio (*territorium*) que entendemos es un término que se acerca a “región”, que se relaciona con la construcción del espacio, y que

⁷⁰ Melis (2005:205): “Eurípides’ relentless questioning of what we experience as the law of humankind without ever suggesting a resolution to it is what makes his work so philosophically interesting.”

⁷¹ A este respecto seguiremos entre otros a Burkert, W *et al* (1987).

⁷² Dubatti (2012:9).

involucra indisolublemente la noción de borde o de límites. Y si hacemos alusión a límites, entonces es necesario remitirnos al concepto de frontera. En esta línea Newman enfatiza que “the frontier is an indefinite area on both sides of the boundary line.”⁷³ Este concepto móvil propone una demarcación, una línea divisoria socio-cultural, geográfica, etnográfica, económica, política, religiosa, simbólica, etc.⁷⁴

Ahora bien, al abordar la definición de territorio plausible para nuestra interpretación, hemos de acudir a un concepto amplio que incluya el valor social de lo que concebimos como “lugar”, tal como lo define Biglieri:

este se identifica con la habitación humana del espacio, ya sea transitoria o permanente: un *lugar* es un espacio “humanizado”. Esto significa que *vivir* (en) un espacio (Lefebvre) y *sentirlo* (Tuan) es una manera de estar en el mundo, de instalarse las sociedades en él y, por lo tanto, de conferirle una dimensión histórico-temporal. En síntesis, un *lugar* es un espacio en el cual se desarrollan procesos sociales; dicho de otra manera, no es el “escenario” estático de los hechos que en él “tienen lugar”, sino también un proceso que se despliega en una duración temporal.⁷⁵

Y también resulta ineludible recurrir a los aportes de Guattari, para quien la apropiación subjetiva del territorio constituye un eje:

La noción de territorio aquí es entendida en sentido muy amplio, que traspasa el uso que hacen de él la etología y la etnología. Los seres existentes se organizan según territorios que ellos delimitan y articulan con otros existentes y con flujos cósmicos. El territorio puede ser relativo tanto a un espacio vivido como a un sistema percibido dentro del cual un sujeto se siente ‘una cosa’. El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación fichada sobre sí misma. El es un conjunto de representaciones las cuales van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos, cognitivos.⁷⁶

Al mismo tiempo tendremos en cuenta la visión de Cammarata cuando define territorio como: “El portador de una identidad colectiva expresada en valores y normas que interiorizan sus miembros [...]”.⁷⁷ La apropiación y consolidación de ese territorio, en

⁷³ Newman (2003:142).

⁷⁴ Boehm (2015:19) afirma: “Le terme ὄρος est tout à fait à part au sein de ce champ sémantique de la “frontière”. En effet, c’est le seul terme spécifique, les autres sont des formations dérivées, comme ἐσχατιά sur l’adjectif ἔσχατος. Ils sont liés, comme nous le savons, à la notion d’“extrémité”, de confins, c’est-à-dire de ce qui est à longue distance d’un élément de référence”.

⁷⁵ Biglieri (2018:2-3).

⁷⁶ Guattari y Rolnik (1986: 323).

⁷⁷ Cammarata (2006:357).

algunos casos, no solamente está vinculado al espacio físico que ocupan las protagonistas, sino también a que ese territorio se vincula con el cuerpo propio o ajeno, se amplía o se reduce a través de las acciones de los hombres. Es decir, hallamos ejemplos de protagonistas en que la imagen del mundo que construyen se afianza en el territorio que ocupa su cuerpo. Entonces vislumbramos la antinomia: cuerpo senil de las *Medeas* de Schujman, Fermani y Suárez frente al cuerpo juvenil de sus contrincantes. En otros casos, verificamos que el territorio femenino se consolida en el cuerpo masculino. Es en el propio cuerpo donde algunos personajes protagónicos argentinos experimentan el poder de su territorio. Tal el ejemplo de las *Medeas* de Schujman, Salvaneschi y Mitelman.

Capítulo I

Medea de Héctor Schujman⁷⁸

La expresión de la violencia desde la inversión del paradigma mítico

Sobre la dramaturgia del argentino Héctor Schujman ha afirmado Liliana Pégolo, con citas del propio autor:

En particular la versión de Héctor Schujman se integra al llamado “teatro didáctico popular”, el cual como afirma el autor, está orientado a la “exposición y el esclarecimiento de hechos o acontecimientos de implicancia universal.” Los temas de este tipo de teatro son “asuntos conflictivos, problematizados; puestos en el índice por los poderes y los intereses, considerados tabúes y excluidos de la discusión pública”. Estas reflexiones de Schujman apuntan a iluminar el contenido de los hipertextos clásicos, precisamente por lo “urticante y revelador” de lo que en ellos se denuncia.⁷⁹

El conflicto que genera una mujer marginada y excluida pervive desde la antigüedad y se vuelve a problematizar en la literatura argentina, en un contexto disímil en el que se manifiestan los intereses económico-políticos pero siempre triunfan las pasiones humanas. Schujman ha tomado una decisión drástica respecto de la trama -de corte aristotélico-, esta es comenzarla por su tradicional desenlace, es decir componiéndola de modo inverso y demostrando que el fin ordena todos los acontecimientos y es lo fundamental. Así la obra se vuelve un análisis de ese final.

Medea de Schujman fue estrenada en Buenos Aires, en el teatro “Agón” en el año 1965 (o 1967)⁸⁰ y después fue transmitida radiofónicamente por Radio Nacional. El papel de Medea estuvo interpretado por Elena Sagrera. La publicación data del año 2011 junto con otras dos obras: *Buen día, Monsieur Gaugin* y *¡Oh, un ratón!*⁸¹ De manera que la obra,

⁷⁸ Héctor Schujman ha publicado obras de teatro, algunas estrenadas, otras difundidas por radio. Su primera novela: *La revolución desconocida (Ukrania 1917-1921, la gesta Makchonovista)* narración casi cinematográfica de una epopeya real, fue publicada en 1999 por Ediciones Madre Tierra/ Nossa y Jara. Cfr. Para más información véase la página web del autor, que data del año 2008 y actualmente resulta accesible en: http://hectorshujman.com/index_esp.html.

⁷⁹ Pégolo (2015:204).

⁸⁰ Según Pégolo (2015:203): “En la página web de Schujman, se afirma que *Medea* fue estrenada en Buenos Aires, en el teatro ‘Agón’, y que un año después fue transmitida radiofónicamente por Radio Nacional. En cambio, Zayas de Lima (2010: 11) afirma que se estrenó en 1967.”

⁸¹ Schujman, H. (2011). Todas las citas están extraídas de esta edición. En adelante *Medea* de Schujman se abreviará: (Schuj. *M*) seguida por el número de página.

tal como sostiene Pégolo, tuvo un propósito didáctico y popular en el momento de su composición y representación, que dista mucho del contexto de su fecha de publicación.

Esta *Medea* es la única dentro de las obras seleccionadas que tuvo difusión radial⁸² y esto puede aproximarla a las posibilidades dramáticas del melodrama,⁸³ el radioteatro y el teleteatro. Comienza en el momento en que la protagonista perpetra el acto filicida durante la noche, en la habitación superior de la casa que habita.⁸⁴ Los hechos son descubiertos por la “Nodriz”, durante el amanecer del día siguiente.⁸⁵ A partir de ese momento, esta última se convertirá en cómplice de Medea. Por ello, y obedeciendo a su señora, llamará a Jasón a fin de anunciarle la muerte de los niños y a partir de él, preparar la celada para atraer a su nueva mujer, Sabina, y al padre de esta, Creonte, un petrolero de posición acomodada. Una vez reunidos todos estos personajes en la casa, Medea comenzará a concretar la trama de la venganza. En primer lugar, envenenará a la joven oponente, embarazada de Jasón. La constatación de esta muerte, provocará, en segundo lugar, la muerte del padre. Finalmente, la protagonista proclama, ante Jasón, quien la considera demente, la permanencia de marido y mujer, juntos y como “pareja constante” (Schuj. *M.* p.45). Este final aparece como organizador cíclico de todas las acciones anteriores.

⁸² En la Argentina, entre los años 1930 y 1940, la radio ha dado lugar al teatro, entre programas musicales y lecturas de cuentos para niños. Para una mayor información a este respecto Cfr. Seibel (2002: 692), Gallo (1991:45/46-91/92) y Ulanovsky (1996:49).

⁸³ Según Pelletieri (2003:135), el melodrama, considerado un género teatral subalterno, había sido rescatado en Argentina, en la década del 50, por el dramaturgo Osvaldo Dragún, quien utilizó en sus obras los recursos del teatro “brechtiano”, tal como el “efecto de distanciamiento”, e instituyó a la sociedad misma como antagonista del sujeto actante. En este sentido, afirma Pégolo (2015:208): “El melodrama nació en la Florencia del siglo XVI, como un género destinado a entretener a las clases cultas y adineradas; posteriormente se transformó en el favorito de las clases populares y marginales. A fines del s. XIX y comienzos del XX, la burguesía lo adoptó convirtiéndolo en una forma de teatro pedagógico que buscaba el buen comportamiento ciudadano, por lo cual pasó a ser un instrumento de control estatal”.

⁸⁴ Es decir, esta obra comienza al revés, por el final euripideo. Esta conexión entre origen y fin estructura la acción, desde la muerte de los hijos hacia atrás y se enhebran las acciones en sentido inverso.

⁸⁵ Con respecto al final en la obra de Schujman el autor retoma cíclicamente las palabras iniciales de la heroína, es decir, abre y cierra la obra con las mismas palabras. Como sostiene Aristóteles en *Metafísica* (2.994 b9) “ἔτι δὲ τὸ οὗ ἕνεκα τέλος, τοιοῦτον δὲ ὁ μὴ ἄλλου ἕνεκα ἀλλὰ τᾶλλα ἐκείνου, ὥστ' εἰ μὲν ἔσται τοιοῦτόν τι ἔσχατον, οὐκ ἔσται ἄπειρον, εἰ δὲ μὴθὲν τοιοῦτον, οὐκ ἔσται τὸ οὗ ἕνεκα, ...” (Eso a causa de lo cual existe es un fin, sin embargo, es por algo semejante y no a causa de algo diferente, por lo cual lo demás deriva de aquello) y más adelante “ἀρχὴ γὰρ τὸ οὗ ἕνεκα, τοῦ τέλους δὲ ἕνεκα ἢ γένεσις, τέλος δ' ἢ ἐνέργεια, ...” (*Metafísica* 9. 1050 a8-10): (Pues el principio es eso, aquello a causa de lo cual algo sucede, el origen de algo es a causa del fin (u objetivo) y el fin es una disposición...). Traducción de Graciela Zecchin de Fasano.

Tiempos y espacios en *Medea* de Schujman

En cuanto a los tiempos y espacios, el autor ubica esta pieza aproximadamente entre las décadas del 50 y del 60, en un tiempo cercano al de su escritura.⁸⁶ En lo que respecta al espacio, podría tratarse de cualquier lugar ya que no podemos constatar rasgo alguno perteneciente al territorio argentino, ni tampoco nada que permita pensar en otro país de manera determinada, aunque se puede señalar que el modo de hablar de los personajes tampoco desentona en nada con respecto al español hablado en la Argentina en la época indicada por el autor.

La *Medea* clásica se ha desmitificado, se la ha revestido de humana tragicidad y se ha moldeado, a partir de ella, una mujer corriente, presumiblemente urbana e inserta en una sociedad moderna. Muy lejos estamos de la protagonista eurípidea que, como resultado de una anomalía, constituye un ente teratológico, una figura bifronte: mitad diosa y mitad humana, suspendida entre dos mundos. Sin embargo, si bien la protagonista de Schujman ya no se halla entre dos mundos, divino y humano, marca su pertenencia netamente humana en un tiempo no lejano y en un espacio al que podríamos considerar cotidiano.

Tiempos

La trama de los hechos de esta obra representa con fidelidad el precepto atribuido a Aristóteles, en cuanto a la extensión temporal, y en cuanto al argumento. Con respecto al tiempo de la acción, esta tragedia se desarrolla en una sola revolución de sol, ya que todos los hechos transcurren entre el anochecer de un día y el mediodía del día siguiente y en un acto único.⁸⁷ Los inicios están marcados por la sangre derramada del filicidio recientemente perpetrado durante la noche. Presumimos que el desarrollo de los acontecimientos posteriores al crimen se extiende durante el transcurso del día, aunque el autor no lo explicita. Esta imprecisión temporal puede atribuirse a una intencionada universalización desde el mito.

⁸⁶ Cfr. Pégolo (2015:205).

⁸⁷ Alsina Clota (2000: 247) Aristóteles *Poética*. VIII-1451^a: “Ahora bien, los límites de la extensión según la propia naturaleza de la cosa es la siguiente: en lo que se refiere a la medida, será más bella la obra que tenga una extensión tal que resulte bien inteligible en su conjunto; y para establecer este mismo principio de un modo más genérico, diremos que, en lo que a la extensión concierne, la obra debe tener una extensión que permita que el paso de la desgracia a la dicha o de la dicha a desgracia se produzca según la verosimilitud o la necesidad de los acontecimientos.”

Por otra parte, durante el transcurrir de ese único día, la acción aparece inserta en una época definida por el propio autor en el “Reconocimiento” de la página inicial: “[...] ubiqué su desarrollo en la época actual [...], aproximadamente entre las décadas del 50 y del 60. Ello se deduce también a partir de los elementos utilizados, desde tres perspectivas. En primer lugar, en la escenificación a partir de “*un amueblado sobrio y de gusto moderno*” (Schuj. M. p.13) como el teléfono de horquilla y la mesita ratona. En segundo lugar, desde el vestuario que funciona como portador de significados en los personajes que llevan nombres extractados del mito clásico: Nodrizza, Medea, Jasón, Creonte; excepto Sabina, en función de Creusa. En este vestuario aparecen la lencería de tul, el traje sastre oscuro de Medea, el sombrero de la nodrizza. Finalmente, desde el ámbito socio-económico: el negocio petrolero al que está dedicado el suegro de Jasón, el señor Creonte.

En cuanto al tiempo mítico, es decir al encuadre en la sucesión temporal en la que se desarrollan las acciones de Medea en la secuencia que podríamos llamar “tradicional” a partir de Eurípides, *Medea* de Schujman presenta inicialmente una importante diferencia respecto de la tragedia clásica, pues comienza a partir del punto final de la *Medea* de Eurípides, es decir, con la muerte de los hijos, durante la noche en la que comienza la acción. Constituye la única dentro de las obras seleccionadas que se abre con el crimen filicida. Lo peor ya ha sucedido, restan las muertes de los adultos.

Espacios

Poco sabemos del lugar geográfico en donde se concretan los hechos, expresamente no definido por el autor, más allá de la casa de altos y bajos que habita Medea. Evidentemente, Schujman pretendió significar en este a cualquier lugar contemporáneo y por ello, las personas que lo habitan, podrían llegar a ser uno de nosotros, tal como la calificación coloquial “casa de altos y bajos” permite inferir. El pasado mítico ya ha sido desacralizado y, en cambio, hallamos la vida en su entera cotidianeidad.

En términos generales, si nos enfocamos en el ámbito de la construcción del espacio, exterior e interior, acordamos con Gastón Bachelard:

[...]Dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et de géométrie évidente, cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans des domaines métaphoriques [...] L'en-deçà et l'au-delà répètent sourdement la dialectique du dedans et du dehors [...]

On confronte alors l'être de l'homme à l'être du monde comme si l'on touchait aisément les primitivités. [...] On fait passer au rang d'absolu la dialectique de l'ici et du là [...] la dialectique du dedans et du dehors se multiplie et se diversifie en d'innombrables nuances.⁸⁸

La dialéctica del adentro y del afuera, como la del aquí y del allá, desempeña un papel relevante en la obra. El lugar que habita esta Medea, su casa, constituye no sólo el único espacio en el que se desarrolla la trama visible de los hechos, sino también el lugar de anclaje en el que circulan los personajes de esta pieza, a partir de movimientos que van desde el afuera hacia el adentro de la casa. Dentro de este mismo marco interior, hallamos la circulación entre las habitaciones superiores e inferiores a través de movimientos de ascenso y de descenso. Medea es señora de su *οἶκος* y su accionar comienza desde allí a invadir mortíferamente a los excluidos de ese lugar: Jasón, Sabina, Creonte. La casa funciona como metáfora del poder de la mujer,⁸⁹ y los movimientos dibujan un eje horizontal y un eje vertical cuyo cruce es el punto crítico del filicidio.

La violencia más extrema, el filicidio, tiene lugar al inicio de la obra en el espacio interior de la casa de altos y bajos, territorio propio de esta mujer enteramente humana. Los escasos personajes que la pueblan realizan movimientos de ascenso y descenso a partir de un objeto escalera. En la planta alta la mujer consumará el filicidio que obrará como el montaje de un espectáculo, una celada en cuya red tendrán lugar posteriormente las muertes de los oponentes en el mismo orden secuencial que aparecen en el hipotexto de Eurípides. El crimen de Medea es un crimen doméstico, intrafamiliar pero precipita sobre un petrolero poderoso.

⁸⁸ Bachelard (1961:192-195).

⁸⁹ Mosse (1991: 19) “El término griego *οἶκος* tiene un significado muy rico y complejo. Esta complejidad no queda suficientemente plasmada si lo traducimos como dominio o propiedad. Porque si bien es cierto que con *οἶκος* se hace referencia en primer lugar a la hacienda, unidad de producción fundamentalmente agrícola y ganadera, donde sin embargo ocupa también un lugar importante la artesanía doméstica, se utiliza además, y tal vez con más frecuencia, para referirse a un grupo humano estructurado de manera más o menos compleja, de extensión más o menos grande según las épocas, y donde el lugar que ocupan las mujeres se inscribe por consiguiente en función de la estructura misma de la sociedad cuya unidad básica está constituida por el *οἶκος*”. Por su parte Gambon (2009:28) sostiene: “En su acepción de familia, *οἶκος* suele estar en estrecha relación con *genos*, término que reafirma la idea de filiación y remarca el lazo sanguíneo que une a los miembros de un grupo. El hecho de que en la antigüedad, en algunos contextos, el uso de estas palabras resulte intercambiable (cf. *DA s.v.oikos*) destaca la concepción del *oikos* como una unidad diacrónica y enfatiza un aspecto esencial del mismo que adquiere relevancia en el marco de la polis: la continuidad, asegurada a través de la transmisión intergeneracional [...]”

Respecto de los espacios en *Medea* de Eurípides (Eur.M), Lusching afirma: “[...] Medea’s Nurse (like Alcestis’s slave) gives the exact location in the house where the action is taking place: Medea is in her bedroom, the center of a woman’s life [...]”.⁹⁰ Recordemos por ello que la protagonista clásica perpetra el crimen en el interior de la casa, en el *οἶκος*. Asimismo Croally asegura que “la tragedia se interesó en la manera cómo las posiciones en el espacio determinan el estatus o identidad y cómo la definición del espacio de la *πόλις* fue crucial para la ideología ateniense”.⁹¹ Notamos entonces la vinculación entre la tragedia griega y esta tragedia moderna en la reiteración de que el espacio exterior está destinado al género masculino y frente a él, el espacio interior está destinado al género femenino.

El espacio de la acción está circunscripto al interior de la casa. Se conforma entonces un espacio interior cerrado en el que se entroniza a la mujer.⁹² El resto de los personajes se introducen en su *οἶκος* desde el espacio exterior. En consecuencia, sombras y luces interactúan constantemente en esta interioridad espacial y conforman un binomio. La sombra, el primero de estos términos, recubre la nocturnidad de la escena del acto filicida y el consecuente estado anímico de la protagonista. Hallamos en los inicios a una mujer aparentemente paralizada, silenciada en el dolor. Ese aniquilamiento interior nos retrotrae a los inicios de la tragedia clásica cuando la protagonista clama ayes de dolor inserta también en el espacio interior. En la heroína de Schujman, el estado anímico no se exterioriza demasiado, excepto en su aturdimiento, que se expresa en el silencio de la escena inicial en la que el personaje aparece solo, quebrado por una interrogación: “Medea: ¿Por qué?” (Schuj. M. p.14).

Medea ha vacilado, pero se decide por la pulsión de matar a sus hijos y luego se abandona a la inmovilidad, a la oscuridad y al silencio hasta que la Nodriza aparece. Dicha oscuridad en la que se sume esta mujer se quiebra con la irrupción exterior de la Nodriza en la puesta en orden del hogar y la consecuente apertura de las celosías: “Medea (*Imperativa*) ¡Cierra, he dicho!/Nodriza: (*Apresurándose*) ¡Santo Cielo! No comes, no duermes, no dejas que la luz penetre en tu casa” (Schuj. M. p.15).

⁹⁰ Lusching (1992:37).

⁹¹ Croally (1994:191).

⁹² A este respecto Bachelard (2000:71) afirma: “A veces la casa del porvenir es más sólida, más clara, más vasta que todas las casas del pasado. Frente a la casa natal trabaja la imagen de la *casa soñada*.”

En Eurípides *Medea* no aparece al comienzo de la obra, pero su dolor se manifiesta claramente a través de los gritos proferidos desde el interior de la casa a causa del abandono del hombre, primer eslabón en la cadena de todos sus males. Recordemos la primera aparición (solo con la voz) del personaje euripideo:

Μήδεια (ἔσωθεν)

ἰώ,
δύστανος ἐγὼ μελέα τε πόνων,
ἰώ μοί μοι, πῶς ἂν ὀλοίμαν; (Eur. *M.* 96-99).⁹³

Medea.- (Desde dentro.)

*¡Ah, desdichada de mí! Desdichada a causa de mis penas! ¡Ay de mí, ay de mí! ¿Cómo podría morir?*⁹⁴

Las manifestaciones de dolor de ambas protagonistas aparecen circunscriptas en el espacio interior, el palacio en una y la casa de altos y bajos en la otra. De esta manera, Schujman retoma de la tragedia clásica el espacio interior como espacio perteneciente al ámbito genérico femenino.⁹⁵

Ahora bien, los espacios exteriores e interiores aparecen demarcados de manera intermitente en la protagonista clásica griega, en tanto que en la protagonista argentina se enfoca exclusivamente el espacio interior.⁹⁶

Podemos discernir además, en la espacialidad de la tragedia argentina, dos planos: la planta alta y la planta baja, como ya lo hemos anticipado. Ello conlleva a dos movimientos: el ascenso y el descenso de la protagonista y del resto de los personajes a partir del objeto escalera semiotizado.⁹⁷ Dicha escalera no sólo divide los espacios: arriba-

⁹³ Si no media otra aclaración, *Medea* de Eurípides se cita en griego de acuerdo con la edición de Kovacs (1994).

⁹⁴ Se toma como referencia principal la traducción de *Medea* de Eurípides de Nápoli (2007).

⁹⁵ De Souza Lessa (2010:45) “A sociedade ateniense se caracterizava pela existência de uma representação binária construída a partir da oposição interno/feminino e externo/masculino [...] uma divisão de tarefas e a uma divisão de competência e autoridade; não a um limite físico que encerraria a esposa no interior de seu *oikos*”.

⁹⁶ Cfr. Delbueno (2014:59-82). Esta situación de interioridad también se plantea en la protagonista de la obra *Jasón de Alemania* de Javier Roberto González.

⁹⁷ Cuando hacemos referencia al término “semiotización” se nos hace necesario recordar que el texto es sólo el libreto de una obra teatral y en escena, todo significa: mobiliario, vestuario, iluminación, etc, como en este caso particular, el objeto escalera que simbolizaría el ascenso y el descenso de los personajes: *anábasis-katábasis*. Como afirma Ubersfeld (1989:137-38) “El espacio

abajo sino que además significa “*el tramo conducente al lugar del horror*” en el movimiento de ascenso. Mientras tanto, en la planta baja, en el movimiento de descenso, tienen lugar los diálogos de inculpación entre los personajes: Medea-Nodriza-Jasón-Sabina-Creón.⁹⁸ El personaje protagónico se erige en una mujer violenta como todas las Medeas, pero que manipula y ejerce violencia sobre los otros personajes a partir del montaje de un escenario desde el que ha perpetrado el crimen filicida y necesita mostrarlo al mundo. Hay una implosión del interior hacia afuera y Medea aparece como la directora de escena que lleva a los personajes a contemplar el crimen. Así el espacio interior traspone sus límites, se vuelve escenario abierto a la contemplación de unos espectadores internos.

Planos múltiples

En relación directa con los espacios y tiempos, la acción aparece delineada en varios planos, a partir de los cuales interactúan los personajes que la componen. Entre esos planos hallamos el plano geográfico que, en esta obra podría escindirse en territorialización frente a la des-territorialización, es decir la heroína afincada o no en el lugar que habita, haciéndolo propio. En el caso único de esta Medea, a diferencia del resto de las heroínas de las obras seleccionadas, no podemos hablar de una mujer despojada del territorio, transterrada, apátrida, ya que el autor ha refuncionalizado el mito y sólo ha incursionado en una fragmentación, la del filicidio con el que da apertura a la obra. Por esta misma razón, la mujer no ha perdido su territorio, su espacio, su lugar, ni la protección que ese espacio le

teatral no está vacío, está ocupado por una serie de elementos concretos cuya importancia, relativa, es variable. Son estos elementos: -Los cuerpos de los comediantes,-los elementos del decorado,-los accesorios. [...] No obstante, el uso de los objetos y la frecuencia relativa de los tres órdenes en que los clasificamos son características de determinadas dramaturgias.[...] Por nuestra parte, definíamos al *objeto* teatral, en su estatuto textual, como aquello que es sintagma nominal, no-animado y susceptible de una figuración escénica.[...]”

⁹⁸ El objeto escalera nos remite a la recepción del mito griego en dos obras latinoamericanas de formato disímil. En el film “Así es la vida” del autor mexicano Arturo Ripstein (2000), en el tramo final, la escalera, en el ascenso, muestra la secuencia de una mujer, Julia (Medea) sentada junto a su hijo ya muerto. Una vez ubicada en el exterior, la mujer aguarda la llegada de su hombre, Nicolás (Jasón) y mientras éste va subiendo de a poco los peldaños de la escalera, Julia le entrega el espectáculo del nuevo crimen, el de su hija, para “desunir sangre” y como clamor de justicia: “él me quitó todo lo mío, yo le quito todo lo de él”. También el objeto escalera aparece como demarcador de las expresiones de violencia en los espacios de la obra teatral *Medea Maelstrom* del autor cubano Roberto Viña (2016). Para una mayor información Cfr. Delbueno (2018).

otorga, sino que construye su territorio únicamente en el interior de la casa. El arriba y el abajo estarían reemplazando la apoteosis final de la Medea eurípidea, es decir aquí no existe el carro alado que la lleve a través del firmamento pero Medea domina, siempre arriba, las alturas. Por estar entronizada en su territorio, tampoco podemos aludir al plano religioso en su bifurcación: un ámbito divino en el que cree o descrea Medea frente al ámbito humano, pues el autor enfatiza el enclave de la protagonista en un mundo enteramente cotidiano y alejado de las creencias religiosas que, ante una invocación (que podría ser considerada casi una mera interjección de Jasón), Medea rechaza categóricamente: “¡Deja a Dios, no lo nombres, que nada fue impedimento para tu menosprecio!”(Schuj. *M.p.*23).

Si nos detenemos en el plano genérico, hallamos la distinción entre Medea, Nodriza y Sabina, con aspectos conductuales bien diferentes ya que Medea ha sido capaz de manipular tanto a Jasón como a la Nodriza, en tanto Sabina es incapaz de hacerlo, más allá de su férrea voluntad. Sin embargo, todas se encuentran aunadas en la identidad femenina, frente al mundo masculino de Jasón y de Creonte, en el que podrían incluirse los hijos varones de Medea y Jasón.

En el plano erótico podemos trazar un tríptico: la pasión destructiva de Medea, el enamoramiento de una joven e inexperta Sabina y un Jasón enteramente arribista, característica que para Medea explica su interés en Sabina.

Finalmente, en el plano económico-social; debemos considerar la posición acomodada de Creonte y en consecuencia, la de su única hija, frente a la inferioridad de condiciones de Jasón, Medea y Nodriza. Y aun mayormente visible, hallamos la escisión social entre los dos primeros frente a la servidumbre de la última.

La monstruosidad y lo monstruoso

La protagonista de la obra clásica, así como la de esta obra argentina, deviene en personaje monstruoso que se manifiesta en actos de violencia que transgreden la totalidad de los límites conductuales en diversos ámbitos. Como lo plantea Biglieri,⁹⁹ es destructora de familias, transgresora del orden legal, del orden natural y, por lo menos, en el caso de Eurípides, del orden divino. Estas rupturas permiten caracterizarla como un monstruo.

⁹⁹Biglieri (2005: 145-146).

Si tenemos en cuenta el carácter del monstruo, podemos decir que este constituye la disrupción del orden, la *deixis* de alteración de un orden. La conformación de lo monstruoso pertenece al campo de la cultura y subyace en la violación de un orden pre-establecido. El monstruo humano tiene como marco de referencia la ley. Michel Foucault lo define del siguiente modo:

La noción de monstruo es esencialmente una noción jurídica, lo que define al monstruo es el hecho de que en su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza. Es en un doble registro, infracción a las leyes en su misma existencia. El campo de aparición del monstruo, por lo tanto, es un dominio a la vez extremo y extremadamente raro. Es el límite, el punto de derrumbe de la ley y, al mismo tiempo, la excepción que sólo se encuentra, precisamente, en casos extremos. Digamos que monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido.¹⁰⁰

El fin de una madre es dar vida. Las madres que asesinan a sus hijos actúan contra natura. Ambas protagonistas transgreden diversos órdenes, porque incumplen y violentan tanto las leyes naturales como las socio-culturales y, en consecuencia, se sitúan fuera del marco de las leyes, van más allá de lo prohibido y, por esta razón se erigen en personajes monstruosos.

Medea es antinatural porque asesina a sus hijos y actúa en contra del sentido natural.

La imagen de la monstruosidad en *Medea* de Eurípides

En el personaje clásico, razón y pasión confluyen y devienen en *ἀκρασία*, definida como la incapacidad para refrenarse en la comisión de una acción prohibida impulsada por la pasión.¹⁰¹ De allí deviene el carácter monstruoso que oscila entre dos polos: lo aterrador y lo grotesco.¹⁰² La mujer aparecería asociada en la cultura griega con lo animal instintivo y lo salvaje, lo irracional, lo no domesticado. A consecuencia de ello aparece la expresión de la violencia filicida de esta mujer que sólo engendra un entramado de violencia, emanado desde una pulsión secreta.¹⁰³

¹⁰⁰ Foucault (2000: 61).

¹⁰¹ El conflicto entre razón y pasión ya fue percibido por Galeno. Cfr. Galeno, *De Placitis Hippocratis et Platonis*, III.3, 14-16 (306K); Cfr. III.4, 23(317K) ss., III.7, 14-16(338K), IV.2, 27 (372K), IV.6, 19(408K) ss.

¹⁰² Cfr. Vernant (2001), Loraux (2004) y Rodríguez Cidre (2002: 277-293).

¹⁰³ Sousa Silva (2010:110) “Con la minucia del detalle, en el dibujo de emociones y gestos que un acto de violencia extrema implica, el poeta entreteje los comentarios propios del creador que conoce los expedientes de su técnica, de la cual los personajes en escena se vuelven voceros.”

La naturaleza violenta de esta heroína trágica se registra en una visión bipartita: en la enunciación de la nodriza, y, finalmente en la enunciación de Jasón. En todas estas visiones converge la conducta violenta de la mujer comparada con imágenes ferales.¹⁰⁴

La Nodriza describe la mirada de Medea en dos oportunidades. En un primer momento, la compara con un toro:

ἴτ', εὖ γὰρ ἔσται, δωμάτων ἔσω, τέκνα.
σὺ δ' ὡς μάλιστα τούσδ' ἐρημώσας ἔχε
καὶ μὴ πέλαζε μητρὶ δυσθυμουμένη.
ἤδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην
τοῖσδ', ὡς τι δρασείουσαν: (Eur. *M.vv.*89-93).

(Vayan, niños, al interior de la casa, que todo saldrá bien. Pero tú mantenlos solitarios lo más que puedas, y no los acerques a su madre encolerizada. Pues ya la vi lanzándoles una mirada de toro, como si fuera a hacer algo).

Poco después, se agrega en un segundo momento, la comparación con una leona y se reitera la referencia al toro con el verbo ἀποταυροῦται:

καίτοι τοκάδος δέργμα λεαίνης
ἀποταυροῦται δμωσίν, ὅταν τις
μῦθον προφέρων πέλας ὀρμηθῆ. (Eur. *M.vv.*187-189)

([...] aunque ante sus servidoras convierte su mirada de leona que acaba de parir en la de un toro,¹⁰⁵ cada vez que alguno se le acerca para decirle una palabra).¹⁰⁶

En segundo lugar, reaparece la imagen de la leona desde la enunciación de Jasón:

λέαιναν, οὐ γυναῖκα, τῆς Τυρσηνίδος
Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν (Eur.*M.vv.*1342-1343).

(leona, no mujer, que tienes una naturaleza más salvaje que la tirrénica Escila).

¹⁰⁴ Cfr. Aristóteles. *Ética a Nicómaco* 8.12.2 [1161 a] respecto del amor filial. Medea ejemplificaría la acción contranatura al disponer de la vida de su progeñe, apropiándose de la descendencia que tradicionalmente pertenece al varón.

¹⁰⁵ Cfr. LS: ἀποταυρόομαι, Pass., to be like a bull, δέργμα λεαίνης ἀποταυροῦται δμωσίν casts the savage glance of a lioness on them, E.*M.v.*188 (lyr.). of Io, to be changed into a heifer, Erot. s.v. κερχνώδεα.

¹⁰⁶ Nápoli (2007: 91) afirma: “La mirada de una leona que acaba de parir y el aspecto de toro de Medea son metáforas de esta doble naturaleza del personaje, en el que se superponen la feroz astucia felina y la cruel fuerza taurina, pronta a dispersarse y a causar estragos. El desarrollo de la tragedia dará razón a esta percepción de la nodriza.”

Estas imágenes ferales trascenderán y serán recepcionadas de diversas maneras en la literatura posterior.

La imagen de la monstruosidad en *Medea* de Schujman

El propio *éthos* de la heroína de Schujman fragua su monstruosidad. La misma aparece en un marcado *crescendo* una vez cometido el acto filicida. Su palabra amalgama el crimen, en tanto la conducta feral tiene precedentes. Ejemplos de ello radican en varias apreciaciones. En primer lugar, en la enunciación de esta Medea frente a la Nodriza: “[...] Mi estirpe es feroz, Nodriza, lo sabías [...]” (Schuj.M. p.16). Debemos destacar que el autor argentino retoma la urdiembre mítica desde una clara ausencia materna.¹⁰⁷ En segundo lugar, nuevamente en la voz de Medea: “Me llamabas pequeña loba” (Schuj.M. p.16),¹⁰⁸ o bien: “[...] Me llamabas lobezna y yo crecía como el tigre” (Schuj.M. p.17).¹⁰⁹ Es decir, esta heroína está catalogada, desde la perspectiva de los otros, por su ferocidad y, por ello, es comparada con el lobo y con el tigre.¹¹⁰

¹⁰⁷ Entre las obras que abordamos en este estudio son muy pocas las que reviven el mito de Medea con una marcada presencia materna. Tal es el caso de la tragedia de Schujman en donde la madre de la protagonista es nombrada desde su ausencia. Igualmente, en la pieza *La Alimaña* de Patricia Suárez (2014) que abordaremos posteriormente, a través del personaje de Nina, la Nodriza, aparece la presencia materna desde el recuerdo. De manera similar, *Medea* de Christa Wolff (1996:55) da vida humana al personaje de Idía, la madre de la protagonista, desde la evocación de Jasón: “[...] Qué graciosa era Idía, la madre de Medea, con la que la comparo. Muy delgada, se sentaba junto al rey, pero no como su sombra. Delgada y firme. Y por lo demás, muy respetada [...]”

¹⁰⁸ La monstruosidad de la protagonista argentina se hace efectiva a partir de la comparación animal. Respecto del lobo, Chevalier (1986:652) lo define: “como sinónimo de salvajismo y a la loba de desenfreno [...]. El simbolismo del lobo, como bastantes otros, entraña dos aspectos: uno feroz y satánico, el otro benéfico. Porque ve en la noche, es símbolo de luz. Esta es su significación entre los nórdicos y los griegos, donde se atribuye a Belen o a Apolo (Apolo Licio) [...]” Recordemos también que ha sido una loba la que ha amamantado a Rómulo y Remo. Por su parte Revilla (2016:446) sostiene: “Es iniciador o portador del conocimiento y en este sentido, animal de Apolo; pero también, cruel depredador, por lo que se asocia con Marte.”

¹⁰⁹ Con respecto al tigre, otra de las facetas animales de la protagonista de Schujman, Chevalier (1986:995) sostiene: “El tigre evoca generalmente las ideas de potencia y de ferocidad; lo que no implica más que signos negativos. Es un animal cazador, y por ello símbolo de la casta guerrera. [...]” Además, Revilla (2016:729) sostiene: “En Oriente, el tigre reviste significaciones positivas referentes a la energía, el vigor, el principio activo. Sus excepcionales dotes cazadoras lo hacen ejemplar para los guerreros, a los cuales a veces se compara elogiosamente con tigres. En Grecia, es animal dionisiaco. Para muchos pueblos es antepasado mítico o héroe cultural”.

¹¹⁰ La correspondencia animal-monstruosa de la heroína con el lobo también ha sido captada por el autor francés Laurent Gaudé en *Médée Kali* (2003:21) “Elles lèchent le bûcher comme j’ai léché moi-même vos corps du temps où j’étais louve”.

Como animal depredador y de caza, posee rasgos salvajes, rasgos destructores ya que es capaz de librar una batalla y acechar a sus víctimas hasta dañarlas, tal como ocurrirá con sus enemigos: Jasón, Sabina y Creonte.

La monstruosidad de la protagonista de Schujman parecería afincarse en una dualidad. Por un lado, la imagen monstruosa y por otro lado, la imagen de alteridad, de un ser superior. Desde la imagen monstruosa que la circunscribe como portadora del filicidio y la homologa a una conducta feral hallamos la afirmación: “[...] cuando la fiera contenida se desata y pide sangre” (Schuj.M. p. 20). Si retomamos la enunciación de caracteres monstruosos hallamos también otras perspectivas, más allá de la misma protagonista, como la de Jasón, en alusión a las vetas del sesgo animal femenino: “[...] Todo lo pudres llenándolo de miserable baba [...]” (Schuj.M.p.32). Ambos, marido y mujer se definen contestatariamente en la animalidad desde un *ἄγών* discursivo.¹¹¹ Dice Jasón: “[...] ¡Hiena perversa!” (Schuj.M.p.32) y frente a ello, contestataria, afirma Medea: “¡Sanguijuela! ¡Te tientan los bienes de Creonte!”(Schuj.M.p.32).¹¹²

Por otro lado, desde la imagen de alteridad, de un ser superior, esta mujer se autodefine frente a la Nodriz: “[...] En primer lugar, ya deberías saber que Medea no es de este mundo, convencional y acomodaticio. [...] Ya vas viendo que no es el mundo quien pueda a mí juzgarme, no los hombres, sino yo a ellos.” (Schuj.M.p.20). La figura de un ser superior en la que parece insertarse la heroína se encuentra amalgamada a la transgresión, a la no pertenencia a un territorio determinado, que bien ya ha aparecido cabalmente delineada en la escena final del hipotexto griego, en el momento de ascenso al éter en el carro alado de Helios.¹¹³

¹¹¹ Bailly (1950:21) Tomamos el término *ἄγών* tal como lo define el diccionario: “[...] concours, lutte [...]”

¹¹² La apreciación animalizada de la mujer por parte del ámbito masculino parece una constante en la recepción de Medea, por ejemplo podría concatenarse con la definición que la Nodriz de *Medea Maelstrom* de Viña confiere a su protagonista, (2016: 25-26): “[...] Eres caprichosa. Imprudente. Malcriada. Testaruda. Obstinada. Y te gusta jugar con el corazón de los hombres [...] Eras insaciable y nunca te importó [...]”

¹¹³ Loupiac (1998:12) afirma: “[...] L`air est symboliquement associé au vent, au soufflé. Il représente le monde subtil intermédiaire entre le ciel et la terre, celui qu`emplit le soufflé vital et cosmique dont parlent les mythologies orientales [...]”. En este sentido, González de Tobía (2008:49) manifiesta: “Al final de la obra, Medea aparece sobre su carro en lo alto del palacio para ir arriba, el de los cielos, fuera del ámbito de los discursos, lo cual, en una espléndida ironía de Eurípides, también marca el ingreso de Medea en el mito y el discurso de Atenas, una Atenas que

Sin embargo, a pesar de su marcada monstruosidad y de su sentimiento de superioridad, no por ello la protagonista de Schujman deja de autodefinirse igualmente como una pobre mujer en alusión a la muerte de los hijos: “[...] Y sirva, Nodriza, de expiación para esta pobre hembra que es Medea. Destruyendo no hago más que destruirme. ¡Oh!; Qué no diera por ser de naturaleza dócil [...]” (Schuj.M.p.20).¹¹⁴ Su accionar oscila entre el actuar y el padecer.¹¹⁵ Un claro dejo de humanidad y de amargura trasciende de esas líneas, que nos recuerdan la irónica enunciación de la heroína de Eurípides, frente a Jasón:

θαυμαστὸν δέ σε
ἔχω πόσιν καὶ πιστὸν ἢ τάλαιν’ ἐγώ, (Eur.M.vv.510-511).

([...] En ti tengo un esposo admirable y fiel, desdichada de mí! [...])

A pesar de la conducta violenta que caracteriza a ambas mujeres, no por ello dejan de saberse desdichadas. Se erigen en Erinias vengativas, mujeres que castigan, pero por eso mismo, al ejecutar el golpe letal, caen irremisiblemente en la soledad.

El ritual de la violencia por parte de Medea

El personaje protagónico de Eurípides aparece caracterizado desde el mito griego preponderantemente por la escena final del filicidio (Hall: 2000,14). Esta escena es la más teatral del mito, y por ello se la sigue reviviendo en la literatura del mundo occidental. Sin embargo, en Medea de Schujman estamos muy lejos de la escena final de la obra griega en la que hallamos a una Medea invulnerable con tintes de divinidad como *theà apò mekhanés*,¹¹⁶ transitando la huida por el firmamento. La mujer de Schujman se ha despojado del carácter demiúrgico, del carácter teratológico, que acompaña a la protagonista euripidea como nieta del Sol; pero no se ha despojado del sentimiento de

en realidad, no da asilo a Medea dentro de los límites de la obra, pero ha sido el eje espacial de la ficción.”

¹¹⁴ En el mismo sentido Brugger sostiene respecto de la *Medea* de Franz Grillparzer (1960:28) una vez muertos los hijos: “[...] Medea traza el camino, el único abierto a dos seres destruidos como son Jasón y ella; algo les queda por hacer aún: soportar, sufrir y expiar [...]”.

¹¹⁵ Kierkegaard (2005: 24) sostiene: “Pero del mismo modo que en la tragedia griega la acción oscila entre el actuar y el padecer, lo hace así también la culpa, y en esto consiste el conflicto trágico [...]”.

¹¹⁶ Kovacs (1993:51 y ss).

superioridad, para perfilarse como una mujer herida que constestatariaamente hiere con una crueldad indescriptible.¹¹⁷ El hecho de que el crimen lo perpetra en la parte alta de la casa afianza a esta Medea como un ser superior.

En la tragedia de Schujman se levanta el telón y aparece la protagonista, una mujer devastada, desde el apartado escénico “como envuelta en un sudario” (Schuj.*M*.p.13). Ella se erige en una sombra que deambula entre sombras. Su ropaje se consolida como la metonimia del filicidio, recientemente acontecido. La mayor de todas las violencias ya ha sido consumada y no ha dado mayor lugar a la dubitación. Muy lejos ha quedado la extensa *rhexis* de la protagonista eurípidea (Eur.*M*. vv. 1022-1081) en la que la madre no concilia su decisión de matar a o no a sus hijos y, finalmente, prima la pulsión pasional. En la obra de Schujman la acotación escénica muestra a esta mujer: “[...] Medea aparece laxa, perdida la vista en el vacío. Se apoya en el marco de la puerta, deja caer el estilete ensangrentado que pende de su mano izquierda y luego como sonámbula, recorre el pasillo, desciende la escalinata [...]” (Shuj.*M*.p.14).¹¹⁸

Esta mujer tanática, portadora de muerte, ha castigado el abandono del esposo en el cuerpo de los hijos. Estas muertes podrían funcionar en inversión de espejo respecto del hipotexto griego como antelación del duelo por venir. Es decir, a diferencia de la tragedia de Eurípides, en la que las muertes infantiles son la culminación de la serie de muertes, estas muertes infantiles preceden en la obra de Schujman a otras muertes, las que en su conjunto significarán un verdadero duelo previo para el destinatario del espectáculo. La Medea de Schujman ha transgredido su propia *φύσις*, su naturaleza femenina, a partir de la cual decidió anular su maternidad desde el principio de la obra.

Los hijos muertos obrarán como “testigos silenciados” por la mano de Medea y por la culpa de Jasón (Schuj.*M*.p. 32).

¹¹⁷ Girard (1983:17) respecto de la Medea eurípidea afirma: “Medea sustituye con sus propios hijos el auténtico objeto de su odio, que queda fuera de su alcance. [...] Medea prepara la muerte de sus hijos de la misma manera que un sacerdote prepara un sacrificio.”

¹¹⁸ Chevalier (1995: 682 y ss) sostiene respecto de las manos: “La mano es como una síntesis, exclusivamente humana, de lo masculino y de lo femenino; es pasiva en lo que contiene; activa en lo que tiene. Sirve de arma y utensilio; se prolonga por sus instrumentos”. También Revilla (2016:466) le confiere ese valor: “Por su papel decisivo en la existencia humana y probablemente incluso en el proceso de la hominización, la mano ha sugerido siempre nociones de actividad, eficacia, posesión o dominio”. En el mismo sentido, Biglieri (2005:119) afirma: “Y, en verdad, las manos de Medea van a ser dispensadoras tanto de vida como de muerte [...]”.

Como sostiene Walter Burkert:

The violent impulse becomes so intense that it silences all other considerations, and the mad logic we see here takes over the logos of human groups in a state of disarray. The innumerable crimes of sex and violence in the myths of the entire world suggest that the mob and its logic play a role in the genesis of mythology, and they show us, as they often do, the collective expulsion or death of those who supposedly committed these crimes. [...].¹¹⁹

Medea de Schujman sabe de su exclusión de la sociedad por parte del resto de los personajes. Esos otros la marginan por su conducta anómala, antes de saber del acto filicida.

La protagonista mata al igual que la protagonista euripídea porque se encuentra asida a la venganza, consecuencia ésta de la afrenta, de la injuria, de la derrota por el abandono del hombre. El sentimiento de injusticia que padece se halla encadenado al sentimiento de deshonra. Así lo afirma: “Semilla abandonada es semilla de venganza, Jasón” (Schuj.M.p.28).¹²⁰ Esta metáfora biológica¹²¹ se relaciona con hacer desaparecer a sus hijos.¹²² La mujer responde contestataria con el más violento de todos los crímenes, es decir, con la inmolación de víctimas inocentes, a modo de chivos expiatorios.

La expresión de la violencia del crimen ha tenido por causa en ambas obras, la marginación como ofensa recibida en una mujer despechada. Es decir, desde los planos múltiples, ya aludidos, la mujer se halla en inferioridad de condiciones, particularmente desde el plano amoroso. El desamor de Jasón, la circunscribe a su vez, en la marginalidad del plano social: el abandono ha quebrado su entorno familiar. Sin embargo, la mujer de Schujman se autodefine invulnerable y se presenta elevada desde la supremacía del poder, más allá de los hombres. Ella encarna el veredicto, pues a un mismo tiempo se consolida en juez, jurado y verdugo. Esta invulnerabilidad la asimilaría, en cierta medida, al ente teratológico euripídeo. De esta manera se autodefine la heroína de Schujman:

¹¹⁹ Burkert et al (1987:85).

¹²⁰ Frenzel (1970:225) afirma: “Un rasgo significativo y constante en la venganza de una mujer rechazada se encuentra por primera vez en una narración, en un papiro egipcio del siglo XIV a.C.”

¹²¹ Padel (1992:100-102) sostiene: “Lo femenino, lo oscuro, la fertilidad y la tierra se vinculan con el pensamiento griego”.

¹²² Gambon (2009:72) con respecto a la tragedia griega: “Con el tema de la descendencia viene aparejada a su vez la metáfora de la fertilidad, pues los hijos representan –como define el mismo coro de la tragedia apelando a un imaginario biológico asociado a la misma institución matrimonial - el “germen más dulce [...]”.

Nací con esta sangre y en ella habré de consumarme. La quiero, la siento una medida. Muralla de contención al desborde irresponsable. Severa si la ofenden, desorbitada si la mancillan, es ardiente y alegre si saben amarla [...] (Schuj.M.p.20).¹²³

El ritmo de esta tragedia es el ritmo del sacrificio de una mujer desesperada por haber perdido el amor del hombre. Amor que en ella se transforma en una locura amorosa en la que los hijos deben morir para ser ofrecidos en holocausto.¹²⁴ Luego de ello, aparece una mujer expulsada del mundo exterior y de su misma interioridad. Así lo manifiesta:

¡Qué amor, eso di! ¡Qué terrible amor el mío, que así hace insignificante y huidizo el tuyo, eso di! ¡Qué puedes tú ofrecer en holocausto al tuyo que emule al mío! ¡Anda, ve! Descubre con tus propios ojos lo que hice por amor. Y despréndete de culpa si no la tienes. Pero no antes de mirar! ¡Vé! ¡Vé!(Schuj.M.p.39).¹²⁵

La violencia de este horror ya ha sido consumada por la daga en la mano filicida sobre los hijos, víctimas de la venganza por alta traición.¹²⁶ Un asesinato puede considerarse también un sacrificio y un sacrificio expiatorio.¹²⁷ Se espera, se teme, se asiste a él y luego se llora por él.¹²⁸

El castigo por parte de la mujer de Schujman a causa de su amor usurpado y mancillado, involucra un acto ejecutor. En ello se asemeja a la conducta sostenida por la heroína clásica.¹²⁹ Pero además, en la tragedia argentina, ese castigo debe ser exhibido,

¹²³ Esta afirmación nos recuerda en su último tramo al *αγών* discursivo que Medea de Eurípides enunció frente a las mujeres del coro, en la extensa *rhexis* de los vv.215-266.

¹²⁴ Lojo (1994:23) sostiene: “La víctima inmolada, que en el asesinato primordial pertenecía del todo a la comunidad en conflicto, se sustituye luego por un “chivo expiatorio” no por completo ajeno al grupo social pero tampoco asimilable a él enteramente (como los locos, enfermos, ancianos o niños, seres con alguna anomalía, extranjeros o esclavos)”

¹²⁵ Guex (1962:23) respecto del abandono afirma: “Lo mismo que la angustia, la agresividad en el abandonónico toma formas diversas y reviste intensidad variable. Ya sea evidente u oculta, inmediata o tardía, que alcance al sadismo o esté retenida por otros factores (por ejemplo: el miedo de romper el vínculo), la agresividad es uno de los componentes esenciales del síndrome del abandono”.

¹²⁶ Girard (1987:79) afirma a este respecto: “Our avoidance of them, our psychological violence, like the physical violence of a more brutal world, appears entirely justified by the very nature and behavior of these people”.

¹²⁷ Seaford (1995:391) “[...] As in Medea, the gift (of a garment) has created not amity but death, and has subverted the ritual by making into a reality the association with death from which, in the normal happy outcome of the ritual, its participants emerge. In both plays the gift, turning into its opposite, also turns the ritual into its opposite”.

¹²⁸ De Romilly (2011: 25).

¹²⁹ Pausanias II 3,6-11.Existe otro paradigma mítico del que se habría servido el trágico griego: la historia de Ino y Procne que constituirían precedentes de aquellas mujeres que, reemplazadas por sus esposos, toman venganza provocando la muerte de sus hijos. Según el autor, Eurípides se basó

debe ser ejemplar, y para ello la protagonista montará un espectáculo a partir del cual el engaño es un arma decisiva.

La violencia en el cuerpo de los hijos

El autor argentino vuelve a la tragedia como a una fuerza cultural. La acción de su Medea se concreta primero en el asesinato de sus hijos que será utilizado para la puesta en escena que está por venir. La infidelidad también es un crimen, según el parecer de la protagonista y la consecuencia contestataria se verifica en la venganza.

Eurípides, en una de sus primeras tragedias, es el que ha delineado a su heroína tal como la conocemos, en un proceso de caracterizaciones que incluye paralelamente la degradación del personaje masculino de Jasón: de héroe en anti-héroe. Como correlato de ello aparece la extralimitación, la *ὑβρις*, en la masculinización de la mujer quien es capaz de librar una batalla.¹³⁰ Es decir, podemos visualizarla desde el plano genérico identitario: masculino-femenino en su total inversión. Medea, personaje mítico, transgrede no sólo su propia naturaleza femenina, su *φύσις*, sino que transgrede también otros de los planos, el perteneciente a las tareas de la *πόλις*, tareas netamente masculinas frente a la tarea femenina del *οἶκος*. Ella aparece como una mujer entrelazada con la muerte, obcecada en el dolor, propio y ajeno,¹³¹ y sabe que es capaz de desintegrar al hombre con el sufrimiento por la muerte de los hijos, que operan como víctimas expiatorias. Por ello Medea “hace carne el horror”,¹³² y traza tanto para ella como para los otros personajes, un camino sin salida y sin posibilidad de retorno.

Los cuerpos de los hijos de la protagonista de Schujman están dispuestos para ser vistos por todos los personajes, excepto por el espectador. El espectador no los ve. Se trata de un espectáculo íntimo que los espectadores-lectores recibimos en la emoción que causa

en un inmemorial rito del Acrocorinto con su mito etiológico. Cfr. Erbse (1992:26-43), Nápoli (2007: LXIV y ss.)

¹³⁰ Respecto de la masculinización de la mujer, el tema ya ha sido estudiado por Barlow (1989:167-69); Blundell (1999:174-54) y Biglieri (2005:91-100), entre otros autores.

¹³¹ Rosenzvaig (2009:103) afirma: “Hacia fines del siglo XIX, durante una época en que la burguesía consolida su ideal modélico de mujer, el teatro como género literario dibuja arquetipos de mujeres como la mujer dominada, sumisa y subalterna al padre o al esposo; la madre abnegada; la felina, sensual y peligrosa, y la mujer que causa la ruina del hombre”.

¹³² Williams (2014:13).

en los personajes, al igual que en la tragedia clásica.¹³³ Es decir, somos “oyentes” de la descripción del crimen.

La primera visión corresponde al hallazgo de la Nodriz, y en su constatación alude al carácter monstruoso de quien lo ha llevado a cabo: “¡Dios mío! ¡Dios mío! ¿Cómo ha sido? ¿Qué ha pasado? Los dos, Medea. Inundados sus lechos de sangre. ¡Quién pudo ser tan inhumano! ¡Tan bestial!” (Schuj.*M*.p.16).

La segunda visión pertenece a la contemplación de Jasón para quien verdaderamente está montado el espectáculo. En la voz de Jasón: “Yacen ensangrentados. Cavado el pecho en el lugar del corazón, mutilados los dedos en un postrer afán por preservarse del hierro asesino” (Schuj.*M*.p.34).

Esta descripción terrible conjuga una muerte traumática pues la madre les ha “cavado el pecho”. Este traumatismo evoca, de alguna manera, el pasado mítico, aunque en la persona del hermano Apsirto, a modo de preludeo criminal.¹³⁴ Por otra parte, en un intento por evitar la muerte inminente, el cercenamiento de los dedos nos recuerda mínimamente los gritos de los niños de la tragedia griega, en el preciso instante del filicidio:

Παῖς α
οἴμοι, τί δράσω; ποῖ φύγω μητρὸς χέρας;
Παῖς β
οὐκ οἶδ', ἄδελφε φίλτατ' ὀλλύμεσθα γάρ (Eur.*M*.vv.1270-1273).

(-¡Ay de mí! ¡Qué haré? ¿Adónde escapo de las manos de mi madre?)
(-No lo sé, queridísimo hermano; morimos.)
[...]

Este es el caso del espectador “oyente”. Esta distancia crea la emoción del espectador fortalecido por la impotencia.

¹³³ Segal (1995:232) Respecto de la tragedia griega: “La tragedia define de nuevo el papel del espectador. En vez del deleite o *térpsis* del recitado épico o de la actuación coral, la tragedia implica a su público en una tensión entre el esperado placer de asistir a un espectáculo trabajado en sus más mínimos detalles y el dolor que sus contenidos nos producen. Aquí y allá los propios trágicos llaman la atención sobre esta contradicción, la “paradoja trágica”, que consiste en encontrar placer en el sufrimiento [...]”.

¹³⁴ Vernant (2001: 22) con respecto al crimen afirma: “Para el cuerpo humano la sangre supone la vida. Y es que, cuando mana de una herida y se derrama al sol, cuando se mezcla con la tierra y el polvo, cuando se coagula y se corrompe, la sangre está llamando a la muerte”.

Los gritos de los niños de la tragedia clásica, momentos antes de perecer, encarnan no sólo una muerte ceñida a un hondo traumatismo, sino también un reconocimiento cabal de la situación que acontece, de lo cual están prácticamente exentos los niños de la tragedia de Schujman, adormecidos y al parecer, interponiendo instintivamente sus manos a modo de preservación.

Ahora bien, cada uno de los personajes que integran la obra argentina conlleva su propia dosis de violencia como forma ritualizada, especialmente de violencia intrafamiliar. La violencia extrema fraguada por la figura femenina se configura en el cuerpo de los hijos y de esa manera determina sus condiciones de visibilidad para los personajes que ascienden sucesivamente a la habitación para verlos y convencerse de lo que ha sucedido.¹³⁵ Medea se comporta como una suerte de Director teatral, guía a los personajes a ver el espectáculo. La violencia es para ellos explícita y, por tanto, visible. La mujer ubicada en un lugar subordinado por causa del abandono del hombre, cobra verdadero sentido jerárquico desde el diseño del montaje del espectáculo a partir de la sangre derramada. Didi-Huberman considera “al teatralismo histérico como práctica de la crueldad: el crimen del que mira. La histérica ama con la imagen: espera con la imagen, odia, muere y asesina con la imagen”.¹³⁶ El espectáculo se conforma en el teatro del dolor a causa de una pasión fuera de cauce. Estos hijos muertos empiezan a ser percibidos como materialidad ante el lector a través de las sucesivas descripciones. La violencia materna se visualiza en la sangre derramada. “La violencia pasa sensiblemente de ser un acto de poder a un acto contra el poder; la lucha por controlar ese poder se convierte en estructural”.¹³⁷ La protagonista de Schujman inscribe cruelmente sobre los cadáveres su huella, una marca de poder, una marca ineludiblemente propia, como si se tratara de un dominio absoluto. Igualmente encarna la violencia a fin de impedir el olvido al que fallidamente intentó someterla Jasón. Es decir, Medea asesina para ser recordada porque no quiere ser expulsada de la memoria humana. Por tanto, el crimen

¹³⁵ Totalmente diferente resulta la propuesta de Thomas Stugart Moore en su trilogía: *Tragic Motherstrilogía: Medea, Niobe and Tyrfing* (1920:9-10), disponible en: <https://archive.org/details/tragicmothers00moor>. Los hijos ya están muertos en esta tragedia pero no aparecen visibles para la madre filicida: “[...] Medea viene buscando a sus hijos asesinados nos lo anuncia el telonero. Enuncia Medea en diálogo con Proto: “oh yo los escucho... estoy segura de que escuché gritar a mis hijos al jugar”. Dice la ninfa Proto: “yo pensé que estaban muertos”. Responde Medea: “Sí, sí lo están. ¿No pueden los niños muertos jugar?”

¹³⁶ Didi-Huberman (1982:272).

¹³⁷ Aróstegui (1996:14).

del que abandona y el castigo contestatario de la abandonada subyacen en el uso de la fuerza y del poder en la raza humana. En particular se trata de un acto forzoso y coercitivo de memoria en la violencia de una mujer inicialmente abatida por un hombre que decide el olvido. Memoria y olvido, por tanto constituyen los ejes sobre los que se estructura el crimen. Desde la mostración de dicho crimen, esta mujer empezará a construir su verdadera identidad con la que traza una frontera que la limita, la diferencia y la excluye, una verdadera línea de demarcación. Cíclicamente un crimen llama a otro crimen: la injusticia del abandono, injusticia familiar, será castigada con el filicidio.¹³⁸ Desde el espacio interior y cerrado de su *οἶκος*, desde su condición marginal de abandonada, la mujer se subleva y emerge brutalmente. Por eso la carne mutilada deviene cosificación para el otro social, especialmente para el identitario masculino y su posterior fatalidad.¹³⁹ La racionalidad de la mujer se subsume en otro componente de carácter monstruoso - animal- pulsional, y queda autoexcluida del espacio de lo pensable.¹⁴⁰ La materia corporal de los hijos, cuerpos vulnerables, se ha vuelto algo manipulable, se ha convertido en un lugar de resistencia para la mujer. Josefina Ludmer sostiene que “las mujeres que matan no están solas, sino con sus víctimas, que ocupan el lado político de la cadena, y su correlación con cierta realidad”.¹⁴¹

La violencia sobre otros cuerpos

¹³⁸ Mead (1943:18) sostiene con respecto al filicidio en la tragedia griega: “Despite her actions, it is clear that she feels genuine affection for her children. She is more than hurt; she is disillusioned (495-97) and with a passionate nature like hers, disillusionment is a dangerous mood”.

¹³⁹ Segal (1995:237) afirma: “[...] lo más importante, la narración de la violencia que tiene lugar entre bastidores llama la atención sobre lo que no se ve. Así se le concede una posición privilegiada a este espectáculo invisible mediante el procedimiento de quitarlo de la vista. Se puede decir que un espectáculo negativo de esta índole crea una contraposición entre los acontecimientos que se ven a la clara luz del día que reina en la orquesta y aquellos otros que se ocultan entre bastidores. Estos últimos adquieren de este modo una dimensión añadida de misterio, horror y fascinación por el simple hecho de tener lugar fuera de escena. Este espacio entre bastidores, que a menudo representa el interior de la casa o palacio funciona como el espacio de lo irracional o lo demoníaco, las áreas de experiencia o los aspectos de la personalidad ocultos, oscuros y terribles”.

¹⁴⁰ La razón-pasión de Medea ya ha sido estudiada por varios autores. Como afirma Rodríguez Cidre (2010:22): “[...] la raza de las mujeres, carga con una serie de impulsos y reacciones que son en lo esencial antipolíticos, en particular, la cólera desmedida [...]. Por otra parte, estas mujeres que representan la alteridad interna son motivo de una reflexión en la Antigüedad misma en torno de la oposición masculino/femenino que se inscribe en los debates de la época, particularmente la dicotomía entre el rol de las mujeres como garantes de la reproducción del cuerpo de ciudadanos y su paralela exclusión del cuerpo político [...]”.

¹⁴¹ Ludmer (2011:384).

La mujer de Schujman aparece exenta del pasado mítico criminal que tiene la mujer del hipotexto griego pues no adeuda muertes, como es el caso de la muerte de su hermano Apsirto en el mar y, posteriormente la muerte de Pelias, en Yolcos (Eur.*M.vv.* 475-490). Sin embargo, desde la evocación de sus recuerdos juveniles parecería adentrarnos en la evocación de un intento de acto criminal frente a la Nodriza. Esta última conforma una triple funcionalidad pues en un primer momento deviene confidente, en un segundo momento, cómplice y, finalmente, se consolidará como mensajera de la actuación de Medea. Aquel episodio del pasado, lejos de ser una mera disrupción temporal, se manifiesta claramente en el presente de la trama desde el ensamble de dos perspectivas: la del juego y, a partir de él, la del intento de muerte fallido. Así lo enuncia:

¿Recuerdas la vez que casi se ahogan los primos en el pantano? [...] Juego peligroso, mucho te cuidaste de mencionar de qué juego se trataba...Y yo te lo había descubierto, como ahora. Sólo que entonces, ahora que lo pienso, se trataba de un simulacro, de un nebuloso ensayo [...] (Schuj.*M.p.*19).¹⁴²

Efectivamente, ese juego retrotraído desde el pasado y que el autor no explicita, podría funcionar tal como lo afirma la heroína, como un antecedente, un preludeo de la maquinaria del crimen con la que se concatena desde la temporalidad pasada y hacia el presente de la acción, el engranaje de la venganza. Tal simulacro, aunque en un tinte menor, podría emparentarla con la heroína eurípidea desde los crímenes cometidos en un tiempo mítico anterior a la acción dramática de la obra.

Como lo hemos dicho, esta tragedia es la única de las piezas seleccionadas cuya apertura describe la inmediatez del acto filicida para luego encadenar otras muertes: la muerte de la nueva esposa y la muerte del padre de ésta. Además, la orquestación de dichas muertes contará con la complicidad del personaje de Nodriza, en una situación que no se repetirá en las otras obras. Al mismo tiempo, el personaje protagónico parece experimentar fugazmente un cierto temor, desde su condición netamente humana, frente al crimen por venir. Así lo constata: “[...] Se trata de dar muerte y en estos casos...a veces flaquea el corazón” (Schuj.*M.p.*19). Contestataria e imperativa la Nodriza, primer testigo, espectador y cómplice, enuncia: “¡No el mío!”(*Idem*)). Sin embargo, la postura por la que se inclina la

¹⁴² El ensayo o representación previa del cual el crimen de los hijos es una mimesis ya ha sido tratado.Cfr. Derrida (1968), “La différence”; Baudillard (1978) “Cultura y simulacro”, y Barthes (2005) *Crítica y verdad*.

Nodriza nos permite avizorar un espejo que se invierte, ya que lejos de sus anteriores muestras de debilidad, en este momento de la trama, se esboza una mujer decidida a todo, capaz de derribar todas las fronteras, tal como aparece ante nosotros, lectores, la heroína eurípidea.

Entre tanto, la Nodriza de Schujman describe la situación real y la ambigüedad de los sentimientos de su señora. Su intrepidez demuestra la preferencia de llevar a cabo la destrucción y la muerte inmediata del autor de todos los males y no la de sus colaboradores, también ejecutores de males en una menor gradación. Así lo afirma:

Hablas de muerte, preparas la muerte y advierto que al único realmente culpable, lo dejas con vida. Y a él debiste eliminar, Medea, que fue quien negó tu lecho, quien se alzó contra el juramento de fidelidad. Destruyéndolo a él tu crimen sería comprensible, lícita tu venganza, y el mundo, aun sancionándote, te comprendería. (Schuj.M.p.20)

Esta Nodriza ostenta la mente criminal de su señora y claramente se manifiesta como su *alter ego*, pues no sólo avala la eventual muerte del hombre sino que además lo justifica y desde esa misma mirada justificativa nos retrotrae dialógicamente al coro del hipotexto griego.

Χορός
δράσω τάδ' : ἐνδίκως γὰρ ἐκτείσει πόσιν,
Μήδεια. πενθεῖν δ' οὐ σε θαυμάζω τύχας. (Eur.M.vv.267-268)

(Haré estas cosas. Con justicia castigarás a tu esposo, Medea. Y no me admiro de que tú llores por tus desdichas.)

Entonces, la Nodriza de Schujman avala el castigo al agresor por parte de la protagonista tanto como lo avala el coro eurípideo en similar situación.¹⁴³ Resulta interesante el hecho de que este personaje siga enunciándose sin nombre propio y sólo identificado por su función.

¹⁴³ La escisión entre el mundo masculino y el femenino, ha sido claramente descripta por Gambon (2009:65) para la tragedia eurípidea: “Prescindiendo de la escena prologal, la sucesión de episodios de la tragedia -iniciada con la aparición de Medea en escena- puede analizarse como la confrontación de ésta con dos mundos disociados: un mundo femenino, simpatético, representado por un coro de mujeres corintias que afirma con ella lazos de solidaridad genérica y con ello le permite crear desde el comienzo un espacio metaficcional en el que se van afirmando sus planes de venganza, y un mundo masculino, representado por Creonte, Jasón y Egeo sobre el cual, al igual que sobre el primero, Medea se impone por el poder de su *logos*”. Sus afirmaciones resultan perfectamente transferibles a la obra de Schujman.

Ahora bien, el castigo que trazará una mujer despechada halla su eco en la argumentación de la Medea clásica en alusión al quiebre de los juramentos cuando afirma:

ὄρκων δὲ φρούδη πίστις, οὐδ' ἔχω μαθεῖν
εἰ θεοὺς νομίζεις τοὺς τότε οὐκ ἄρχειν ἔτι
ἢ καινὰ κειῖσθαι θέσμι' ἀνθρώποις τὰ νῦν,
ἐπεὶ σύννοισθά γ' εἰς ἔμ' οὐκ εὖορκος ὦν.(Eur.M.vv.492-495)

(Pero la fe en los juramentos ya ha partido, aunque yo no puedo saber si consideras que los dioses de antes no tienen ya más poder, o si crees que hay para los hombres nuevas leyes divinas, porque sabes que, en cuanto a mí, no eres fiel a los juramentos.)

Posteriormente el Corifeo amonesta a Jasón y parecería renovar la enunciación de la mujer respecto de la traición:

Χορός
Ἰᾶσον, εὖ μὲν τοῦσδ' ἐκόσμησας λόγους:
ὅμως δ' ἔμοιγε, κεῖ παρὰ γνώμην ἐρῶ,
δοκεῖς προδοῦς σὴν ἄλοχον οὐ δίκαια δρᾶν.(Eur.M.vv.576-578)

(Jasón, has adornado muy bien estas palabras. Igualmente me parece, aunque no hablo según lo esperado, que no haces algo justo cuando traicionas a tu esposa).

Las palabras clave visualizadas en las citas anteriores son fe o confianza y juramento. *θέσμια* es un tipo de legislación consuetudinaria, es decir algo aceptado socialmente. Luego el coro lo traslada al campo de la justicia. Por ello, a lo largo de estas enunciaciones podemos apreciar que la mujer traicionada de la tragedia griega se encuentra amparada, cobijada por el mismo coro, en detrimento del comportamiento del hombre.

Por el contrario, la protagonista de la tragedia de Schujman, se halla sin protección alguna, más allá de la que emana de sí misma. Conoce los límites que la definen genéricamente como mujer-víctima y verdugo cuando afirma:

[...] Del corazón hacen fácil presa los hombres, nodriza. Y no es justo entregarnos inermes, pudiendo nuestra mente maquinarse... por eso di muerte a los hijos de Jasón, y daré muerte a la prometida de Jasón, y al padre de la prometida de Jasón, pero no a Jasón. Que el gran vividor debe seguir viviendo. ¡Bajo esos muertos vivirá! [...] Será una danza de libélulas en torno de un fuego cegador. Estallarán cuando yo lo decida. (*En tono natural*) Ahora, querida mía, sólo nos resta esperar y preparar nuestras armas. Velar, emboscadas, sin conceder ventaja. Que sirva esto de

escarmiento a maridos inconstantes, a mujeres alocadas, a padres irreflexivos que a través de su patrimonio juzgan y ven el mundo”(Schuj.*M.p.*20).

En esta cita la heroína de Schujman deslinda una doble perspectiva. Por un lado, la situación pasiva de la mujer frente al hombre desde el plano amoroso en las dos primeras oraciones. Tales términos en cierta medida podrían conectarse intertextualmente con los versos de la protagonista de Eurípides:

πάντων δ' ὅσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει
γυναϊκές ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν:
ἄς πρῶτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῇ
πόσιν πρίασθαι, δεσπότην τε σώματος
[λαβεῖν: κακοῦ γὰρ τοῦτ' ἔτ' ἄλγιον κακόν].(Eur.*M.vv.*230-235)

(De todas las cosas que son animadas y tienen pensamiento, las mujeres somos el retoño más desdichado: en primer lugar es necesario, con derroche de riquezas, comprar un esposo y tomar de este modo un soberano de nuestro cuerpo; este es un mal aún más doloroso que cualquier otro).

Y por otro lado, hallamos a una mujer activa que comenzará a hilar su trama de venganza, ya traspasado el umbral de la mujer enajenada de los inicios de la pieza. La acción filicida de esta Medea resulta monstruosa y, sin embargo, acusa de monstruosidad a Jasón y, al tiempo, preanuncia las consecuencias inmediatas del otro crimen por venir con la violencia sobre otros cuerpos: “¡Oh, bestialidad, mentalidad de hombre! [...] ¡Te asomará al abismo!” (Schuj.*M.p.*30).¹⁴⁴

La puesta en escena del crimen de los hijos alerta al hombre porque le teme a su mujer, tanto como le teme Creonte a la Medea clásica. Recordemos cómo lo enuncia:

Κρέων
δέδοικά σ' (οὐδὲν δεῖ παραμπίσχειν λόγους)
μή μοί τι δράσης παῖδ' ἀνήκεστον κακόν.
συμβάλλεται δὲ πολλὰ τοῦδε δείγματα:
σοφῆ πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν ἴδρις,
λυπηρὴ δὲ λέκτρον ἀνδρὸς ἐστερημένη.(Eur.*M.vv.*282-86).

¹⁴⁴ Segal (1983:276-7) reconoce en la Medea eurípidea una configuración heroica masculina: “The *Medea* is the only Euripidean tragedy (in the modern sense of that word) which is tightly constructed around a “hero”: a central figure whose inflexible purpose, once formed, nothing can shake- a purpose which is the mainspring of the action [...] She has the main characteristic of the hero, the determined resolve [...]”.

(Temo que tú -no es necesario alegar pretextos- le hagas a mi hija algún daño irremediable. Son muchas las cosas que favorecen este temor: has nacido sabia, e instruida en muchos males, y te afliges, privada del lecho de tu esposo)

La Medea clásica no sólo goza de inteligencia sino además de perspectiva y ambas cualidades hacen de ella un ser único y, por ello, argumenta como un sofista. Vencedora siempre en la retórica de sus discursos como en las acciones que profesa, este personaje imprime una marca difícil de olvidar y quizá por ello ha trascendido. Ella adula a fin de engañar a todos. Se inclina ante Creón, Egeo y Jasón con fingida humildad cuando se ha propuesto seguir su cometido.

A su vez, el personaje de Jasón en Schujman parece presentir el nuevo crimen, ya que es buen conocedor de las explosiones de furia incontrolable emanadas de esta mujer. Así afirma:

Tú y tus melindres...te conozco. No haces otra cosa que tomar aliento. Estás reventada, pero sacas fuerzas escondidas y das golpes ciegos... ¡Cuidado! Algo aquí dentro no deja de repetirme, ¡cuidado! [...] Tú te mueves, hablas...sé que algo buscas, algo más, algo después de todo. [...] (Schuj.M.p.25).

A partir de este momento de la acción, el autor argentino despliega las consecuencias del punto de inflexión respecto de la tragedia de Eurípides.¹⁴⁵ Es decir, los cuerpos de los hijos asesinados reclaman taliónicamente otros cuerpos, otras muertes que estarán diseñadas en un trazado invertido respecto del euripideo. Ya están articuladas las líneas motoras de la protagonista de Schujman para el montaje de otro espectáculo.

La violencia en la locura amorosa

La venganza en el cuerpo de los hijos y en el cuerpo de la oponente femenina, se desprende preponderantemente de una *manía*, una locura amorosa en la que el hombre se erige en el objeto de deseo y por ello, la pérdida de este objeto se halla altamente relacionada con los celos. Respecto de ellos Michela Marzano sostiene:

¹⁴⁵ Uno de los sesgos de modernidad de esta tragedia lo aporta el modo en el que Jasón se anoticiará del suceso filicida: un llamado telefónico por parte de la Nodriz, mensajera de un imperativo categórico (Schuj.M.p.18): “Bien. Llama a Jasón. Comunícale cuanto ha sucedido. A ti te dará crédito y vendrá de inmediato [...] (*Imperativa*) ¡Anda! ¡Cumple! [...]”

Dans le grand public, la notion de jalousie se trouve essentiellement associée aux relations de couple. Et son rapport avec la violence est majoritairement référé à l'aggression potentielle du jalouxé par le jaloux ainsi qu'à l'intensité du tourment que ressent ce dernier.¹⁴⁶

Los celos femeninos llevados a un grado patológico han llegado al extremo de establecer en ambas protagonistas, la eurípidea y la de Schujman, la agresión propia, interna, como es el filicidio, así como la agresión ajena, externa al entramado familiar, es decir, los crímenes contra los oponentes.

La desmesura del amor del personaje de Schujman aparece como: “ceguera y negra pasión” (Schuj. M.p.27),¹⁴⁷ y frente a ello, el hombre ante su mirada, parece “achicado, femenilmente” (*Idem*). Por causa de este amor insano la protagonista perpetra el crimen contra sus hijos: “[...] si hasta un minuto antes de la horrenda ejecución los cuidé con fervor de madre sin tacha, fue porque aún sentía que eran tuyos. Que jamás, envanece u horripílate, los puse por encima del amor a ti” (Schuj.M.p.28). Al mismo tiempo ella sabe de su condición criminal: “[...] Y no creas, no, que busco atenuantes a mi delito. Consciente soy de que mi crimen puede parecer execrable” (Schuj.M.p.28). Entonces, la mujer envuelta en celos deviene asesina impía, frente a Jasón: “Porque prefiero herir tu mente, que tu carne es muy barata” (Schuj.M.p.28).

A partir de este momento, la protagonista de Schujman se ha despojado enteramente de su debilidad inicial a fin de manipular efectivamente la voluntad del resto de los personajes. Todos los acontecimientos por venir estarán mensurados al arbitrio de la venganza de esta mujer. Por tanto, podemos inferir que su marginación desde el plano masculino-femenino se halla delineada en varias perspectivas. En una gradación *in crescendo*, en un primer momento, aparece en el abandono efectivo del hombre, en un segundo momento, en el reemplazo por otra mujer y, en un tercer momento se suma la anulación por parte del otro, es decir del marido hacia la primera esposa, en un intento por obliterarla.

¹⁴⁶ Marzano (2011:749).

¹⁴⁷ De modo similar en la Medea eurípidea, como lo señala Gambon (2009:109): “Medea sobreenfatiza la problemática familiar, plasmando en cada escena las conflictivas relaciones genéricas, ahondando en el debate sobre aspectos nodales del matrimonio y articulando en torno al *oikos* la imagen de una crisis que se revela desde el inicio del drama como *nosos*, con consecuencias tan temibles y fatales como en algún punto predecibles en función de la naturaleza transgresiva de Medea”.

Sin embargo, esta protagonista, luego del filicidio, intenta reavivar el amor ya devastado antes del crimen,¹⁴⁸ y por ello, reaparece la degradación de la mujer desde la visión genérica masculina del esposo en varias enunciaciones y desde la visión femenina de Sabina. La locura amorosa de Medea es calificada por Jasón como delirio de hembra herida (Shuj.M.p.27) y posteriormente como extravío (Schuj.M.p.30). El hombre la sabe criminal y sólo atina a degradarla desde el plano del discurso exclusivamente, al conferirle atributos de animalidad: “[...] ¡Esos hijos eran mi sangre, vampiro!” (Schuj.M.p.24) y más adelante: “No hombre de mujer que chupa y que devora con avidez y voracidad de fiera en celo [...] Contigo todo ha tenido siempre gusto a sangre” (Schuj.M.p.25). O bien: “[...] Jamás supe si en tus brazos aguardaba el amor o la muerte [...] Fiera al fin, como fiera te comportas [...]” (Schuj.M.p.26).¹⁴⁹ En momentos posteriores: “Quién soportaba ya tus brazos de araña [...]” (Schuj.M.p.27).¹⁵⁰

Por otra parte, la locura amorosa de esta Medea, la ceguera, la extralimitación *hybraica*¹⁵¹ y la furia vengativa aparecen también, en cierta medida como atributos en situación de espejo conferidos a Sabina, la oponente dotada de voz en esta obra. La joven no sólo dialoga en una primera instancia con la filicida, sino que incluso logra conmovérsela (Schuj.M.p.36). Sin embargo, no debemos olvidar que se trata de dos mujeres en pugna. Este *áyón* entre la esposa abandonada y la amante/futura esposa embarazada excacerba la tragicidad. A fin de ahondar en la psicología femenina, Schujman enfatiza este encuentro en que la fiereza de Medea parecería minimizarse frente a la suavidad de su contrincante. La protagonista percibe un dejo de debilidad que se pone de manifiesto en las lágrimas vertidas por el acto filicida ante las manos de la joven en donde claramente aparecen los rasgos de feminidad. Paradójicamente el encuentro se estigmatiza a partir de las manos:

¹⁴⁸ La resemantización del amor de Medea por Jasón, aún después del abandono, y a partir del cual la mujer propone la huida, ya había aparecido en Séneca (2001: Acto III, escena II, vv. 524); en Corneille (1972: Acto III, escena III, p.28); en Corrado (1976: Acto II, Escena VI, p.56); en Grillparzer (1960:Acto III p, 127), en Cureses (1964:Acto I, p.40), entre otros autores. Es decir, constituye un aspecto que ha cautivado a los receptores en diversos períodos literarios.

¹⁴⁹ Ludmer (2011:388), con respecto a las mujeres sexualmente voraces, insaciables, afirma: “La mujer fatal surgió en Inglaterra (y fue nombrada en francés) en un período de incesante clasificación y denominación, cuando se define la sexualidad normal, la anormal y las perversiones”.

¹⁵⁰ Cfr. *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig. En la obra la mujer asume el papel de *femme fatale* que atrapa a la víctima en su red.

¹⁵¹ Nos atrevemos a usar este neologismo para calificar el exceso casi innominable de la acción de Medea.

entre esas manos, las filicidas y las femeninas, juveniles y suaves. Ahora bien, luego de conocerse, casi de inmediato las dos mujeres se enfrentan y rivalizan a causa de la maternidad: por un lado, Medea, la asesina de los hijos de Jasón y, por otro lado, Sabina, la promesa de una nueva familia. Desde la visión femenina de Sabina predomina la calificación de “monstruoso acto” (Schuj.M p.36) y, en un tiempo posterior se atreve a enfrentar dialógicamente a Medea (Schuj.M.p.37).

La violencia de una mujer otoñal

Podemos observar la confrontación de Medea desde la marginalidad dentro de un mismo plano genérico, el identitario femenino, pues recordemos que el abandono no sólo fue consecuencia del arribismo socio-económico por parte de Jasón, es decir, de la marginalidad de Medea frente a una mujer acomodada, sino también de la marginalidad en índices de temporalidad, es decir, la marginalidad de una joven mujer en el pasado y una mujer otoñal en el presente de la acción, frente a una joven oponente en la persona de Sabina.¹⁵²

La Medea de Schujman se sabe marchita y en declive y las causas de ello las direcciona en dos perspectivas: la del hombre, por el matrimonio y la de sus hijos por causa de la maternidad: “[...] Recuerdo que fui fresca y que fui hermosa [...] ¡Tú y tus hijos concluyeron con eso! [...] No te apresures a enterrarme, Jasón. No estoy tan vieja [...]” (Schuj.M.p.25). O bien “[...] Cuando te hastió mi carne y mi dinero dejó...” (Schuj.M.p.24). Más adelante: “He sido yo la esclava, yo a quien se ha exprimido, yo a quien se despreció como un trapo usado, olvidó como basura. ¡No fui yo quien se ha saciado y abandona” (Schuj.M.p.25).

En un tiempo anterior a la acción dramática, ella actuó sin atender a límites para favorecer a Jasón y ahora actúa de la misma manera para vengarse de él. Por tanto, sus delitos no contienen fronteras.

La violencia destructiva

¹⁵² Esta última marginalidad se verá enfatizada en otras Medeas, como es el caso de la protagonista de *El escorpión blanco* de Daniel Fermani.

Medea de Schujman imbuida en una criminalidad doméstica “rompe la monotonía y la seguridad cotidiana de la vida burguesa”.¹⁵³ Al matar destruye desde tres perspectivas. En primer lugar, destruye su *oĩkos*, cortando la raíz de su propia familia. En segundo lugar, destruye el *oĩkos* de Jasón al cercenar la posibilidad de otra familia embrionaria junto a Sabina y, en tercer lugar, se halla subsumido el *oĩkos* de Creonte, porque al matar a su hija destruye su poder, máximo exponente de supremacía económica en el negocio petrolero.¹⁵⁴ Esta violencia destructiva será la verdadera acción política de Medea en el sentido de impedirle a Jasón una actuación futura en la economía. El *oĩkos* invade de este modo la vida social y precipita una cuestión interna, intrafamiliar sobre un negocio social.¹⁵⁵

Entonces Medea prepara la celada, está alerta y espera. Montó el espectáculo del crimen para ser visto principalmente por Jasón y por los otros personajes. La violencia física es el *emergente excesivo* de una violencia estructural más profunda.¹⁵⁶ Así como esta mujer ha sido capaz de mutilar el cuerpo de los hijos por considerarlos hijos de Jasón, en el presente de la acción se atreve a mutilar la descendencia de los dos hombres, quienes le han provocado su actual situación y en consecuencia, han desatado su ira. A Jasón lo mutilará con un movimiento desde afuera hacia adentro hasta vaciarlo, desde el espectáculo de los hijos hasta quebrar su interioridad, implosionándolo. En segunda instancia, a Creonte lo mutilará de modo total, desde el exterior, con la muerte de su única hija y la consecuente destrucción de sus emprendimientos con Jasón como socio y posteriormente, desde el interior con su propia muerte. La vengadora sabe que su acto criminal no traspasará el espacio interior de la casa que habita, ni las fronteras del ámbito público, tal como sobrecogida y tímidamente lo explicita Nodriza: “¿No temes que Jasón dé aviso a la

¹⁵³ Ludmer (2011:16) define el delito: “[...] es un instrumento conceptual particular; no es abstracto, sino visible, representable, cuantificable, personalizable, subjetivizable; no se somete a regímenes binarios; tiene historicidad, y se abre a una constelación de relaciones y series”.

¹⁵⁴ Cfr. Biglieri (2005:46-47 y ss.) respecto de Medea, la destructora.

¹⁵⁵ Es probable que Schujman se inclinara por hacer de Creonte un petrolero por el contexto histórico, todavía en la fecha de su composición se continuaba debatiendo sobre el problema energético y cómo había sido abordado por el presidente Frondizi. El gobierno de Arturo Frondizi anunció la batalla del petróleo en invierno de 1958, exactamente el 24 de julio, el objetivo de la “batalla” era alcanzar el autoabastecimiento de hidrocarburos. El objetivo se logró en tres años, pero a un costo político muy grande para el gobierno, que perdió gran apoyo de varios sectores que lo habían apoyado en su candidatura, además de la renuncia del vicepresidente Alejandro Gómez. Cfr. Frondizi (1955) *Petróleo y política. Historia económica argentina y de las relaciones entre el imperialismo y la vida política nacional*.

¹⁵⁶ Femenías (2013:27).

policía?” (Schuj.M.p.18). Si la autoría criminal que compromete a esta Medea, llegara a develarse a la policía antes que a Creonte, se quebrantaría el artefacto de su estratagema. Sin embargo, conocedora de la personalidad del advenedizo, enuncia:

¿Olvidas que Jasón desearía, primero que nada, el ruido de este suceso? No conviene a sus intereses y mucho se cuidará de abrumar al padre de su futura esposa, con problemas que pudieran afectar su delicado corazón. [...] No, nodriza, Jasón vendrá directamente hacia aquí, que al fin y de algún modo, él sí quería a sus hijos. Y tras él, alocada, ciega, ella vendrá. La otra. (Schuj. M. pp. 18-19).

Destacamos que en esta enunciación la protagonista marca dos transferencias. La primera de ellas hace referencia al comportamiento amoroso del padre por sus hijos y la segunda, hace referencia al comportamiento amoroso de la tercera en cuestión, labrando de esta manera el conocido tríptico. Entonces nos cabe el interrogante: ¿Medea-madre, amaba a sus hijos? No lograremos una respuesta acabada en esta obra, especialmente si tenemos en cuenta su diálogo con la Nodriza: “¡Eran los hijos de él!” (Schuj.M.p.16). O bien, ¿el abandono al que la sometió el hombre, la resintió en la *aporía* y en la posterior anulación de su amor maternal? Recordemos su discurso:

¡Qué inocentes si han nacido! Criaturas con este destino no debieran ver la luz. Por ellos he sentido con más fuerza los lazos que me unían a Jasón y a Jasón más adentro, más en mi entraña, como si esos niños fuesen pedazos de él mismo, salidos de mí. ¡De mí! Ay, nodriza, todo ha sido una profanación [...] Sin los niños, no sé, quizá mi sangre no estaría así de envenenada. Sí, es horrible. [...] ¿Fue nunca nadie más madre que yo? Pero antes fui mujer! [...] (Schuj.M.p.19).

El dualismo mujer-madre que traza esta protagonista parecería escindir, pues ambas condiciones naturales no se hallan imbricadas en esta mujer, sino por el contrario, prevalece una por sobre la otra a fin de anular la maternidad, el segundo de los términos.¹⁵⁷ En este caso dicha maternidad se halla subsumida, opacada, por un sentimiento más intenso y arrollador, es decir por la necesidad de volver a emplazarse en la condición femenina.

La violencia en una mujer autodespojada

¹⁵⁷ Pippin Burnett (1998: 213-214) con respecto a la mujer eurípidea sostiene: “In the next few minutes, then, Medea can expect to be taken and stoned to death, along with her sons. That is where her emergent maternal pity has left her, and the chorus offers what bitter consolation it can find with a song about the inevitable griefs of parenthood (1081-1115)”.

Por un lado, en la mujer eurípidea la pérdida de la casa paterna, como los sucesivos acontecimientos criminales que la tuvieron como protagonista, le han provocado un camino sin retorno, como lo muestra en su afirmación:

νῦν ποῖ τράπωμαι; πότερα πρὸς πατρὸς δόμους,
οὗς σοὶ προδοῦσα καὶ πάτραν ἀφικόμην;
ἢ πρὸς ταλαίνας Πελιάδας; καλῶς γ' ἂν οὖν
δέξαιντό μ' οἴκοις ὧν πατέρα κατέκτανον (Eur.M.vv.503-ss)

(¿Adónde iré ahora? ¿A cuál de las dos casas iré? ¿A la casa de mi padre, desde la cual, después de haberla traicionado a ella y a mi patria, llegué hasta ti? ¿O hacia la de las desdichadas Pelíadas? Bien me recibirían en sus casas aquellas a cuyo padre maté).

Por lo expuesto prima en esta mujer una situación de aporía, sin salida. En primer lugar, para poder regresar a la casa del padre y, en segundo lugar, para regresar a la casa de las hijas de Pelias. Este discurso tiene lugar en momentos anteriores a la aparición del rey Egeo y a la posibilidad de cobijo que le brindará en su casa, (Eur.M.vv.663-758). En esta protagonista el concepto de despojo se halla vinculado a la pérdida de la casa y de la colindante protección hogareña. Por otro lado, en el personaje de Schujman ese mismo concepto se encuentra anclado en las carencias económicas que derivan del abandono de la casa paterna. El dolor de esta madre filicida trae aparejado un dolor anterior y que se pone de manifiesto en el recuerdo de la antigua herencia dilapidada. La novedad autoral se verifica en que dicha herencia, robada por esta Medea, es materna: “[...] Recuerdo lo que de la herencia de mi madre logré arrebatarse para ti” (Schuj.M.p.25). A lo largo de la obra esta enunciación es la única manifestación en que la mujer aparece como colaboradora de la mendicidad del hombre, luego de traicionar su propio οἶκος. “[...] Que mucho perdí yo, todo, desobedeciendo a los míos por seguir tras un mendigo roñoso, impaciente y ávido de vida, gran consumidor de todo lo que toca [...]” (Schuj.M.p.25).

Medea, una mujer asida a la memoria

La Medea de Schujman no olvida, subyace anclada en la memoria tomada como instrumento de caza para efectivizar su acto de crueldad:

¿Olvidar que Jasón prepara sus nuevas nupcias y que Medea ha sido abandonada? ¿Olvidar que Medea se dio a Jasón entera y sin reservas, enfrentando a todos los de su casa, sorda a

todos los que la prevenían contra el advenedizo que especulaba con mi posición? No, nodriza, la vida resultaría barata así. (Schuj. *M.* p. 15).

Esta afirmación constituye el vínculo entre la temporalidad del pasado y la temporalidad del presente a partir de la dupla memoria-olvido. El héroe busca la perduración en la memoria colectiva en tanto Medea busca lo mismo con este crimen. Por única vez, la conducta de Jasón retoma aquellos hilos descritos por la Nodriza del hipotexto eurípideo en los que prima el ultraje que ha recibido la mujer por causa del abandono.

Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη
βοᾷ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς
πίστιν μεγίστην, καὶ θεοὺς μαρτύρεται
οἷας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ. (Eur.*M.*vv.20-23)

(Y la desdichada Medea, deshonrada, grita por un lado los juramentos y, por el otro, invoca la insigne fe de la diestra y pone a los dioses como testigos de la retribución que recibe de Jasón).

Medea, en Schujman y en Eurípides, se aferra a la memoria en su pretensión de fidelidad. Sus recuerdos, lejos de ser considerados como una afección pasiva, se sostienen como objeto de búsqueda, como instrumento de caza, un instrumento de captura inquietante. Ambas Medeas rememoran para no suprimirse en el olvido.

La mecánica de la venganza de la protagonista de Schujman no contiene límites. Ningún acontecimiento estará librado al azar. Su amor fracasado, mancillado, emerge con una violencia extrema que no halla su cauce.

[...] yo no retrocedo, ni los hijos de Jasón han muerto en vano. Más muertes y mayor venganza reclama la ofensa que me infiriera mi esposo. Que habiendo desatado mi ira, ya todo parece poco a mi furia desatada. El ardoroso tálamo en que volqué mi carne, se agita tenebroso, incapaz de aceptar que otro cuerpo sienta el calor del que fue mío. ¡Ah! ¡A! ¡Ah! ¡Que la muerte reclama sus bodas, nodriza! (Schuj.*M.*p.17).¹⁵⁸

Resulta recurrente la expresión referida a la carne, como metonimia del cuerpo, en este caso particular, el cuerpo de la filicida. La violencia entonces, ya viene ejerciéndose por parte de una mujer autodespojada de su propia familia, con la cual se enemistó para

¹⁵⁸ Esta última frase constituye un tópico tradicional. Cfr. Sófocles, *Antígona*, vv.944-987.

favorecer a Jasón y ahora se autodespoja de sus propios hijos como punto inicial de una venganza cuyo único y dudoso límite parece ser la vida de Jasón. Medea, asida a la memoria de todo lo que hizo por este hombre, especialmente en los aspectos más negativos, busca con recursos extremos impedir, contradictoriamente, que este hombre se desvincule de su vida.

La violencia en los crímenes justicieros

Desde su configuración mítica Medea castiga el abandono del hombre con el asesinato de sus hijos. Entonces cree que devuelve el golpe a sus enemigos y al traidor formulado como acto de justicia, proporcional a los crímenes cometidos.¹⁵⁹

La protagonista de Schujman asume la trama vengativa que declara la guerra por venir y asume la forma de autoconvocar y reconstruir la memoria, especialmente la memoria de aquel pasado olvidado por Jasón. Por ello desencadena sobre los otros, el magnate y su hija, un castigo ejemplar. Estos otros han sido deslindados como oponentes a partir del accionar de este hombre. La alusión que hace referencia a ellos en la voz de esta mujer: “la danza de libélulas bajo el fuego” (Schuj.M.p.20) nos lleva a su precedente clásico, pues los venenos de la hechicera euripidea aparecerán bajo la forma del fuego abrasador para sus mortales enemigos bajo pretexto de dones nupciales. Recordemos a la heroína trágica:

πολλὰς δ' ἔχουσα θανάσιμους αὐτοῖς ὁδοῦς,
οὐκ οἶδ' ὅποια πρῶτον ἐγχειρῶ, φίλαι:
πότερον ὑφάψω δῶμα νυμφικὸν πυρί,
[ἢ θηκτὸν ᾧσιν φάσγανον δι' ἥπατος,]
σιγῇ δόμους ἐσβᾶσ', ἵν' ἔστρωται λέχος; (Eur.M.vv.376-380).

(Sin embargo, ya que tengo muchos caminos que los llevan a la muerte, no sé por cual comenzaré primero, amigas: si le prenderé fuego a la morada nupcial, o si empujaré un cuchillo afilado a través de su hígado, después de entrar silenciosamente en la morada donde se extiende el lecho).

¹⁵⁹ Respecto de la aplicación de la justicia y aún de la justicia reparadora, Marzano (2011:763) sostiene: “Pour faire la lumière sur le lien entre justice et violence, on s'interrogera sur la justice dans sa dimension transitionnelle, à savoir comment une conception de la justice intervient pour réguler des changements politiques, depuis les situations où la violence est la méthode acceptable et attendue de résolution des conflits jusqu'à celles où on lui ôte sa légitimité par des procédures de pacification”.

Al igual que la protagonista de Eurípides, la venganza amorosa de la Medea de Schujman la inflama y desde su perspectiva los crímenes parecerían cobrar sentido como una manifestación de la justicia. En una pulsación de violencia enuncia Jasón: “(*Tomándola por las muñecas*) ¡No puedes soportar que ame a otra!” (Schuj.M.p.32). Frente a ello la Medea de Schujman infiere la acusación: “[...] Eres un gran simulador. Nada te apasiona demasiado [...]” (Schuj.M.p.33). Ante esta situación Jasón amenaza, únicamente desde el plano discursivo pues sus expresiones de violencia no cobran fuerza real (Schuj.M.p.33). Entonces la justicia impartida a través de la cadena de crímenes, no resuelve el conflicto del abandono, no pacifica y no conlleva a la restauración de un orden, pues simplemente prolonga una expresión de la violencia que sigue la demarcación de la misma línea del acto de violencia filicida.

En la planta alta, en el movimiento de ascenso, Medea ya ha consumado el otro crimen, el envenenamiento de la oponente Sabina-Creusa. Este constituirá el penúltimo engranaje de su maquinaria vengativa que se pondrá en movimiento a posteriori de cometido el acto filicida y en clara inversión respecto de la secuencia de la acción del hipotexto euripideo. La muerte de Sabina y de su hijo nonato, por dar relevancia a esta innovación, “la semilla frustrada”, fiel reflejo de la malevolencia de Medea, acarrea la consecuente muerte de su padre, producto de un paro cardíaco. Estas dos muertes se suceden una inmediatamente después de la otra, tal como se ha dado a conocer en la trama clásica.

La violencia masculina en la desvalorización de la mujer en la tragedia griega

En *Medea*, en *Hipólito* de Eurípides y en *Los siete contra Tebas* de Esquilo, algunos de los discursos masculinos manifiestan la degradación femenina, aunque esas apreciaciones “genéricas” por lo general se vuelven contra su enunciador. Etéocles muere y el coro de mujeres sobrevive. Hipólito también muere y Jasón permanece destruido. Es decir, las opiniones misóginas aparecen, pero quien opina de esa manera termina mal. La tragedia más bien cuestiona estas opiniones socialmente instaladas. Veamos los ejemplos.

En primer lugar, en el personaje de Jasón de Eurípides frente a Medea en la extensa *rhexis* en que el hombre se dice benefactor de la mujer, alega razones para justificar las

nuevas nupcias en los versos 555 a 565 y concluye con un planteo que expone uno de los puntos culminantes de la llamada “misoginia” de Eurípides.

χρῆν τὰρ ἄλλοθεν ποθεν βροτοὺς
παῖδας τεκνοῦσθαι, θῆλυ δ' οὐκ εἶναι γένος:
χοὔτως ἂν οὐκ ἦν οὐδὲν ἀνθρώποις κακόν. (Eur.M.vv. 573-575).

([...] Hubiera sido necesario que los hombres engendraran a sus hijos de otra manera y que no existiera la raza femenina. Así, no existiría para los hombres ningún mal.)

En segundo lugar, aparece en el extenso discurso de *Hipólito* de Eurípides en los versos 616 al 669 en disfavor de la mujer, pero particularmente en los versos 618 a 622 en que el hombre da razones por las que debería ser capaz de procrear sin mujer:

εἰ γὰρ βρότειον ἤθελες σπεῖραι γένος,
οὐκ ἐκ γυναικῶν χρῆν παρασχέσθαι τόδε,
ἀλλ' ἀντιθέντας σοῖσιν ἐν ναοῖς βροτοὺς
ἢ χαλκὸν ἢ σίδηρον ἢ χρυσοῦ βάρος
παίδων πρίασθαι σπέρμα του τιμήματος,
τῆς ἀξίας ἕκαστον, ἐν δὲ δώμασιν
ναίειν ἐλευθέροισι θηλειῶν ἄτερ.
[νῦν δ' ἐς δόμους μὲν πρῶτον ἄξεσθαι κακόν
μέλλοντες ὄλβον δωμάτων ἐκτίνομεν.] (Eur.Hip.vv.618-626).¹⁶⁰

([...] Pues si hubieras querido esparcir la raza mortal, no hubiera sido necesario valerse de las mujeres, sino que hubiera bastado que los mortales, mientras colocan en sus templos bronce, hierro, o abundancia de oro, compraran la simiente de sus hijos. Y que cada uno lo hiciera por la suma apropiada a su estado, y que habitara en moradas libres, sin la presencia de mujeres. Sin embargo ahora, para llevar a nuestra casa un mal, agotamos la riqueza de los hogares. [...])

Finalmente el discurso masculino desvalorizador aparece en *Esquilo* en la tragedia *Los siete contra Tebas*, en el personaje de Etéocles:

μήτ' ἐν κακοῖσι μήτ' ἐν εὐεστοῖ φίλη
ξύνοικος εἶην τῷ γυναικείῳ γένει.
κρατοῦσα μὲν γὰρ οὐχ ὀμιλητὸν θράσος,
δείσασα δ' οἴκῳ καὶ πόλει πλεόν κακόν.

¹⁶⁰ Con respecto a estos últimos versos Cfr. Nápoli (2007:201).

(Esq. *Septem*.vv.187-192)¹⁶¹

(Ojalá no comparta yo la vivienda con mujeril raza, ni en la desgracia ni tampoco en la amada prosperidad! Pues la mujer, cuando es dueña de la situación, tiene una audacia que la hace intratable; y, en cambio, cuando es víctima del miedo, constituye un peligro mayor para su casa y para su pueblo).

En los pasajes citados, la mujer aparece claramente como el peor de los males ante la visión masculina. A pesar de las distancias temporales, las tragedias clásicas del siglo V a.C. marcan ciertos paralelismos con las obras argentinas escritas a mediados del siglo XX, en especial en lo que atañe a las enunciaciones del mundo masculino frente al mundo femenino desvalorizado.¹⁶²

La violencia contestataria masculina en *Medea* de Schujman

El espectáculo de la muerte de los hijos provoca en Jasón una expresión de violencia contestataria construida a partir del mecanismo de inculpación marital. Así lo enuncia esta pareja: Jasón: “Has sido tú, Medea. ¡Has sido tú! /Medea: Tú cargaste mi mano, Jasón” (Schuj.M. p.22). La misma inculpación entre ambos esposos aparece trazada en el hipotexto euripideo en el *ἀγών* dialéctico, desde dos perspectivas. En primer lugar, el autor griego resalta la imagen de la destrucción de la que es capaz una mujer vengativa: καὶ σοῖς ἀραΐα γ’ οὔσα τυγχάνω δόμοις (Eur.M.v.608) (Y, en verdad, yo misma soy causa de maldición para tu casa). En segundo lugar, el autor subraya en la voz de Jasón la inculpación de la muerte filicida a partir de la resignificación de las manos:

Μήδεια

ὦ παῖδες, ὡς ὤλεσθε πατρῶα νόσῳ.

¹⁶¹ Tomamos como referencia para la obra en griego: Aeschylus, *Septem Quae Supersunt Tragoediae* editado por Dennys Page. Oxford: University Press, 1972 y la traducción de B. Perea Morales (2000), Madrid: Gredos.

¹⁶² García Gual (2017:128) “La democracia antigua propugnaba una igualdad de derechos *entre los ciudadanos*; pero las mujeres, como las esclavas y los metecos, quedaban al margen de la política y la ciudadanía. Los papeles estaban asignados según esa concepción tradicional, y en ese orden los desempeñados por las mujeres están bien fijados para servir y mantener el *oikos*, casa y familia, en silencio y reclusión”. Por supuesto tampoco pueden soslayarse otros testimonios, como el famoso yambo de Semónides de Amorgos.

Ἰάσων
 οὐτοὶ νιν ἡμῆ δεξιὰ γ' ἀπώλεσεν.
 Μήδεια
 ἀλλ' ὕβρις οἷ τε σοὶ νεοδμηῆτες γάμοι.
 Ἰάσων
 λέχους σφε κηξίωσας οὔνεκα κτανεῖν;
 Μήδεια
 σμικρὸν γυναικὶ πῆμα τοῦτ' εἶναι δοκεῖς;
 Ἰάσων
 ἦτις γε σώφρων: σοὶ δὲ πάντ' ἐστὶν κακά.(Eur.M.vv.1364-69)

(Medea-¡Niños! ¡Cómo han muerto por una enfermedad paterna!
 Jasón- Ciertamente no los mató mi mano derecha.
 Medea- Sino tu ultraje y tus bodas recientes.
 Jasón- ¿Consideraste digno matarlos por un lecho?
 Medea-¿Crees que esto es un dolor pequeño para una mujer?
 Jasón- Ciertamente para aquella que es sensata; pero para ti, todos son males.)

En Schujman, como ya se ha anunciado, la expresión de la violencia del hombre ante la confirmación de la violencia del filicidio se expresa en la amenaza sobre la mujer, que concluye en un acto fallido:

Jasón: (*Como amarrado, para sí, como si se golpeará*) Pero no. Pero, cómo. ¡No, no! ¿Por qué? ¿Por qué? (*Liberado, arrojándose sobre ella. Sacudiéndola, golpeándola*) ¡Ah, maldita! ¡Maldita! ¿Cómo has podido! ¡A los niños! ¡Bestia! ¡Inmundicia! ¡Asesina! (*La estrecha sofocándola*) ¡A los niños! ¡A los niños! ¡A los niños! (Schuj.M.p.22).

Y en el mismo tenor, más adelante enuncia: “Te miro, Medea. He visto, Medea. Y así como me cuesta hacerme cargo de la realidad, no sé por qué no te mato. Por qué no te he matado ya. [...]” (Schuj.M.p.23).

Una vez conocido el acto filicida, por un lado, Jasón intenta juzgar a su mujer dando a conocer las posibilidades de una condena terrenal, carcelaria, en clara alusión a la culpabilidad femenina cuando enuncia: “[...] Ah, ya vendrá tu tiempo de pagar, Medea. Entonces sabrás lo que es arañar paredes y oír el eco de tu sola desesperación [...]” (Schuj.M.p.30). Ante nosotros espectadores aparece un pobre hombre degradado incapaz de devolver el golpe. Frente a ello, nuevamente contestataria, enuncia Medea: “Mi tiempo de expiación está decretado. Lo sé, Jasón. Yo, he aceptado [...]” (Schuj.M.p.30). De modo semejante en los versos 1316 y siguientes del hipotexto griego, el hombre intenta una vana

enunciación respecto de la atrocidad del crimen perpetrado y del castigo en pago de justicia que recibirá la maga:

τοὺς μὲν θανόντας, τὴν δὲ <δράσασαν τάδε,
φόνου τε παίδων τῶνδε>¹⁶³ τείσωμαι δίκην.(Eur.M.vv.1316 y ss.)

(a ellos que están muertos, y a ella la que hizo estas cosas, haré pagar el castigo del crimen de estos niños.)

Se trata del intento fallido de impartición de justicia por parte del hombre, en el ámbito humano, frente a un acto vengativo-justiciero por parte de la mujer, cuya pertenencia al ámbito humano es colindante con la esfera divina, no sólo por tratarse de un ente teratológico, sino por los efectos mágicos que sobrevendrán en la escena final. Jasón, conocedor de la imposibilidad de su accionar, sólo es capaz de arremeter contra la mujer desde la semiología del lenguaje en general y desde un deseo en particular:

ὄλοι'. ἐγὼ δὲ νῦν φρονῶ, τότ' οὐ φρονῶν,
ὅτ' ἐκ δόμων σε βαρβάρου τ' ἀπὸ χθονὸς
Ἑλλην' ἐς οἶκον ἠγόμην, κακὸν μέγα,
πατρός τε καὶ γῆς προδότιν ἢ σ' ἐθρέψατο (vv.1329-1332)

(¡Ojalá murieras! Pero pienso ahora lo que no pensé entonces, cuando te conduje hacia una casa griega desde tu casa y tierra bárbara: eres una gran desgracia, como traidora de tu padre y de la tierra que te alimentó).

En la tragedia de Schujman el hombre en el extremo de dolor siente que no puede volver el tiempo atrás, sus hijos ya no serán recuperados y por ello intenta instintivamente, acorrallar a la mujer. Desde el interior de la casa, Jasón oscila en movimientos de ascenso, en la constatación del crimen, y de descenso, por diálogos de inculpación, respectivamente. A través de estos movimientos corporales el personaje comienza a fraguar la idea de que Medea podría significar un elemento nocivo que el cuerpo social debe extirpar. Medea, la filicida, encarna la suma de todos los males especialmente para el mundo masculino de Jasón y de Creonte. Las acciones perpetradas por la protagonista exigen, desde la perspectiva masculina, la expulsión de la sociedad, tal como afirma Burkert: “After all,

¹⁶³ Verso propuesto por Kovacs.

ritual killing is real killing, and the ritual expulsión of a pharmakos is directly effective on the societal level”.¹⁶⁴

De alguna manera, la expulsión de la mujer acontece únicamente para la heroína eurípidea que, ubicada en la esfera de la divinidad, perpetra la huida por el éter.¹⁶⁵ Por el contrario, la heroína de Schujman, no se mueve, decide anclarse en su territorio: el espacio de la casa que habita. Y desde allí, la agresiva presión que ejerce el hombre sobre la mujer no sólo involucra la posesión de la fuerza, sino que también dicha agresión reside en la vituperación semiológica a partir de una gradación en ascenso. La ya aludida monstruosidad aparece ahora desplegada en todos los vocablos que el hombre utiliza para con las dos mujeres. Medea y Nodriz, sin distinción del ámbito social en que operan como señora y criada, están sometidas a la degradación monstruosa de la enunciación de Jasón. En primer lugar, aparece la nodriza designada por Jasón, intempestivo e ignorante aún de lo acontecido: “[...] ¡Ahorra lágrimas, vieja! ¿Qué nueva artimaña es ésta?” (Schuj.M.p.21). En segundo lugar, ya conocido el acto filicida, Jasón vuelve a designarla de manera bestial: “Vieja alcahueta. Rata de esclusa¹⁶⁶ [...]” (Schuj.M.p.22). Esta designación se multiplica al serle conferida a Medea por el mismo hombre: “[...] ¡Dos ratas! ¡Dos hijas de perra! [...]” (Schuj.M.p.23). En consecuencia, la expresión de violencia del hombre que está siendo destruido por quien fuera su mujer, adquiere su reacción proporcional a partir de una seguidilla de expresiones insultantes.

La imagen degradada del hombre

¹⁶⁴ Burkert (1987: 153).

¹⁶⁵ Rabinowitz (2013:153) “Euripides may be making Medea monstrous since she practically salivates over the long and luxurious description of the painful death suffered by the princess and Kreon”.

¹⁶⁶ La palabra “esclusa” tal como aparece en el texto de Schujman es definida por el Diccionario de la Real Academia: “Del lat. mediev. *esclusa*, y este del lat. *exclūsa [aqua]* '[agua] excluida'. Como 1. f. Compartimento, con puertas de entrada y salida, que se construye en un canal de navegación para que los barcos puedan pasar de un tramo a otro de diferente nivel, para lo cual se llena de agua o se vacía el espacio comprendido entre dichas puertas. En segundo lugar, como *esclusa de limpia*. 1. f. Gran depósito del cual se suelta el agua repentinamente para que arrastre con su velocidad las arenas y fangos del fondo de un puerto o de un embalse.” Resulta interesante que por su etimología implique la idea de exclusión tanto como un medio para eliminar las aguas contaminadas.

Recordemos que ambas Medeas, la griega y la argentina, montan el espectáculo de muerte de sus hijos destinado particularmente a Jasón, en desmedro de la paternidad anulada. A un mismo tiempo, ese espectáculo está destinado al otro social, sin embargo el discurso enunciado por Medea de Schujman es ambiguo. Por un lado, frente a Jasón, hace alusión a la fragilidad de Sabina y a la no-conveniencia de mirar los cuerpos inmolados: “[...] Francamente, no es espectáculo para una señorita” (Schuj.M.p.29). Por otro lado, parece no querer hacerlos visibles para el otro social que arribará a su territorio de un momento a otro: “A cerrar la puerta de los niños. No son cosa pública. Y habrá extraños [...]” (Schuj.M.p.30). También es la medida de su poder femenino frente al poder masculino derribado.

Ahora bien, a la mencionada degradación del hombre por parte de la mujer debemos anexarle la que le asigna el plano social, escindido en señorío-servilismo, claramente demarcado en la identidad masculina de Jasón frente a Creonte (Schuj.M.p.31). A causa de ello, Medea exacerba con mordacidad la minusvalía del hombre a causa de su conducta endeble y arribista frente al magnate cuando afirma:

¡Escándalo! [...] Consagrar tus nupcias poniendo a sus espaldas el horror de este suceso, no es precisamente la mejor carta de presentación para bodas encumbradas [...] ¿No temes que te retire sus favores? (Schuj.M.p.31).

El hombre debilitado a causa de “la siniestra visión” (Schuj.M.p.34) experimenta la necesidad de clausurar el pasado tumultuoso junto a Medea. Esto lo ha llevado a proponer un intento que será fallido de rehacer su vida junto a Sabina cuando sostiene frente a ésta: “Debes ayudarme a olvidar, no a recordar.”(Schuj.M.p.34). El olvido emerge como una destrucción de huellas, de las huellas de un pasado que se hace eco en el presente.

Si ahondamos en el plano social, el clan Creonte se pone de manifiesto en la enunciación de Sabina pues su máximo exponente aún no ha aparecido: “[...] Los Creonte somos uno solo cuando el peligro acecha o algo se le opone, Medea! Y Jasón es de los nuestros ya. [...] Jasón me pertenece [...]” (Schuj.M.p.36).¹⁶⁷

¹⁶⁷ La expresión “Jasón es de los nuestros” ha aparecido en la *Medea.Voces* de Christa Wolf (1996:56) en el momento en que Jasón recuerda: “[...] de forma que Creonte tiene razón cuando dice: Tú eres uno de los nuestros, Jasón, lo vería un ciego.”

Dicha pertenencia cosificada se relaciona con otro plano, el de la territorialización. Este plano reaparece en la mujer filicida en el momento en que está perdiendo su territorio, puesto de manifiesto en la casa que ocupa. El personaje de Sabina brinda breves alusiones al destierro: “Pensamos brindarte lo mejor, para ti y para ellos” (Schuj.*M.p.*34) y más adelante: “[...] Y si un resto de cordura alentaste en tu pobre alma, mejor harías en prepararla para tu forzado retiro, que alentar vagas esperanzas imposibles con Jasón [...]” (Schuj.*M.p.*36). Frente a esta situación Sabina dictamina: “[...] No me iré sin él” (Schuj.*M.p.*37).¹⁶⁸ La joven oponente necesita apartar a Medea, única manera de conciliar una vida en común junto al hombre. A pesar del intento de pertenencia de estas mujeres contrincantes, Sabina sabe del pasado amor entre marido y mujer como también presupone que será incapaz de borrarlo:

Viví atormentada por el recuerdo de su presencia en tu boca, Jasón. ¡Lo sabes! Medea adquiriría en tu boca un sentido solemne y casi religioso que nunca acabó por dárteme entero [...] Sí, Jasón. Rémora de tu tristeza, de los años pasados con ella. (Schuj.*M.p.*37-38).

Así como Sabina será incapaz de quebrar el vínculo entre marido y mujer, no podrá formar una nueva familia, pues el castigo de Medea por la usurpación de “su hombre” ya está inserto en la maquinaria del crimen. De alguna manera, la respuesta feral-monstruosa de Medea en lo que atañe a su hombre no se hace esperar y anticipa el porvenir: “[...] En otro momento, te habría arrancado la lengua, Sabina, nada más que por tu atrevimiento [...] ¡Se pudrirá tu hijo en tu vientre! [...] Intentando vanamente medirte conmigo” (Schuj.*M.p.*37).

Ante esta confrontación, Sabina clama por la inminencia de una justicia terrenal: “Sigue en las alturas! La tierra te condena” (Schuj.*M.p.*38). La referencia a las alturas podría operar como una clara alusión intertextual con la tragedia griega en su etapa final, la de una mujer invulnerable, fuera de la ley, fuera de la ciudad, transportada en las alturas por un carro alado (Eur.*M.vv.* 1318-20).

Ahora bien, la degradación de Jasón a la que la dupla femenina intenta someterlo es quebrada por el mismo hombre: “[...] ¡A ninguna pertenezco yo! Es bueno que lo sepan.

¹⁶⁸ Del mismo modo, lo expresan Medea de Séneca y Bárbara, la Medea de Cureses. Cfr. Delbueno (2014).

[...] ¡Ah que no pueda el hombre saber vivir sin mujer! ¡Y nada las detiene! Ni la sangre derramada!...” (Schuj.M.p.38). La cita refleja la misma tensión irresuelta en la vida social y en el ámbito espectacular del drama griego entre la identidad masculina y femenina.

Imágenes de los cuatro elementos

Además de los distintos tipos de violencia que expone *Medea* de Schujman y de los espacios en los que esos tipos de violencia se ejecutan como resultado de la interacción de los personajes, es preciso prestar atención a la enorme significación de las imágenes de los elementos: el aire, la tierra, las aguas y el fuego, ya que en todos ellos aparece entrelazada la figura de Medea.¹⁶⁹

El aire y las aguas

Desde la perspectiva de la recepción “activa” de Schujman como “lector” de Medea, llama la atención el diálogo intertextual de este pasaje que enuncia Jasón:

[...] ¿Es eso una voz? ¿Son estos sonidos articulados, inteligibles? ¿No se desgarran esa garganta? ¿No emite pestilencias, hediondos vahos, lenguas de fuego? ¿Es que es posible, entonces, que una madre dé muerte a sus hijos pequeños y nada ni nadie, ningún fenómeno natural, ningún estigma, denuncie, pudra ya los ojos, reseque las manos, que vieron, que actuaron? ¿Es que todo es posible entonces? ¡Oh, Dios, mi Dios! (*Parece vacilar hasta que, como si lo escuchara.*) ¡Has matado a tus propios hijos, Medea! [...]. (Schuj.M.p.23).

¹⁶⁹ Al hablar de “elementos” resulta imprescindible una referencia a Empédocles de Agrigento (483-433 a.n.e) nacido en Sicilia. Como aclaran Rosental e Iudin (1965: 136) “fue un filósofo materialista de la Antigua Grecia, ideólogo de la democracia esclavista en su poema filosófico *De la Naturaleza* reduce toda la diversidad de las cosas a cuatro “raíces”: tierra, agua, aire y fuego. Esta teoría sobre los cuatro elementos (o “principios”) de la naturaleza se mantuvo en la filosofía antigua y medieval durante muchos siglos. Empédocles explicaba la unión y separación de los elementos por la acción de dos fuerzas opuestas: la de atracción y la de repulsión (“la amistad” y “la enemistad”). El predominio de una fuerza u otra explica los diferentes estadios en el desarrollo del universo”. Por otra parte Loupiac (1998:9) aclara que: “[...] constitutifs de toute chose, incréés et impérissables, la Terre, l’Eau, l’Air et le Feu correspondent aux apparences et aux états de la matière: la Terre est le principe et le support de l’état solide et de la sécheresse; l’Eau, issue d’une fusion ignée ou d’une dissolution, de l’état liquide et du froid; l’Air, de l’état volatile et gazeux. Le Feu est un fluide éthéré, support de la lumière et de la chaleur et anime les particules des corps [...]”.

En esta descripción el hombre se interroga, en primer lugar, acerca del sonido, si Medea es capaz de articular el lenguaje y, en segundo lugar opera la degradación de la mujer desde la imagen de la pestilencia comparable, sin duda, con el tercer estásimo, vv.824-865 de la tragedia de Eurípides que encierra la alusión a las aguas puras y a la impureza de Medea como mujer extranjera. La misma naturaleza de los elementos conformada por aire y agua contrasta en Atenas con la impureza de la mujer que se ha manchado con la sangre de sus hijos. De manera que ambas mujeres protagónicas premonitorias encarnan la pestilencia, por la maquinación del crimen, en el caso de Eurípides en estos versos, y por haberlo cometido, en el caso de Schujman.

En Eurípides, antes de la imagen de la pestilencia aparece la imagen contrapuesta de la ciudad y de sus pobladores en estado de purificación. La voz del coro es quien lo pone de manifiesto.¹⁷⁰ En primer lugar, en la Estrofa I del famoso himno a la gloria de Atenas:¹⁷¹

Χορός

Ἐρεχθεΐδαι τὸ παλαιὸν ὄλβιοι
καὶ θεῶν παῖδες μακάρων, ἰεράς
χώρας ἀπορρήτου τ' ἄπο, φερβόμενοι
κλεινοτάταν σοφίαν, αἰεὶ διὰ λαμπροτάτου
βαίνοντες ἀβρῶς αἰθέρος, ἔνθα ποθ' ἄγνὰς
ἐννέα Πιερίδας Μούσας λέγουσι
ξανθὰν Ἀρμονίαν φυτεῦσαι: (Eur.M.vv.824-32)

(Los hijos de Erecteo desde antiguo fueron prósperos e hijos de dioses felices, de una tierra santa y no devastada, nutridos de la sabiduría más ilustre, caminando siempre con soltura por el resplandeciente éter, en donde, una vez, dicen que las santas Piérides, las nueve Musas, engendraron a la rubia Armonía).

¹⁷⁰ González de Tobía (2008:3) afirma: “[...] El canto cantado por el coro sigue siendo una acción y como acción preserva su función ritual y cultural pero sus modalidades sufren importantes modificaciones. El coro tiene una doble función: representa la voz del intermediario entre la polis o la entidad o dios invocados y a su vez como voz narrativa representa el papel de intermediario entre lo que los espectadores ven y lo que no ven. Acompañando estas dos voces del coro, ritual y narrativa, hay una tercera voz, que expresa emoción, especialmente en coros que representan a mujeres jóvenes [...]”.

¹⁷¹ Page (1938) Notas al v.824 y ss. “[...] This magnificent hymn to the glory of Athens is intended to divert Medea from her dreadful purpose. ‘The chorus hopes that the comparison will deter her from killing her children’, the Scholiast, with uncommon insight, observes, it is not likely that such wise and holy men will welcome a murderess [...]”.

Este coro da a conocer la génesis divina de los pobladores atenienses, hijos de Erecteo,¹⁷² descendientes que gozan, al igual que sus antepasados, de un estado de felicidad. Esta última subyace no solamente como consecuencia de la ya referida genealogía, sino también por estar instaurada en la tierra ateniense, tierra divina, caracterizada por la sabiduría, calificativo que desde siempre ha acompañado a la diosa protectora Palas Atenea. Por consecuencia, a la excelencia de la tierra y de sus pobladores se suma el espacio del éter,¹⁷³ pues han sido gratificados por la presencia, en gradación ascendente, de las Piérides,¹⁷⁴ y Armonía.

En segundo lugar, la Antistrofa I, continúa dando a conocer los beneficios que otorgan ciertos dioses a Atenas:

Χορός

τοῦ καλλινάου τ' ἐπὶ Κηφισοῦ ῥοαῖς
 τὰν Κύπριν κλήζουσιν ἀφυσσαμέναν
 χώρας καταπνεῦσαι μετρίους ἀνέμων
 ἀέρας ἠδ' ὑπνόους· αἰεὶ δ' ἐπιβαλλομένην
 χαίταισιν εὐώδη ῥοδέων πλόκον ἀνθέων
 τᾷ Σοφίᾳ παρέδρους πέμπειν Ἔρωτας,
 παντοίας ἀρετᾶς ξυνεργούς. (Eur.M.vv.835-845)

(Y cuentan que Cipris, alcanzando las bellas corrientes del Cefiso, difunde sobre su tierra las auras dulces y suaves de los vientos y que siempre, ceñidos sus

¹⁷² Noël (1991:495-496) informa el mito fundacional de Atenas del siguiente modo: “Erecteo tuvo cuatro hijas Procris, Créusa, Ctonia y Oritia, que se amaban tan tiernamente que se obligaron con juramento a no sobrevivir las unas a las otras. Estando Erecteo en guerra con los eleusinos, supo por el oráculo que saldría vencedor si inmolaba a una de sus hijas. Ctonia o Conia fue elegida por víctima y sus hermanas se mantuvieron fieles a su juramento. Vencedor Erecteo, Eumolpo, hijo de Neptuno, cayó en la batalla y Júpiter, a instancias de este dios, mató a Erecteo con uno de sus rayos, o según Eurípides, fue tragado vivo por la tierra que Neptuno entreabrió con un golpe de su tridente [...]”. Por otra parte, Grimal (1992:165-16) sostiene: “[...] Erecteo es el héroe ateniense cuyo mito está ligado a los orígenes de la ciudad. En Eurípides figura como hijo de Hefesto y de la Tierra. Luego, a medida que las leyendas se fueron precisando, entró en la cronología de los primeros reyes de Atenas: es hijo de Pandión y de Zeuxipe (tía materna de Pandión). A la muerte de Pandión, Erecteo y Butes se repartieron la herencia; al primero le correspondió la realeza, y al segundo, el sacerdocio de las dos divinidades protectoras de la ciudad: Atenea y Poseidón”.

¹⁷³ El éter es el espacio superior del cielo, compuesto por fuego puro, que representa la armonía de los demás elementos y la articulación con lo divino.

¹⁷⁴ Grimal (1992:428) “Piérides es un epíteto local generalmente aplicado a las Musas. El nombre se deriva del país de Pieria, Tracia. En la leyenda, las Piérides son nueve doncellas que quisieron rivalizar con las Musas (nueve hermanas, hijas de Mnemosýne y de Zeus)”.

cabellos con una corona perfumada de rosas, envía a los Amores como compañeros de la Sabiduría, colaboradores de toda virtud).

El coro introduce para ello a otros dioses como Cipris y el río Céfiso. Con estas imágenes aúna los elementos, aire-agua-tierra, pues la diosa desciende a la corriente del dios-río y enaltece el aire con sus delicados aromas que se difunden por la tierra y por consecuencia expansiva, sus pobladores están involucrados en la sabiduría.

En la estrofa II, luego de explicitar a modo de aretalogía, el beneficio que significa vivir en tierra griega y respirar el aire que en ella se esparce, el coro subraya la frontera en la imagen de la antinomia entre los unos, los atenienses y Medea, que será impura a partir del filicidio que planea:

πῶς οὖν ἱερῶν ποταμῶν
ἢ πόλις ἢ θεῶν
πόμπιμός σε χώρα
τὰν παιδολέτειραν ἔ-
ξει, τὰν οὐχ ὀσίαν, μετ' ἄστῶν; (Eur.*M.vv.* 846-850)

(¿Cómo, entonces, una ciudad de ríos sagrados o una tierra hospitalaria para sus amigos, te recibirá a ti, la filicida, a la que no es pura, en medio de los ciudadanos?)

La antinomia entre aguas y aires puros de la ciudad griega frente a la impureza que denota la protagonista estaría relacionada también con el concepto de pertenencia identitaria étnica entre griego-no griego en la designación de la ley de ciudadanía sobre la que volveremos posteriormente.¹⁷⁵ Por ello, en los vv. 851-855, el coro le suplica a fin de

¹⁷⁵ También *Médée Kali* de Laurent Gaudé (2003) se consolida en la pestífera que sólo emana polución. El autor francés centraliza los bordes del río Ganges como locación espacial. Allí la tierra se compone de fuego, de arena y de serpientes. Loupiac (1998: 67) considera que la tierra de Oriente es una tierra pervertida, tierra infértil que potencializa su poder mortífero: “[...] La terre ajoute à sa stérilité naturelle le fait d’avoir reçu des germes mystérieux, qui transforment cette stérilité en une fertilité perverse et monstrueuse [...]”. Respecto de la alusión al Ganges, está presente en *Medea* de Séneca (2001: Acto IV, escena III, vv.864 y ss.) en la voz del coro y refiriéndose a Medea: “...Ut tigris orba natis/cursu furente lustrat/Gangeticum nemus, sic/frenare nescit iras/ Medea, non amores...” (Igual que una tigresa/ rastrea furiosa/los bosques del Ganges, buscando a sus hijos/que han sido robados/ Medea no sabe/ poner freno al odio, / ponerlo al amor). Dialógicamente la imagen de la peste es retomada por Corneille (1972 Acto I, escena IV, p.12): “Y vosotras mesnada diestra en negras atrocidades, hijas del Aquerón, pestes, espectros, furias, hermanas en soberbia [...]”. Y por *Medea* de Wolf desde otra perspectiva en la enunciación de Leucón (1998: 151 y ss.): “La peste se extiende. Medea está perdida. Se debilita [...] Acamante me hizo llamar y me confió un secreto de Estado: Tenemos la peste en la ciudad...La peste se extiende.

evitar este crimen, conducta inusual que no se corresponde con la ética griega y con la que la mujer se erigirá en *miasma*.

σκέψαι τεκέων πλα-
γάν, σκέψαι φόνον οἶον αἴρη.
μή, πρὸς γονάτων σε πάν-
τα πάντως ἵκετεύομεν,
τέκνα φονεύσης. (Eur.*M.vv.* 851-855)

(Considera el golpe en contra de tus hijos, considera qué crimen cometerás. Por tus rodillas-todos nos presentamos completamente como suplicantes ante ti-;¡no mates a tus hijos!)

Enfatizamos las alusiones del coro en esta estrofa II, preponderantemente por su correlato con las palabras vertidas por Jasón en la obra de Schujman. Debemos considerar la salvedad, ya manifestada de que en la tragedia griega el crimen no ha tenido lugar, pues sucede al cierre de la obra y por ello el coro intenta vanamente evitarlo, en tanto que en la obra argentina dicho crimen ha sido consumado desde los inicios. Sin embargo, las enunciaciones de Jasón en *Medea* de Schujman podrían relacionarse con la imagen monstruosa, impura, de la mujer filicida que representa el coro en Eurípides ya que existe una inserción política evidente del personaje que trastorna la vida de Atenas. En Schujman el planteo es mayormente “doméstico” también por el hecho de que Sabina y Creonte mueren dentro de la casa de Medea, en su espacio territorial. La pertenencia identitaria a una cierta tierra en la tragedia argentina no aparece y por tanto, no se manifiesta dicha antinomia entre el aire puro, que emana tanto de una ciudad como de sus pobladores protegidos por los dioses, sino que solamente hallamos a una mujer, percibida en la generalidad de los otros, enajenada, marginal y, en la particularidad de Jasón, como una mujer pestífera, impura por el acto cometido.¹⁷⁶ La mirada que este hombre sostiene sobre

Medea ha hecho en estas semanas más que cualquier otro, los enfermos la reclaman, y ella los visita. Pero muchos corintios pretenden que es ella la que lleva consigo la enfermedad. Dicen que fue ella quien trajo a la ciudad la peste [...]”. Es la peste que, a diferencia de Gaudé, no le pertenece a Medea, sino que deviene y será sustentada por los gobernantes como red de caza y de inculpación. Sin embargo, la Medea de Wolf (1998:188) se asimila a la protagonista del autor francés cuando se define por la mirada del otro: “Ahora me evitaban como a una leprosa. Una mano invisible había trazado un círculo a mi alrededor, que ninguno de ellos traspasaba”.

¹⁷⁶ La sinécdoque de las manos ensangrentadas por haber cercenado las vidas de los pequeños, será retomada en la obra de Séneca y a partir de ella pasará a la literatura del mundo occidental. Respecto de la imagen de las manos aparece en *Medea* de Eurípides, vv. 1055: αὐτῷ μελήσει: χεῖρα δ' οὐ διαφθερῶ (No ablandaré mi mano) y en Séneca en un primer momento

la mujer halla su correlato y se acentúa en las enunciaciones de los discursos masculinos que desvalorizan la condición femenina, ya citados.¹⁷⁷

Entonces, la protagonista de Eurípides encarnará el contraste con la tierra, el aire y el agua de la ciudad que podría por esa causa no recibirla, si comete el filicidio. Pero en el caso de Medea de Schujman se destaca la mención inicial del cuarto elemento.

La imagen del fuego

La protagonista de Schujman encarna por sí misma la impureza, la pestilencia desde el momento de cometido el acto filicida pero su acción se caracteriza, en primer lugar por el sin sentido, que debiera impedirle hablar o bien que impide comprender a quien la escucha:

[...] ¿Es eso una voz? ¿Son estos sonidos articulados, inteligibles? ¿No se desgarran esa garganta? (Schuj.M.p.23).

En segundo lugar, aparece la imagen visual del fuego detrás de dos imágenes olfativas: “¿No emite pestilencias, hediondos vahos, lenguas de fuego? [...]” (Schuj.M.p.23).

en la voz de Creonte (2001: Acto II, escena II, vv. 262-265) “...Potest Iason, si tuam causam amoves,/suam tueri: nullus innocuum cruor/contaminavit. Abfuit ferro manus,/proculque vestro purus a coetu stetit...” (Jasón puede salvarse si separas tu causa de la suya. Sus manos inocentes no se han teñido de sangre, ni empuñaron la espada.). En un segundo momento, en la voz de Medea (2001: Acto III, escena II, vv 478-479): “...per victa monstra, per manus, pro te auibus/nunquam pepercí, perque praeteritos metus...” (Por los monstruos vencidos por mis manos, que nunca rehusaron en tu favor los crímenes mayores). Igualmente en Moore (1920:13) en la voz de Medea frente a la ninfa Proto: “Ah si tu soñarás/ lo que estas dos manos han hecho [...]”. Finalmente en Grillparzer (1960: Acto IV, p. 143): “Hätt’ich sie hier, ihr Dasein in meiner Hand,/in dieser meiner ausgestreckten Hand,/ Und ein Druck vermöchte, zu vernichten/ All, was sie sind und waren, was sie werden sein- / Sieh her!- Jetzt wären sie nicht mehr!”. (Si los tuviera aquí, [entregada] su existencia a mis manos, a estas manos extendidas, y si un apretón fuera capaz de aniquilar todo cuanto son y eran y serán... ¡mira!...Ya no existirían más!) y en Gaudé (2003:17) “Avec ses ongles de mère, elle nous griffera à nouveau. / Avec ses dents de mère, elle nous saignera à nouveau” (Con sus uñas de madre, ella nos arañará de nuevo/ Con sus dientes de madre, nos hará sangrar de nuevo). “Je glisse doucement le couteau sur la gorge du premier [...] et le sang coule, noir et épais, le long de ma main” (2003: 18) (Deslizo dulcemente el cuchillo sobre la garganta del primero [...] y la sangre corre, negra y espesa, a lo largo de mi mano).

¹⁷⁷ Álvarez Espinosa (2004:79) “A Medea el conocimiento de la magia y de los *phármaka*, utilizados en sus hechizos, le otorgan fuerza y poder sobre los elementos naturales: por tal motivo se la asocia con la magia y la hechicería. Ella se convierte entonces en una figura amenazante asociada con el estereotipo de la mujer como hechicera [...]”.

La denominación degradada de Medea por parte de Jasón a partir de la alusión a las lenguas de fuego en la obra argentina, tiene su correlato en el autor clásico desde una perspectiva tripartita. En primer lugar, el fuego es mencionado por Medea como instrumento posible de su propia muerte: “αἰαῖ, διά μου κεφαλᾶς φλόξ οὐρανία/βαίη” (Eur.*M.vv.*145 y 146) (Ay, que un rayo del cielo atraviere mi cabeza). En segundo lugar, Medea ya se refiere al fuego como instrumento posible para la ejecución de la venganza, en el Primer Episodio:

πολλὰς δ' ἔχουσα θανασίμους αὐτοῖς ὁδοῦς,
οὐκ οἶδ' ὅποια πρῶτον ἐγχειρῶ, φίλαι:
πότερον ὑφάψω δῶμα νυμφικὸν πυρὶ, (Eur.*M.vv.* 376- 378).

(Sin embargo, ya que tengo muchos caminos que llevan a la muerte, no sé por cuál comenzaré primero, amigas: si le prenderé fuego a la morada nupcial,...)

Y, en tercer lugar, la muerte de Creusa es causada por el fuego abrasador de los venenos en la corona y peplo, que le envió Medea:

ὄτ' ἐξ ἀναύδου καὶ μύσαντος ὄμματος
δεινὸν στενάξασ' ἢ τάλαιν' ἠγείρετο.
διπλοῦν γὰρ αὐτῇ πῆμ' ἐπεστρατεύετο:
χρυσοῦς μὲν ἀμφὶ κρατὶ κείμενος πλόκος
θαυμαστὸν ἴει νᾶμα παμφάγου πυρός,
πέπλοι δὲ λεπτοί, σῶν τέκνων δωρήματα,
λευκὴν ἔδαπτον σάρκα τῆς δυσδαίμονος. (Eur.*M.vv.*1180-89).¹⁷⁸

([...] cuando ella gimiendo espantosamente (la desdichada), se despertaba de su desvanecimiento. Pues una doble pena hacia una expedición en su

¹⁷⁸ La alusión al fuego también ha sido registrada en *La frontera* de Cureses (1964:32) En esta tragedia, el personaje coronel Ordóñez en función de Creón declara no temerle a la india Bárbara (Medea), aunque tiene la certeza de que su cercana presencia “...es un fuego que todo lo abrasa...” Fuego que funciona entonces como metáfora y que aparece simbólicamente en la descripción de la boda entre Bárbara y Jasón ante la mirada retrospectiva de Huinca: “...se casaron ante una hoguera...” (1964:22) y en el recuerdo de Bárbara “... luego me tomaste ante una hoguera...” (1964:37). Fuego que involucra el saludo de Anambá a Bárbara: “...poderosa sabedora de los secretos del fuego y de la tierra...” (1964:46). Fuego que prevalece en la descripción de Jasón en el primer encuentro con la india: “...Sus ojos eran dos fuegos que me traspasaron la carne...” (1964: 16). Este mismo elemento se convertirá en un instrumento de muerte utilizado por la protagonista de la obra *Medea de Moquehuá* y la protagonista del cuento “Villa Medea” que analizaremos en capítulos siguientes.

contra: por un lado, la dorada trenza que estaba depositada alrededor de su cabeza lanzaba una terrible corriente de fuego devorador y, por el otro, los ligeros peplos, regalo de tus hijos, devoraban la sutil carne de la desdichada.)

En *Medea* de Schujman la imagen del fuego, ya citada, se halla asociada a la imagen feral-monstruosa femenina, que evoca sin duda el episodio mítico previo a la tragedia eurípidea en que la maga, benéfica colaboradora en las empresas iniciales del argonauta, adormeció con sus artes a los toros que exhalaban fuego de entre sus fauces.¹⁷⁹ La versión de Schujman sintetiza este aspecto “mágico” de Medea de un modo parco. Pero resulta interesante destacar que si bien en *Medea* de Eurípides no se menciona el fuego en el Himno a Atenas, vv.824-845, ese elogio se inicia con la mención del éter, considerado por los griegos en muchos casos, como fuego en estado puro.

De modo paralelo, en una suerte de inversión, el pasaje que estamos analizando comienza su reclamo con la mención del fuego impuro: “¿No emite pestilencias, hediondos vahos, lenguas de fuego?” y reclama entonces a la naturaleza, como de alguna manera lo hizo el coro de Eurípides, un rechazo del filicidio: “¿Es que es posible, entonces, que una madre dé muerte a sus hijos pequeños y nada ni nadie, ningún fenómeno natural, ningún estigma, denuncie, pudra ya los ojos, reseque las manos, que vieron, que actuaron?” (Schuj.M.p.23).

El fuego sobre Creusa es una prolongación de Medea. Su aspecto de hechicera o maga aparece en Schujman a partir del veneno. Jasón desea que un fenómeno natural castigue a Medea, él es incapaz de hacerlo y ello forma parte de su impotencia. Los efectos de ese estigma natural que reclama Jasón se asemejan a los del fuego que consumió a Creusa en el hipotexto griego. El fuego que circunda a la oponente griega se parangona antitéticamente con el fuego interior que aniquila a Sabina sin traumatismos. Inmediatamente Jasón menciona a Dios (quizás por primera vez) y Medea replica negando la pertenencia de sus hijos y toda posible relación con Dios, para establecer su propia ley.

¹⁷⁹ Grimal (1981:45) resume de este modo el mito: “Jasón se preguntaba cómo lograría imponer el yugo a los monstruos cuando Medea, hija del rey, en quien se había encendido una viva pasión por él, acudió en su ayuda. [...] entonces Medea le dio un bálsamo mágico-pues la doncella era experta en las artes ocultas-, con el que debería untar su escudo y su cuerpo antes de habérselas con los toros de Hefesto. Ese bálsamo poseía la virtud de volver invulnerable al hierro y al fuego a quien estuviese impregnado de él, y su invulnerabilidad debía durar un día entero [...]”.

Medea encauza su propia ley

La mujer de Eurípides como la mujer de Schujman se halla al margen de la civilización, del poder y de sus respectivas leyes.¹⁸⁰ Como mujeres marginales, en ellas se extrema el dominio categórico de los dictados de la pasión. El duelo y la venganza establecen una forma de ley no escrita.¹⁸¹ El amor perdido de Jasón, el quiebre del juramento en ambas Medeas, las encamina hacia expresiones de violencia sin retorno.¹⁸²

La mujer de Schujman descrea en la impronta de un ser superior, ente teratológico¹⁸³ e inasible cuando afirma frente a Jasón: “¡Deja a Dios, no lo nombres, que nada fue impedimento para tu menosprecio! [...] A esta altura y luego de este hecho, no hay Dios, Jasón, ni importa a nadie que lo haya” (Schuj.M.p.23).

Esta mujer gesta y sacraliza su territorio en el que estaría incluido Jasón. Al mismo tiempo, la mujer define su voluntad, sus propósitos para convertirlos en su propia ley, la que decide expandir sobre los personajes que la rodean. La ley aparecería consolidada en el ser mismo de esta mujer. Por causa de esto, el hombre le enrostra: “[...] Que no hayas sabido nunca aceptar de la vida sus leyes para someterte a ellas [...]” (Schuj.M.p.25).

En contraste con esta protagonista, Medea de Eurípides invoca la protección de Zeus y de Temis, v.160, ante el quiebre del juramento de Jasón pues sabe que la justicia no existe en los ojos de los hombres, vv.219. Se comporta como agente punitivo pues está segura de que los dioses están de su lado.

En la tragedia griega la oposición entre las leyes no escritas, *ἀγραπτα νόμιμα*, la oposición entre las obligaciones familiares y las demandas de la comunidad podría

¹⁸⁰ Femenías (2013:81) Respecto de los espacios público y privado la autora sostiene: “[...] Espacio privado” ha significado fundamentalmente “privado de ley y de equidad para las mujeres”, donde la violencia simbólica y moral antecede a la física, la que hasta no hace mucho tiempo se podía ejercer sin límites [...]”.

¹⁸¹ Fantauzzi (2006:122) afirma: “[...] para el conflicto entre *polis* y *polemos* se encuentra el origen del concepto de ley [...]”.

¹⁸² Como afirma Sarlo (2007: 159) “La violencia durante siglos puso un límite dónde sólo la resignación y el coraje eran virtudes adecuadas; pero, al mismo tiempo, la violencia formalizó un código que daba sentido a las relaciones privadas y públicas”.

¹⁸³ Tomamos el término teratológico con la acepción de lo monstruoso, deforme. La monstruosidad que se le asigna a este personaje deviene del acto filicida que es capaz de cometer. De acuerdo con Rodríguez Cidre (2002:277) “El griego presenta tres términos genéricos que giran en torno de lo monstruoso: *πέλωρ*, *τέραξ* y *κῆτος*. Los dos primeros parten de la idea de “prodigio”, “signo enviado por los dioses” para llegar luego a la noción de ‘monstruo’ ”.

traducirse en la dicotomía: *πόλις / οἶκος*.¹⁸⁴ Recordemos que ambos Jasones han quebrantado el juramento de fidelidad y con ello, no sólo se han desligado del vínculo familiar, sino también han dejado excluidas a estas mujeres de la sociedad a la que ellos pertenecen. Entonces reaparece en la obra de Schujman la imagen de la ley desde la visión del hombre y en desmedro de la mujer:

¡Eso quisieras, hiena! Verme a tus pies, arrepentido y golpeándome el pecho. Hacerme sentir asesino, por simples faltas habituales a los hombres que hasta la misma ley, inflexible y preservativa de la sociedad, contempla con indulgencia. (Schuj.M.p.27).

El comportamiento de abandono por parte del hombre pasaría desapercibido, según la perspectiva masculina, pues se halla inserto en una convención epocal que no sólo acepta dicha conducta, contempla con indulgencia la infidelidad, sino también la contiene ya que el hombre que abandona se encontraría al amparo de la ley social.

La protagonista de Schujman igualmente se manifiesta como agente punitivo aunque su comportamiento, exento de la creencia divina, estaría anclado en la modernidad, en donde los dioses ya han dejado de existir.

Los ejecutores de la legalidad civil

La aplicación de la ley que se le asigna a un criminal en la tragedia argentina, aparece vertida por las autoridades en general y por la autoridad de Creonte, en particular.¹⁸⁵

Por otra parte, Jasón sólo es capaz de vociferar desde lineamientos enunciativos la condena interior que deberá sobrellevar esta mujer, luego de corroborar el filicidio. Dicha condena aparece trazada a partir de la dupla culpa y castigo, cuando Jasón afirma:

[...] No habré de ser yo el ejecutor de tu sentencia, Medea [...] Sola, carga, tu desastre. Expía, sola, la maldición que tu acto acarrea [...] Nada será a tu consuelo.

¹⁸⁴ Femenías (2013:40) “Los términos “hombre” y “ciudadano” en su doble función gramatical de términos universales y particulares operan al mismo tiempo el “milagro” de la inclusión y de la exclusión, invisibilizando por añadidura la maniobra, y dando lugar a un curioso “universal masculino”.

¹⁸⁵ Larrauri (2006:107) “Los seres humanos siguen inexorablemente las leyes de la fuerza y si se representan a sí mismos como seres morales, no es sino porque se muestran obedientes respecto a un modo de actuar colectivamente bien visto”. Con respecto al poder Pugliese (2011:12) afirma: “[...] el poder, entendido como emanación de la divinidad, se encarna ahora en un soberano estatal que hace sus veces y cuya expresión es la ley [...]”.

Y baja tu orgullo. Que es tiempo. ¡Y apesta! [...] te expones al desprecio, cuando callando, aun podrías despertar compasión (Schuj.M.p.29).¹⁸⁶

En cuanto a la referencia que este hombre hace respecto de una mujer orgullosa y contestataria que bien podría guardar silencio, la rastreamos en el hipotexto griego.

En primer lugar, en la voz de la nodriza:

ἤπερ μεγίστη γίγνεται σωτηρία,
ὅταν γυνὴ πρὸς ἄνδρα μὴ διχοστατῇ. (Eur.M. vv.14-15)

(esta, ciertamente, es la salvación más grande, que la mujer no discrepe con su esposo)

En segundo lugar, en la voz de Jasón:

σὺ δ' οὐκ ἀνίεις μωρίας, λέγουσ' ἀεὶ
κακῶς τυράννουσ: τοιγὰρ ἐκπεσῆ χθονός. (Eur.M. vv.457-458).

(Pero nunca abandonaste tu locura, y hablaste siempre mal de los soberanos, precisamente por esto es que serás desterrada del país).

La justicia terrena aparece en Schujman en un tiempo dramático posterior y exclusivamente de la mano de un imperativo Creonte, sostenido por el bastón de mando,¹⁸⁷ y anclado en el plano social de una mayor jerarquía. Desde esa misma autoridad se erige en juez que dictamina los pasos a seguir. Creonte apelará a la simulación de la locura porque la mujer neurótica y desquiciada debería recibir una condena médica y social y no jurídica.

¹⁸⁶ El hombre hace referencia al acto de expiación que nos recuerda a la *Medea* de Grillparzer (1960: Acto IV, p.170) cuya protagonista se entrega voluntariamente al arbitrio de los jueces-sacerdotes de Delfos. En la obra de Grillparzer, el filicidio aparece como un acto de salvación. Así lo enuncia Gora, la nodriza: “Ja, tot! Du heuchelnder Verräter!-Tot! Sie wollte sie vor deinem Anschaun retten!”. (Muertos./ Sí, muertos, traidor hipócrita... ¡Muertos!/Quería salvarlos para que tú [Jasón] no los contemplaras). Por ello, el personaje del autor austríaco aguarda la justicia divina de Delfos y se entregará a su edicto. En este sentido, Macintosh (2000:14): “In nineteenth century Medea become abandoned wife *tout court*, Grillparzer’s trilogy clearly set the trend in presenting Medea’s cause in a thoroughly sympathetic light, where infanticide is no longer caused by the desire for passionate revenge, rather by the mother’s desire to prevent her children meeting with a worse fate in the future”.

¹⁸⁷ En este sentido, la ostentación de poder, imperativo de mando, es evidente en obras como *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca (1986:60) en la enunciación de Bernarda: “Aquí se hace lo que yo mando [...]”, reprimiendo a su hija Martirio:“(Avanzando y golpeándola con el bastón) ¡Mala puñalada te den, mosca muerta! ¡Sembradura de vidrios!”(1986:86) Y más adelante: “No pienso. Hay cosas que no se pueden ni se deben pensar. Yo ordeno” (1986:87). Sin duda, una interpretación desde la teoría del género arroja nueva luz sobre este drama.

En este sentido, Ludmer afirma: “El delito (y el artefacto cultural del crimen y castigo) es un demarcador de áreas, un instrumento de diferenciación: crimen sustraído de la justicia estatal por enfermedad (alteración mental o social), o por representar otra justicia legítima [...]”.¹⁸⁸ Creonte juzga a la mujer, juzga el territorio del crimen femenino desde el ámbito masculino cuando enuncia:

[...] ¿Se declara ella, autora del crimen? (*Desciende acompañado*) [...] ¿Alega razones? [...] Vamos a evitarnos engorrosos trámites policiales y judiciales. A ninguno resultará grato que esto se ventile públicamente. Declaremos a Medea insana, con las facultades mentales alteradas [...] Disfrutará de las bonanzas de un sanatorio especializado y no de un régimen carcelario. [...]” (Schuj.M. p.41).

El *ἀγών* entre Medea y Creonte gira en torno de la aplicación de la ley. Vuelve a enunciar Creonte: “[...] Sabe Dios que nada queremos de ti. Ni tu nombre, ni tu recuerdo. Has violentado preceptos sagrados, leyes de los hombres” (Schuj.M.p.41) y frente a ello, contestataria y taliónica, Medea responde: “Violencia, engendra violencia [...]”¹⁸⁹ ¡Has venido a negociar tu tranquilidad! ¡Sobre la sangre de mis hijos! [...]” (Schuj.M.p.41). Esta situación aparece en la obra de Eurípides dado que la proscripción para Medea surge del edicto de Creonte, vv.282 y ss., por el temor que le significa su presencia hechicera, hacedora de males.

Sin embargo, en la tragedia de Schujman, Medea sabe acerca de la monstruosidad del crimen filicida que ha cometido pero además siguiendo con el engranaje en la manifestación de la violencia justiciera anticipa el crimen por venir, pues ya ha tendido la celada a sus enemigos: “[...] De mis escombros saldrá la lápida para tu tumba [...]” (Schuj.M.p.41). Frente a los designios de Creonte, designios impartidos desde el ámbito masculino, la expresión de la violencia se explicita en la carga semántica del lenguaje empleado por Medea:

[...] A ti te pensaba, y confieso que temía [...] ¡Yo, sí! ¡La madre! ¡La hembra herida! ¡La mujer avasallada, ese ser que ustedes relegaron! ¡Los dos! ¡Machos en connivencia! ¡Hijos de puta decidiendo por mí, en mi vida! (Schuj.M.p.42).

¹⁸⁸ Ludmer (2011:383).

¹⁸⁹ Nos remitimos a la nota nº 57 de la Introducción al presente trabajo.

La degradación animal circunscripta en el lenguaje utilizado por Medea parecería espejarse en el lenguaje de Creonte cuando profiere: “¡Deja de aullar! ¡Deslenguada!” (Schuj.*M.p.*42).

Ahora bien, a la aplicación de la ley desde el ámbito masculino del todopoderoso Creonte, se suma el dictamen también masculino de un Jasón obediente al mandato de la autoridad: “Debieras dejarnos hacer, Medea. Aguarda y obedece. Nada resta.” (Schuj.*M.p.*42). Por tanto, desde el ámbito masculino aparece el intento de la aplicación de la ley sobre el ámbito femenino.¹⁹⁰ Sin embargo, el intento resultará fallido tanto en la ejecución de los designios de Creón como en el apoyo sumiso de Jasón.

La imagen final de la celada

La protagonista de Schujman está a punto de lograr su cometido. En un primer momento, montó el espectáculo del crimen de sus hijos, a fin de urdir la celada en la que caerán indefectiblemente sus enemigos: padre e hija. La mujer los ha conducido sigilosamente a su propio territorio, al interior de su casa, su “guarida” y una vez insertos allí, no tendrán escapatoria posible. Medea parece solazarse de atemorizar a Creonte cuando afirma:

¿No es asombroso que el viejo Creonte se haya metido en la guarida de Medea, sin sospechar que Medea, no por casualidad, no fortuitamente, logró al fin reunir a todos los culpables bajo su techo, a todos aquí y a mi alcance, al alcance de mi desesperación? [...] Has caído en mi celada. Y no podrás huir. Ya no. ¡Mi cebo es muypreciado para ti! (Schuj.*M.p.*43).

Nuevamente asesina y triunfal Medea se regodea con la ejecución de Sabina, por causa de sus venenos (Schuj.*M.p.*44). Ello provoca el inmediato ascenso del oponente, Creonte, al segundo lugar del horror, la habitación de la planta alta en la que yace Sabina a fin de observar esta nueva muerte. De la misma manera que delineamos los movimientos de ascenso respecto del acto filicida, perpetrado en primer lugar, también podemos entrever que estos movimientos de ascenso estarán imbricados en la muerte de la oponente, ya que el padre sube las escalinatas a fin de corroborar el crimen, como ya han ascendido Jasón y Sabina anteriormente.

¹⁹⁰ Álvarez Espinosa (2004: 80) Con respecto a la Medea eurípidea afirma: “[...] De acuerdo con las leyes, Jasón había ejercido el derecho al divorcio inherente a todos los hombres y el deber de Medea era aceptar las costumbres y leyes establecidas en Grecia”.

De la misma manera que la Medea euripidea profetiza la muerte de Jasón, esta Medea profetiza la inevitable muerte del padre, Creonte, desde su descripción en un lenguaje violento porque sabe que lo está aniquilando desde su interioridad:

[...] Y tú, Creonte, sucumbe como un cerdo, aplastado por tu propia grosera concepción del mundo. Quisiste o aceptaste la felicidad de tu hija a cualquier costa. Aquí la tienes, desposada con la muerte, pingajo de espuma y estertores [...] (Schuj.*M*.p.44).

El designio de la ley humana enarbolada anteriormente por el imperativo de Creonte decae como decae irremisiblemente el puño de su bastón en alto frente a la criminal Medea. Este acto fallido de manifestación de la violencia del hombre contra la identidad femenina se espeja de modo invertido en la concreta expresión de la violencia de Medea con las muertes de la hija y luego la de su padre, ambas perfectamente pergeñadas y ejecutadas por esta mujer.

Medea, la hechicera

Entre los aspectos que forman parte de la configuración de Medea en la tragedia euripidea, la magia prevalece en la mayoría de las obras seleccionadas. Dicha magia, en la tragedia de Schujman, no puede ser reconocida formalmente como tal, ni tampoco escindida en benéfica y maléfica tal como han observado varios autores, entre ellos Biglieri.¹⁹¹

Sin embargo, por un lado, una suerte de hechicería y sus respectivos recursos técnicos de venenos, mentiras y trampas está presente en el modo en que la mujer intenta volver a enamorar al hombre, con encantos mujeriles, una vez muertos los hijos y a pesar de estas muertes. En esta misma línea, aunque con anterioridad, aparece la clara decepción de Sabina y su posterior derrota, en la competencia desigual con Medea, en términos femeninos, respecto del hombre cuando enuncia: “[...] Qué hechizo, en el fondo, te somete a ella, qué temor, o qué respeto sobrepuesto a tu voluntad, es algo que no alcanzo, pero juro que habré de desterrar” (Schuj.*M*.p.38).

Por otro lado, la nodriza, siempre confidente y cómplice, direccionada por Medea, “extrae de su bolsillo un frasquito y vierte en la copa algunas gotas” que serán ofrecidas a modo de los dones euripideos cuando la mujer afirma: “Nuestro presente” (Schuj.*M*.p.40).

¹⁹¹ Cfr. Biglieri (2005:117 y ss).

En el momento en que un incrédulo Jasón anuncia a Medea que Sabina se ha dormido, para sí la protagonista anuncia: “Despertará en el infierno” (Schuj.M.p.40) tal como la mujer del hipotexto griego enuncia con respecto a la inmediata muerte de sus hijos en diálogo con el Pedagogo en donde pone en evidencia el juego irónico: “ἄλλους κατὰξω πρόσθεν ἢ τάλαιν’ ἐγώ” (Eur.M.vv.1016) (A otros haré descender antes yo, la desdichada). El juego de palabras, la ironía mordaz aparece certificada por el doble significado del verbo *káteimi*: regresar y descender. Ambas enunciaciones están proferidas por la mujer eurípidea. La diferencia abismal consiste en que en la obra de Schujman, la protagonista hace referencia a la contendiente femenina, en tanto que en la obra griega a sus propios hijos.

La protagonista de Schujman, como una hábil hechicera, ha logrado su cometido. Ha montado un espectáculo cuya teatralidad enfatiza el crimen filicida. A partir de él perpetrará la destrucción absoluta del hombre, su destrucción interior acrecentada con los crímenes posteriores. A partir de los movimientos teatrales de ascenso y descenso en el interior de la casa, movimientos semiotizados desde el objeto escalera, podemos constatar la maquinación y la ejecución de la venganza de una mujer, la imagen de la red de una maga, en definitiva, de una hábil cazadora.

Medea: oximorónica por el amor de Jasón¹⁹²

En una escena, cercana al final de la obra, la protagonista de Schujman ha abdicado de su maternidad, para volver a sentirse mujer-hembra capaz de enamorar a su hombre nuevamente. Este hito significa un verdadero punto de inflexión cuando afirma: “Hay tú y hay yo”. (*Avanza hacia él*) [...] (Schuj.M.p.24).

Una vez consumada la venganza en los crímenes de los oponentes, la mujer vuelve a reclamar el amor del hombre, en un intento por restablecer el vínculo amoroso: “Es como el comienzo, Jasón. Otra vez tú y otra vez yo [...] Marido y mujer. Pareja al fin. Constante. [...]” (Schuj.M.p.45).¹⁹³ El objeto de amor aparentemente ha permanecido incólume en esta

¹⁹² Creemos que Medea experimenta un amor nocivo-pasional por Jasón, que lo aniquila. Por ello hacemos referencia al oxímoron como figura retórica de complemento contradictorio.

¹⁹³ Vernant (2001: 136) respecto de la muerte: “[...] *Thánatos* adquiere aquí el rostro de mujer, no de la clase repugnante o monstruosa característica de Gorgo o Kere, sino fascinante por su belleza, al mismo tiempo que atractiva y peligrosa como el objeto de un imposible deseo, del deseo de otro”.

mujer y significa un punto de inflexión en lo que respecta no sólo al hipotexto griego, sino también en lo concerniente al resto de las protagonistas de las obras seleccionadas.

Medea-Jasón, una unión ajena a la ley matrimonial

Si tenemos en cuenta las leyes en Grecia (De Romilly, 2004:15-19), en el régimen democrático, estas reglamentaban, con el consenso de todos, los diversos aspectos de la vida en común. La ley- y más precisamente la ley escrita- se volvió entonces el símbolo de una doble oposición: encarnó para los griegos la lucha contra la tiranía a favor del ideal democrático, pero también la lucha contra los bárbaros y el ideal de una vida civilizada. Ellos definían la libertad como la obediencia a las leyes. La *πειθαρχία* (la obediencia/ la disciplina) salva a las ciudades, y el término *νόμος* conciliaba el ideal abstracto del buen orden con las costumbres simples. Las leyes de ciudadanía tienen sus implicancias en la Medea de Eurípides, pues sus hijos son los hijos de una colquidense, de una extranjera, de una bárbara; pero igualmente son los hijos de Jasón, el argonauta griego.¹⁹⁴

Además, debemos tener en cuenta que en la Antigua Grecia, la boda no es ceremonia de un solo día. La unión legítima entre hombre y mujer se celebra con el acto social del acuerdo recíproco entre familias, en el que el padre de la novia se compromete a entregarla al hombre que la pretende. Por ello, la novia será conducida al espacio doméstico, al *οἶκος* del novio. Al mismo tiempo, el matrimonio no se consideraba consumado realmente antes de que los novios hubiesen cohabitado durante un tiempo. La mítica Medea no ha sido dada en matrimonio por su padre, sino que fue ella misma quien estrechó su mano derecha con la de Jasón, de igual a igual, en un gesto propio de varones que sellan un pacto-contrato y no de un hombre y una mujer que contraen matrimonio, puesto que generalmente, en esta instancia, el varón tomaba la muñeca de la mujer en señal de dominación.¹⁹⁵

En consecuencia, la unión entre Jasón y Medea sólo podría ser considerada un hecho. Sin embargo, la heroína clásica sustenta la posición de un quiebre matrimonial cuando enuncia en el verso 219: “[...] δίκη γὰρ οὐκ ἔνεστ’ ἐν ὀφθαλμοῖς βροτῶν[...]” (la

¹⁹⁴ Mead (1943:17) “[...] There is bitter irony in his contention that she has profited too because it has enabled her to live in Greece, under the rule of law, seeing that she, as a foreigner, was deprived many of the privileges he enjoyed [...]”.

¹⁹⁵ Cfr. Boedeker (1991:95) y Foley (1989:75).

justicia no existe ante los ojos de los mortales). La generalidad de los hombres a los que alude, recae en la particularidad de Jasón quien ha roto el juramento de su diestra.¹⁹⁶

Como se sabe extranjera y en carácter de tal, se le hace necesario adaptarse a la ciudad. Así lo afirma en el verso 222: “*χρηὴ δὲ ξένον μὲν κάρτα προσχωρεῖν πόλει*”. (Es necesario que el extranjero se vincule con la ciudad de manera adecuada).¹⁹⁷ Ahora bien, sus hijos han sido concebidos de una madre que no porta la ciudadanía ateniense. A este respecto refiere Boegehold: “[...] A law of 451/0 B.C limited Athenian citizenship to *τοὺς ἐκ δυεῖν Ἀθηναίων γεγονότας*, men born of two Athenians [...] Whoever has not been born of parents who are both citizens has not share in the city[...].”¹⁹⁸ Es decir estos hijos no pueden participar de la vida política de la ciudad,¹⁹⁹ y por ello, en el momento en que su madre es condenada al exilio, dispuesto por el rey Creonte, sufrirán su mismo destino de apátridas.²⁰⁰

En la obra de Schujman, el reproche que Medea asigna a Jasón por el amor perdido, es correspondido por éste en otros reproches señalados desde el racconto de la unión amorosa, unión que, al parecer, le significó al hombre una cadena de favores que otorgó a la mujer, ya que ella era despreciada por todos: “[...] ¡Nadie quería nada contigo! Me rogaste. ¡Lloraste pérfidamente!” (Schuj.M.p.26). Es decir, el amor concedido como favor por el hombre se homologa al favor que en la tragedia griega Jasón le concedió a la mujer bárbara porque eso le ha permitido habitar la tierra griega (Eur.M. vv.522 a 545) en el extenso *ἀγών* de los esposos.

¹⁹⁶ Pippin Burnett (1998:194). “She locates the injury that angers her not in the part of herself that is couched but in her hand, the hand on which Jason’s broker oath of alliance was sworn”.

¹⁹⁷ Gambon (2009:109) “[...] Pero la explicación de la crisis familiar no se agota únicamente en esa “otredad” del personaje, que a menudo es creada retóricamente. Más bien encuentra en ella, como en la de sus hijos, el pretexto para ahondar en la problemática del matrimonio, como vínculo creador de obligaciones recíprocas a la par que como marco institucional de perpetuación de linaje. Y como portavoz de dicha problemática resulta escogida precisamente la mujer en quien mejor se comprende la experiencia femenina de la esposa como extranjera”.

¹⁹⁸ Boegehold (1994:57).

¹⁹⁹ Aristóteles (1275^a 1-2) en el libro III de *Política* da a conocer que “la *pólis* es un conjunto de ciudadanos, de modo que hay que considerar a quién llamar ciudadano (*polites*) y cuál es la naturaleza de ese ciudadano.

²⁰⁰ Cabe recordar que en época de Pericles, en el año 451 a.C, aproximadamente, este seducido por la bella extranjera milesia Aspasia, se separó de su esposa, y tuvo con ella un hijo al que reconoció públicamente, contradiciendo con su propio ejemplo la ley que él mismo había promulgado. Cfr. Plut.*Per.*24, 5. Sch.Plut,*Menex.* 235 e, Aristót.*Ath.Pol* 26,4.

La protagonista de Schujman ha desobedecido a su familia al fugarse con este hombre, y a ello este hombre responde con el incumplimiento tal como lo afirma Medea: “No falté yo a mis promesas” (Schuj, *M.p.*24). Prácticamente está en la misma línea que los versos 160-169 de la heroína clásica en el momento en que alude a la ruptura de la palabra dada desde la invocación a Zeus, custodio de los juramentos y a Temis, guardiana de las súplicas. Frente a ello sostiene la mujer de Schujman: “Invocas la ley, tú. ¡Adulterino! ¡Hurtador!” (Schuj.*M.p.*27).

Al mismo tiempo, el amor sólo aparece perdido para el hombre pues la mujer afirma seguir amándolo, a pesar y quizá, por ello mismo, por haber cometido el filicidio. De esta manera, según el parecer de la protagonista, volverán a reencontrarse como marido y mujer. Afirma esta Medea: “[...] la vida no acaba de matar el sentimiento [...]” (Schuj.*M.p.*26). Ese amor parece consolidarse en una raigambre brutal, violenta con la que se identifica la mujer de Schujman.²⁰¹

La tragedia de Schujman propone algunos puntos de inflexión con respecto al mito griego. En cuanto al lugar de la acción, la Medea argentina halla su territorio en el espacio de la casa, el lugar que habita. A partir de una escalera que divide los espacios arriba y abajo, se semiotizan los movimientos de ascenso y descenso del lugar del horror. Por un lado, ascenso al lugar depositario de las muertes de los hijos y de la muerte de la rival femenina, Sabina y, por consecuencia, la muerte de su padre, Creonte. Por otro lado, descenso al lugar de confrontación dialógica y de inculpación entre los personajes. El espacio contiene estos movimientos internos sin cambiar en toda la obra y, en ese sentido, parece no haber un gran contraste con el hipotexto eurípideo en el que los crímenes han tenido lugar en el interior del *οἶκος*. Como contrapartida, la muerte de Creusa/Glauce se produce fuera del espacio escénico y aparece anoticiada por el mensajero.

²⁰¹ Respecto del amor que la mujer sigue experimentando por el hombre, recordemos la situación similar, entre otras obras, con las protagonistas de Séneca y de Cureses. Sin embargo, tanto Medea de Séneca como Bárbara de Cureses, proponen la huida de la tierra que habitan junto al hombre y no lo logran. Es decir, que la interpretación más plausible es que cometen filicidio por la situación de aporía en la que se hallan. Contrariamente, la Medea de Schujman, luego de matar a los hijos y a la oponente, renueva el amor que siente por su hombre y sería capaz de asesinar permanentemente.

En cuanto a la acción misma, la obra de Schujman se abre, única entre las obras estudiadas, en el punto final del hipotexto, en el momento en que la protagonista ya ha cometido el filicidio como expresión de la violencia más extrema. La traición del abandono será correspondida con la venganza en los crímenes de los hijos y de la joven novia y con la muerte del padre de esta. La muerte de los hijos significará el montaje de un espectáculo con sentido del evento cuyo fin es la celada en la construcción de la maquinaria de venganza sobre sus oponentes, en igual sucesión diacrónica que la tragedia eurípidea, pero desplegando una acción teatral por parte de cada uno de los personajes y, en especial de la protagonista, que plantea toda una innovación autoral.

Sin embargo, el punto de inflexión más importante con respecto a Eurípides se plantea cerca del final. La protagonista de Schujman intenta, luego de cometido el acto filicida, conquistar nuevamente al hombre y parece proponerle una vida en común. Este contradictorio intento de conquista amorosa, claramente imposible, puede percibirse en la inmediatez del asesinato de los hijos y lo renueva, tiempo después, en la inmediatez del crimen de la oponente. Existe por tanto, un tiempo trágico muy acelerado y comprimido en Schujman.

Entonces, la vida de esta Medea y de este Jasón debe continuar después de la muerte de los hijos. En ningún momento la hechicera niega la monstruosidad de su crimen, que interpreta como la anulación de su maternidad vertida en holocausto por venganza contra el traidor.

Un detalle particularmente significativo de Schujman se encuentra en la primera y en la última frase de la obra, que la enmarcan con expresiones casi idénticas. Después de varias vacilaciones expresadas solo con un lenguaje corporal, Medea dice: “¿Por qué?” (Schuj.M.p.14). Estas son las únicas palabras que salen de sus labios por un extendido lapso de tiempo, hasta el momento en que habla con la Nodriza, después del filicidio. En la escena final, luego de la propuesta de proseguir que formula Medea, Jasón con evidente señal de derrumbe, interroga: “¿Por qué? ¿Por qué así?” (Schuj.M. p. 45). Esta pregunta sin respuesta implica la imposibilidad de hallar razón al crimen. Ninguno comprende la causa de su dolor.

Entonces esta mujer considera que la cadena de crímenes la une nuevamente a Jasón como pareja única y constante y, en contrapartida, este hombre observa la alienación de

quien fuera su mujer. En la propuesta de *Medea* de Schujman, el deber ser del matrimonio indisoluble, que ha sido profanado, provocó los actos de la violencia contestataria, una pasión nefanda subyace a los actos.

Capítulo II

La violenta desacralización del mito en *Medea de Moquehuá* de Luis

María Salvaneschi²⁰²

Medea de Moquehuá, publicada en 1992, eslabona las secuencias cronológicas del hipotexto clásico griego y afianza la expresión de la violencia especialmente en la desacralización del mito en varios ítems. Los aspectos críticos novedosos son:

- 1) La desterritorialización de una mujer por una división interna dentro del territorio argentino en que hallamos el binomio: urbano/rural, capital/pueblo pequeño, centro/periferia.
- 2) La marginalidad social de la protagonista por su arte de hechicería a través de la videncia en las cartas del tarot. El texto mezcla una cultura rural, periférica, con la práctica del tarot, más bien propia de la cultura urbana.
- 3) La violencia en las expresiones del lenguaje y, especialmente, del lenguaje gestual empleado tanto por el coro de murgueros como por el resto de los personajes, en particular la Nodriza y el jubilado.
- 4) La protagonista es la única, en el conjunto de las obras seleccionadas, que se suicida una vez perpetrado el acto filicida y ello constituye toda una innovación.

Medea de Moquehuá relocaliza un asunto consuetudinario, la rivalidad entre los pueblos,²⁰³ pautada desde tiempos inmemoriales, que será tomada particularmente en esta

²⁰² Nació en Olivos, provincia de Buenos Aires. Estrenó varias obras teatrales de su propia autoría o coautoría, como por ejemplo: *Vida y Risas del siglo XV* (1960); *Un, Dos, Tres* (1963); *El agua de todos los ríos* (1980); *Tiempo de fantasía* (1982); *Segunda Familia* (1984); *Pilin; Milanesas con Fritas; Una historia en cortocircuito* (1989) y *Medea de Moquehuá*, que ha sido publicada en el año 1992. Los datos sobre el autor no abundan, aunque es evidente que se inscribe en una generación de dramaturgos novedosos en la literatura argentina cuyo rasgo más notorio consiste en la “territorialización” / “desterritorialización” de mitos clásicos.

obra argentina, atendiendo a la dicotomía suscitada dentro del mismo territorio nacional. Quizá uno de los aspectos más salientes de esta obra consiste en la utilización de un lenguaje procaz, en especial por parte de algunos integrantes individualizados del coro que, en cierta medida, se corresponde con el ideario ciudadano contenido en el mito. Tal como sostiene López Eire, respecto de un término tan polisémico: “El mito sirve, en efecto, como el lenguaje, para influir en los conciudadanos, pues fundamenta el orden social y político haciéndolos solidarios de un ideario o proyecto ciudadano común [...]”.²⁰⁴

La violencia en el territorio argentino

Dentro del plano geográfico del territorio argentino y como espacio escénico, el autor afianza la gran urbe que significa la ciudad de Buenos Aires. Esta funciona a modo de macro-espacio, frente a la marginalidad de Moquehuá,²⁰⁵ pequeño poblado de provincia. Es decir, Moquehuá conforma el micro-espacio, la tierra de Medea, aludida desde el recuerdo, en especial en el personaje de la Vieja. Además, Moquehuá constituye un tiempo, un ícono del pasado tanto en la historia personal de Medea como en la historia del país. Su nombre incaico contribuye a la contraposición entre los ámbitos civilizado e indígena.

También hallamos la marginalidad de otros espacios enunciados y, de menor envergadura, que han sido habitados por la protagonista con anterioridad al presente de la acción dramática. La carencia del territorio, la desterritorialización que ha padecido el personaje euripideo de Cólquide a Corinto adquiere en la obra de Salvaneschi un valor múltiple en relación con las dicotomías propias de la historia y la cultura argentinas.

Delimitación de los espacios y del tiempo

El territorio como lugar de pertenencia, tal como se ve en los macro y micro espacios, en esta tragedia argentina se halla relacionado con la violencia. En *Medea* de

²⁰³ Como puede verse en Heródoto. (*Historia*.I. 1-5) Agrega López Eire (2001:17): “Entre los mitos prehistóricos ocupa un lugar relevante, desde el punto de vista de la etiología, la rivalidad entre griegos y persas, europeos y asiáticos, occidentales y orientales, como el caso de Io, Europa, Medea y Helena”.

²⁰⁴ López Eire (2001:15).

²⁰⁵ Moquehuá es un vocablo de origen incaico que significa: “Tierra de mucho maíz o montón de maíz”.

Eurípides podemos constatar que dentro del espacio teatral de Corinto, espacio escénico, donde se desarrolla la acción de la tragedia, aparecen otros espacios, por ejemplo, Cólquide como el espacio distante –mítico en la voz de la nodriza y de la propia Medea y, por mediación del coro, Atenas, como eje espacial.²⁰⁶ Tan lejana es la tierra de Cólquide para la heroína eurípidea, como lo es la tierra de Moquehuá para esta Medea argentina.

Los espacios en la tragedia de Salvaneschi, en cambio, se encuentran delimitados por un macro-espacio escénico en el que se halla involucrada la República Argentina, y en ella está subsumida la capital, Buenos Aires. En confrontación con esta, nos encontramos con un micro-espacio en el que subyace la periferia del pueblo de Moquehuá, poblado marginal ubicado a 210 km de la ciudad de Buenos Aires que pertenece al partido de Chivilcoy. Inmediatamente podemos evidenciar desde el plano geográfico, la escisión denigratoria entre macro y micro-espacio, es decir, la marginalidad del pequeño poblado frente a la gran urbe.²⁰⁷ Ambos espacios se hallan definidos por la Vieja desde el plano temporal: la temporalidad del presente y la temporalidad del pasado aunados en su enunciación: “Reina del Plata...Cemento. Humedad. Hollín. ¡Cómo se extraña ese olor a tierra! ¡Y ese cielo para una sola!” (Salv.M.M.p.11).²⁰⁸ La naturaleza enmarcada en la inmensidad tierra/cielo se opone claramente al desagradable hollín que emana de la cultura.

²⁰⁶ Cfr. González de Tobía (2008:11): “La situación trágica tiene como lugar Corinto, espacio que, en realidad, desde el punto de vista trágico, sólo sirve como contraste, ya que la acción que en él se desarrolla, surge de la presentación de la lejana Cólquide y de la vigencia ética impuesta resolutivamente por Atenas”.

²⁰⁷ Muy similar es la visión de Sarmiento en su obra *Facundo* (1986:25): “El hombre de la ciudad viste el traje europeo, vive de la vida civilizada, tal como la conocemos en todas partes: allí están las leyes, las ideas de progreso, los medios de instrucción, alguna organización municipal, el gobierno regular, etc. Saliendo del recinto de la ciudad, todo cambia de aspecto: el hombre de campo lleva otro traje, que llamaré americano, por ser común a todos los pueblos; sus hábitos de vida son diversos; sus necesidades, peculiares y limitadas; parecen dos sociedades distintas, dos pueblos extraños uno de otro [...]”. A este respecto Lojo (1994: 26) “...Para Sarmiento la barbarie es la gran boca del vacío, el desierto barrido por los huracanes de la Naturaleza que se antropomorfizan o personifican en una fuerza grandiosa y salvaje, no por humana menos natural: la de Facundo. En la concepción sarmientina, sobre esa “tábula rasa” de la Naturaleza –estéticamente valorada- políticamente signo del más grave atraso- es posible implantar una cultura, o mejor, una civilización con elementos tecnológicos y un sistema productivo al que la vida nómada y patriarcal de la campaña-hábitat de pastores y ganaderos- es ajena por completo...”. Más adelante, (1994:131) “...La “barbarie” se diseña, contra la topología del “más allá”, como el “más acá” que nos pertenece, como lo inmediato que hemos distanciado y olvidado: una vida cercana en muchas ocasiones al corazón del placer, de la libertad y de la infancia...”

²⁰⁸ Salvaneschi, L.M. (1992). Todas las citas están extraídas de esta edición. En adelante *Medea* de Moquehuá se abreviará: (Salv.M.M.) seguida por el número de página.

Ahora bien, dentro del macro-espacio de la ciudad de Buenos Aires, hallamos subsumido un espacio menor, el del hotel de baja categoría, que contiene dos plantas, en donde se alojan la totalidad de los personajes. En este espacio podemos discernir la utilización de dos planos, a saber: la planta alta en donde se aloja la joven oponente y la planta baja en donde se alojan la Vieja, Medea, sus hijos e hijos de Jasón. Ello conlleva a dos movimientos: el ascenso y el descenso de estos personajes. Dichos movimientos se hallan involucrados de manera inversa a los dispuestos en la obra analizada en el capítulo anterior. Es decir, en *Medea* de Schujman, en el ascenso tienen lugar los actos criminales de Medea y en el descenso los diálogos de inculpación entre los distintos personajes. En cambio, Salvaneschi no explicita la presencia del objeto escalera, semiotizado tal como aparece en Schujman pues en él los personajes interactúan indistintamente en un mismo espacio interior, el del hotel, a través de movimientos ascendentes y descendentes, imbricados de modo tal que ningún acontecimiento alcanza a ser privado. Además, debemos considerar un tercer movimiento escénico, el que realiza constantemente el coro de murgueros en el transcurso del tiempo dramático.

Por anotación explícita de su autor, esta pieza se inserta en un tiempo relativamente cercano al año de su edición, 1992, y tiene lugar en el transcurso de un atardecer y del amanecer del día siguiente.²⁰⁹ Es decir, el tiempo dramático está reducido a un día. Además la obra de Salvaneschi manifiesta una estrecha relación con su hipotexto griego ya que respeta el orden de secuencias de la tragedia de Eurípides.

Planos múltiples

En relación directa con los espacios y el tiempo, la manifestación de la violencia aparece delineada en múltiples planos, a partir de los cuales se entrelazan los personajes que componen esta obra. Entre estos planos hallamos el plano geográfico, el plano social y el plano identitario; femenino y masculino.

Plano geográfico

En la tragedia de Salvaneschi parecen deslindarse jerarquizadamente a partir del plano geográfico del territorio tres concepciones íntimamente relacionadas: los espacios

²⁰⁹ El autor aclara entre los textos secundarios “Época: Actual. Buenos Aires” (Salv.M.M.p.8).

geográficos, las sociedades que pueblan dichos espacios y, finalmente las identidades genéricas que se insertan en estas sociedades y en esos espacios.

En primer lugar, desde el plano geográfico podemos vislumbrar la confrontación general del aquí y del allá, la gran urbe frente a la marginalidad pueblerina a la que ya hemos hecho referencia.

Ahora bien, desde la particularidad espacial del hotel en el que habitan la totalidad de los personajes, evidenciamos la territorialización de uno sólo de ellos, el de la hija del Dueño, único personaje nacido en Buenos Aires, frente a la violencia de la desterritorialización del resto. Medea y la Vieja pertenecen a Moquehuá, espacio idealizado por la última en la rememoración del pasado (p.11). Frente a este idilio, ambas mujeres, aborrecen el otro espacio, el de la gran ciudad, en donde se hallan insertas en el presente de la acción. El espacio de la ciudad y el espacio del hotel oprimen a los personajes.²¹⁰ Sin embargo, los motivos de dicho aborrecimiento parecen disímiles en una y en otra. En el personaje de Medea podría tratarse de una transposición del objeto al sujeto, es decir aborrece el lugar del cuarto del hotel que le ha sido asignado porque es aborrecida por “su hombre” desde los inicios de la obra. En tanto que la Vieja, desde una visión más equitativa y menos sentimental, parecería no ajustarse al presente encierro de la gran ciudad, toda una paradoja: ciudad=encierro=incomunicación. Este personaje sólo desea volver al bienestar de su pueblo, por tratarse además de un espacio abierto, es decir poblado marginal=libertad=comunicación. Desde el idilio del recuerdo se van entretejiendo los planos geográficos espaciales con el plano social, cuando la Vieja afirma:

Vámonos de aquí de una vez por todas. Aun podemos ser felices. *Cambio de luz (La vieja gira)* Como aquellos domingos. Allá en nuestra plaza de Moquehuá. Hembras sonrientes a flor de labios. Y esos hombres...mostrando sus brazos y pechos de acero. El ¡Buenas tardes!...El ¿Qué tal? Luego, la mesa del Club Social. La cerveza bien helada corriendo por las gargantas, envuelta en el aroma de los jacarandáes. (Salv.M.M.p.13)

Esta expresión podría enmarcarse en una perspectiva doble. Es decir, en la realidad de un presente inhóspito que acucia tanto a la mujer como a su nodriza, como en la irrealdad evasiva del ensueño, provocado por la idealización que confiere la nostalgia por

²¹⁰ Cfr. el uso similar del espacio en Delbueno (2014:62). La protagonista de *Jasón de Alemania* de Javier Roberto González afirma: “-Donde yo nací teníamos un mar de tierra, parejita y húmeda, para perderse la vista”.

aquello que ya no se tiene. En esta obra en particular, el espacio Moquehuá adquiere visos de “*locus amoenus*”.

Asimismo, desde el mismo plano del territorio, el dueño del hotel, podría asimilarse a los personajes de Medea y de la Vieja, pues comparten la misma desterritorialización. Si bien sus buenos negocios le permiten vivir en la gran urbe, este hombre ansía volver a su lugar de origen: “[...] Me iré a mis rías, allá en Galicia, donde todo tiene el olor de uno.” (Salv.M.M.p.19). Entonces el olor de la tierra de la Nodriz y el olor personal del Dueño confluyen como marco de identidad. El espacio europeo aparece únicamente enunciado por este personaje y pone de manifiesto el crisol de razas que alberga la Argentina en las distintas etapas inmigratorias. Como en tantas otras obras argentinas aparece aquí la oposición binaria entre los espacios del aquí nacional frente al allá extranjero.

Igualmente aparece el coro como un todo desterritorializado e itinerante que desde un inicio hace hincapié en su procedencia geográfica identitaria con el refranero: “De Saavedra venimos/caminando y riendo/para contarles/para contarles/una historia. Dicen...De amor” (Salv.M.M.p.9).²¹¹

Plano social

Esta historia de amor cantada por el coro de murgueros involucra a Medea y a Jasón desde una de sus tantas aristas, en este caso en particular, la escisión social. Sabemos que en la presente obra la mujer ha sido la hija de un estanciero de posición acomodada frente a un hombre carente de futuro y, mayormente inescrupuloso como afirma la Vieja:

Sabías que el cabrón de tu padre no lo quería. El pueblo comentó por largo tiempo, cómo él y sus hermanos, liquidaron el campo y la casa del pueblo que heredaron de sus padres, en tan sólo seis meses. Pura farra, carreras de sortija, y sulki, riña de gallos y grandes borracheras. (*Pausa*). Pero... la señorita se enamora. En fin, para qué lamentar tantos despropósitos que hemos hecho. (*Pausa*). Hasta robar. (Salv.M.M.p.17).²¹²

²¹¹ Es probable que Saavedra haga alusión a uno de los 135 partidos de la provincia argentina de Buenos Aires. Está situado en el sudoeste de la provincia y su cabecera es la ciudad de Pigüé. Lleva ese nombre por una de las localidades del partido que recuerda a Cornelio Saavedra, presidente de la Primera Junta de Gobierno. Otra posibilidad sería la que concierne al tradicional barrio porteño de Saavedra. Aunque el autor no lo explicita, esta última parece la interpretación acertada.

²¹² Con respecto a la acción referida por la Vieja en torno a los despropósitos cometidos, de alguna manera ha sido definida por Foucault (2014:82, Tomo II): “El insensato no es enteramente extraño al mundo de la razón: antes bien representa la razón pervertida, perpetuamente derivada a cada

Ahora bien, la pluralidad de los argonautas del mito ha sido reemplazada en esta tragedia argentina por un colectivo de hermanos. El pasado bienestar familiar, en el ámbito socio-económico, la casa de pueblo y un campo, han sido dilapidados, desde la manifestación de la violencia enmarcada en una vida libertina.²¹³ Es de notar que las carreras de sortija,²¹⁴ las carreras de sulki,²¹⁵ y la riña de gallos²¹⁶ implican un contexto cultural y demuestran un claro anclaje en el territorio de la pampa argentina. Existe en el hombre un impulso que tiende a exceder los límites, a ir más allá de sus propias prohibiciones que lo lleva a exponerse, a violentarse. Podríamos inferir que la práctica de los dos primeros juegos se relaciona con la destreza y la virilidad masculina, en tanto que la riña de gallos involucra una manifestación de la violencia por tratarse de animales cuyo duelo finaliza al matar o morir uno de ellos.

Por otra parte, y debido a su situación de dependencia respecto del Dueño, Jasón carece de movimientos y decisiones propias, y parece deambular a modo de marioneta en la esfera del poder, al igual que la joven prometida deambula sobre la esfera de la voluntad e

movimiento del espíritu. En él se realizan incesantemente el peligroso intercambio de la razón y de la sinrazón [...]”.

²¹³ Redfield (2012:166) sostiene respecto de la antigüedad clásica: “La relación de cooperación entre padre e hijo es un producto del especial carácter que tiene la herencia en el mundo homérico. La herencia asegura la continuidad de la familia, que es la institución social fundamental. A través de la continuidad de las instituciones, la cultura salvaguarda una cierta estabilidad dentro del flujo de la naturaleza; la familia se continúa y cada cabeza de familia tiene su familia, por así decirlo, a manera de fideicomiso para sus herederos”. Los hermanos de Jasón y él mismo fallan en la continuidad masculina del patrimonio. Es una estructura que desde la antigüedad ha llegado a este drama.

²¹⁴ Cfr. Abad de Santillán (1991:896), con respecto a la Corrida de la sortija: “Deporte que tiene sus orígenes entre los caballeros de la Edad Media, perduró en el ambiente español y fue traído por los colonizadores a América, adoptándolo los gauchos para poner a prueba su destreza. En cada celebración fue tradición, que se conserva aún en Argentina y Uruguay, que se hicieran corridas de sortijas. Se trataba de pasar a todo el correr del caballo por debajo de un travesaño del que pendía atado a un hilo delgado una sortija estrecha, y ensartarla sin disminuir la carrera con un palito delgado. [...]”.

²¹⁵ Ídem (1991:899) Sulky: “Carruaje liviano, de dos ruedas grandes, divulgado en el campo para viajes rápidos. Tiene un solo asiento y puede llevar capota. Lo tira un solo caballo”.

²¹⁶ Ídem (1991: 842) “En el léxico propio de las riñas de gallos, se trata del animal que revela condiciones excepcionales o nada comunes para la pelea. Como sustantivo, el hombre que se dedica a la cría y compostura o amaestramiento de gallos de riña y el que frecuenta los reñideros. [...]”. En este sentido, recordemos la obra teatral: *El reñidero* del autor argentino Sergio de Cecco, publicada en 1962 que reelabora el mito de Electra en el ámbito de las riñas de gallos, es un buen ejemplo de su ambiente.

imperativo paterno. Ambos, Jasón y la joven bailarina, se hallan bajo la óptica de un mismo patrón. El servilismo que anuda a un hombre frente a la supremacía del otro, se puede entrever en la enunciación de aquel frente al suegro: “Usted ordena”. (*Le sirve. Chocan las copas. Todos ríen*) (Salv.M.M.p.14). A modo de correlato, la respuesta del imperativo como máxima expresión de violencia se deja traslucir en la propia voz del suegro: “No me gusta que me contradigan [...]” (Salv. M.M. p.20).

La violencia en la escisión económica-social

Desde el punto de vista económico, y en relación con el plano social, volvemos a hallar la situación bifronte de señorío-servilismo y por ello, se enfatiza la posición acomodada del dueño del hotel y, en consecuencia, la de su única hija. Frente a estos personajes hallamos en inferioridad de condiciones a Jasón, Medea y la Vieja, todos ellos en clara dependencia económica respecto del Dueño.

Hallamos la misma situación replicada entre los pobladores de Moquehuá, es decir, la inferioridad de la clase baja de una criada, la Vieja con respecto a Medea, una señorita “pudiente”. Dicha inferioridad puede ser percibida en base doble. Por un lado, la criada carece de un nombre propio ya que su designación se aviene con la función con la que emularía a una nodriza entrada en años. Por otro lado, particularmente desde el eje temporal del pasado, la vieja ha sido víctima de la violencia por el despojo y por el trabajo infantil al que estuvo sometida: “[...] Allá en el campo me criaron a mate cocido y pato de laguna. A los once años ya molestaba en las casas. A trabajar. De la nariz me conchabaron de sirvienta, por cama y comida en la estancia del padre de mi señora” [...] (Salv.M.M.p.10-11).

Además, hacia el desenlace de la tragedia este plano económico-social es retomado en su escisión: servilismo-señorío en la dupla Medea-Jasón. El primero de los términos prevalece en la degradación del estamento social más bajo desde la enunciación de la protagonista en respuesta a la vida aburguesada de Jasón:

Somos unos parias en esta ciudad [...] ¿Educar a los hijos en colegios privados? No sé bien qué es eso. Si es bienestar o sólo una nueva forma de esclavitud. Tampoco comprendo eso, de tener una mujer en la cama, acariciar su cuerpo, morder sus senos, sin deseo, hacerle el amor por conveniencia (Salv.M.M.p.30).

Con respecto al personaje de la Vieja desde este mismo plano social y, desde el eje del servilismo se asemeja, por la conducta manifiesta, a sus pares latinos ya que sólo parece preocuparse por sus asuntos de estómago expuestos casi al mismo nivel que los asuntos amorosos de sus dueños. Así lo enuncia: Vieja: “Maldita altanería./Medea: Vergüenza deberías tener al arrodillarte ante esa basura. ¿Eso es lo que predica tu Dios?/Vieja: Quita el hambre. Eso me lo grita mi estómago” (Salv. *M.M.*p.27). En consecuencia, prevalecen en ella los apetitos primarios vinculados a la subsistencia.

Ahora bien, desde el plano social, en el eje opuesto del señorío, la situación de manipulación fallida que Medea intenta sobre Jasón, se replica en la manipulación efectiva del Dueño sobre este mismo hombre. Dicha manipulación es claramente advertida por Medea y la lleva a decir: “¿Y es ese el motivo por el cual metió a su hija en su cama? Claro. Había que ahorrar dinero...Ahora a legalizar. La compra de una libreta matrimonial”. (Salv.*M.M.*p.23).

Plano genérico masculino-femenino

En relación con los planos anteriores, el plano geográfico y el plano social, hallamos en tercer lugar, la confrontación en el plano genérico femenino-masculino. El autor en la voz de la Vieja (*S.M.M.*p.13) distingue la lozanía de las mujeres pueblerinas frente a los músculos de los hombres, sinécdoque de su fortaleza física. La belleza y la armonía de la descripción de los habitantes de Moquehuá aúnan los géneros femenino-masculino desde el recuerdo y se oponen al presente de la gran ciudad, especialmente a los hombres envilecidos que la habitan, como por ejemplo: el dueño del hotel, el jubilado y el travesti del coro.

Si nos situamos exclusivamente en el plano identitario femenino, hallamos la distinción entre Medea, la Vieja y la joven bailarina, con comportamientos bien diferentes en todas ellas pero aunadas en el género femenino frente al mundo masculino de Jasón, del jubilado y del Dueño del hotel. En la génesis femenina, la joven novia, con la sola nominación de hija, carece de voz. Salvaneschi sólo se refiere a ella en su condición de silente receptora de la autoridad paterna (*Salv.M.M.*p. 19) y, posteriormente, en una única acotación escénica, en el Acto segundo (*Salv.M.M.*p.33), que la involucra desde el

movimiento de contemplación de su cuerpo antes de efectivizada la boda.²¹⁷ El silencio forma parte de una de las manifestaciones de violencia, ya que su voz parece amputarse por el imperativo paterno respecto de la consumación del matrimonio. La hija está más degradada que la princesa Creusa del hipotexto griego. Su anonimia expresa cabalmente que sólo “es” en función del padre, que no aparece denominado como tal, sino como “dueño”. Por tanto, es dueño del hotel porque domina el espacio y es dueño de su hija porque domina su cuerpo. En este sentido y en alusión a las distintas formas de la violencia, Femenías sostiene: “[...] Se exhibe las junturas que atan e invisibilizan la violencia como un rasgo básico del sentido común y de la vida cotidiana de la sociedad. Se trata de *cuerpos* (vidas) *autoviolentados*, en los que se produce una forma de desterritorialización de sí [...]”.²¹⁸ Por ello creemos que por el carácter netamente pasivo de la joven, y aunque diametralmente opuesto al carácter de la protagonista, ambas se aúnan en la carencia de un territorio propio, o mejor aún, el territorio de la joven novia se subsume en el demarcado y consolidado territorio de los negocios paternos, sin posibilidad de desvincularse de él.²¹⁹

Además de esta expresión de la violencia paterna y dentro de un mismo plano genérico masculino, la hija es víctima de una cosificación a escala de objeto sexual por el mismo Jasón antes de la boda: “Coro: (*Risas*) *Va disminuyendo la luz. El dueño sigue bebiendo. Jasón manosea a la hija. [...]*” (Salv.M.M.p.15).²²⁰ Esta acción ejecutada sigilosamente por el hombre contribuye a conformar en él otra degradación que lo conduce a la desheroización.

La desheroización de Jasón

Nos parece importante destacar que, más allá de una heroicidad venida a menos, Jasón no solamente aparece ante nosotros como un hombre cotidiano sino que además se

²¹⁷ Una escena similar se registra en el personaje de Creusa en la obra *La Alimaña* de Patricia Suárez, en el momento en que deberá entregarse: “[...] Me echaré el manto sobre el cuerpo desnudo, para que antes de que me case con ese bruto de Jasón, ese soldado de mala muerte, todos en el reino vislumbren mi cuerpo desnudo. La belleza que era yo y me inmolan a esa bestia [...]”. (2014:7).

²¹⁸ Femenías (2013:59).

²¹⁹ Cfr. Beauvoir (1968: 59), a este respecto afirma: “La humanidad es macho, y el hombre define a la mujer no en sí, sino respecto de él; no la considera como un ser autónomo”.

²²⁰ En la literatura argentina contemporánea, autores afamados como Griselda Gambaro han abordado la violencia sexual. Cfr. *La malasangre* de Gambaro (2004: 91-92).

halla descalificado por su aspecto conductual a partir del otro social que lo marginaliza, lo segrega y, consecuentemente lo hace objeto de escarnio.

En primer lugar, visualizamos la degradación de Jasón por parte de la Vieja, (Salv.M.M.p.17), que se expone desde el racconto y a partir de la óptica paterna. Recordemos que el heroísmo presupone una reciprocidad entre el héroe y la comunidad. Si bien ya no nos enfrentamos al concepto de heroicidad de la tragedia clásica en la que el argonauta aparece claramente desheroizado, podemos afirmar que, igualmente, en las recepciones posteriores de la obra eurípidea, su imagen disminuye desfavorablemente respecto del resto de los personajes.

En segundo lugar, hallamos otras descripciones que aportan igual faceta denigratoria del hombre tanto desde el personaje del jubilado como desde el coro de murgueros. Afirma el jubilado: "...Hambre trae. Sobre todo para un changarín. Dicen que el hambre es muy mal consejero" (Salv.M.M.p.10). En tercer lugar, en este mismo tenor, afirman los murgueros individualizados: "Murguero/ 1: En estos tiempos de crisis, la miseria es mala consejera./Murg/6:Mentira/Murg/3: Verdad/Murg/4: Buscó refugio cerca de la comodidad". (Salv.M.M.p.11).²²¹

Por lo expuesto, la figura masculina de Jasón claramente evidencia una imagen minusválida, peyorativa, siempre desfavorable, que se ve acrecentada en esta tragedia.

La violencia en la posesión del cuerpo como territorio

Si tenemos en cuenta la escisión de planos múltiples, en el plano erótico podemos trazar el conocido tríptico: la pasión de Medea, la presencia de una joven violentamente subyugada por la figura paterna y frente a ambas, un Jasón enteramente arribista. Ante la inminencia del nuevo matrimonio Medea enuncia: "[...] Todavía creo en mi único amor [...]" (Sal.M.M.p.13) o bien más adelante: "(Entre dientes). Mi hombre". (Salv.M.M.p.15) y finalmente: "[...] Estoy unida a su cuerpo, a su olor, a sus palabras". (Salv.M.M.p.17).

El cuerpo femenino de la heroína aparece vencido a causa del sufrimiento desde los inicios de la obra. En este sentido, la mujer constituye un cuerpo sufriente. El cuerpo de

²²¹ La actitud acomodaticia de Jasón en relación con sus nuevas nupcias, no es novedosa. Ya había aparecido en la *Medea* de Corneille (1635: Acto primero, escena primera, p.4) en que la desheroización del hombre llega hasta el extremo de la infamia como el conquistador de cetros cuando afirma: "Aussi je ne suis pas de ces amans vulgaires: J'accommode ma flame au bien de mes affaires. Et, sous quelque climat que me jette le sort, par maxime d'estat je me fais cet effort".

esta Medea se nos presenta como una herida abierta tanto por causa de un amor que no ha cesado, como por el consecuente parto posterior. Ambas heridas pertenecen exclusivamente al ámbito femenino y la han aniquilado por dentro, la han implosionado. Tal como afirma Loraux:

Suele sugerirse que el dolor es más clásicamente femenino que el placer. Y, de un modo particular, un dolor a la vez muy agudo y que se imagina cercano al placer: el del parto, que las mujeres tienen que conocer para realizarse socialmente en la reproducción, que su propia constitución y la ciudad están de acuerdo en convertir en lo más propio de su sexo.²²²

La Medea de Salvaneschi no concibe otro territorio más que el territorio que ocupa el cuerpo de Jasón. Ella se ha convertido en su sombra y sufre al no poseerlo. Por ello no va a plantear la huida porque su lugar, su territorio se conforma en el lugar que ocupa Jasón: “[...] Mi mundo sos vos. Nunca traté de huir, porque estoy pegada a la planta de tus pies”. (Salv.M.M.p.31).

La imagen del cuerpo del otro, el del amado, se materializa en el recuerdo de la mujer y la transporta a un tiempo y a un espacio disímil del presente dramático. Ese recuerdo es vivenciado constantemente y sólo le produce desasosiego.²²³ La protagonista rememora el encuentro con su hombre que marcó su cuerpo de una vez y para siempre:

Desde aquel atardecer de noviembre que entre el dolor y el placer me hizo su mujer. Y desde ese instante todo mi cuerpo abierto, lo espera a él. Sí, mi vieja, únicamente a él, para perderse en mi vientre. Espero su aroma, su boca, sus manos, todo su cuerpo para vibrar de felicidad (Salv.M.M.pp.18-19).²²⁴

²²² Loraux (2004: 27-28).

²²³ Freud (2002:20) afirma: “El recuerdo que forma el contenido del ataque histérico no es un recuerdo cualquiera, sino que es el retorno de aquella vivencia que causó el desencadenamiento de la histeria, o sea, el trauma psíquico”.

²²⁴ El recuerdo del personaje protagónico de Salvaneschi, se halla presente en otra Medea argentina, de un modo totalmente opuesto, en la protagonista de González en la obra *Jasón de Alemania*. Cfr. Delbueno (2014:68) cuando esta Medea evoca la violencia del encuentro con Jasón, aunque por su carácter inédito aún no ha causado “recepción” alguna: “Con un libro me engatusó tu padre. Yo nunca había visto uno, a no ser el que tenía mi tata con las cuentas...Una tarde tu padre se me apareció con un libraco de tapas rojas y doradas, en el bajío. Yo estaba juntando yuyos. Se me sentó al lado y me abrió el libro en las narices. “Mirá, mirá qué lindo...” El sabía muy bien que yo podía sacarlo del brete. ¡El zorro!, mucha ingeniería gringa, pero en tres años que llevaba en el campo no había hecho crecer ni una espiga. A ver, mostráme, enseñáme esos yuyitos [...] Salí corriendo, pero me siguió como un loco. “Mirá, mirá qué lindo...Vení...” Al final me alcanzó en el arroyo, y me tumbó de un manotazo...Yo le di mis yuyos, y le mostré cómo había que mezclarlos con bosta para abonar. Al año siguiente los campos cosecharon trigo, y yo ya sabía leer libros. Un día mi tata me

Ahora bien, desde el eje temporal se contraponen presente y pasado en el interior del personaje de esta Medea. Por un lado, hallamos la idílica rememoración del pasado, la situación del enamoramiento inicial por el deslumbramiento que le ha provocado el hombre. Por otro lado, hallamos la solapada angustia que la mujer experimenta en el tiempo presente por seguir enamorada y padecer la no-correspondencia de ese amor. Esa amargura aparece notoriamente percibida por los otros personajes, en especial por el Jubilado cuando comenta a la Vieja: “Sí. Contento. Todo lo contrario de tu señora. Hace días que vive con la vista pegada en el suelo”. (Salv.M.M.p.10).

Además, los ejes temporales: pasado-presente se concatenan con los ejes espaciales, ya que la protagonista de Salvaneschi mientras sucumbe por amor en el interior de la habitación, escucha la algarabía del resto de los personajes procedente del espacio exterior, a causa de la proximidad de la boda.²²⁵ Los mencionados ejes temporales y espaciales involucran al plano amoroso en la formación del tríptico que se avizora claramente desde la acotación escénica: “*Jasón y la hija bailan en círculo alrededor de Medea*”. (Salv.M.M.p.14) y desde la voz de los otros personajes masculinos: “[...]/Jubilado: Siempre la misma historia/Murg/1 Justificación./Murg./3:Perdón./Murg/6: Olvido”. (Salv.M.M.p.16).

El sentimiento de pérdida por amor tiene escaso desarrollo en la *Medea* de Eurípides y se reduce a unos versos en los inicios de la obra, en el prólogo (Eur.M.vv.1-130), en particular en los anapestos de lamentación de la Nodriza y de Medea (Eur.M.vv. 96-130).

descubrió leyendo y me rebenqueó. Tu padre miraba, pero no quiso defenderme. Poco después nos escapamos y vinimos a Buenos Aires. Al tiempito nomás naciste vos”.

²²⁵ Resulta interesante destacar cómo se utiliza la algarabía por la boda en otras dos obras. En *Larga noche de Medea*, tragedia en dos Actos, del autor italiano Alvaro Corrado (1956: Acto II, Escena VI, p.57). El amor de esta Medea porta el nombre de Jasón, al que espera como si se tratara de una fiesta y aún en el presente desconcertante la protagonista evoca el pasado: “[...] Era fiesta para mí cuando tú volvías a casa. Y ahora que me había vuelto la imagen de tus pensamientos más humanos, todo ha sido inútil [...]”. Desde una perspectiva invertida el autor francés Jean Anouilh en su obra *Medea* (1956:197) pieza de un único acto inscribe a su heroína en la raza gitana quizá porque encuadra mejor su errar itinerante y en donde el motivo de la algarabía, anunciado por el mensajero, es la consecuencia de las bodas de Jasón con la joven Creusa: “¿Pero qué fiesta? ¿Qué felicidad que hiede hasta aquí, a vino espeso, a fritura? Gentes de Corinto, ¿qué tenéis para gritar y bailar? ¿Qué cosa tan alegre pasa esta noche que a mí me aprieta, me ahoga? [...]”. En este mismo tenor, Bárbara la protagonista de *La frontera* de David Cureses (1960:13) enuncia a la Vieja ante la perspectiva del regreso de Jasón: “-¡Tanto tiempo!...Quiero que tuito seia fiesta...cuando el hombre rigresa a la casa, es preciso que tuito seia alegría...[...] Si, Vieja, lo mejor...¡lo mejor...que güelva el hombre... y es como si la vida rinaciera en tuito...”

Ahora bien, la Medea de Salvaneschi, desde la percepción del cuerpo conoce el peso de la maternidad y su sufrimiento. Al igual que la mujer eurípidea, abdica de su maternidad y según su parecer, el parto la ha condenado al fracaso. Lejos del placer que, para la generalidad de las mujeres, significa la maternidad, para esta mujer en particular, significa un acto de impureza. Por esa misma impureza, más adelante, será capaz de cometer el acto filicida: “[...] Esos hijos son un estorbo en mi vida. Yo no los quiero [...]” (Salv.M.M.p.32).

La violencia del despojo

Al igual que en el hipotexto griego, la Medea de Salvaneschi asume la expresión de la violencia del despojo, enmarcada en el eje temporal. A pesar de haber sido hija de estancieros, el enamoramiento de Jasón la llevó al abandono voluntario de la casa paterna, de su pasado esplendor, en tanto que el presente de la acción dramática la encuentra sumida en la marginalidad. Ambas protagonistas, la Medea clásica y la Medea de Salvaneschi, carentes del territorio de anclaje, experimentan la minusvalía de la extranjería, de la otredad, características extensivas a su descendencia.

Recordemos que en la tragedia eurípidea Medea resulta una marginal en Corinto puesto que las leyes griegas son impartidas exclusivamente para sus ciudadanos, los nacidos en esa tierra. En este sentido, Alan L. Boegehold sostiene: “They did as a consequence have children by more than one wife. In the sixth and fifth centuries B.C, ambitious men sought out foreign alliances in marriage, and as a result, there were children in Athens whose parents were not both Athenians”.²²⁶ Es decir, Medea de Eurípides se refiere a este contexto histórico, en tanto que la de Salvaneschi también alude a los hijos bastardos, extramatrimoniales que los porteños podían llegar a tener en el campo.²²⁷

En esta tragedia, los hijos de Medea y de Jasón, por decisión del Dueño serán depositados en un colegio para pupilos (Salv.M.M p.38), una alternativa propicia para no interferir con la reciente pareja y por este hecho potencial, también los niños carecerán de territorio.

²²⁶ Boegehold (1994:62).

²²⁷ Cfr. Delbueno (2014:64).

Desde esta misma violencia del despojo, por la no pertenencia a un territorio, la Vieja se halla subsumida exclusivamente al lugar que ocupa su dueña. Quizá por ello, notamos la marcada complicidad de la Vieja en las acciones pergeñadas por Medea, especialmente, las que hacen referencia a la itinerancia en el pasado inmediato anterior al tiempo dramático de la acción.

Las máscaras. La violencia de la desacralización del mito

La máscara opera la necesaria separación de lo cotidiano.²²⁸ Dicha separación podría conformarse por el intercambio entre la realidad y una realidad alternativa, quizá difusa. Es decir, las máscaras impiden ver la realidad tal cual es y habilitan desde su veladura otro tipo de discurso, el de una semiología procaz, como es el caso del lenguaje empleado por el coro de murgueros en esta pieza.

De entre las obras seleccionadas, esta pieza imprime mayormente la máscara a modo de desacralización respecto del mito.²²⁹ Dicha desacralización se pone de manifiesto desde tres perspectivas. En primer lugar, por la presencia itinerante de un coro compuesto por seis murgueros; en segundo lugar, por el registro del lenguaje que este coro utiliza y, finalmente por la inclusión de cantos (“Al don pirulero”, “Por cuatro días locos”) y danzas (pasodoble, chamamé y rock) ejecutadas por esos mismos murgueros que se hallan en relación con la primera de las perspectivas aludidas. Estos personajes atraviesan el espacio con su atuendo carnavalesco (sacos blancos o de seda color rojo o azul, lentejuelas, espejitos, adornos navideños, plumas, pelucas),²³⁰ dialogando entre sí, haciendo acotaciones o bien preanunciando los acontecimientos por venir. Ellos parodian situaciones en las que predomina el humor negro. Además dan la sensación de conformar un coro de criaturas primitivas que liberan sus fuerzas oscuras evidenciadas tanto en la violencia de las expresiones obscenas como en su gestualidad procaz.²³¹ Entonces los murgueros podrían expresar que la obra transcurre durante la época de carnaval y también, de un modo quizá

²²⁸ Albini (1999: 76).

²²⁹ Girard (1983:174) “La máscara yuxtapone y mezcla unos seres y unos objetos separados por la diferencia. Va más allá de las diferencias, no se contenta con transgredirlas o con borrarlas, las incorpora, las recompone de manera original, coincide, en otras palabras, con el *double monstrueux*”.

²³⁰ Cfr. Zayas de Lima (2010:116).

²³¹ Cfr. Foucault (2015:31) La mascarada del coro de murgueros podría relacionarse con las palabras de este autor: “Pero lo que hay en la risa del loco es que se ríe por adelantado de la risa de la muerte; y el insensato al presagiar lo macabro, lo ha desarmado [...]”.

bachtiniano, que esta se refiere al proceso de carnavalización del mito. La hibridación es una de las formas de esta desacralización.²³²

Un análisis más exhaustivo este coro revela peculiaridades relevantes a la interpretación. Los murgueros se encuentran individualizados a partir de: el señor y la señora del bombo, el director de murga, un travesti, la reina de la murga y el Tony.²³³ Como expresión de lo marginal, este coro involucra “discordancias estilísticas que surgen de la imbricación en el texto de variados registros lingüísticos, algunas veces el lunfardo, gestos provocativos, y musicales”.²³⁴ Dubatti sostiene: “La risa cumplió siempre en la historia de la cultura argentina funciones catárticas (relajación y desregulación simbólica, liberación de presiones, encauzamiento de pulsiones negativas) y de conocimiento (crítico-reflexivas), [...] la parodia y la sátira sirvieron como procedimientos de degradación o puesta en crisis de discursos de poder en todos los campos: político, teatral, pedagógico, familiar, religioso, etc”.²³⁵ Esta tragedia de Salvaneschi, en su actualización del mito de Medea logra de esta manera la mezcla intercultural y la hibridación.²³⁶

²³² Tomamos el término hibridación de acuerdo con lo propuesto por García Canclini (2013:36) “Prefiero este último [en referencia al proceso de hibridación] porque abarca diversas mezclas interculturales- no sólo las raciales a las que suele limitarse “mestizaje”- y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que “sincretismo”, fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales”.

²³³ Seibel (2002: 371) con respecto al carnaval, travestis y transformismo sostiene: “En los días de carnaval el travesti hace su aparición, en comparsas y fiestas. Algunos continúan después vestidos de mujer todo el año, como en el caso de “Rosita de la Plata”, nombre que adopta un hombre celebrando a la artista circense, y “no tardando en superarla en cuanto a fama”. En otro caso, el nombre adoptado es “Bella Otero”, la famosa “cocotte parisiense”, de quien presume ser la rival. Estos casos son estudiados por Francisco de Veyga en una serie de historias clínicas publicadas entre 1902 y 1904 en los Archivos de Psiquiatría y Criminología, donde aparentemente la cultura homosexual alcanza su expresión más completa en los carnavales, pero es evidente que se trata de escenas frecuentes durante todo el año (Salessi & O’Connor 1994:262/266). Las admirables estrellas del espectáculo ejercen su influencia en diferentes ámbitos, como puede observarse. Por otra parte, las “transformaciones” o el “transformismo” son espectáculos corrientes en distintos escenarios, desde el célebre Frégoli hasta sus colegas menos famosos.” Tony se denomina también al payaso bobo en una famosa revista popular.

²³⁴ Gambon (2012:223).

²³⁵ Dubatti (2012:249).

²³⁶ Martindale (2007:301) “La teoría de la recepción aparece como una respuesta al conflicto de interpretaciones que puede ayudar a elucidar porqué y cómo el mismo texto literario puede significar distintas cosas a distintas personas en distintos tiempos”.

La violencia de la hibridación

Los cantos del coro evidencian un marcado trasfondo popular. El “Al don pirulero” es un juego de niños,²³⁷ y “por cuatro días locos” es una canción popular cuyo argumento clarifica la fugacidad de la vida²³⁸. Por otra parte, aparece la hibridación cultural en los movimientos que ejecuta este coro ya que el pasodoble es un baile de origen español,²³⁹ y el chamamé es un baile de origen argentino, particularmente oriundo de la provincia de Corrientes.²⁴⁰

La desacralización en los registros del lenguaje, se evidencia preponderantemente en las enunciaciones violentas de otros personajes como son: la Vieja, el Dueño y además, Medea. Especialmente en el personaje de la Vieja, a la desacralización del lenguaje se anexan los tintes grotescos que le confieren ciertos ribetes monstruosos: “Bah...Siempre las mismas cosas. [...] Me cosquillea el garguero. Es señal que necesito un vaso de vino [...] Mi querida leona, machos hay en cualquier parte de la tierra”. (Salv.M.M.p.17). O bien, más adelante, en el momento del abandono del hombre, la Vieja propone la huida, al igual que la nodriza eurípidea, y lo hace a través de un lenguaje vulgar y descalificador: “[...] Marchemos ya mismo, junto a los chicos, cagándonos en todos ellos”. (Salv.M.M.p.18). Igualmente hallamos giros rurales que denotan otra marginalidad, la marginalidad lingüística de un pueblo de provincia, la periferia frente a la urbe: “Dejate de embromar con esas cartas que te “enyenan” la cabeza de cosas raras” (Salv.M.M.p.15).

²³⁷ El “Al don pirulero”, deformación de Antón pirulero es un juego en que los niños se disponen en forma de rueda, de manera que cada uno de ellos pueda ver directamente al resto de los participantes.

²³⁸ Por cuatro días locos (Marcha). Letra y música de Rodolfo Sciammarella.

²³⁹ Cfr. Aragón, J.C. (2017) *El pasodoble interminable*. Madrid: El paseo editorial. El pasodoble es un baile de origen español de aire vivaz y alegre. Constituye una variedad musical dentro de la forma marcha (obra musical que entra dentro de las composiciones definidas por el movimiento o por el ritmo) y posteriormente un estilo de baile. Procede de la tonadilla escénica, que era una composición que en la primera mitad del siglo XVIII servía como conclusión de los entremeses y los bailes escénicos y que luego desde mediados del mismo siglo era utilizada como intermedio musical entre los actos de las comedias.

²⁴⁰ Cfr. Oyola L. (2017) *Chamamé*. El chamamé es una manifestación cultural que comprende un estilo de música y danza propios de la provincia de Corrientes, en Argentina. Ha desempeñado un papel relevante en la evolución cultural del litoral argentino. Data del siglo XVI, y existe controversia sobre su origen. Se inicia con los primeros pobladores, y de allí, pasando por los guaraníes, españoles, lusitanos, jesuitas, africanos, judíos, alemanes, italianos, llega a ser la expresión cultural que es hoy, en esencia del primer mestizaje guaraní.

Desde esta desacralización del lenguaje con visos de ruptura, aparece la violencia del maltrato en tres direcciones. En un primer momento, de Medea hacia la Vieja, en un segundo momento de esta hacia el jubilado y, finalmente del Dueño hacia Medea. En el primer momento del diálogo Medea-La Vieja, aquella enuncia: “Calláte de una vez, vieja de mierda.” (Salv.M.M.p.15). En un segundo momento, la intriga, las confesiones de la vieja develadas al jubilado en una relación sexual fortuita y marginal, la llevan a enunciar frente a su delator: “Viejo de mierda,” (Salv.M.M.p.36) y nuevamente entre estos dos personajes, el jubilado y la Vieja, hallamos la expresión de la violencia del lenguaje que se concentra en la amenaza hipotética de la mujer: “(Toma un velador) Si me levantás la mano, te lo parto en la cabeza”. (Salv.M.M.p.38).

Finalmente, el Dueño del hotel expulsará a Medea y al hacerlo enuncia un lenguaje que corrobora la vulgaridad anterior: “La policía te hará mover las manos, el culo y las patas” (Salv.M.M.p.23). Tras anunciarle a Medea su expulsión, el Dueño le arroja dinero, se lo enrostra manifestando con ello una de las formas de la violencia del desprecio que experimenta por ambas mujeres. La Vieja quiere tomarlo porque sabe que les será útil en su camino errabundo pero es impedida por Medea y ante la negación la Vieja afirma: “Quita el hambre. Eso me lo grita mi estómago”. (Salv.M.M.p.27).²⁴¹ Nuevamente podemos evidenciar la escisión en el plano social entre el señorío frente al servilismo en lo que respecta a las necesidades prácticas de la supervivencia a cargo del personaje de la Vieja.

Las expresiones de violencia desde el anclaje mítico

El mito clásico reaparece fragmentado en esta tragedia, sus eslabones se hallan diseminados, parcelados y vertidos escuetamente en las enunciaciones de los distintos personajes. Estos fragmentos míticos se hibridan en una realidad brutal que constata la manifestación de la violencia en sus más cruentas expresiones.²⁴²

²⁴¹ Nina, la Nodriza en la obra *La Alimaña* de Patricia Suárez (2014) también ejecuta robos.

²⁴² Seibel (2002: 12) afirma: “Desde los rituales, escenificación de los mitos, hasta la vigorosa producción teatral de la tercera década del siglo XX, calificada en su momento de industria, el centro es la escena, lo que en ella sucede y la relación con los espectadores y la sociedad del tiempo”.

En primer lugar, y siguiendo las secuencias míticas de la obra griega, el robo del vellocino ha significado para la protagonista eurípidea el inicio del quiebre con la relación parental. Sin embargo, en la obra de Salvaneschi, la heroína alude muy fugazmente a un robo paterno del que no hallamos datos precisos y sólo nos dice desde el recuerdo irredento del pasado: “Yo he robado. ¿Qué importa lo demás si una es feliz? [...]” (Salv.*M.M.*p.17). Presuponemos que, en este caso, se trata de una suma de dinero, pero no lo sabemos con certeza, ya que el autor prefiere sobredimensionar otros hechos delictivos de la protagonista, que serán detallados más adelante, a fin de ubicarla fehacientemente en la sociedad contemporánea.

En un segundo lugar, abandonada por Jasón, la mujer se subsume en el recuerdo de la muerte de su hermano, innominado. Rememora las circunstancias de esa muerte y las implicancias que ha tenido. Frente a ello, aparece el intento fallido de justificación casi maternal de la Vieja cuando Medea enuncia: “El que realmente está muerto es mi hermano [...]. /Vieja:...El zaino se desbocó./Medea: Lo dejé desangrar sin tenderle la mano./Vieja: Los nervios te paralizaron” (Salv.*M.M.*p.16). La relación de intertextualidad de este hecho con el hipotexto griego solamente se sostiene a partir del eslabón de la muerte fraterna. Ahora bien, las circunstancias de esa muerte constatan la inclusión en un territorio netamente argentino. El zaino, en clara alusión al caballo,²⁴³ revitaliza uno de los instrumentos autóctonos en el trabajo de campo, y pertenece al ámbito geográfico rural. Este dato enfatiza nuevamente la marginalidad de la protagonista y de su familia dentro del mismo plano espacial de la tierra argentina, respecto de la dicotomía establecida entre la periferia rural y la ciudad de Buenos Aires.

En tercer lugar, y en relación directa con el cariño entrañable que sostienen Medea y la Vieja, esta última recuerda no sólo que la vida de Medea le costó la vida a su madre, sino también cómo esa muerte afianzó los vínculos filiales entre ambas.²⁴⁴ Afirma la Vieja: “[...] No te di la vida, pero te he amamantado desde tu primer llanto. Me destrozaste los pezones en tu furia por mamar, pero cada minuto que pasaba te quería más. La difunta señora se marchó, cuando husmeaste el primer olor en la vida” (Salv.*M.M.*p.18).

²⁴³ Con respecto al caballo zaino éste se encuadra en la definición de distintos tipos de pelajes fundamentales. Para una mayor profundización con respecto a este tema, remitimos a la obra *Los pelajes criollos y su tratamiento en la literatura argentina* de Rubén Iriart (2007: 108 -109). Buenos Aires: Cuadernos del Río Salado.

²⁴⁴ Tanto la Medea de Salvaneschi como la de Schujman son huérfanas.

En cuarto lugar, el Dueño nos remite a su par eurípideo respecto de la decisión de expulsión de la mujer, su destierro. En la tragedia griega la decisión de la expulsión aparece tempranamente en los vv. 272-276. En tanto, en la obra de Salvaneschi, el Dueño la hará efectiva en tres instancias y desde un movimiento que va desde el exterior hacia el interior. Creemos que las dos primeras instancias aparecen vertidas por este hombre frente a dos personajes secundarios y de inferior condición social, en tanto que en la última, ambos oponentes, Medea-Dueño se hallan frente a frente en un claro *ἀγών*.²⁴⁵ En una primera instancia, desde la manifestación hipotética de una expresión de deseo entablada en el diálogo con su secuaz, el jubilado, el Dueño enuncia: “Voy a pedirle la habitación a esa bruja loca” (Salv.M.M.p.20).²⁴⁶ En una segunda instancia, y en diálogo en directo con la Vieja, hace efectiva la degradación semiológica al remitirse a Medea a partir de la expresión: “Necesito hablar con esa” (Salv.M.M.p.20), en que el deíctico asume una valoración despectiva respecto de la mujer. Y finalmente, frente a la misma Medea. En este diálogo agonal podemos observar una conducta ambigua por parte del Dueño. Por un lado, con un dejo de debilidad, el hombre intenta afianzar su solicitud desde la perspectiva de los otros, la mirada exterior constatada a partir de un conocido eslogan publicitario: “(Nervioso). Hay un letrero en el living del establecimiento que dice: “La casa se reserva el derecho de admisión”. Y yo en mi casa no quiero verla más” (Salv.M.M.p.21). Pero, por otro lado, ejerciendo el control sobre su persona y sobre esos otros, renueva la visión del imperativo categórico de un hombre acostumbrado a ordenar y a ser obedecido: “No tengo nada que hablar con usted. Yo ordeno. Soy el dueño. Ya mismo me saca sus porquerías de la pieza [...] ¡No he venido aquí para que me ofenda, sino para que usted cumpla mi voluntad!” (Salv.M.M.p.21).²⁴⁷

En quinto lugar, la mujer subyace anclada en la *ἀπορία*, sin salida, por la nostalgia de no poder regresar a su Moquehuá natal, su pertenencia identitaria. Similar situación ha experimentado la Medea eurípidea, quien enumera pormenorizadamente y en su totalidad,

²⁴⁵ Con respecto a la utilización de este término, remitimos al capítulo I, página 44, nota 103.

²⁴⁶ Foucault (2015:196) “El reconocimiento de la locura en el derecho canónico, como en el derecho romano, estaba ligado a su diagnóstico por la medicina. La conciencia médica estaba implicada en todo juicio de alienación [...]”.

²⁴⁷ Cfr. Delbueno (2014:35) en la obra *La frontera* de David Cureses el Coronel Ordóñez, en transposición del normativo Creonte, sostiene una similar enunciación: “Dicto las leyes de esta avanzada en el desierto y mis leyes deben respetarse”.

los crímenes pasados que le imposibilitan el regreso, no sólo a su tierra de Cólquide, primer destierro, sino a Yolcos, la tierra de Pelias, su segundo destierro.

Como ya lo hemos afirmado, la protagonista argentina se halla imposibilitada de volver a su territorio de Moquehuá por causa de los aconteceres anteriores al tiempo dramático de la acción. Se asume como una mujer sin territorio, desterritorializada cuando enuncia: “¿Adónde podemos ir...? [...] No tengo ni casa, ni familia” [...] Alguien dijo: “Se hace camino al andar.” (Salv.M.M.p.18).²⁴⁸

Por último, la mítica muerte de Pelias a manos de sus hijas por instigación de Medea se encuentra transpolada en esta obra con la muerte del tío de Jasón, dueño de la estancia Las Marianas, poblado rural emergente por la presencia del ferrocarril. Medea y Jasón, en ese tiempo pasado oficiaban de administradores de dicha estancia. La causa de esta muerte a manos de la hechicera es descubierta solapadamente desde tres perspectivas: desde las conversaciones de la Vieja con el jubilado, en las referencias que éste da al Dueño del hotel, y finalmente, en las especulaciones de este último frente a Medea. Es decir, el Dueño especula con el chantaje en situación de trueque: él silenciará este hecho a cambio de la partida inmediata de la mujer. “Dueño: Sí. No fue cáncer. [...] Pequeñas dosis de veneno para ganado” (Salv.M.M.p.24). La expresión de la violencia constatada en la enunciación de la amenaza masculina del Dueño frente a la culpabilidad femenina de Medea, aparece ratificada a partir de la presencia de la ley cifrada en el Poder judicial. El crimen pasado de Medea será acallado por el Dueño, siempre y cuando decida partir pues, de lo contrario, la dupla Medea-Jasón será condenada al presidio.²⁴⁹ En verdad, la alusión a la norma en cuanto estatuto de ley ya se ha manifestado en esta obra y de parte del personaje del Dueño, por la necesidad de convocar a la policía, portadora y estabilizadora del orden en el caso de que la mujer decida quebrarlo al no abandonar la habitación (Salv.M.M.p.20).

²⁴⁸ La itinerancia de la Medea argentina se pone de manifiesto en esta paráfrasis de los versos del poeta español Antonio Machado, en el Poema XXIX de *Proverbios y Cantares* (1981): “Caminante, son tus huellas/ el camino, y nada más;/ caminante, no hay camino,/ se hace camino al andar”. También constituye un ejercicio de recepción en un segundo grado esta cita de un poeta que experimentó el exilio.

²⁴⁹ La situación de trueque en esta obra remite al hipotexto griego en el momento en que Medea pide asilo al rey Egeo en Atenas vv.663-758 y, a cambio, la mujer le dará la posibilidad de descendencia.

Esta Medea, al igual que la heroína eurípidea puede llegar a erigirse en la destructora del *οἶκος* y en consecuencia de la *πόλις*. Es decir, a la destrucción de la habitación del hotel, en particular, se le anexa la destrucción la casa del Dueño en general. Estos acontecimientos podrían conllevar al escenario propicio para un escándalo en la ciudad vociferado por el coro de los murgueros. Además, significaría la consabida desestabilización del orden preestablecido para el cual se requerirá la presencia de un cuerpo policial.

Podemos inferir entonces un movimiento que oscila desde una macro a una micro estructura. Es decir, en el primero de los casos, a modo de macro-estructura, la gravedad del hecho pasado involucra a la pareja en un homicidio y la pena conferida será la otorgada por el Poder Judicial. En el segundo de los casos, a modo de micro-estructura, un hecho menor, un escándalo por abandonar o no una habitación de hotel, involucra exclusivamente a la mujer y ante ella, el Dueño incita a llamar al orden emergente de la fuerza policial, si llegara a ser necesario.²⁵⁰

Todas las acciones anteriores que ha realizado la mujer en su propio desmedro y a favor del hombre, son reafirmadas de manera secuencial por la propia heroína posteriormente (Salv.M.M. p.31). Se trata de una clara emulación de su par eurípideo en la escena agonal de los esposos de los vv.475-491.

La hechicería de Medea a partir del tarot

Uno de los rasgos salientes de la mujer del hipotexto griego es su filiación divina. Como nieta del Sol, la maga es ante todo una profetisa cuyos oráculos llegaron a ser confirmados por el propio Apolo. Sin embargo, Eurípides no retoma abiertamente esta tradición. La tragedia otorga a Medea “su status de Sabia del que normalmente gozan las profetisas, pero su poder oracular sólo se revelará al final de la obra, cuando aparece, en calidad de semi-diosa, sobre el carruaje que portan serpientes aladas”.²⁵¹

Entre tanto, Salvaneschi retoma el mítico sesgo hechicero de la mujer y comienza a preanunciarlo a partir del coro de murgueros en alusión a la impureza que ronda en el aire:

²⁵⁰ Crespi (2014:29) “La distinción foucaultiana entre violencia y poder se funda pues en una diferencia de consideración de la alteridad: mientras que la violencia se realiza sobre las cosas o sobre los cuerpos para destruir o someter, el poder supone el reconocimiento del otro como alguien que actúa o que es capaz de actuar”.

²⁵¹ Iriarte (2002:186).

“Murg/1: Ni la ruda macho.../Murg 3: Ni la sangre de las gallinas... Murg/2: Ni los siete granos de sal.../Murg/6: Borran los sucios olores de estos buenos aires.” (Salv.M.M.p.11).²⁵² Esta antelación general que infiere el coro cobrará fuerza posteriormente en dos enunciaciones por parte del Dueño. Una de ellas es la que realiza frente a Jasón en consonancia con la opinión pública: “[...] A veinte cuabras a la redonda conocen los gualichos de esta mujer” (Salv.M.M.p.20). La otra, se manifiesta frente al jubilado y en consonancia con el temor que le significa al Dueño su presencia (Salv.M.M.p.20). Esta situación evidencia el proceso de construcción del “otro” como ontológicamente diferente y de la alteridad, como algo insuperable que además permite justificar la violencia de la expulsión.

Estas enunciaciones hacen referencia a la opinión vertida por los otros desde el afuera, desde el espacio exterior y direccionan al Dueño a la expulsión de la maga como una forma de extirpar el mal. Entonces esta mujer se halla acosada por la censura colectiva. De manera similar aparece la alteridad del personaje femenino en el hipotexto griego, en la afirmación de su par Creonte con respecto al daño que, desde el interior de la casa, podría significar la co-presencia de esta mujer para su hija Creusa:

δέδοικά σ' (οὐδὲν δεῖ παραμπίσχειν λόγους)
μή μοί τι δράσης παῖδ' ἀνήκεστον κακόν(Eur.M.vv.282-83).

(Temo que tú- no es necesario alegar pretextos- le hagas a mi hija algún daño irremediable).

Ahora bien, la alteridad conformada en la veta mágica de la heredera de Eurípides, en esta obra consiste mayormente en la videncia que le confiere tirar las cartas del tarot.²⁵³

²⁵² Ya nos hemos referido a la impureza del aire por causa de la presencia de Medea en el capítulo anterior. (Cfr, pp. 40-45).

²⁵³ Cfr. Griego, E. (1889). *El tarot de los bohemios*. El tarot es una baraja de naipes a menudo utilizada como medio de consulta e interpretación de hechos (presentes, pasados o futuros), sueños, percepciones o estados emocionales que constituye, además, un tipo de cartomancia. Sus orígenes datan al menos del siglo XIV. La técnica se basa en la selección de cartas de una baraja especial, que luego son interpretadas por un lector, según el orden o disposición en que han sido seleccionadas o repartidas. La baraja de tarot está compuesta por 78 cartas, divididas en arcanos mayores y menores. A pesar que se cree que el Tarot como tal tiene su origen en Italia en el siglo XIV en un juego de naipes, se sabe que está inspirado en juegos parecidos que ya existían mucho antes en China en el año 1120, un juego de cartas de marfil y el ajedrez; o en la India, un juego de naipes adivinatorios. Las primeras referencias al tarot aparecen en el siglo XV en Italia.

La fama de hechicera

El oficio lucrativo de esta Medea a partir del tarot es denigrado por el Dueño durante el decreto de la expulsión en base doble: por su temor personal y por la opinión colectiva que incidirá sobre su negocio. Nuevamente este personaje hace referencia a la *δόξα* (opinión) cuando afirma: “Por seguridad. Y...porque usted ejerce una profesión que a mí me compromete. Mejor dicho compromete al establecimiento” (Salv.M.M.p.22).²⁵⁴ Esta mala opinión respecto de la fama de hechicera ya sobrevino en la tragedia clásica en el diálogo de la mujer frente a Creonte:

φεῦ φεῦ.
οὐ νῦν με πρῶτον ἀλλὰ πολλάκις, Κρέον,
ἔβλαψε δόξα μεγάλα τ' εἰργασται κακά.(Eur.M.vv.291-93)

(¡Ay, ay! No ocurre ahora por primera vez, sino que muchas otras veces ya ha ocurrido, Creonte, la opinión de los demás me engañó mucho y me hizo grandes males).

En la Medea de Salvaneschi la expresión es casi idéntica: “Esta fama de vidente me ha hecho mal. Si a los necios les dices verdades, te tildan de demente” (Salv.M.M.p.22). Igualmente esta fama adquiere concomitancias con la habilidad femenina en el lenguaje. En Eurípides aparece en el momento en que la heroína, a sabiendas de su situación de abandono, se da ánimos para emprender la acción vengativa, (Eur.M.vv.407-409). En este mismo tenor, en la obra de Salvaneschi es el Dueño quien hace alusión a la buena retórica de esta mujer al expresar: “Usted es astuta” (Salv.M.M.p.22).

La marginalidad exterior que el otro social le ha conferido a esta mujer por el oficio que practica, la conduce a otra marginalidad contestataria desde su interior: la furia vengativa. Por ello, antes de partir, Medea, imbuida de astucia y pergeñando un primer tramo de la venganza, intensifica la dosis de violencia de su hechicería a partir de la entrega de los dones, que parecen esbozar el símbolo de un intercambio taliónico. Es decir, por la

²⁵⁴ La alusión al tarot también aparece en la novela argentina, *El puñal de Dido* de Carlos Balmaceda (2006:45): “Como en las cartas del tarot: las figuras del amor desafían el sueño de los hechiceros y sabios porque jamás se parecen a ellas mismas. Las cartas son como las máscaras que cubren el rostro de los amantes”. Si bien podemos corroborar que el comportamiento vengativo de su protagonista, Paulina Bartok, una mujer despechada, emula a la Medea clásica, se trata de una mujer capaz de perpetrar el crimen de la oponente encinta, pero no comete filicidio.

pérdida de su hombre maquiñará la anulación de la contrincante por envenenamiento. Dice Medea: “(Sonriente) Como señora educada, le voy a hacer un presente a la novia” (Salv.M.M.p.33). Recordemos que dicho “presente” ha sido heredado de la abuela. Esta secuencia sigue los pasos del hipotexto griego (Eur.M.vv.945-51) con la ofrenda de los dones, y la muerte inmediata de padre e hija por causa del envenenamiento (Eur.M.vv.1125 y 1126). De esta manera, como sostiene Campos Daroca: “Medea se convierte, por obra de Eurípides, en auténtica señora del tiempo trágico y autora de su propio destino como ningún otro personaje de tragedia conocido”.²⁵⁵ Lo mismo puede aplicarse al personaje de Salvaneschi.

La salvedad manifiesta en el autor argentino radica en que el deceso paterno se produce como consecuencia de la emoción violenta que le suscita la muerte de su única hija. Sin embargo, ambas muertes, más allá de la expresión de la violencia consumada por la protagonista, están exentas del discurrir terrible relatado por el mensajero en el hipotexto griego.

La tragedia de Salvaneschi, como recepción activa del drama euripideo ha resignificado esas muertes y las ha inscripto en la modernidad, aunque abordaremos este tema más adelante.

La monstruosidad y lo monstruoso

Jean Pierre Vernant define lo monstruoso como aquello que “tiene la característica de que sólo se lo puede visualizar de frente, en un enfrentamiento directo con esa Potencia que exige, para ser vista, que se penetre en el campo de la fascinación, corriendo el riesgo de quedar atrapado allí”.²⁵⁶ Entre los poetas griegos la monstruosidad propone un empleo recurrente de la inversión de roles, es decir héroes feminizados o bien mujeres virilizadas. En el personaje mítico de Medea ambos aspectos confluyen y entonces la mujer aparecería asociada en la cultura griega con lo animal instintivo y lo salvaje, lo irracional, lo no domesticado. Son estas mujeres las que focalizan la anarquía para el reglado mundo masculino de la πόλις y en consecuencia representan la ὄβρις (violencia, extralimitación) y la desproporción. En este sentido, afirma Loraux: “[...] Desde el instante en que el orden

²⁵⁵ Campos Daroca (2012:30).

²⁵⁶ Vernant (2001:104).

cívico se resquebraja, aparecen las mujeres”.²⁵⁷ Entonces el matrimonio vendría a funcionar como un mecanismo civilizatorio.²⁵⁸ El amor como un sentimiento irracional es un tema predominante en el teatro de Eurípides, con el cual muestra el aspecto destructivo de Eros (amor pasional) que, al aunarse con Thánatos (muerte) confluye, a modo de un amor fuera de cauce, en las acciones perpetradas por las mujeres vengadoras.

Por ello, la desproporción del amor se amalgama con la desproporción del odio y esta dupla, amor-odio, confluye en una acción monstruosa, tal como lo enuncia la mujer de Salvaneschi: “El amor para ciertas mujeres, es un mal grave.” (Salv.M.M.p.25). Por tanto, “[...] No existe en la tradición griega ningún acto posible para las mujeres como no sea conforme a su audacia, es decir criminal”.²⁵⁹

Desde la mujer eurípidea hacia casi todas las protagonistas de las obras seleccionadas, la presencia femenina se halla ceñida a la otredad a causa de consolidarse en las transterradas, las apátridas,²⁶⁰ las extranjeras,²⁶¹ las bárbaras,²⁶² y las magas. Dicha otredad les asigna un dejo monstruoso que se ve acrecentado por el abandono del hombre y la consecuente ruptura matrimonial hasta llegar al extremo del acto filicida.

²⁵⁷ Loraux (2004:34).

²⁵⁸ Rodríguez Cidre (2010:30).

²⁵⁹ Loraux (2004:522).

²⁶⁰ Tomamos el término apátrida en la acepción “carente de patria”.

²⁶¹ Deli (2004:246) “[...]Extranjero o quizá mejor “forastero” es el *ἐπιλυς*, el que viene de regreso, de afuera, o el *ξένος*, aplicados a país o persona, que ofrece o requiere hospitalidad y establece lazos hereditarios. El extranjero por excelencia, el símbolo de la actual diversidad, la encarnación del otro, de la alteridad, la dicotomía por oposición al griego, es el *βάρβαρος* con un lenguaje ininteligible [...]”.

²⁶² De Romilly (2010:22). “[...] En su origen, esta palabra quería decir “el que no habla griego” y como “no griego” pero rápidamente pasó a significar: “cruel, violento”. En este sentido Weidner (1913:303-4) indica que el término *bárbaros* es posiblemente una derivación sumero-babilonia de la forma *barbaru* (extranjero). En sus orígenes el término *bárbaros* debía evocar estrictamente un “habla” caracterizada por la cacofonía y por las dificultades de decodificación que suponía al interlocutor. Lévy (1984) distingue en la época clásica un doble valor del término: 1) como índice de una diferenciación de tipo étnico-cultural, geográfica-y, en sus orígenes, lingüística- para referir a los no-griegos, en lo esencial desprovisto de cargas valorativas; 2) como un “anti-modelo” cultural, que evoca el despotismo, el servilismo, la crueldad y que adquiere, en consecuencia, connotaciones fuertemente estereotipadas y peyorativas. En esta línea Vernant (2001:36) afirma: “El Otro como componente del Mismo, como condición de la propia identidad.” En tanto Basile (2013:115) “[...] El ‘bárbaro’ despunta en el horizonte de la antigüedad griega como el ‘otro’ que lleva sobre sí la marca de lo ininteligible, de lo inefable, aquel que permanece fuera del orden del lógos [...]”.

La monstruosidad femenina a partir de la ruptura matrimonial

El público ateniense, espectador de la tragedia eurípidea, posiblemente no se asombraba por el accionar de Jasón, el abandono en el que deja sumida a su mujer, en definitiva una extranjera, y a sus hijos. Este abandono es ejecutado a fin de sustanciar el regreso al mundo griego, a la *πόλις* normativa, a partir de un nuevo matrimonio con la hija del rey. Así lo apunta Boegehold:

On the other hand, the requirement of Perikles's law that both parents be Athenians is obviously a real constraint, especially in a time when leading citizens had for generations been contracting marriages with prominent non-Athenian families.²⁶³

Prácticamente del mismo modo, en la obra de Salvaneschi, la ruptura matrimonial involucra en un *ἀγών* a los esposos, carentes de “papel legal” (Salv.M.M.p.23).²⁶⁴ Sin embargo, dicho *ἀγών* no está matizado con las expresiones de violencia en mutuo reproche tal como aparece en el trágico griego (Eur. *M.* vv. 579-626). Podemos inferir que en la obra de Salvaneschi esta ruptura consolida la expresión de la violencia genérica por el abandono y la consecuente *ἀπορία* de una mujer expósita. Enuncia Medea: “(Golpeando su cuerpo) Odio este cuerpo, porque aún te sigue esperando. Eso... esa amargura es mía y a vos no te interesa. No. Ni los chicos ni yo podemos esperar nada de vos. Debo aceptar mi papel de mujer abandonada”. (Salv.M.M.p.29).

La expresión de la violencia por el abandono que padece la protagonista va acrecentándose de modo tal que dicho abandono encadenará las brutales acciones posteriores que ejecutará esta mujer despechada.

²⁶³ Boegehold (*Op cit* : 58).

²⁶⁴ Véase la ilegitimidad de la boda en Delbueno (2014:22) en el capítulo correspondiente a *La frontera* de Cureses se plantea una situación similar en la expresión de la oponente femenina Huinca-Creusa: “[...] se casaron a lo indio...ante una hoguera...frente a un brujo de cara pintada...entre cantos y bailes que eran como quejidos...No!.. No es güena esa unión...no es cristiana...”. En esta descripción se evidencia no sólo la mirada altiva y despreciativa de la muchacha frente al mundo indio, ámbito primitivo del que se siente ajena, sino que además reafirma su génesis identitaria, su pertenencia a la civilización. Muy similar a esta descripción de unión india es la que sobre sí referirá tiempo después Anambá-Egeo a Bárbara (2014:47): “[...] La boda se celebró en noche de luna llena para que la madre de todas las sombras nos diera su protección...Siempre es bueno tener a un dios que nos proteja y a quien honrar [...]”.

La monstruosidad femenina: fascinación, asesinato y filicidio.

En la figura de Medea de Salvaneschi la monstruosidad se desarrolla desde tres dimensiones. En primer lugar, como una mujer fascinante; en segundo lugar, como una mujer asesina y, finalmente, como una mujer filicida y suicida. En las dos primeras dimensiones no hallamos rasgos de violencia, excepto en la ponzoña vertida en los dones ofrecidos a la joven oponente. Finalmente, en la tercera dimensión, la expresión de la violencia más extrema aparece con el asesinato de los hijos.

En primer lugar, la fascinación ejercida por Medea es una característica compartida entre el personaje euripideo y el de Salvaneschi. Eurípides lo expresa en el momento en que Creonte le concede un día más de estadía en tierra griega:

ἤκιστα τοῦμόν λῆμ' ἔφυ τυραννικόν,
αἰδούμενος δὲ πολλὰ δὴ διέφθορα:
καὶ νῦν ὀρῶ μὲν ἔξαμαρτάνων, γύναι,
ὅμως δὲ τεύξῃ τοῦδε. προυννέπω δέ σοι,
εἴ σ' ἡ' πιούσα λαμπὰς ὄψεται θεοῦ
καὶ παῖδας ἐντὸς τῆσδε τερμόνων χθονός,
θανῆ: λέλεκται μῦθος ἀψευδῆς ὄδε.
νῦν δ', εἰ μένειν δεῖ, μίμν' ἐφ' ἡμέραν μίαν:
οὐ γάρ τι δράσεις δεινὸν ὧν φόβος μ' ἔχει. (Eur.M. vv.348-356).

(Mi voluntad no nació tiránica, aunque muchas veces me perdí por sentir compasión. Y ahora veo, mujer, que me equivoco. No obstante, igualmente obtendrás lo que pides. Pero te advierto: si la lámpara naciente del dios te ve, a ti y a tus hijos, en el interior de los límites de esta tierra, morirás. Esta sentencia ha sido dictada sin falsedad. Pero ahora, si es necesario que te quedes, quédate por un único día. Porque no harás ninguna de las aberraciones que temo).

Igualmente dicha fascinación se hace extensiva al Dueño del hotel en la tragedia argentina, prácticamente en términos similares, cuando expresa:

(*Para sí mismo*). Ese misterio que lanza su cuerpo. (*Confundido*). Hecho. Muchas veces me he equivocado, en otras oportunidades he actuado mal. Es de esperar que no me equivoque, que no actúe mal, por esa flojedad. He de esperar que cumpla con su palabra. (Salv.M.M.p.25).

La fascinación que ejerce esta heroína sobre los otros, excepto sobre Jasón, se sostiene en los tintes hechiceros que provocan ambigüedad y desconcierto en quienes

entablan relación con ella, aunque no quieran hacerlo. La escena del encuentro clandestino entre ambos esposos en el interior de la habitación carece de idilio amoroso y si bien, la mujer intenta cautivar y recuperar a su hombre, plena de erotismo, ello solo le significa un acto fallido. Jasón ya no se somete a sus embrujos cuando afirma: “He compartido muchas de tus furias. Hoy, ya no. Fue un mal que nunca pude remediar”. (Salv.M.M.p.28) y más adelante: “Te amé mucho más de lo que puede amar un hombre. No lo sé explicar. Te he adorado hasta el odio. Hoy este odio está muerto. Ya no quiero beber más de tu rebeldía. Busco mi propio camino” (Salv.M.M.p.31).

El amor que antaño los ha unido, en el presente de la acción dramática se ha transformado en una manifestación de la violencia. Violencia que significa para el hombre librarse de los lazos del amor que lo ciñen como si se tratara de una atadura. Dice Jasón: “Mentís. Tus celos nos llevaron a esta forma de vida. Ni un instante dejaste de pisar mi sombra. Me ataste al ruedo de tu pollera”(Salv.M.M.p.29). Sin embargo, el hombre reconoce las acciones pasadas de la mujer en beneficio propio (Salv.M.M.p.29), muy disímil respecto de su par euripideo (Eur.M, vv.522-544).²⁶⁵ El idilio amoroso aparece sostenido únicamente en la enunciación de Jasón con respecto a su prometida: “¡Una eternidad cada minuto! Nunca en mi vida he esperado tanto un amanecer!” (Salv.M.M.p.34).

Si bien, Medea fascina a su oponente, el Dueño, no logra volver a fascinar a Jasón y ello la frustra y la lleva a caer en su propia red. Es decir, la mujer es capaz de fascinar a los otros pero ella misma sigue fascinada por un amor ya no correspondido. Dicha fascinación la lleva al racconto en el que sostiene los crímenes cometidos en complicidad con su hombre (Salv.M.M.p.31) y en el que esta protagonista anexa un nuevo ingrediente, el del momento en que debe prostituirse.²⁶⁶ En consecuencia, el mundo de esta Medea gira en torno de Jasón y le es imposible pergeñar una huida que no sea conjunta.²⁶⁷

²⁶⁵ Cfr. Delbueno (2014:36) Respecto al reconocimiento del hombre hacia la mujer se encuentra en *La frontera* de David Cureses cuando el Capitán Jasón Ahumada sostiene: “...Acepté tus sacrificios en aquel momento porque convenían a mi situación...Es verdad que me valí de tu posición...de tu poder...”.

²⁶⁶ En *Medea* 55 de Elena Soriano (1985:169-170), novela de publicación cercana al drama de Salvaneschi, la protagonista que podría homologarse a la protagonista de Salvaneschi afirma: “Supongo que no te referirás a la infidelidad física: tú mismo me enseñaste a no darle importancia. Pero bien sabes que, si yo aprendí la lección, jamás la utilicé por mi gusto ni para mi provecho, sino para el tuyo. Sí, te he sido infiel muchas veces: la primera, todavía en España, con tu propio jefe

Desde esa conjunción se asimilan los planos temporales desde el pasado y hacia el presente en la visión amorosa de esta mujer. La Vieja en función de testigo, percibe entre bambalinas durante el reencuentro clandestino, en el presente de la acción y en el interior de la habitación del hotel, el mismo fulgor en los ojos de Medea que mantuvo la pareja en aquel primer encuentro. Durante el mismo, la Vieja observaba desde el espacio interior de la estancia (por la ventana de la cocina) la escena que se desarrollaba en el espacio exterior, en el campo, en aquella tarde de noviembre (Salv.M.M.p.28). La memoria enraizada en el amor de esta mujer aúna el pasado de una joven inexperta y el presente de una mujer madura.

A la fascinación debemos incorporar el histrionismo de la protagonista, la veta de mayor teatralidad en cuanto a la interpretación de un papel cuando afirma: “Qué buena actriz se perdió el teatro nacional”. (Salv.M.M.p.27) con la que, de alguna manera, enuncia la decisión tomada respecto de su trágico futuro y el de sus hijos.

En segundo lugar, el asesinato de sus oponentes, padre e hija se efectiviza de igual manera que en el hipotexto griego (Eur.M.vv.1180-89), por el envenenamiento que se instrumentaliza en los dones entregados a la flamante esposa.²⁶⁸

En tercer lugar, el filicidio como la transgresión de la norma, implica una condena moral. La mujer, lejos de presentarse como la madre benevolente de los inicios de la pieza: “Estoy mal...Mis hijos. [...]/(*Pensativa*). No les veo futuro a mis hijos”. (Salv.M.M.p.12) se transforma en la destructora de su propio οἶκος y anticipa su comportamiento filicida desde dos perspectivas. En un primer momento, cuando hace referencia a la traición de la que ha sido víctima, traición de la que se desprende su furor vengativo. En un segundo

político, para que nos diese el salvoconducto hasta la frontera. Inmediatamente después, en el campo de concentración francés, con un sargento senegalés, para que averiguase tu paradero y te llevara mis noticias. Y en seguida con el jefe del mismo campo, para salir de él y poder buscarte a ti. ¡Y después en todas partes, tantas veces y por tantas cosas...! [...]”.

²⁶⁷ Esta situación de amor incondicional ya ha aparecido en la protagonista de Séneca (Acto II, escena II, vv. 272-74): “ Profugere cogis? Redde fugienti ratem/ et redde comitem. Fugere cur solam iubes?/ Non sola veni: (¿Me obligas a marchar? Dame la nave y dame el compañero. ¿Por qué sola habría de marchar? ¡No vine sola!). De igual modo aparece en la protagonista de Cureses (1964:27): “...Apenitas rigrese mi hombre partiremos...con mi hombre dije...Ni aunque juera muerto dejaría de pensar en él...”.

²⁶⁸ Knox (1983:279) sostiene respecto de los dones en la tragedia griega: “[...] Not only are the poisoned gifts sent to the princess an inheritance from Helios (and the poison acts like a concentration of the sun’s fire), but, more important, it is Helios who sends Medea the chariot on which she escapes to Athens [...]”.

momento, el coro de murgueros anuncia el despojamiento de los hijos: “Medea: Yo no sé olvidar. Mucho menos una traición/Murg/5: Para algunos hogares, los hijos parecen ser una maldición, no una bendición” (Salv.M.M.p.26).

La monstruosidad en los otros personajes

La protagonista de *Salvaneschi* no se constituye en el único personaje monstruoso. Desde el ámbito genérico masculino, los personajes el Dueño, el jubilado y Jasón denotan distintas manifestaciones de la violencia a través de comportamientos monstruosos. Como ya lo hemos abordado anteriormente, el Dueño se erige en máxima autoridad, con la imperancia de la acción de mandar y de ser obedecido. Por ello es homologado con la animalidad y tildado como “bestia” por la Vieja (Salv.M.M.p.10), y como “cerdo” por Medea (Salv.M.M.p.13). Esta última lo sigue degradando cuando hace extensiva la característica animal desde el sujeto hacia el lugar que preside y que ella habita con la nominación de “covacha”. Este espacio interior funciona como propiedad del dueño y como inquilinato transitorio del que la mujer también será despojada.

Igualmente el personaje del Jubilado aparece por un lado, como secuaz del Dueño, y por otro lado, se muestra anodino con las foráneas y, en especial con la Vieja con quien llega a sostener una conducta denigrante.

Ahora bien, en referencia a la recepción de los actos de violencia, hallamos al personaje de la Vieja quien aparece degradada pluralmente por el ámbito masculino desde tres perspectivas. Por un lado, por el Jubilado en el plano de la enunciación: “Vieja zorra, decime lo que están tramando”. (Salv.M.M.P.36) y en el plano de la acción fallida cuando esta mujer le enrostra su característica de delator, el Jubilado intenta pegarle (Salv.M.M.p.38). Por otro lado, el Dueño no duda en tildarla de “Vieja borracha” (Salv.M.M.p.23), “Vieja zorra” (Salv.M.M.p.36) y finalmente de “ladrona” (Salv.M.M.p.38). La única visión degradada desde el plano genérico femenino es la que le asigna Medea al llamarla: “Vieja de mierda” (Salv.M.M.p.15) en una de sus explosiones de ira.

Si bien recientemente hemos hecho referencia a la degradación de los otros hacia el personaje de la Vieja, no por ello debemos dejar de mencionar las alusiones peyorativas que ella misma enuncia respecto del común denominador masculino. Por un lado,

denomina “cabrón” al padre de Medea (Salv.*M.M.*p.17), por otro lado designa “cabrones” a los hombres en general (Salv.*M.M.*p.15). Luego, en referencia a los habitantes del hotel, califica de manera despiadada de “gordo rasposo” al Dueño (Salv.*M.M.*p.23) y finalmente, animaliza al Jubilado al denominarlo “rata” (Salv.*M.M.*p.24).

El comportamiento monstruoso de los personajes, en especial el de los personajes masculinos, se acrecienta en la particularidad de Jasón quien expone el aspecto conductual de un depredador acomodaticio frente a las circunstancias que se le presentan a su favor a lo largo de toda esta tragedia.

El concepto de justicia. Creencias y escepticismos

La tragedia moderna se ha desacralizado, sume al hombre en el abismo y por ello, ya no percibimos la creencia y el temor en los antiguos dioses. Sin embargo, en *Medea* de Salvaneschi podemos hallar un dejo de ideologías populares, particularmente en los personajes periféricos de Moquehuá, la protagonista y la Vieja. En ellos todavía persisten, de manera fragmentaria, la identificación con ciertas figuras, ciertos íconos populares que a través del tiempo, han adquirido sacralidad.

Por un lado, la Vieja invoca a Santa Rita,²⁶⁹ “patrona de lo imposible”, a fin de que Medea no cometa nuevas locuras (Salv.*M.M.*p.34). Por otro lado, Medea sostiene: “Gracias a las gracias, Madre.” (Salv.*M.M.* p. 33), haciendo referencia a las cartas del tarot que la inspiran a cometer el primer tramo de la venganza a través de la ofrenda de los míticos dones. Opera al igual que la protagonista de Séneca, cuando esta conjura la magia de Hécate.²⁷⁰

De manera que Medea intenta domeñar a Jasón, demostrándole su superioridad, pero fracasa. Descrie en la divinidad en general y por ello interpela al hombre: “[...] ¿Por qué ese Dios al que tanto veneran, no marca en el rostro a los perversos [...]” (Salv.*M.M.*p.29). En este mismo sentido, aparece la enunciación de la protagonista eurípidea:

²⁶⁹ Existe una tradición cristiana de devoción a Santa Rita de Casia (1381-1457), una de las santas más populares en la Iglesia Católica. Ella es conocida como la “Santa de lo Imposible” por sus impresionantes respuestas a las oraciones, como también por los notables sucesos de su propia vida.

²⁷⁰ Es muy similar esta enunciación a las palabras de Medea de Séneca (2001:vv.833-835, Escena II, Acto IV): “Adde venenis stimulos, Hécate, donisque meis semina flammae condita serva”. (Añade fuerza a mis venenos, Hécate y conserva escondido en estos dones el germen de la llama).

ὦ Ζεῦ, τί δὴ χρυσοῦ μὲν ὅς κίβδηλος ἦ
τεκμήρι' ἀνθρώποισιν ὥπασας σαφῆ,
ἀνδρῶν δ' ὅτω χρῆ τὸν κακὸν διειδέναι
οὐδεὶς χαρακτῆρ' ἐμπέφυκε σώματι; (Eur.M.vv. 516-519)

(¡Oh Zeus ¿Por qué has entregado a los hombres pruebas manifiestas del oro falso y ningún indicio hay en el cuerpo de los hombres con el que se pueda reconocer al malvado?)

Escéptica a la impartición de la justicia divina, la mujer de Salvaneschi asume la justicia terrena y se encamina hacia el segundo tramo de su furia vengativa, el filicidio.

La máxima expresión de la violencia: el filicidio

Medea de Salvaneschi cree preponderantemente en la justicia por mano propia. Aparece como una mujer enteramente racional cuando afirma: “[...] Yo no entiendo el perdón. Entiendo la justicia [...]” (Salv.M.M.p.31). Su furia vengativa causará estragos en otros personajes porque sólo cree en sí misma. Está alerta y prepara la celada simulando el abandono de la habitación que ocupa. El personaje de la Vieja, enteramente ajeno a la maquinación del crimen por venir, asegura que su señora “sabe cumplir con la palabra dada” (Salv.M.M.p.37) en referencia a la inminente partida. Entonces, la palabra aparecería asociada a la sacralidad del juramento como eslabón en la cadena de la justicia que imprimirá la protagonista argentina.

El filicidio se erige en el último tramo de la expresión de la violencia en la venganza justiciera por cumplir. La antelación del mismo se atisba en el diálogo entre Vieja y Murguero (Salv.M.M.p.32), en donde ambos atestiguan una cierta crispación, un aire extraño y frío por causa de los sucesos de amor y de odio.²⁷¹

Como parte de la celada, la heroína de Salvaneschi anuncia al jubilado que luego de despedirse de los hijos, a quienes dejará al cuidado del padre, abordará un taxi. Este final

²⁷¹ Esta extrañeza en el aire se vincularía con la impureza de la mujer ya estudiada en *Medea* de Schujman y se verá en *La Alimaña* de Patricia Suárez.

fallido no se llevará a cabo.²⁷² Entonces la mujer afirma “[...] Todo está dentro de nosotros, de acuerdo con la forma que nos toca bailar en este mundo [...]” (Salv.*M.M.*p.39). La matanza de los hijos ya pergeñada por esta Medea es ejecutada, según su parecer, para salvarlos de una vida miserable.²⁷³ Afirma el personaje: “[...] Los mortales vivimos cargados de preocupaciones, desde el primer instante en que sentimos este olor a tierra. No quiero para mis hijos ese destino [...] Mis hijos no sufrirán más en esa vida. Hace tiempo que aguardo este momento”. (Salv.*M.M.*p.40). La compulsión a la violencia del crimen, en la oscuridad, se hace efectiva a través de la inmediatez de los disparos de revólver. Medea detona el arma automáticamente, carente del ritual de sacrificio. El arma nos significa un índice de los tiempos modernos al igual que la vestimenta de Jasón al llegar al lugar de los hechos (zapatillas y jean).²⁷⁴

El diálogo posterior entre la Vieja y el coro de los murgueros, a modo de coro griego, nos anuncia la muerte de los inocentes: “Coronas de sangre cubren sus cabecitas.” (Salv.*M.M.*p.41). Tras el filicidio, Medea, en primera instancia, amenaza a Jasón y luego a la Vieja a punta de revólver. Parece enajenada e indefensa.²⁷⁵ La Vieja intuye que Medea quiere morir y la deja hacerlo. Entre tanto, transcurre el último diálogo agonal entre los esposos en donde Medea inculpa a Jasón (Salv.*M.M.*p.43) al igual que lo hace la mujer del hipotexto griego (Eur.*M.*vv.1323-1414) y como esta, le augura una vejez terrible.

El suicidio de Medea de Moquehuá

Medea de Salvaneschi sojuzga su propia muerte, comienza a urdir la trama de la misma frente al hombre que parece no percibir los hechos que vendrán. Su clamor se eslabona desde tres perspectivas. Por un lado, clama por el regreso al barro junto a sus

²⁷² El anuncio de la protagonista nos retrotrae a la última secuencia del film “Así es la vida” de Arturo Ripstein (2000) donde la mujer, luego de perpetrado el asesinato de los hijos, huye del conventillo que habitaba, propiedad de Creón, abordando un taxi en plena calle.

²⁷³ Tal como ya lo han manifestado anteriormente las protagonistas de Cureses (1964) y de Gaudé (2003).

²⁷⁴ En este mismo tenor estaría el llamado telefónico de la protagonista de Schujman anoticiando la muerte de los niños.

²⁷⁵ La elaboración del final de la Medea de Salvaneschi muestra que es uno de los problemas que el mito plantea a los dramaturgos. Así por ejemplo el comportamiento se asemeja a Bárbara, personaje de *La frontera* de David Cureses, (1964:72) hacia el final de la obra y al personaje *Medea Maelstrom* de Roberto Viña (2017:52-55), también hacia el final, luego de haber cometido el fratricidio.

hijos. Por otro lado, clama por el regreso a su juvenil tiempo pasado. Y finalmente, clama por el regreso a su perdida virginidad.²⁷⁶

Luego de efectivizada la expresión de la violencia en el filicidio, con su próxima muerte logrará la añorada libertad cuando afirma: “El fuego nos dará la libertad. El viento la sepultura”. (Salv.M.M.p.43).²⁷⁷ El cuerpo de Medea se libera entregándose a las llamas,²⁷⁸ al igual que lo hace la Medea de Anouilh.²⁷⁹ La purificación que simboliza el fuego intentará reestructurar el orden, el *κόσμος*, el universo quebrado a causa de los crímenes cometidos por esta mujer.²⁸⁰ La originalidad del autor radica en que su protagonista es la única entre las obras argentinas seleccionadas que perpetra su propia muerte.²⁸¹ La inmolación podría concebirse como un acto de justicia o bien como un acto de desesperación.²⁸² Como afirma Loraux:

²⁷⁶ Este clamor en tres perspectivas ya ha sido planteado en *Medea* de Anouilh (1956:221): “Sigue preguntándolo un instante más para que mire bien tus ojos. (*Le grita*) ¡Han muerto Jasón! Han sido degollados los dos y antes de que puedas dar un paso, con el mismo hierro me mataré. He recuperado mi cetro; mi hermano, mi padre y el vellocino de oro han sido devueltos a Cólquide: ¡he recobrado mi patria y la virginidad que me habías arrebatado!” Respecto de la *Medea* de Anouilh afirma Schlesinger (1983:298-299) “[...] Anouilh is the great adaptor of Greek tragedy to the contemporary stage, and it is interesting to observe how skillfully he interprets the original before transposing in to a modern idiom. Although a cursory glance at his works may leave the impression that they have little more than the name in common with their ancient models, in reality he is recreating the true essence of the Attic art form in a twentieth century mold. The suicide of Medea may therefore be a correct interpretation of the Euripidean tragedy, but it represents a mode of expression that is modern rather than Attic [...]”.

²⁷⁷ Con respecto al fuego, Mimoso Ruiz anota (1982:79): “[...] le feu revêt une caractère maléfique dans les tragédies d’Euripide et de Sénèque, avec la parure qui provoquera la mort de Créuse et de Créon [...]”. También Loupiac (1998 :11) afirma: “Le symbolisme du feu s’organise autour de deux axes : celui des symboles caloriques et celui des symboles fulgurants. Le feu réchauffant est bien sûr, au premier chef, un symbole érotique”.

²⁷⁸ Remitimos a la página 74.

²⁷⁹ Anouilh (1983:221) Medea “[...] (Se hiere y se desploma en las llamas que arrecian y envuelven el carromato [...])”.

²⁸⁰ La liberación en las llamas de una hoguera aparece en *Médée Kali* de Laurent Gaudé (2003:19) cuando perpetra el filicidio: “[...] Et vous confier aux flammes du bûcher [...]” (Y [quiero]) confiarlos a las llamas de la hoguera).

²⁸¹ Existe otra Medea que se suicida, el personaje de la obra de Leo Katunatic, una *Medea de los Balcanes* (1995), una guerrillera que no tiene hijos, pero se suicida. Respecto de esta obra sostiene Lauriola (2015: 404-405) “[...] first performed in May 1995 in Zagabria, at the end of the war, “in the first day of peace”, as the play-program states. In this re-writing Medea is a *guerrillera* back from the front together with other fighters, Jason and his men. Three main motifs link this *Medea* with the Euripidean play: love, jealousy, and revenge. But the revenge is not the act of a woman in despair over betrayal by her lover, nor does it involve an infanticide. This Medea does not have children. Hers is a political action, if not a terroristic one, and concentrates on her rival, whose name significantly is New Medea. [...] Eventually Medea and her companions commit suicide.

La tragedia pone en escena a hombres que mueren tras sufrir como mujeres, pero también sabe representar a mujeres que mueren como un hombre. Ahora bien, ese retorno al modelo cívico implica una nueva desviación: morir, para una mujer trágica, es sinónimo, con frecuencia, de suicidarse.²⁸³

Medea de Moquehuá aúna la universalidad del personaje mítico de Medea con la particularidad del poblado de Moquehuá.²⁸⁴ Las expresiones de violencia se hallan signadas desde varios planos, pero es el plano del territorio el que predomina en la obra como un aspecto clave de la recepción del mito en Argentina. La carencia del mismo, que también ha padecido el personaje clásico de Cólquide a Corinto, alcanza al personaje de Salvaneschi desde Moquehuá a Buenos Aires. Por ello, nos hallamos frente a una mujer desterritorializada dentro del mismo espacio de la República Argentina. Su marginalidad se delinea por la pertenencia a un espacio periférico, bien disímil de la gran urbe, la ciudad de los “malos aires”, en el que debe insertarse por seguir a su hombre. Y a ello debemos anexarle el hecho de que el verdadero territorio de esta mujer lo conforma el cuerpo de Jasón a quien ha perdido irrevocablemente. La marginalidad territorial de esta protagonista se concatena con la marginalidad social que le confieren sus artes hechiceras a través de la videncia en las cartas del tarot.

Salvaneschi ha desacralizado el conocido mito griego al involucrar en su obra un coro individualizado de murgueros que denotan el empleo de un lenguaje vulgar como sucede en la mayoría de sus personajes, además de gestos procaces y cantos populares.

Here we see terrorism as a weapon of rebellion, and death as a way of liberation from a world they have served in war. But this world is now ready to forget them, instead of helping them to be a part of the society which they worked to create. It is safe to say that *Medea 1995* is far more than a story of betrayed love and cruel revenge. It is rather a political denunciation of the reality of war and its aftermath in the ex-Yugoeslavia”.

²⁸² Foucault (2015: 65-66) determina un tipo de locura al que denomina la pasión desesperada: “El amor engañado en su exceso [...] no tiene otra salida que la demencia. En tanto que había un objeto, el loco amor era más amor que locura; dejado solo, se prolonga en el vacío del delirio. ¿Castigo de una pasión demasiado abandonada a su propia violencia? Sin duda; pero este castigo es también un calmante; extiende, sobre la irreparable ausencia, la piedad de las presencias imaginarias; encuentra en la paradoja de la alegría inocente, o en el heroísmo de las empresas insensatas, la forma que se borra [...]”.

²⁸³ Loraux (2004:93).

²⁸⁴ Ya en 1951 fue estrenada *Antígona Vélez* del argentino Leopoldo Marechal, obra que resignifica otro mito clásico circunscripto a la aridez de aquellos primeros pobladores en la línea de frontera entre blancos e indios.

Esta tragedia sigue las mismas secuencias del hipotexto euripideo y como consecuencia, a la expresión de la violencia de los crímenes cometidos sobre sus oponentes, hija y Dueño del hotel, jerarquizadamente sigue el acto monstruoso del filicidio. Como novedad autoral, esta Medea se suicida posteriormente porque descrea de la justicia divina y parecería deificarse con un acto de justicia a mano propia. La verdadera tragedia sume a la mujer en el abismo del abandono, de la pérdida de territorio, a partir del cual pergeña los actos de violencia que cíclicamente la conducen hacia su propia muerte.

Capítulo III

La Hechicera de Alves: Una Medea ante la Inquisición

José Luis Alves,²⁸⁵ obtuvo con *La Hechicera* el premio Municipal de literatura “Luis José de Tejeda” (género teatro) en el año 1996, lo que le valió su publicación, al año siguiente, por la Editorial de la Municipalidad de Córdoba. En el año 1997, bajo la dirección del autor, la obra fue puesta en escena en el Teatro Alberdi de Tucumán. Alves formuló una recreación de un acontecimiento histórico regional, basada en un hecho real, cuyo documento incompleto consta en un expediente del Archivo Histórico de la provincia de Tucumán. Dicho documento expone la acusación contra Luisa González por hechicería en el año 1688 y la tortura aplicada en el potro de los tormentos.

La tragedia de Alves, cuyo título desvía la atención hacia una de las características funcionales al cronotopo elegido, logra aunar la universalidad del mito desde el hipotexto eurípideo con la realidad local de la época colonial en Tucumán. Por tanto, la protagonista, Medea González desde su nominación, imbrica tanto lo universal y lo nacional, como lo regional. Signada por los tiempos opresivos de la Inquisición, esta mujer india sufre los embates de la persecución y de la cacería de brujas. Con respecto a la vinculación con el personaje eurípideo Rodríguez Adrados sostiene:

Eurípides representa a Medea como una mujer bárbara que pasa a ser el prototipo de la mujer humillada por la sociedad, comprensión que nunca aceptó el ateniense medio. De hecho, con Eurípides, Medea una hechicera, sabia en magia, se convierte en mujer intelectual, sabia, sometida a la envidia de su entorno social.²⁸⁶

²⁸⁵ Unos breves datos biográficos serán de utilidad para ubicar al autor. Alves nació en Lules, Tucumán, en el año 1963. Es Actor, Director y Dramaturgo. Se graduó como Psicólogo en la Universidad Nacional de Tucumán. Fundó el grupo “La Red” en el año 1999 y la sala independiente “La Red Lules Teatro” la cual dirige desde el año 2001. Ha actuado, escrito y dirigido más de 40 obras teatrales.

²⁸⁶ Rodríguez Adrados (1995:264).

Posteriormente, Séneca en su *Medea* nos ha legado la demonizada figura de bruja que se asocia con la maga, la hechicera o la sacerdotisa.²⁸⁷

El título que Alves elige, impone – ab initio- una recepción peculiar del personaje. La frontera que delimita en general a los unos y a los otros, en esta pieza teatral, se aviene con la demarcación entre los blancos conquistadores del territorio bajo las órdenes del Virrey y los indios subyugados.²⁸⁸ En consonancia con las secuencias euripideas, Medea desamparada por su hombre, el Capitán Diego Bazán, (en función de Jasón), debe abandonar la tierra que habita por causa del nuevo matrimonio de este con la hija del gobernador. La mujer repudiada por su otredad y por cometer actos de hechicería, será expuesta al proceso judicial y posteriormente condenada a muerte en el potro de los tormentos. Esta obra constituye la primera, entre las que hemos seleccionado y en nuestra literatura, en la que Medea será condenada explícitamente por su fama de hechicera, de acuerdo con el contexto epocal y no por el acto filicida del que saldrá indemne. La máxima expresión de la violencia del filicidio da cuenta de un modo de salvación y de justicia por parte de la madre ante un mundo que emula al infierno, ya que se halla definido por esta misma como una colonia penitenciaria para el pueblo indígena. Existe un traslado cultural

²⁸⁷ Chevalier (1986:200) sostiene: “Jung considera que las brujas son una proyección del ánima masculina, es decir del aspecto femenino primitivo que subsiste en lo inconsciente del hombre [...] Fruto de los rechazos, encarna “los deseos”, los temores y las demás tendencias de nuestra psique que son incompatibles con nuestro yo [...]. En otro sentido la bruja ha sido considerada por la influencia de la predicación cristiana, como una degradación deliberada de las sacerdotisas, de las sibilas y de las magas druídicas. Fueron disfrazadas de manera horrible y diabólica, contrariamente a las iniciadas antiguas que enlazaban lo visible con lo invisible, lo humano con lo divino; pero lo inconsciente suscitó el hada, de la cual la bruja, servidora del diablo, no apareció ya más que como caricatura [...]”. Pedrosa (2000:12) agrega: “La magia y la religión constituyen una especie de fluido cultural cuyas fronteras comunes y demarcaciones internas han sido tradicionalmente definidas, más que por los criterios de un único y empírico pensamiento racional-que, por definición, les sería antagónico, por los intereses- tan arbitrarios como variables- de grupos que en cada época han controlado el poder espiritual [...]”.

²⁸⁸ Iglesia y Schwartzman (1987:40) “[...] la india simplemente cambiará de lugar dentro de los límites de la casa: será sirvienta de la señora blanca, y continuará siendo concubina del señor en las zonas más oscuras del hogar español. Sus hijos blancos jugarán con sus medio-hermanos mestizos. La contaminación es ya un proceso irreversible para el conquistador [...]” En el caso de la hechicera su servilismo radica en el hecho de haber formado parte de la encomienda del padre de Don Diego.

de la Atenas Imperial a la colonización española con el poder eclesial y político ejercido por la Inquisición.²⁸⁹

La Hechicera se apropia el mito clásico grecolatino y recupera el patrimonio cultural local. Está constituida por cuatro actos y nueve cuadros. Lleva por subtítulo “Oratorio Trágico”.²⁹⁰ Se inicia en la nocturnidad del bosque con la india Medea junto a Nana (en función de la nodriza eurípidea). La protagonista realiza un conjuro en venganza por el desamor de su hombre que, como práctica de brujería, tiene por objetivo que Don Diego Bazán vuelva a ella. Entre tanto la madre de este, Doña Laurencia, intenta conformar la unión de su hijo con la hija del Gobernador. Dicho matrimonio significará además la consolidación de mayores tierras pertenecientes a la corona española y que han sido usurpadas a los indígenas. Esta comunidad carece de armonía ya que en ella disputan los indígenas, por un lado, los hacedores de magia benéfica y, por otro los de magia maléfica. Entre los primeros, se halla el personaje del indio Pablo Rocha, adivino, cuya magia buena procede de Dios. Entre los segundos, encontramos a Medea González, la hechicera. La oposición entre ambos finalizará con el encarcelamiento de Medea. En el juicio a esta mujer operará como querellante Laurencia de Figueroa y Mendoza, madre de Don Diego, quien define a Medea como India de la encomienda de su marido.²⁹¹ Ya no se trata de una joven oponente femenina, como es el caso de la tragedia eurípidea y como en la mayoría de las obras seleccionadas en este estudio, sino de una madre contrincante, hábil en el manejo del poder político, eclesiástico y económico. Por tanto, Medea es acusada de practicar

²⁸⁹ Todorov (2007:338) afirma: “Fueron los frailes quienes ejercieron una influencia más profunda y, a la vez más temprana sobre la conciencia indígena. Y asimismo, los aborígenes acudían a los misioneros entendiéndolo que estos los protegían contra los agravios de los militares y de los funcionarios”.

²⁹⁰ El Diccionario de la Real Academia española define oratorio: 1. m. Lugar destinado a hacer oración a Dios. 2. m. Sitio de algunas casas particulares, donde por privilegio se celebra el santo sacrificio de la misa. 3. m. Congregación de presbíteros fundada en Italia por San Felipe Neri en 1564. 4. m. Mús. Composición musical de asunto religioso. Se estructura a partir de un coro de solistas, un conjunto, varios personajes y arias, pero tiene una acción escénica. Creemos que el subtítulo alude, por un lado, al poder de oración de la protagonista ante los distintos personajes y ante las distintas situaciones que padece. Por otro lado, la pieza parece una composición de asunto religioso con un evidente movimiento “musical”.

²⁹¹ Ebelot (2008:204) recogido en Torre (*Op cit*) narra: “[...] alternativamente se adula a los indios y se los amenaza, se los atrae y se los combate, se los utiliza y se los engaña. Tan pronto son hermanos de la raza, hermanos en las armas como no se piensa sino en exterminarlos [...]”.

hechicería, de practicar artes diabólicas y, además, de “matadora de gentes.” Por ello, debe ser castigada según el derecho y condenada a muerte y fuego.

Desde el imaginario popular esta mujer adquiere los visos del ente teratológico euripideo ya que finalmente, logra evadirse a través de un carro alado tirado por dragones. El elemento de la hechicería atraviesa ambos mundos y le permite a Alves conservar el desenlace fantástico de la Medea euripidea, componiendo una solución propia del cuento fantástico para el personaje de una bruja poderosa.

La expresión de la violencia: Ficción mítica y basamento histórico

Néstor García Canclini define el término hibridación como el conjunto de “los procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”.²⁹² Esta combinación de procesos socioculturales puede apreciarse en la tragedia de Alves construida cronológicamente a partir de varios hipotextos tanto en el orden literario como en el orden histórico. En esta obra, lo universal y lo particular, lo propio y lo ajeno se hallan armónicamente amalgamados. Como hipotextos literarios hallamos la tragedia griega y algún resabio de la tragedia latina. Entre tanto, el hipotexto histórico se circunscribe en el pasado regional. Es decir, desde el hipotexto literario la heroína de esta tragedia, en primer lugar se aviene con el conocido personaje mítico griego, Medea, la mujer filicida. En segundo lugar, esta heroína tiene su mayor raigambre en la veta hechicera, en los conjuros mágicos tanto de la Medea griega como de la Medea latina de Séneca. Alves se concentra en los atributos mágicos de ambos personajes clásicos y desde el título establece un vínculo con los futuros lectores/ espectadores.

Ahora bien, en el tercer hipotexto ya mencionado, de índole histórico nacional-provincial, hallamos las implicancias de un proceso judicial al que es sometida la protagonista.²⁹³ La información histórica ratifica la existencia del juicio contra la india

²⁹² García Canclini (2013:14).

²⁹³ De entre las obras seleccionadas sólo son dos las que hacen referencia a la existencia de un proceso judicial, la presente tragedia y el cuento “Villa Medea” de Cristian Mitelman que abordaremos en el capítulo correspondiente.

Luisa González, acusada de hechicería, en el año 1688, en Tucumán.²⁹⁴ El expediente conservado en el Archivo histórico de dicha provincia se halla incompleto.

Con respecto a este tercer hipotexto, Alicia Poderti da cuenta de que los procesos judiciales para la extirpación de las idolatrías en el Noroeste Argentino calcaban los procedimientos formales instituidos por el Santo Oficio y tendían a reforzar la lucha áspera y tenaz de los conquistadores contra los indios, incitando a los gobernadores a quebrantar el poder político de los brujos que acaudillaban las tribus.²⁹⁵

Delimitación de tiempos y espacios

En esta tragedia, las coordenadas espacio-temporales logran vincular la universalidad del personaje mítico con la particularidad de una historia tucumana. La temporalidad en la que se inscribe la obra concierne a la época Colonial durante la Inquisición. Es decir, Tucumán colonial funciona como escenario espacial y como contexto temporal.²⁹⁶

²⁹⁴ En el año 1688 todavía era Virreinato y posiblemente dependiera del Alto Perú ya que el Virreinato del Río de La Plata se funda en 1776.

²⁹⁵ Cfr. Poderti (2002).

²⁹⁶ Respecto de esta obra Perla Zayas de Lima (2010:117) sostiene: “[...] se ubica en el Tucumán de la colonización hispánica en la época que dominaba la Inquisición. Este “oratorio trágico”, presenta el conflicto del mestizaje y del choque de creencias, pero en el que los ritos y supersticiones de ambas culturas no permiten diferenciar la civilización de la barbarie. Si la hechicera india Medea González, con sus prácticas misteriosas de sangre y tierra, dueña de hierbas y palabras mágicas, al ser abandonada se convierte en una “media mujer” [...] que convoca a los espíritus malditos [...], la hispánica Laurencia de una ambición sin límites, las mujeres del pueblo y del fraile inquisidor fanáticos crueles e ignorantes apuestan por la tortura y la muerte. Los cruces intertextuales e interculturales son numerosos y variados: la india que es traicionada por un indio por envidia y para congraciarse con los dominadores, y Diego (Jasón), quien ha hecho su riqueza denunciando a pobladores ricos como herejes para quedarse con sus bienes, remiten a hechos de nuestra historia narrados tanto por textos oficiales como por textos ficcionales. Ecos de la Biblia se perciben en las actitudes y en las palabras del Gobernador [...] en el coro de mujeres, que de modo semejante al pueblo de Jerusalén clama por la condena, en el castigo que sufre Medea [...]. Como en el teatro shakespeariano, los desórdenes morales tienen su correspondencia en los fenómenos de la naturaleza [...]. De la Medea solar nada queda, ha salido de la Salamanca y la rodean los aliados del diablo y cuando galopa entre las nubes-según el coro- lo hace sobre un carro tirado por dragones: es hija de la tierra. Lo que sí permanece intacta es la fábula de la mujer que ha traicionado a los suyos por amor y que traicionada y condenada a ser paria y abandonar a sus hijos, decide vengarse”. Es interesante destacar que esta Medea aparece como una figura oscura, telúrica y no solar como el personaje euripideo.

Si nos atenemos al espacio, contamos con uno referenciado: el Viejo Mundo frente al Nuevo Mundo, a partir de este se inserta el Virreinato como macro-estructura y, a partir de ella se enfoca una micro-estructura como lo es Tucumán. Todas estas dimensiones inciden en el desarrollo de la trama y en el modo en que el mito es contextualizado y hasta deconstruido.

En la formulación del espacio debemos tener en cuenta la interacción de los espacios exteriores-abiertos y los espacios interiores- cerrados. En los cuatro actos y nueve cuadros que componen la obra, todos los espacios aparecen circunscriptos al territorio marco, Tucumán, y divididos en espacios exteriores e interiores en los que circulan los personajes. Por ello, hallamos el espacio exterior del bosque, del jardín de la casa y de la Plaza y el interior de la casa que habitan Don Diego y Medea, y la penitenciaría.

El personaje de Medea abre la obra, en el acto primero, en compañía de Nana, la criada, en el espacio escénico abierto del bosque y durante la nocturnidad, presumiblemente visible al espectador. El acto segundo transcurre, en el espacio cerrado de la casa del Capitán Diego Bazán, durante el crepúsculo. Luego, el acto tercero involucra el espacio cerrado de la cárcel en el que se hallan Medea y Nana. Finalmente, el acto cuarto tiene lugar en los espacios abiertos de la Plaza del Pueblo y del jardín de la casa de Medea, a la hora del crepúsculo. En una clara composición anular, la obra se inicia y se cierra con espacios abiertos.

Ahora bien, la expresión de la violencia en este “oratorio trágico” se halla circunscripta a la demarcación de una frontera, de una línea divisoria entre unos pobladores y otros, dentro del mismo entramado del territorio argentino. La extranjería de la protagonista se evidencia por su condición de india. Por ello está inserta en uno de ambos lados de la línea divisoria entre blancos e indios.²⁹⁷

En la *Medea* eurípidea, la frontera geográfica, sociopolítica, religiosa y cultural se manifiesta, en un primer análisis, entre dos territorios: Cólquide-Corinto, que expresan el antagonismo general de dos culturas. En cambio, en esta tragedia argentina, dicha línea

²⁹⁷ Son estos mismos espacios los que involucran la pertenencia o no a la tierra y su apropiación, la línea divisora entre los unos y los otros. Maturo (2010:10) sostiene: “La mitificación o sacralización del espacio, las formas simbólicas de la casa, el país, la región, aluden constantemente al espacio sagrado. El español, en muchos casos de ascendencia judía y árabe, no tuvo esa fuerte necesidad de sacralizar el espacio hasta que llegó a estas tierras. El indígena tiene una cultura netamente espacial”.

divisoria queda establecida dentro del mismo territorio colonial, se torna frontera y exilio interno en Tucumán. Es decir, el antagonismo consecuente resulta ser visceral, y está propuesto desde el interior del trazado geográfico-político de Tucumán, lugar en el que la Inquisición se radicó con mayor virulencia y ello ha demarcado una frontera respecto del resto.

Respecto de la noción de frontera acordamos con Giuseppina Grammatico en que la frontera abarca dimensiones de diversa índole y, al menos, dos direcciones, una mirando desde el límite que ella marca, hacia fuera, y la otra mirando desde el mismo límite, hacia adentro.²⁹⁸ Es precisamente esta mirada bidireccional, la que, a su vez, se introduce en el ámbito de lo étnico, permitiendo definirlo y comprenderlo.²⁹⁹

En consecuencia, la escisión de esta frontera entre los pobladores aparece demarcada a partir de un movimiento que va desde una óptica general hacia una óptica particular. La generalidad ubicada entre blancos e indios, habilita otras perspectivas que permiten catalogar la diferenciación particular entre cristianos y herejes, civilizados y bárbaros.

Planos múltiples

La noción de espacio en *La Hechicera* se halla amalgamada a la concepción del territorio y, en consecuencia, a las etnias que lo pueblan. En función de ello, podemos esbozar, a lo largo de esta tragedia, la demarcación de diversos planos en los que tiene lugar la expresión de la violencia. Entre ellos, nos encontramos con el plano geográfico de la territorialización de los hombres y mujeres blancos, pobladores de una Tucumán colonial frente a la desterritorialización de los indios, despojados de su territorio, como son los personajes de Medea y Nana, su criada.

En el plano genérico hallamos la distinción entre el ámbito masculino del Capitán Diego Bazán; el Gobernador de Tucumán y gran inquisidor, en función de Creón; Carmelo, el monje dominico; el indio adivino, Pablo Rocha; el Capitán defensor a lo largo del proceso judicial y el Capitán acusador; los soldados de la Inquisición, y el verdugo. En el

²⁹⁸ Grammatico (2005:179).

²⁹⁹ Varios autores han definido esta noción, entre ellos Kristof (1959:269), Newman (2013:142) y Biglieri (2015: 6).

ámbito femenino hallamos a Medea González, a Nana, a Laurencia Bazán, madre de Diego, y a las mujeres que conforman el coro.

En el plano étnico hallamos la escisión entre varios factores. Por un lado, la situación de extranjería de Medea y de Nana como indígenas despojadas de la tierra y además en relación directa con el plano social, estas mujeres han pertenecido al servicio de encomiendas del padre del capitán Don Diego Bazán, condición de servidumbre que será aclarada a posteriori. Por otro lado, y en el vértice opuesto, encontramos la pertenencia encumbrada de los personajes blancos de la sociedad colonial. Y, por último, en una situación intermedia, hallamos a los servidores de esa sociedad, entre los que aparecen tanto los personajes blancos como un personaje indio. Es decir, entre los personajes blancos se encuentran el monje dominico,³⁰⁰ el Capitán acusador y el Capitán defensor, los soldados y el verdugo. Frente a este grupo étnico hallamos al indio adivino, Pablo Rocha, acérrimo oponente de la india Medea y colaborador de los hombres blancos. Es interesante destacar que la visión del indio no es simplista ni maniquea, es decir existen los indios que sirven a la estructura de poder organizada por el blanco y por la religión.

En el plano socio-económico hallamos la aristocracia colonial conformada por los personajes dirigentes de la misma y, frente a ellos, notamos la bipartición en dos categorías. Por un lado, se halla la categoría de los servidores blancos que pertenecen a dicha sociedad, y por otro lado, en un rango aún menor, hallamos la categoría de los servidores indios.

En el plano erótico podemos trazar el conocido tríptico: el amor incondicional de Medea por el Capitán Don Diego y la ruptura de esta unión marginal por el pacto matrimonial fraguado entre Laurencia Bazán, madre de Diego, con la hija innominada del Gobernador, a fin de aunar entre ambas familias la apropiación de un territorio mayor.

Finalmente, en el plano religioso podemos visualizar la escisión que deslinda entre cristianos y herejes. Entre los primeros hallamos a los fervientes seguidores del Santo Oficio Católico, como es el caso del indio Pablo, convertido y fiel servidor de la Inquisición que comanda el Gobernador. Entre los segundos, se deslinda la hechicería popular de los indios, considerados herejes demonizados: Medea González y su criada.

³⁰⁰ Lojo (2004:311) sostiene: “En este sentido los aborígenes han sido en la historia argentina una presencia continua y multiforme, fuera como pueblos conquistados, cristianizados e incorporados a una sociedad mestiza o bien como etnias resistentes que se negaron a la asimilación cultural y a la subordinación e invadieron recurrentemente el territorio ocupado por los blancos”.

Poder ctónico y violencia

Medea abre esta obra y sostiene el título de la misma a partir de una de las vetas que ha caracterizado a las protagonistas clásicas de Eurípides y de Séneca, ya que de este último los indicios de la recepción se abocan preferentemente a las dotes de hechicería.³⁰¹

La alteridad de la protagonista de Alves aparece anclada en sus poderes mágicos, al igual que las mujeres del hipotexto. Esta bárbara “[...] lleva sobre sí la marca de lo ininteligible, de lo inefable, de aquel que permanece fuera del orden del *λόγος* [...]”,³⁰² de la racionalidad como tópico y como elaboración quasi-silogística del argumento.

Dichos poderes serán instrumentalizados en la venganza de una mujer sin hombre que por esa misma condición de abandonada, se autodefine desde la comparación animal; “mitad loba, mitad hiena” (Alves. *La Hech*, p.12).³⁰³

A la mítica venganza de la mujer por el abandono debemos anexarle la violencia anterior en la que Medea deshonró a su padre, y el crimen que ha cometido “por un pedazo de pan” (*idem*).

Los poderes ctónicos que demuestra la heroína de Alves,³⁰⁴ y con los que se inicia la obra, tienen lugar en el espacio abierto del bosque y durante la medianoche. Cumplido el día número 13, la india ejecuta el conjuro por el amor traicionado frente a la presencia de Nana, en función de Nodriz y de colaboradora fiel.³⁰⁵ Para ello utiliza el poder que emana

³⁰¹ Alves. (1997). Todas las citas están extraídas de esta edición. En adelante *La Hechicera* de José Luis Alves se abreviará (Alves. *La Hech.*) seguida por el número de página.

³⁰² Basile (2013:115).

³⁰³ La referencia a la sintomatología animal de la loba aparece también en la protagonista de Gaudé (2003:21): “Elles lèchent le bûcher comme j’ai léché moi-même vos corps du temps où j’étais louve” y en la protagonista de Schujman (1967:16): “Me llamabas pequeña loba.” En tanto que la comparación animal con la hiena aparecerá en Gaudé (2003: 22-23): “Je voulais vieillir sur toi avec la voracité de la hyène...” y “...Suis-moi, comme une hyène patiente suit sa proie...” (*idem*: 31). Posteriormente aparece en la enunciación de la heroína de *La Alimaña* de Patricia Suárez (2014:4) que será analizada en el capítulo correspondiente.

³⁰⁴ Galán y Buisel (2013:12). “La magia, algunas veces fue identificada con la adivinación como si fueran lo mismo ya que ambas incluían prácticas que algunos podrían definir como irracionales y trabajaban con métodos no empíricamente verificables. No obstante, más allá de que la *divinatio* corresponde a una operación de carácter religioso en el orden público y la magia se produce en el privado, los respectivos fines y métodos las hacen profundamente diferentes”.

³⁰⁵ Iriart (1990: 104), en referencia a la Medea clásica y que bien podría relacionarse con la protagonista argentina, afirma: “Como extranjera canta mágicamente la mítica Medea para inflamar a los guerreros ctónicos, nacidos de la tierra. Como una sibila se erige en “la profetisa que expresa un ‘canto’ oracular contrario a las normas, un *nómos ánomos*”.

de la tierra, el calor del fuego y el cuchillo que utilizará para trazar la cruz de San Andrés,³⁰⁶ que podría considerarse como uno de los eslabones del hipotexto religioso, posiblemente alguno referido a la devoción a este símbolo religioso.

Nada parece importarle a esta mujer ni siquiera su muerte (Alves. *La Hech*.p.13) y en ello se homologa parcialmente a la heroína eurípidea de los vv. 95-97, quien en sus lastimeros clamores, ansía la muerte. En realidad, decimos parcialmente pues lejos estamos de los rasgos de dubitación de la Medea clásica, ya que esta mujer aparece decidida a todo, desde los inicios. Erigida ella misma en la justicia y en la prolongación del látigo que castiga, los conjuros que profiere invocan a los “Espíritus atormentados y errabundos; espíritus malditos, enemigos de la luz divina [...]” (Alves. *La Hech*. p.13).³⁰⁷ A través de un canto recitativo, Medea y Nana tramarán la muerte horrorosa de la futura mujer de Don Diego Bazán y de todo aquél que se interponga.³⁰⁸ Si bien Medea no conjura la muerte de este hombre, le desea un porvenir lamentable como desterrado y aborrecido por todos, (Alves. *La Hech*. p.14).³⁰⁹ De esta manera, el Acto segundo comienza con la declarada enfermedad de Don Diego Bazán, el endemoniado que “tiene el horror en sus ojos” (Alves. *La Hech*. p.16).³¹⁰

³⁰⁶ La Cruz de San Andrés tiene relación directa con el martirio de este santo apóstol de Cristo y hermano de San Pedro. Discípulo fervoroso de Jesús, San Andrés padeció el mismo suplicio que su Maestro: la crucifixión. Pero igual que su hermano Pedro, pidió que no le crucificaran en una cruz de la misma forma que su Maestro, porque no se consideraba digno de tanta semejanza. Lo crucificaron, en Patrás, capital de la provincia de Acaya, en Grecia, y para ello lo amarraron a una cruz en forma de X en la llamada, en latín, “*crux decusata*”, que pasó a ser conocida, justamente, como Cruz de San Andrés. Su padecimiento duró tres días, durante los cuales se dice que continuó predicando a quienes se acercaban.

³⁰⁷ La protagonista de Séneca invoca a las fuerzas ocultas en los inicios del Acto IV, escena I, vv.695 a vv.740 y escena II, vv.740 a 844.

³⁰⁸ El hechizo produce un mal con desenlace inmediato, en tanto que la profecía se cumple en el futuro y puede no presentarse cumplida en la obra.

³⁰⁹ Es de notar que en el hipotexto eurípideo, sobre la escena final, Medea erigida en profetisa, augura a Jasón una muerte terrible cuando afirma:

σὺ δ', ὡσπερ εἰκός, καθθανῆ κακὸς κακῶς,
Ἄργοῦς κάρα σὸν λειψάνῳ πεπληγμένους,
πικρὰς τελευτὰς τῶν ἐμῶν γάμων ἰδών. (vv 1386-88)

(Tú, en cambio, como corresponde, porque eres perverso, morirás de mal modo, herida tu cabeza con un resto de la nave Argo, después de ver los amargos finales de mi boda.)

Médée Kali de Laurent Gaudé (2003:12) igualmente vaticina la soledad e inutilidad de los días del argonauta: “Je ne vais pas de sa mort,/ je veux qu'il dure,/Inutile et seul.”(No quiero su muerte/quiero que él dure/inútil y solo).

³¹⁰ Cfr. Catalán (1936) apunta la existencia del gobernador Ramírez de Velazco, que administró la región del Tucumán entre 1586 y 1596 y se vio presionado por un estado ambiental decididamente

Las facultades mágicas de la protagonista se explican en el marco de la sociedad colonial tucumana del siglo XVII por la filiación de la india a la Salamanca, la escuela del diablo.³¹¹ Los poderes ctónicos de la hechicera son percibidos desde dos perspectivas. Por un lado por Laurencia al proferir: “Ella lo tiene encantado. Debemos romper el maleficio [...]” (Alves. *La Hech.* p.16). Por otro lado, por las tres mujeres que simulan el canto de un coro que da cuenta del malestar que circunda a la tierra como el malestar de los que habitan en ella.³¹² La naturaleza se consustancia con los hechizos de esta Medea, al modo shakespereano de *Macbeth*:

reaccionario contra los delitos que se atribuyeron a las prácticas de brujería. Eran numerosos los funcionarios reales que atacados por malestares mentales y nerviosos desconocidos por la medicina colonial, fueron catalogados bajo la denominación común de “hechizados” o “víctimas del encantamiento”.

³¹¹ Según la leyenda popular, las brujas obtienen sus poderes sobrenaturales, tras la realización de un pacto con el diablo a quien le entregan su alma. La Salamanca es entendida como un lugar diabólico en el que se celebran y actualizan los tratos. Como señalan Griselda Barale y Raúl Nader (1998:111) “para controlar esta lealtad, el demonio en ocasiones envía a alguien de su cortejo, víboras, perros, gatos, para que vivan cerca del iniciado.” La Salamanca es un lugar legendario que aparece en numerosas leyendas hispanoamericanas. Se trata de un antro donde brujas y demonios celebran sus aquelarres. La leyenda llega a América con los conquistadores españoles que a su vez la habían recibido de los moros. Se afianza en el sur y se la acondiciona a la idiosincrasia y a la geografía. Sin embargo, mantiene características de algún pasado árabe. Judith Farberman (2005:145) propone como hipótesis central que los imaginarios de acusadores y acusadas (no necesariamente contrapuestos), en las confesiones obtenidas bajo tortura, van moldeando un estereotipo de la hechicería y la salamanca, de contenido mestizo. Si bien se pueden reconocer elementos de la demonología y las tradiciones populares hispánicas, se trata sobre todo de la reformulación de rituales ligados a una cosmovisión indígena más antigua que se mestiza y se extiende socialmente, cambiando su significación. Lo que realmente diferenciaba a los acusadores y acusadas, sostiene Farberman, no era pertenecer a dos mundos con imaginarios diferentes, sino el poder. Esa misma relación de poder que la situación de hechicería se encargaba de revertir. El único intento sistemático de persecución a la hechicería se remonta a la política del visitador Alfaro, entre 1716 y 1732. En realidad, Farberman propone considerarlo como un mecanismo más de vigilancia y de control social sobre los sectores subalternos. Las acusadas de hechicería en Santiago en el siglo XVIII tenían un perfil similar: eran mujeres, indias o mulatas, solas y económicamente autónomas. Las hechiceras solían ser viejas, misteriosas y de mal carácter, pero también podían serlo sus hijas. El parentesco revela su importancia dentro del mundo de la hechicería de la misma manera que la tiene como principio ordenador entre los notables y en los pueblos de indios. Las víctimas cubrían todo el espectro social, desde miembros de la élite hasta pares y parientes de las hechiceras. La lógica de las relaciones con el medio natural está dada por el entorno del río y del monte. Describe los espacios de vida cotidiana como de confluencia multiétnica, tanto en la ciudad como en los pueblos de indios, en las estancias y en la frontera.

³¹² En las reiteradas recepciones de Medea, la secuencia del rechazo, como si tuviese una enfermedad contagiosa, aparece con regularidad. Por ejemplo en la protagonista de Gaudé (2003: 13) cuando afirma: “[...] J’ai été jetée au monde [...] Me transmettant les maladies de mon peuple, / me murmurant le nom sacré de nos divinités [...] J’aurais pu n’être que ceci: Une mendicante qui danse, / Une pestifère plus jolie que les autres.”([...] Yo he sido arrojada al mundo [...])

Mujer 1: Se han fundido dos mundos./ Mujer 2: Los espíritus de la tierra han despertado [...]/Mujer 1: No hay frutos y el ganado agoniza [...]/Mujer 1:Se nos secan los ovarios./Mujer 2: Los hombres se asustan de su sombra/Mujer 3:No hay pájaros./Todas-Sólo cuervos.³¹³ (Alves. *La Hech.* p.17).

Medea produce esterilidad con su hechicería, pues no habilita el porvenir. Los mundos deben oponerse y uno de ellos, vencer. Entre tanto la fusión resulta peligrosa. La presencia de la hechicera en tierra tucumana significa la continuidad de un malestar de base doble: desde el interior, el punto de vista familiar-real y desde el exterior, el punto de vista de la opinión social- o *δόξα*.³¹⁴

En la primera de las perspectivas hallamos el padecimiento del Capitán Don Diego, por causa de su inmovilidad, y la constatación de parte de su entorno familiar de “que le han hecho un mal” (Alves. *La Hech.* p.16). En la segunda, hallamos la repercusión social que genera este padecimiento en el Gobernador, acostumbrado a ordenar las buenas costumbres y que lo lleva a decir: “[...] No me gusta que mi familia ande en boca de las gentes” (Alves. *La Hech* p.16).³¹⁵

transmitiéndome (la muchedumbre) las enfermedades de mi pueblo, murmurándome el nombre sagrado de nuestras divinidades [...] Sólo podría haber sido eso/Una mendiga que danza,/Una pestífera más linda que las otras.). En *Medea* de Franz Grillparzer (1882:43) Jasón afirma: “[...] Verpesteter Gemeinschaft weicht man aus [...]” (La gente evita los contactos infestos). En este mismo tenor, la protagonista de Christa Wolf (1996: 188) afirma: “[...] Ahora me evitaban como a una leprosa [...]”.

³¹³ Chevalier (1995: 392) Sostiene que “[...] Sería también un símbolo de soledad, o más bien del aislamiento voluntario del que ha decidido vivir en un plano superior. Sería igualmente un atributo de la esperanza, al repetir el cuervo siempre, según palabras de Suetonio, *cras, cras*, es decir, mañana, mañana.[...] como vuela, es naturalmente un mensajero del cielo y está dotado de magia adivinatoria; sus alas le confieren también un valor ascensional”. Revilla (2016:201) afirma: “Ave considerada mensajera de desgracias (principalmente, la muerte): siendo la suya, por tanto, una visión de mal agüero. En Occidente ha simbolizado, por tanto, el Pecado, la Mentira y el Demonio. Su negro plumaje, su graznido áspero y desagradable, así como su alimentación de carroña, ha contribuido a estos significados. Sin embargo, en Extremo Oriente se superponen a ellos otros más positivos. En China es un ave solar, que anunció sus victorias a los Chu. En Japón se considera símbolo del amor familiar, pues el cuervo joven alimenta a sus padres”.

³¹⁴ Este concepto en Eurípides tiene la acepción de juicio de valor, sentimiento, opinión.

³¹⁵ Encontramos esta expresión muy similar a la enunciada por Jasón en *Medea* de Schujman (1967:31), ya analizada: “Deja tus injurias. Creonte te conoce...No agraves con actos inoportunos lo que ya configura un escándalo”.

Hibridaciones culturales: una Medea india³¹⁶

Si tenemos en cuenta los planos múltiples ya analizados, el plano erótico de esta mujer resulta enfatizado. Como lo hemos anticipado, el amor de Medea por el Capitán Don Diego ya no correspondido, ha provocado su venganza pautada en el maleficio. Tal situación produjo el momentáneo desplazamiento de las intenciones socio-económicas entre la madre de Don Diego, Doña Laurencia, y el Gobernador, respecto del matrimonio de sus hijos y el consecuente cúmulo de territorio entre ambas familias. Es decir, el plano erótico se encuentra interrelacionado con el plano económico. Ahora bien, desde el marco del plano social-aristocrático, afirma Laurencia: “[...] Si no fuese por esta enfermedad, nuestras familias estarían unidas [...] No hay nada que pensar, sus tierras y las mías [...]” (Alves. *La Hech.* p.16). La enfermedad provocada por Medea implicaría un carácter temporario y una posibilidad de curación.³¹⁷ Ella misma sería una enfermedad, algo de lo que hay que despojarse rápidamente.

El obstáculo que parece debilitar al Gobernador, encargado de efectivizar este matrimonio, lo constituye la presencia de los hijos bastardos de Don Diego, “hijos del pecado” pues la unión no es legítima,³¹⁸ ya que Diego y Medea no “se han casado

³¹⁶ Faberman y Boixadós (2006: 604-605) afirman: “En la actualidad conocemos de manera aproximada las características y localización espacial de las etnias que poblaban el actual noroeste argentino así como la problemática incorporación de muchas de ellas al estado Incaico. [...] los grupos aliados a los incas —como los juríes de las planicies de Santiago del Estero o los pulares salteños— fueron también los más proclives a aceptar los condicionamientos que los españoles les impusieron una vez iniciado el proceso de conquista y colonización. Por el contrario, los pueblos del área valliserrana evitaron de manera sistemática la intromisión de los colonizadores dentro de sus tierras. Este obstáculo obligó a los españoles a concentrarse en las tierras bajas, asentando sus ciudades a la manera de un cordón en torno a los valles Calchaquíes, centro principal de la resistencia indígena. Así fue que, en un primer momento, el orden colonial sólo consiguió imponerse en las cabeceras de Santiago del Estero y parcialmente en las de Tucumán, Salta y Córdoba. Estas poblaciones indígenas, organizadas de inmediato bajo el régimen de encomienda, proveyeron de hilanderas, tejedores y arrieros a la incipiente economía colonial que integró al Tucumán como periferia del mercado potosino”.

³¹⁷ Cfr. Espejo Muriel (1999) respecto de la asociación de animales ligados a la magia como la rana y la serpiente.

³¹⁸ Cfr. Una expresión similar en *La frontera* de Cureses (1964:22) en la voz de la oponente Huinca-Aurora (Creusa): “No es güena esa unión...no es cristiana...[...] se casaron a lo indio...ante una hoguera...frente a un brujo de cara pintada...entre cantos y bailes que eran como quejidos...No!..” Esta enunciación es la que lleva a Huinca a rechazar los juramentos matrimoniales de aquella otra unión pasada, entre la india Bárbara y el cristiano Capitán Jasón Ahumada, al tiempo que legitima la que vendrá, la suya propia entre cristianos, entre los portadores de una misma sangre.

religiosamente”.³¹⁹ De esta manera, el arreglo del nuevo matrimonio se interrelaciona con el plano religioso, pues Laurencia y el Gobernador intentarán casar a sus hijos “bajo la Ley de Dios” y, entre tanto, con la ayuda del máximo representante de la Inquisición, condenarán a la concubina. La otredad de la hechicera provoca el desplazamiento de su presencia por parte de los otros, Laurencia, el Gobernador y el mismo Don Diego, ya que éste, muerto su padre, se consolida en el “Amo”, señorío que no le permitiría “enredarse” con una india de la encomienda de su padre.³²⁰ Es toda una novedad la demostración de poder de la madre de un “Capitán” como Don Diego. En este caso, los padres replican el poder de la Inquisición. Tales estructuras de poder conforman los dilemas que causan la tragedia.

El cuerpo, territorio de anclaje.

El amor de la india por su hombre aparece presentado a modo de locura amorosa, al igual que la mayoría de las heroínas de las obras estudiadas. Por ello, dicha locura es advertida por Nana quien aúna los ejes temporales del pasado y del presente de ese amor cuando afirma: “Ciega estabas y ciega sigues”. (Alves. *La Hech* p.12).

La visión de la heroína a este respecto podría trazarse en dos perspectivas. Por un lado, acentúa el amor como si se tratara de una posesión, una pertenencia que toma cuerpo en el hombre, cosificado a escala de objeto, cuando la mujer afirma: “Mi hogar está a su lado. Lo quiero conmigo. Será mío y sino [sic] de nadie. Él es mi patria, mi padre y mi

³¹⁹ Iglesia y Schwartzman (1987:62): “Estado-Iglesia se erige en representante de la civilización para hacer de uno y otra los pilares del país,” es decir del único triunfo posible de la verdad cristiana, sobre todo cuando la realidad terrena impone su derrota.

³²⁰Cfr. Farberman y Boixadós (2006:609) proponen un modelo único de apropiación del trabajo indígena de los dos primeros siglos coloniales. La encomienda en Hispanoamérica colonial fue una institución implementada por los conquistadores españoles durante la colonización en América, para sacar provecho del trabajo indígena. Consistía en la entrega de un grupo de indios a un español para que éste los protegiera, educara y evangelizara. Para la continuidad del vínculo entre los encomendados y la comunidad, fueron cruciales los caciques como intermediarios. En Nueva España la encomienda se inició como un mecanismo para organizar la mano de obra. Coexistió con los pueblos de indios y las grandes haciendas. La importancia de la minería fue mucha para el desarrollo de las poblaciones y las unidades productivas, y la relación entre minas, estancias y comercio era innegable. En lo social, fue un medio para los conquistadores y sus descendientes criollos para tener una vida señorial. La Recopilación de Leyes de Indias de 1680 estableció la prohibición de la servidumbre indiana y de la venta de nativos, reconociendo la necesidad de un buen trato para ellos y su status como personas superiores a los esclavos.

madre, sin él no soy nada” (Alves. *La Hech.* p.12).³²¹ Entonces este amor funciona como un absoluto que se desea poseer absolutamente.

Por otro lado, ese amor una vez desaparecido, lleva a una animalización en sentido doble. En primer término, la protagonista animaliza a Diego denominándolo “sanguijuela” (Alves. *La Hech.* p.12) que le ha chupado la sangre hasta dejarla tiesa. Además esta Medea deja entrever el malestar que le produce el reconocimiento de sus acciones pasadas por seguir a este hombre cuando afirma: “Mis hermanos tenían razón, yo maté a mi padre cuando supo lo del embarazo, lo maté de vergüenza [...]” (Alves. *La Hech.* p.21). Este “darse cuenta” del personaje, su anagnórisis consciente puede significar el estado que sucede a la locura amorosa.

En segundo término, esa animalización resulta recíproca en la voz del Capitán respecto de su experiencia amorosa: “Tus brazos me ahogan, son como estas tercas enredaderas que viven chupándose las paredes [...]” (Alves. *La Hech.* p.24). Por la pérdida de este amor, la hechicera actuará como una mujer despechada en la que la venganza no tendrá límites. Esa posesión amorosa que la mujer ya no puede sostener la lleva al aniquilamiento de la persona amada. Por esta razón, la magia que profesa será el instrumento que implica el envenenamiento pausado en el Capitán. Sin embargo, su plan ha fracasado por la mediación de la magia benéfica del indio Pablo Rocha. Ahora bien, como no ha logrado el cometido de asesinar a su hombre, entonces cobrará forma la venganza de la india sobre su oponente femenino que retoma del mito. Medea González, afirma:

[...] He soñado tanto con este momento..., lo he abrazado pacientemente, ¿cómo crees que pude vivir todo este tiempo sino amasando como una artesana mi obra, mi venganza? Qué tonta fui, me compadecía de mí misma llorando por los rincones como una mojitata. Pero cuando supe lo de su embarazo no dudé ni un instante, era ella o yo, su hijo o los míos (Alves. *La Hech.* p.25).

Ante el rechazo amoroso y la posterior expulsión de la india por voluntad de Don Diego, esta clama desde dos dimensiones: una dimensión individual y otra dimensión colectiva. En un primer momento, desde una dimensión individual encontramos en la

³²¹ Una expresión similar del absoluto que representa el ser amado, proviene de la tradición épica griega, cfr. la expresión de Andrómaca frente a Héctor en el Canto ζ de *Iliada*, de Homero, vv. 429 y 430: “Héctor, tú eres ahora mi padre y mi madre augustísima y mi hermano también; eres tú mi marido florido”.

protagonista a una mujer otoñal que está siendo herida, una mujer despojada por la impronta de un nuevo matrimonio con una joven oponente embarazada. La juventud y la madurez en la vida femenina, entre la mujer que puede procrear y la que no, constituirían otra frontera. Así lo afirma: “Crees que me puedes tirar como un trapo viejo?” (Alves. *La Hech* p.21). O más adelante cuando sentencia: “¿Vieja? Sí, quizás ya no tenga los pechos firmes y mis caderas se hayan vuelto más anchas. Es verdad, ya no soy la que fui, pero ese no es mi peor, sino el haber estado ciega, el de no haber visto lo que pasaba a mi alrededor” (Alves. *La Hech*. p.23). Entonces existe el tiempo pasado del mito, el tiempo del pasado colonial y un tiempo pasado de Medea.

En un segundo momento, y desde una dimensión colectiva en la que involucra a sus hijos, esta mujer clama por la posesión geográfica de un territorio, un aquí que cree como pertenencia propia y que trae aparejada la presencia del hombre: “[...] Aquí está mi vida, aquí nacieron mis hijos y aquí me enterrarán. El Viejo mundo no es más que un mal recuerdo” (Alves. *La Hech*. p.21). Cabe destacar que el territorio espacial de la mítica Cólquide de la heroína eurípidea, se homologa en esta Medea, con las tierras del Viejo mundo. En consecuencia, podemos avizorar en esta tragedia la misma confrontación del hipotexto clásico: Cólquide-Corinto frente al Viejo y Nuevo mundo de la tragedia de Alves. Por tal motivo, la expulsión de la india se haría efectiva en un barco que nuevamente la conduciría al Viejo mundo. En el contexto colonial, Europa es igual al Viejo mundo, como la Cólquide lo es para Corinto en la tragedia griega.

Los territorios blancos y la violenta desterritorialización indígena

La mayor innovación de Alves consiste en demarcar la otredad de la protagonista por su pertenencia identitaria indígena. Por tanto, Medea se erige en una india desterritorializada, despreciada por su pueblo e impulsada a abandonar el terruño del concubino, el encomendero Don Diego Bazán de Figueroa.

Ahora bien, el territorio geográfico en esta tragedia se halla en disputa entre los españoles que actúan bajo la orden del rey, y los indios combatidos y aniquilados por la Inquisición. La heterogeneidad social existente puede percibirse en la hibridación de las herencias españolas e india descritas por el término mestizaje que se aplica a los hijos del

Capitán Don Diego y de la india Medea.³²² La hechicera sabe respecto de la pertenencia de la tierra en una perspectiva doble: en la generalidad de los pobladores y en la particularidad de sus hijos. En cuanto a los primeros afirma: “El rey está muy lejos [...] ¿Qué sabe él de las inundaciones y las plagas, de la sequía del invierno y la rebelión de los nativos, de la lucha del clero con los oficiales? El no conoce este mundo, no conoce estas tierras en las que me he jugado el pellejo.” (Alves. *La Hech*.p.22). En cuanto a los segundos, Medea arguye en función de la protección maternal: “[...] Estas tierras son de mis hijos” (Alves. *La Hech*. p.24).

Entonces el Viejo y el Nuevo mundo aparecen replicados y criticados en la diferenciación de las etnias arriba planteadas y de sus correspondientes castas sociales. Así podemos trazar tanto la frontera geográfica-espacial entre el Viejo y el Nuevo mundo, como también otra frontera, derivada de la anterior, la frontera ideológica y cultural, inserta en sus pobladores: españoles, indígenas y mestizos.

La magia benéfica y maléfica de la hechicera Medea.

La presencia del adivino Pablo Rocha establece como ya lo hemos anticipado, la oposición binaria entre magia benéfica y magia maléfica. La primera pertenece a este hombre cuyo poder ha sido brindado por “la gracia que le otorgó el altísimo”, una especie de adivino “divino”, que al modo del personaje mítico de Tiresias, es capaz de ver el pasado y el futuro.³²³ De todos modos, es de notar que la llamada magia buena de este indio radica en que trabaja para los blancos y por ello, la valoración negativa que brinda respecto de la actuación de Medea significa para ella la condena inmediata con el arresto que dictamina el Gobernador, erigido en máxima autoridad eclesiástica. Desde esta autoridad, el monje Carmelo en detrimento de la india afirma: “El pueblo está alborotado. Está

³²² Iglesia y Schvartzman (1987:62) afirman: “Exorcismo complejo: alerta sobre los riesgos del mestizaje sobre todo si su dirección es indio/mujer blanca y lo resemantiza con la idea de exterminio y de destrucción del blanco.” Además Fravegat (2000:325) sostiene: “Cuando el mestizo nacía de una unión casual, violenta o por atracción, tenuta al margen del control de las instituciones de cada parte y era, por tanto, estigmatizado, su rango social era muy débil.” Este mestizaje en los hijos de la pareja a causa del padre blanco y la madre india también está presente en la obra argentina *La frontera* de David Cureses (1964).

³²³ Galán y Buisel (2014:37) Remitiéndose a los griegos, señalan que: “μαντική hace pensar, según Platón, en una *μανία* o *furor* o delirio, mientras que en latín *divinatio* tiene una raíz delatora de un carácter divino e indicadora de que el hombre puede elevarse *proxime ad deorum vim* (I,1), a una potencia próxima a la de los dioses, que sin duda existen, miran por el hombre y se dignan revelarle algo necesario para él, pero ignoto o incognoscible”.

difundiendo su doctrina por todo Tucumán. Comenzó con los indios y ahora está entre nosotros”. (Alves. *La Hech.* p.29). Tal enunciación confirma la clara manifestación de la competencia entre cultos. Esta condena social, nos remite intertextualmente a la heroína del hipotexto euripideo respecto de la incidencia del rumor social como lo afirma ante Creón en los vv.291-293.

La segunda de las magias, la maléfica, pertenecería exclusivamente a Medea en el momento en que decide vengarse por los ultrajes recibidos. Esta magia será constatada desde tres perspectivas. Por un lado, por parte del indio Pablo Rocha, por otro lado, por las tres mujeres del coro que portan una fragmentación del mito a partir del cual esta Medea: “galopa entre las nubes sobre un carro tirado por dragones” (Alves. *La Hech.* p.19) en un intento por corroborar los pactos de esta hechicera con el diablo. Esta afirmación será constatada sobre el final de la obra. Y, finalmente, según el parecer de Laurencia, a partir de la cual la mala fama condena tanto a Medea como a Nana (Alves. *La Hech.* p.29).

Sin embargo, y a pesar de sus poderes maléficos, no debemos olvidar que esta hechicera benefició al Capitán Don Diego cuando afirma: “[...] yo besaba el suelo que pisabas. Por ti trabajé y me desvelé, contra todo”. (Alves. *La Hech.*p.21). La generalidad de esta afirmación resulta ambigua pues el autor no explicita los trabajos realizados por esta mujer si los comparamos con las arriesgadas empresas cometidas por la protagonista euripidea. No obstante, más adelante aparece el tramo del pasado en la voz de Don Diego en el que la pareja actuaba ilícitamente y de manera conjunta:

[...] ¿Acaso no te acuerdas de aquel portugués al que acusamos de hereje? En el fuego de la hoguera pagó un pedazo de tierra. Eso es mío, eso sembré a tu lado, muerte y dolor/Medea: Fue nuestro pacto, o acaso no querías poder y riquezas [...] Diego: Querías lo mismo que yo. Querías ser una reina y vaya si lo lograste, eres una reina, la del horror, de la desolación y del llanto. (Alves. *La Hech.*p.22).

La identificación de ambos, el blanco Diego y la india Medea en empresas nefandas ofrece como en el caso del personaje de Pablo Rocha una visión crítica del blanco y del indio. No hay posibilidad de una visión maniquea. También se desnuda así una sociedad en que los intereses crematísticos conducen a los personajes y eso nada tiene que ver con sus etnias.

Enmarcados en la época inquisitorial, la apropiación de territorios traía aparejada falsas denuncias por herejía. La pareja conformada por Diego y Medea actuaba tan

clandestinamente como lo hacía la pareja de *Medea de Moquehuá*.³²⁴ Esta última se apropia del territorio del campo, perteneciente al tío de Jasón, muerto por envenenamiento, y en el que se desempeñaban como administradores. La distinción prevalece en que la pareja de Alves usurpa el territorio de modo general, y destacamos otra valoración del territorio, pues ese anhelo de acumular tierras se corresponde con la pérdida del territorio de origen. En cambio, la pareja de Salvaneschi lo hace en la privacidad del lazo familiar.

El antecedente hechicero de Medea³²⁵

Desde la temporalidad del pasado, Luisa González, madre de Medea, habría pactado con el Diablo, de acuerdo con la opinión del otro social. Por causa de este pacto, su magia resulta enteramente maléfica. Este parecer se halla consolidado tanto por el indio Pablo Rocha como por las tres mujeres del coro. De acuerdo con el primero, la madre de la hechicera provocó la muerte a una mujer anónima cuando luego de ingerir vino “comenzó a sacarse la piel a jirones” (Alves. *La Hech.* p.19). Debido a su paralelismo, retomaremos el fragmento de este episodio anecdótico en el momento de la venganza de la heroína sobre la oponente femenina ya que prácticamente transcurre de idéntica manera. Además, debemos enfatizar que en aquel episodio pasado y durante la festividad de Santa Rosa,³²⁶ el indio Pablo Rocha se encontraba acompañado por el poder eclesiástico en la persona del Reverendo Thomas, perteneciente a la orden de San Francisco.³²⁷

El encarcelamiento de la hechicera

³²⁴ Cfr. Cap. II, p.20.

³²⁵ Moreau (1994:48) Con respecto a la hechicería clásica y que puede aplicarse a la protagonista de Alves, afirma: “Euripide introduit le rationalisme dans le mythe: la magie se dégrade en supercherie”.

³²⁶ Santa Rosa de Lima, Patrona de América Latina y Patrona Jurada de la Independencia argentina nació el 30 de abril de 1586 y su verdadero nombre era Isabel Flores y Olivia. Los milagros se sucedieron mientras vivía y después de su muerte; falleció el 24 de agosto de 1617, a los 31 años. El 12 de abril de 1671 el Papa Clemente X la proclamó Santa, estableciendo su fiesta el día 30 de agosto y declarándola Patrona de América Latina.

³²⁷ La presencia normativa del clero como mensajero de decisiones de poder también aparece en la obra *La frontera* de David Cureses, Cfr. Delbueno (2014:66) en el momento final en que los dos frailes franciscanos, Fray Gaudencio y Fray Javier, darán el mensaje a la india Bárbara de entregar a sus hijos al padre, el Capitán Jasón Ahumada. En la enunciación de Fray Gaudencio: “(Trabajosamente) El Capitán Jasón Ahumada...el que te diera dos hijos...reclama por mi intermedio...sus derechos sobre ellos”.

La heroína de Alves ha sido condenada a prisión por la acusación de practicar hechicería y por “matadora de gentes”. El monje Carmelo es quien ejecuta el arresto invocando el nombre del Santo Oficio. De entre las personas que la circundan en el momento de la reclusión se hallan Laurencia y el Gobernador, único personaje que cree en su inocencia. Durante el interrogatorio que le hiciera dicho personaje, Medea confiesa su vinculación religiosa al Catolicismo pues se debe “al Santo San Juan, guía y patrono” (Alves. *La Hech.* p.28).³²⁸

Una vez inserta esta mujer en el espacio interior del calabozo aparece homologada a un animal enjaulado que preanuncia la muerte.³²⁹ Por ello, Medea se denigra y así se autodefine: “Es verdad que soy un fiera, una fiera herida y acorralada. Un golpe más no será suficiente para verme caer, aún puedo morder” (Alves. *La Hech.* p.31). La situación de *ἀπορία*, el camino sin salida que, a partir del encierro, atraviesa la protagonista de Alves, la lleva a decir: “Han fecundado a una nueva Medea” (Alves. *La Hech.* p.27).³³⁰ Entonces se manifiesta la asunción de una personalidad y de un personaje. Aún más, ella parece fundirse con la misma muerte cuando afirma: “[...] Mi brazo será su guadaña y mi rostro el del espanto”. (Alves. *La Hech.* p.27). Nadie será capaz de detener su furia, aun estando encerrada.³³¹ Por ello invoca nuevamente a los espíritus ctónicos y confirma la calamidad que pesará en el porvenir, tal como las tres mujeres del coro ya lo habían preanunciado.

En este momento de la acción dramática del encierro, Medea y Laurencia aparecen como dos contrincantes en lucha agonal. La actuación de esta última emula al mítico personaje de Creusa. Es decir, concubina y madre se enfrentan como acérrimas oponentes por la posesión del hombre: Don Diego. Sin embargo, Medea suplica como también lo hace la heroína eurípidea frente a Creonte para pedirle un día más de estadía, vv. 340-347. La hechicera de Alves suplica a su oponente pues reconoce la persecución enemiga en orden jerarquizado desde tres perspectivas. En primer lugar, desde la generalidad del plano étnico,

³²⁸ Creemos que la protagonista de Alves hace alusión a San Juan Bautista quien nació seis meses antes de Jesucristo.

³²⁹ Respecto del cadalso Foucault (2008:135) sostiene: “El cadalso donde el cuerpo del suplicado se exponía a la fuerza ritualmente manifestada del soberano, el teatro punitivo, donde la representación del castigo se ofreciera permanentemente al cuerpo social, es sustituido por una gran arquitectura cerrada, compleja y jerarquizada que se integra en el cuerpo mismo del aparato estatal”.

³³⁰ Esta afirmación aparece en la protagonista de Séneca: (2001: Acto V, 910) “*Medea nunc sum*”. (¡Medea ahora soy!).

³³¹ Cfr. *Medea. Voces* de Wolf (1998:194).

el pueblo en su totalidad. En segundo lugar, desde el plano religioso de la Inquisición y finalmente, en tercer lugar, desde la particularidad de la familia más directa de Don Diego, su madre Doña Laurencia. Así lo enuncia esta Medea: “Afuera el pueblo está en mi contra y la Inquisición me ha lanzado sus perros. [...] Estoy sola Laurencia, sola en medio de este infierno. Te lo suplico por tus nietos, mis hijos.” (Alves. *La Hech.* p.30). Las súplicas de la hechicera aparecen como pasiva lectura de las súplicas de su par euripideo frente al rey griego:

αἰαῖ: πανώλης ἢ τάλαιν' ἀπόλλυμαι:
ἐχθροὶ γὰρ ἐξιᾶσι πάντα δὴ κάλων,
κούκ ἔστιν ἄτης εὐπρόσοιστος ἔκβασις [...](vv.277-279).

(¡Ay! ¡Acabada, desdichada, soy destruida! Pues mis enemigos despliegan todo el velamen y no hay ningún lugar accesible para el desembarco de mi desdicha)³³²

Entonces Medea toma la imagen de una nave, de un barco que no puede alcanzar la tierra. Ambas Medeas, la de Alves y la de Eurípides, presienten no sólo la persecución de sus enemigos sino también la *ἀπορία* por no tener un lugar de asilo. Sin embargo, sabemos que la colquidense se albergará en Atenas, en el palacio de Egeo, en tanto que a la hechicera de Alves la espera el Viejo Mundo al que no quiere volver.

La violencia en el juicio inquisitorial³³³

³³² Como afirma Nápoli en su edición crítica (2007:96) “Nueva metáfora náutica, desarrollada en dos partes: Medea se ve a sí misma, en la primera parte, como un barco perseguido por otro que avanza a toda vela, y, en la segunda parte, como un barco amenazado en medio de la tormenta que no encuentra un puerto seguro donde guarecerse”.

³³³ Poderti (2005:3-4) “Los procesos judiciales contra la extirpación de las idolatrías en el Noroeste Argentino calcaban los procedimientos formales instituidos por el Santo Oficio y tendían a reforzar la lucha áspera y tenaz de los conquistadores contra los indios, incitando a los gobernadores a quebrantar el poder político de los brujos que acaudillaban las tribus. Durante los siglos de la Colonia, en el Tucumán Colonial (que abarcaba el actual noroeste de Argentina) no existió un Tribunal de la Inquisición. Sin embargo, los “crímenes” de sortilegio, adivinación y los actos de aquellos que se dedicaban a la superstición, como los brujos, hechiceros y practicantes de las artes mágicas, eran abordados por la justicia ordinaria. Como se desprende de la documentación relevada en diversas zonas del Perú y el Tucumán Colonial, el porcentaje de mujeres involucradas en procesos de carácter inquisitorial es muy alto, por lo que puede afirmarse que en esta porción de América la hechicería fue una actividad ejercida predominantemente por el sexo femenino. En la región del actual Noroeste argentino la mayoría de los juicios tenían como blanco predilecto a

Como en todo proceso judicial, hallamos dos partes: la parte querellante y la parte querellada. En este caso particular, la parte querellante la conforman Laurencia y el Capitán acusador. La visión que porta la mujer-madre resulta aniquiladora para Medea cuando afirma: “Esta bárbara y maldita india, con poco temor de Dios y de su santa ley ha hechizado a mi hijo, Don Diego Bazán” (Alves. *La Hech.* p.31). Nos resulta interesante la oposición y competencia de las dos mujeres: suegra y nuera. En esta enunciación podemos avizorar una amalgama de planos que interactúan conjuntamente a disfavor de la hechicera. Si nos atenemos al plano identitario, Medea es una india y por su otredad étnica es aborrecida y denigrada como maldita por los blancos. En el plano religioso, la heroína se erige en una profana que descrea de la Santa ley de Dios y por esta misma condición, desde el plano social, ha cumplido su objetivo de hechizar a un hombre de encumbrada posición como lo es Don Diego. Junto con esta visión, aparece la del Capitán acusador quien pone de manifiesto el miedo que le tienen los habitantes de la ciudad por sus maldades y “en particular los indios que ha exterminado, que de dos pueblos tan considerados queda sólo la tercera parte” (Alves. *La Hech.*p.32). Resulta singular esta afirmación porque devela, en alguna medida, que esta hechicera porta algunos de los conocidos rasgos míticos, como es el caso de la traición y la posterior muerte de su propia gente. Sin embargo, no contamos con datos precisos por parte del autor para poder interpretar si los pueblos a los que hace referencia el Capitán acusador formaban parte de la misma comunidad de la india Medea o bien se trataba de comunidades aisladas.

En consonancia con las acusaciones anteriores, aparece el relato fragmentado de un episodio confuso en el que se constata el atentado de Medea contra una mujer de Eldete a quien instigó a despellejarse. Dicho episodio se confunde por su similitud con las acciones realizadas en un pasado anterior por la madre de Medea, la también hechicera Luisa González, una genética que explica el mal como algo hereditario e inevitable.

La condena que el tribunal pretende asignarle a la heroína de Alves consiste en el castigo a muerte y fuego como le es asignado a todas las personas que han pactado con el

mujeres de los sectores marginados -indígenas, negras-, las que fueron sometidas a terribles tormentos”.

demonio.³³⁴ El capitán acusador pide a la audiencia que la Inquisición “mande a tormentos” para que la mujer confiese, en clara alusión al potro de los tormentos.³³⁵ El castigo vigente podría ser anulado si esta mujer confesaba y en consecuencia, se salvaría a cambio de vestir un San Benito.³³⁶ Pero Medea no lo hará, no atentará contra sí misma, contra sus creencias, pues confía en su Dios, presumiblemente no cristiano.

Sin embargo, frente a esta oposición hallamos el alegato del Capitán defensor que bien podría asumir el papel del mítico Egeo. Pues, por un lado demuestra el agradecimiento a la imputada ya que dada la mediación de sus artes benéficas, su mujer le ha concedido la ansiada descendencia. Y, por otro lado, este Capitán trae la voz de la hija del Gobernador, la joven oponente, quien ha pedido el perdón para Medea a cambio de su inmediata partida. Medea se niega rotundamente a consumir este designio, a pesar de que le lleva la vida, pues sigue primando en ella la pulsión amorosa al no querer “dejar su lugar en la cama” (Alves. *La Hech.* p.35). Entonces hallamos a una mujer que se torna aporética, que cierra todos sus caminos, y no tiene adónde ir, tal como la protagonista eurípidea. Ello la lleva a autodefinirse como una “triste mujer”.

Ahora bien, la hechicera ha logrado que el defensor excarcele a Nana. Esta se convertirá en el instrumento con el que la protagonista efectivizará la inmediata maquinaria de la venganza extra-muros. La ingenuidad de Nana es clara, nada presiente respecto de las

³³⁴ Girard (1983:29-30) “En lugar de ocuparse de impedir la venganza, de moderarla, de eludirla, o de desviarla hacia un objetivo secundario, como hacen todos los procedimientos propiamente religiosos, el sistema judicial *racionaliza* la venganza, consigue aislarla y limitarla como pretende; la manipula sin peligro; la convierte en una *técnica* extremadamente eficaz de curación y, secundariamente, de prevención de la violencia.[...] Todos los procedimientos que permiten a los hombres moderar su violencia son análogos en tanto que ninguno de ellos es ajeno a la violencia”.

³³⁵ Abad de Santillán (1991:717): “El potro o ecúleo era un instrumento y un método de tortura en el que el acusado era atado de pies y manos a una superficie conectada a un torno (el potro). Al girar, el torno tiraba de las extremidades en sentidos diferentes, usualmente dislocándolas pero también pudiendo llegar a desmembrar. Sin embargo, el método de tortura del potro usado por la Inquisición española fue diferente, ya que consistía en atar al prisionero fuertemente a un bastidor o banquetta con cuerdas pasadas en torno al cuerpo y las extremidades, que eran controladas por el verdugo, que las iba apretando mediante vueltas dadas a sus extremos. Con cada vuelta las cuerdas mordían la carne atravesándola. El escribano que estaba presente en la sesión de tortura recogía todos los detalles y anotaba cada palabra y cada gesto, dándonos con ello una impresionante y macabra prueba de los sufrimientos de las víctimas de la Inquisición”.

³³⁶ El sambenito era una prenda utilizada originalmente por los penitentes católicos para mostrar público arrepentimiento por sus pecados, y más adelante por la Inquisición española para señalar a los condenados por el tribunal, por lo que se convirtió en símbolo de la infamia. La palabra proviene de Bendito que da lugar a sambenito por asimilación fonética con *San Benito*.

muerter que consumará esta Medea. En ello sigue las secuencias de la tragedia griega, vv.956-958 respecto de la entrega de los míticos dones:

[...] encontrarás un vestido ribeteado con oro y una corona, se lo darás a mis hijos para que se lo lleven a la hija del Gobernador. Acompáñalos, y que le digan que es un presente de Medea, que no le guardo rencor (Alves. *La Hech.* p.36.).

Encuentro entre Medea y Diego

El reencuentro de la pareja se produce en el interior del espacio carcelario. Desde este presente dramático la protagonista se retrotrae al pasado en el recuerdo de los tiempos en que conoció a Diego, recién llegado al territorio, en un día de procesión de la virgen negra.³³⁷ El atuendo de esta mujer, un vestido blanco y un chal celeste, podría emular la bandera argentina.³³⁸ Ese amor que ha profesado Medea aparece como la clara manifestación de una locura amorosa:

[...] De repente todo oscureció y ya no pude ver el espectáculo que bullía a mi alrededor. Ni siquiera sé cómo pude llegar a mi casa. Esa noche no pude dormir, una terrible fiebre me tuvo al borde de la muerte. Entonces supe que no podría vivir sin ti. [...] De pronto entraste. Un sudor frío recorrió mi espalda como si una lluvia de nieve me hubiese dejado tiesa [...] ¡Ah la antorcha del amor produce peores llagas que las llamas del diablo o de algún dragón descontento! (Alves. *La Hech.* p.39).

Los ejes temporales del pasado y del presente se entretajan en el personaje de la hechicera quien sigue creyendo en ese amor. Sin embargo, lejos de sostener el mismo sentimiento, la indiferencia del Capitán lleva al consecuente conjuro de la mujer despechada a fin de procurarle el mayor de todos los males: “Que viva y vague mendigo, desterrado, aborrecido, sin hogar y sin hijos, por haberme ofendido” (Alves. *La Hech.* p.40). La culpabilidad que involucra la ofensa de la que se cree víctima esta mujer será castigada jerarquizadamente con la anulación de la descendencia del hombre y con su destierro posterior.

La declaración de culpabilidad

³³⁷ La Virgen Negra o “Morenita” en Argentina es la Virgen del Valle de Catamarca. Su estatua apareció en Choya entre 1618 y 1620, un pueblo de encomenderos e indígenas que la veneraban. Luego fue declarada Patrona de Catamarca junto con Juan Bautista en 1688. Alves parece estar respetando estas referencias históricas en cuanto a las devociones de su Medea indígena.

³³⁸ El atuendo celeste y blanco, una combinación tradicional en la vestimenta de la Virgen, es un modo de destacar la “inocencia” de la Medea- India. Además, suscita una referencia simbólica al territorio nacional, identificado de este modo con el territorio de los indios.

Así como Medea declara culpable a Don Diego por desamor, ella misma es acusada por las mujeres del coro quienes proclaman su inmediata muerte. Entre tanto el Gobernador sigue creyendo que esta Medea no ha cometido crimen alguno. En un intento por salvar su vida, exige que confiese públicamente sus pecados de herejía. Ante la persistente negación de la hechicera, este mismo Gobernador, erigido en máxima autoridad eclesiástica, decide condenarla al potro de los tormentos “por rebelde y contumaz y por no haber confesado su crimen” (Alves. *La Hech.* p.42).

En el espacio escénico de la Plaza del Pueblo, a la hora del crepúsculo aparecen el verdugo, el monje dominico y Medea: “*vistiendo un San Benito amarillo con una X en el pecho y pintadas llamaradas de fuego, [...] va cargando la Cruz de San Andrés(X)*” (Alves. *La Hech.* p.43).³³⁹ Por ello, la mujer se condena desde el plano religioso en dos perspectivas. En primer lugar, desde la voz sentenciosa del pregonero que da cuenta de las leyes católicas de la ciudad de Tucumán. En segundo lugar, en la voz de la protagonista cuando afirma: “Diego mío. ¡Por qué me has abandonado!?” (Alves. *La Hech.* p p.43).³⁴⁰ Este clamor nos sitúa intertextualmente en el hipotexto bíblico-religioso con el evidente cambio de nominación. Entonces, Medea se vuelve una víctima sacrificial de la Inquisición y luego una victimaria. De modo que su muerte implica una purificación mediante la inmolación de una inocente.

El prodigio de esta hechicera

Las mujeres del coro anticipan en una visión premonitoria las bodas funestas de Don Diego y por ello aluden metafóricamente a las dos novias; la de blanco, en referencia a la joven novia, y la de negro, en referencia a Medea por su condena a muerte. Sin embargo, y en el mismo tenor que las mujeres del coro, Diego aparece sugestionado porque conoce a Medea, y sus sospechas hallan eco en dos dimensiones. Por un lado, la extrañeza que presenta la misma naturaleza, como por ejemplo la carencia de pájaros, la intranquilidad de

³³⁹ Girard (1987:105) afirma: “We must remember the guilt of the victims, which is always taken for granted without the slightest element of rational evidence”.

³⁴⁰ Alvarez Valdés (2000: 64-68) afirma: “Una de las frases más incomprensibles que haya pronunciado Jesús fue la que dijo antes de morir en la cruz. Tras varias horas de agonía, y presintiendo que su muerte era ya inminente, lanzó un grito terrible: “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado? (Mt 27,46; Mc 15,34)”.

los caballos que “echaban azufre por el hocico” (Alves. *La Hech.* p.46) y el color rojo del cielo.³⁴¹ Todos estos elementos naturales anuncian la catástrofe por venir. Por otro lado, dicha extrañeza en la naturaleza se aviene con el carácter monstruoso de Medea descrito desde dos dimensiones masculinas. En primer lugar, por el hombre hacia la que fuera su mujer:

[...] Dios, el monstruo ha resucitado [...] la bestia se largará en persecución de lo mío. La noche es su aliada, nadie estará en paz, hasta que suene el alba. En dónde dejé mi espada y mi armadura? Necesito de los ángeles y de las fuerzas de los cielos para detener a la bestia (Alves. *La Hech.* p.47).

En segundo lugar, por el monje Carmelo cuando afirma: “Acaricié sus alas mojadas y la cobijé entre mis brazos hasta que pasó la tormenta. Me miró con una infinita ternura, complacida, aliviada. Sus ojos eran fuego, el mismo fuego del infierno [...]” (Alves. *La Hech.* p.47).

Anunciada por ese otro genérico masculino, aparece esta Medea prodigiosamente en el espacio exterior del jardín, librada de todas las cadenas, “enajenada”.³⁴² En un discurso que nos retrotrae al discurso de la heroína de Eurípides de los vv.214-266, se afianza la hechicera de Alves, toma fuerzas para dar lugar a la violencia filicida cuando enuncia: “No naciste valiente guerrero, no eres fuerte ni vigorosa, no te educaron ágil con la espada, o temible con el fusil, entonces sé cruel, sanguinaria y brutal, sé mujer, fuego en el amor y fuego en el odio”. (Alves. *La Hech.* p.49). Hay imágenes de los elementos o un uso simbólico. El fuego demuestra su poder de hechicería y la tempestad un fin natural imposible de detener.

La mayor expresión de la violencia: el filicidio.

A modo de mensajero trágico, Nana anuncia la muerte del Gobernador y de su hija y, al tiempo, presiente lo que vendrá.³⁴³ Por consecuencia, propone la huida a Medea como

³⁴¹ Recordemos en este sentido la impavidez del cielo, el silencio de los pájaros antes de la catástrofe en el cuento de Leopoldo Lugones (1987) “La lluvia de fuego”.

³⁴² Esta liberación de cadenas extra-muros se asimila al personaje del dios Dioniso en *Bacantes* de Eurípides.

³⁴³ La escena es parecida a la pautada en el film *Medea* de Pasolini (1960) en la secuencia en que la hija se arroja del balcón, envuelta en llamas y el padre cae con ella en un intento por salvarla.

lo hace la nodriza en Séneca,³⁴⁴ ya que el peligro para ambas resulta inminente. Este acto criminal efectuado por la heroína contra sus oponentes será castigado enteramente desde el plano social. Dicho plano se corporiza en el accionar del pueblo en su conjunto a modo de “una horda embravecida” que llega a la casa de Medea con piedras y palos para lapidar a la bruja.³⁴⁵

Entre tanto Medea se autodefine no ya como una pobre mujer sino como una mujer vengativa en el momento en que amenaza a Nana: “No te atrevas a cruzarte en el camino de la venganza. Yo soy el látigo, yo soy el cuchillo, el hacha del verdugo. No se puede detener la tempestad, sólo sufrirla” (Alves. *La Hech.* p.50).

La violencia trae aparejada una violencia mayor.³⁴⁶ La violencia de los crímenes ya perpetrados anuncia el más terrible de los crímenes en escena. Si bien esta protagonista no dubita como lo hace la heroína euripidea, sí se da valor cuando afirma: “[...] Ya se acercan, valor Medea, debe apurar este trago” (Alves. *La Hech.* p.51), tal como lo hace la Medea clásica griega en los vv.1019-1080. Ella se ve a sí misma como un “otro” que debe desempeñar un papel. Se observa desde afuera. Esta escisión de la conciencia podría enfatizar una patología que desencadena el filicidio.

La mujer de Alves cree que el mundo que habita y que ha sido forjado por el otro social, se ha convertido en un lugar de penitencia. Por eso sus hijos “morirán por mi mano, mi cuchillo cortará sus gargantas, y en el mismo instante se detendrá mi vida. [...] Tómalo como un acto de justicia” (Alves. *La Hech.* p.51).³⁴⁷ Entonces si su violencia es un acto de justicia, los dioses lo acompañan. La justicia humana parece quebrarse ante el poder divino de la hechicera que comete filicidio y luego a modo de *dea ex machina* invulnerable logra evadirse en un carro tirado por dragones, llevándose los cuerpos de los hijos. Quizá este

³⁴⁴ Séneca (2001: Acto V, escena segunda, vv. 891-892) la Nodriza enuncia: “Effer citatum sede Pelopeia gradum/Medea! Praeceptis quaslibet terras pete!”(¡Escapa presurosa de la mansión de Pélope, Medea; gana pronto otra región cualquiera!).

³⁴⁵ Idéntica es la situación que padecen los hijos de la protagonista *Medea*. *Voces* de Christa Wolf (1998:215).

³⁴⁶ Girard (1987:87) “The more obviously false the stereotyped slander against them and the more distorted the vision of the persecutors, the more certain we feel that real collective violence lies behind the text-provided, of course, that the distortions due to scapegoating are interspersed with what we regard, not unjustifiably in such a context, as trustworthy indications of the violence that took place”.

³⁴⁷ La violencia doméstica se expresa con elementos cortantes como el cuchillo, el hacha o de castigo: el látigo. La violencia de esta Medea es un castigo, su violencia es un elemento de la Naturaleza: tempestad imposible de detener.

tramo de la obra conforma la mayor similitud respecto de la escena final de la tragedia de Eurípides, la obra de Alves constituye la única que retoma y resignifica no sólo el *éthos* hechicero de la protagonista clásica, sino también una veta demiúrgica.³⁴⁸

Al igual que en el hipotexto euripideo, cierra la obra el coro de mujeres padecientes y el discurso final de la protagonista.

Alves recepciona el conocido mito y lo inserta en el espacio de Tucumán Colonial durante la época de la Inquisición. Plasmado en un acontecimiento histórico, este oratorio trágico enfatiza la marginalización de una mujer, una india despojada de todo, sobre la cual se impuso una institución de ejecución de una justicia que se decía “divina”. El mito de Medea se ha trasladado al de una mujer juzgada por la Inquisición que sirve para una polémica lectura del poder político y religioso y su adjunción al poder de una generación anterior, curiosamente representado en una figura materna, la de Laurencia. La tragedia formula una crítica a una violencia institucional contra la cual el personaje parece justificado y una clara expresión de que la justicia “verdadera” acompañaría a Medea, una india inválida. El mayor acierto del autor ha sido magnificar en su heroína las vetas hechiceras de las Medeas clásicas, griega y latina, conformando así la mayor alteridad en esta Medea, perteneciente al servicio de encomiendas del padre de Don Diego Bazán (Jasón).³⁴⁹ Esta mujer padece la violencia de la pérdida del territorio usurpado por los hombres de la Conquista y, además padece la pérdida del territorio que se halla conformado

³⁴⁸ Knox (1983:281), con respecto a la heroína euripidea sostiene: “Medea is presented to us not only as a hero, but also, at the end of the play, by her language, action, and situation, as a *theos* or a least something more than human”.

³⁴⁹ Sobre la alteridad y la barbarie en general, Cfr.Lojo (1994:11) sostiene: “La palabra “civilización” surge en Francia después de 1756, con toda probabilidad en *L’ami des hommes* del Marqués de Mirabeau, aunque tiene el sentido de “*politesse*”, de “urbanidad”, y no su más compleja acepción actual [...]”. Más adelante (1994:131) afirma: “La “barbarie” se diseña, contra la topología del “más allá”, como el “más acá” que nos pertenece, como lo inmediato que hemos distanciado y olvidado: una vida cercana en muchas ocasiones al corazón del placer, de la libertad y de la infancia [...]”. Sobre la barbarie de Medea, Gatell (2006:25) sostiene: “Medea contiene todo lo que la civilización occidental desearía alejar de sí pero de lo que aparentemente no logra liberarse nunca: magia, brujería, barbarie, una pasión que se transforma en locura, que rechaza cualquier elogio de la racionalidad ilustrada y, finalmente y sobre todo, el asesinato”.

por el lugar que ocupaba junto con su hombre. Los conjuros que realiza en venganza por alta traición, conjuros que la acercan a la heroína de Séneca y la ofrenda conjunta de los míticos dones, logran obtener la muerte de sus oponentes, siguiendo en esto las secuencias de la tragedia griega.

En esta obra también destacamos un sesgo novedoso con la inserción de varios hipotextos, los clásicos anteriormente aludidos y la particularidad del hipotexto religioso. De entre las obras estudiadas es la primera tragedia en la que se lleva a cabo un juicio de corte inquisitorial contra la hechicera y su inminente condena a muerte al potro de los tormentos. Una vez rotas sus cadenas, esta mujer prodigiosamente reaparecerá ante Jasón/Diego para conferirle el mayor de los castigos: el filicidio. Creemos que al igual que la heroína eurípidea, la protagonista de Alves comienza la obra como una pobre mujer, una india expósita y finaliza transformada en un ente divino, capaz de tender la celada al traidor y capaz de superar el poder coercitivo y torturador de la Inquisición. La violencia de la desterritorialización de la india, de la hechicera, conformará una violencia mayor como un acto contestatario de justicia. El final más propio de lo fantástico, o de la hechicería de la protagonista, le provee de una justicia anclada en la utopía. El itinerario del personaje, desde india despojada a hechicera poderosa, elevada y glorificada, constituye también una clara recepción activa de la tragedia eurípidea y su mito que, sin variar la secuencia o la solución del desenlace, insiste en la apoteosis dominante de la india cuyo territorio termina siendo el “celestial”.

Capítulo IV

“Villa Medea” de Cristian Mitelman

El paradigma invertido: la violencia de la extranjería masculina

Al estudiar la recepción del mito de Medea en nuestra literatura la producción de obras dramáticas supera indudablemente su tratamiento en otro tipo de textos. Sin embargo, el cuento “Villa Medea” de Cristian Mitelman resulta imposible de soslayar. Publicado en 2007 por la editorial “Los cuadernos del Odiseo”, en Buenos Aires, en un volumen de cuentos, resulta un claro exponente de los cruces y experimentaciones disruptivas que la trama básica del mito de Medea permite.³⁵⁰

El título de este cuento porta dos nominaciones con una clara deixis social y espacial que radicalizan la argentinización del mito. La primera de ellas, involucra la marginalidad territorial de la villa miseria, marginalidad que se constata no sólo en nuestro país, sino en toda Latinoamérica. La villa miseria resulta un asentamiento precario, habitado por personas de muy bajos recursos entre cuya población heterogénea hallamos tanto a quienes provienen del interior del país como a los que provienen de los países limítrofes. La segunda nominación alude al personaje mítico que nos ocupa y le otorga una clara dimensión espacial.³⁵¹

De este modo, el autor logra la simbiosis entre la universalidad del mito y el color local nacional. Precursores de esta hibridación, de lo universal y lo nacional, a partir del

³⁵⁰ El autor nació en la ciudad de Buenos Aires en 1971. Es Profesor de Letras Clásicas por la Universidad de Buenos Aires. Publicó además *Libro de mapas y de símbolos* (Poesía, 1999) y *El trópico de Hegel* (novela, 2017). Algunos de sus textos aparecieron en Puro Cuento, La Prensa, Proa y Prisma. En colaboración con Fernando Sorrentino escribió el relato “El centro de la telaraña”, cuya versión en inglés fue publicada en la Ellery Queen’s Mystery Magazine. Recibió el Segundo Premio Iniciación de Poesía otorgado por la Secretaría de Cultura de la Nación y una Mención Honorífica del Fondo Nacional de las Artes en el género cuento.

³⁵¹ Además de la ironía contenida en el título, Villa designa una vivienda lujosa en Europa y un sitio marginal en Argentina.

título de sus respectivas obras, dentro de este trabajo, han sido Salvaneschi y Alves. En el caso particular de la obra de Mitelman, el eje central se halla en la violencia de la desterritorialización de su protagonista, una excluida y una marginal. A ello debemos sumarle la violencia de la imputación en el proceso judicial, situación similar a la que atraviesa la protagonista de Alves.

A pesar de su brevedad, hallamos en este cuento las secuencias de la tragedia griega que hacen referencia al abandono y a la traición del hombre y, que como consecuencia, acarrearán que la mujer cobre venganza extrema en la violencia del filicidio.

La novedad que el autor argentino imprime a esta narración radica en invertir la situación de extranjería de Medea para enfatizar la extranjería masculina, dado que Aurelio, (Jasón), es paraguayo, oriundo de Asunción. Recordemos que la extranjería femenina es un rasgo saliente de la mujer del hipotexto euripideo ya que involucra a una bárbara, una apátrida, una transterrada, una marginal y, por tanto, una transgresora y una filicida. Estas características se avienen en la mayoría de las reescrituras del personaje mítico del mundo occidental. Si bien Paraguay es un país Latinoamericano y a su vez limítrofe con la República Argentina, podríamos considerar a este personaje masculino como un excluido no sólo por el lugar que habita, el mismo que ocupa su mujer, sino porque los conflictos políticos de su país de origen lo han obligado a emigrar y por ello se consolida en un desterrado e incluso, en un desterrado de su lengua.³⁵² Si bien el filicidio en este cuento es ejecutado por la figura femenina, la extranjería de Aurelio constituye una innovación que expresa la marginalidad y, enfáticamente, la crueldad del desprecio con que el personaje violenta a la mujer.

Una tercera persona innominada, una voz narradora que dialoga con un interlocutor desconocido da inicio al cuento. Este diálogo nos introduce en la declaración testimonial de Melina, en la transposición de Medea, en la sala de juzgado en el momento del juicio.³⁵³ Ello permite al autor iniciar el relato desde un tiempo anterior cifrado en la infancia de esta mujer adolescente hasta el presente de la acción dramática. Su lugar de procedencia se ubica en la Villa 24, una de las tantas villas radicadas en la ciudad de Buenos Aires. A

³⁵² Se trata de la época del dictador Alfredo Stroessner, político y militar que entró en la historia negra paraguaya tras gobernar el país mediante el miedo y la opresión.

³⁵³ Mitelman (2007). Todas las citas están extraídas de esta edición. En adelante esta obra será abreviada (Mitel. "Villa") seguida del número de página.

modo de relato dentro del relato, Melina cuenta que sus padres vinieron de la provincia del Chaco a buscar trabajo a Buenos Aires. En su fiesta de quince años, la protagonista se encuentra con Aurelio, un paraguayo a quien pocos conocían. Poco después, ambos comienzan a tener una relación y cuando esta adolescente cumple dieciséis años nace su primer hijo Martín, y luego de tres años, nace Nahuel. Su hombre, comienza a ausentarse del hogar en la villa con mayor frecuencia con la excusa de visitar a su familia en Asunción, pues las cuestiones políticas que lo obligaron a emigrar han cambiado. Ya no está el dictador que gobernó Paraguay durante casi cuarenta años (1954-1989) y Aurelio quiere saber respecto de sus hermanos. Ante las prolongadas ausencias de su marido, la mujer vuelve a vivir junto a su madre y sus dos hijos. Con el correr del tiempo y en su propio hogar empieza a encontrar cartas anónimas intimidatorias que le advierten acerca de la infidelidad de Aurelio. A partir de ese momento de la trama, la mujer perseguirá al hombre y por ello puede observar, desde la distancia, el encuentro clandestino de este con otra mujer que habla su misma lengua, el guaraní. Melina comienza a odiar a su hombre, quien en cada regreso manifiesta expresiones de violencia contra ella, ya que la agrede y la maltrata frente a los hijos. En consecuencia, Melina a fin de herirlo profundamente incendia su casa con los hijos adentro, durmiendo.

Epígrafe: la articulación de lo universal y de lo nacional

Nos resulta interesante observar que dos epígrafes han sido seleccionados por este autor argentino. El primero de ellos corresponde a la clásica *Medea* de Eurípides³⁵⁴ y el segundo a la novela *Boquitas pintadas* del autor argentino Manuel Puig.³⁵⁵ Creemos que a partir de estos epígrafes el autor realiza una deixis directa de su intención: entrelazar dos culturas, la helénica y la argentina en su narración.

De la obra griega el autor parafrasea el primero y el último de los vv.255-258 que la heroína dirige al coro de mujeres corintias en los inicios de la tragedia:

ἐγὼ δ' ἔρημος ἄπολις οὐσ' ὑβρίζομαι
πρὸς ἀνδρός, ἐκ γῆς βαρβάρου λελησμένη,

³⁵⁴ Eurípides: “No poseo ni patria, ni casa, ni refugio de mis males”.

³⁵⁵ Puig (2000): “¡el castigo va a ser ese! Que el padre se va a arrepentir demasiado tarde, queda solo y vuelve al rancho, que si hay una vela encendida le reza a la virgen, se le murió la mujer y se le murió el hijo”.

οὐ μητέρ', οὐκ ἀδελφόν, οὐχὶ συγγενῆ
μεθορμίσασθαι τῆσδ' ἔχουσα συμφορᾶς.(Eur.M.vv. 255-258).

(Yo, en cambio, sola y sin patria, recibo los ultrajes de un hombre que me ha arrebatado como botín de una tierra extranjera, sin madre, sin hermano, sin pariente en que pueda encontrar otro abrigo a mi desgracia.)

A partir de este epígrafe Mitelman destaca su lectura personal de la tragedia eurípidea, que hace hincapié en la soledad y el desamparo en los que se halla sumida la protagonista en los inicios de la obra, especialmente al conocer el abandono por parte del argonauta. La violencia de este abandono halla su correspondencia con la violencia del castigo que recibirá el hombre a fin de expiar su culpa y que aparece perfilada en el epígrafe de la obra de Puig. De tal manera que los epígrafes ponen de manifiesto una simbiosis entre tragedia clásica y literatura nacional que será eje compositivo del relato. Lo universal y lo nacional se interrelacionan en este cuento. Por una parte, la violencia del desamparo de la mujer y por otra parte, la violencia en el mayor castigo contestatario inferido al hombre confluyen en la protagonista de Mitelman anclada en una villa miseria, un contexto social específico y local, que reedita el valor paradigmático del mito y su maleabilidad para expresar las más diversas circunstancias.

Planos múltiples

La manifestación de la violencia podría delinearse en múltiples planos a partir de los cuales interactúan los personajes que componen este cuento. Por un lado, los personajes innominados del relato marco: la voz narradora, un interlocutor desconocido designado como “señor” y la jueza. Por otro lado, hallamos en el relato enmarcado a la protagonista Melina en presencia, Aurelio en ausencia y evocado desde el relato del pasado por esta mujer. Además encontramos algunas enunciaciones que se atribuyen a este hombre en letra cursiva, traídas al presente por la voz de Melina, como así también las alusiones a ambas familias, a los hijos de la pareja y, finalmente, a la contrincante femenina. Tanto el relato marco como el relato enmarcado sostienen a Melina en el papel protagónico.

La expresión de la violencia entrecruza en esta obra tiempo y espacio. Si tenemos en cuenta el primero de estos términos, debemos distinguir entre la evocación de los hechos acontecidos en el pasado y el presente del relato en la sala judicial. Pasado y presente se

hallan imbricados en la voz de la protagonista pues desde el momento presente del juicio nos retrotrae al tiempo pasado de su vida a partir del encuentro con Aurelio. En este sentido parece como una dramatización: hay un presente que transcurre.

El territorio en el que se hallan inmersos los personajes, nos permite hacer la distinción entre los personajes que aparecen en el relato marco y los personajes que aparecen en el relato enmarcado. La demarcación en tiempo y espacio consolida las líneas motoras de la acción narrada y los múltiples planos que se desprenden de dichas líneas. Entonces hallamos en primer lugar, el plano geográfico de la territorialización de la mujer frente a la desterritorialización del hombre. En consonancia con este, hallamos el plano socioeconómico y político en el que se hallan aunados marido y mujer. Frente a este plano hallamos el ontológico: el ser nacional de Melina frente al ser extranjero de Aurelio, toda una inversión del paradigma mítico. Desmembrado de este, visualizamos el plano identitario: la identidad de Melina frente a la alteridad de Aurelio. También hallamos el plano genérico: el mundo femenino frente al mundo masculino. Finalmente el plano erótico: la pasión malsana de Melina frente al desamor de Aurelio.

La violencia en el plano geográfico de la territorialización

Desde los inicios del relato a cargo de la protagonista podemos constatar su pertenencia a un territorio, dentro de la Nación Argentina frente a la desterritorialización que padece el hombre que habita un territorio que le es ajeno y con el que no se identifica. En un primer momento y desde el título, hallamos la ciudad de Buenos Aires que a modo de macro-espacio involucra el micro-espacio de la Villa 24, territorio marginal. Desde las fragmentaciones del pasado que Melina relata en la indagación declaratoria da cuenta de que su familia procede de la provincia del Chaco y que emigró a Buenos Aires por razones laborales: “siempre vivimos de changas” (Mitel. “Villa”.p.40.). Es decir, podríamos conjeturar en la familia de la protagonista un desplazamiento que se sitúa siempre en los márgenes: desde el territorio interior, la provincia del Chaco hacia otro territorio interior, la zona de Barracas en Buenos Aires, la Villa 24. De todos modos, podemos observar, aunque muy brevemente, la incursión de la protagonista en un territorio completamente ajeno y externo a su entorno habitual: la sala judicial en el relato marco que la desterritorializa y, por tanto, la desorienta. En cuanto al hombre también hallamos un movimiento migratorio,

pero a diferencia de aquella, este se desplaza en soledad desde el exterior, desde un país limítrofe como Paraguay, específicamente desde Asunción, su capital, hacia el mismo interior que habita la protagonista, la Villa 24. Estos desplazamientos se deben preponderantemente tanto a cuestiones económicas como políticas. No podemos dejar de observar la clara inversión del mito clásico en este cuento en el que hallamos a la joven protagonista en situación paupérrima, nada más lejos que la consabida posición de la princesa colquidense.

La violencia en el plano socio-económico y político

La pobreza aniquiladora de los padres de la protagonista durante el pasado en el Chaco se transfiere al presente igualmente marginal de la Villa 24. Esta imprime un estigma en sus habitantes al ser considerados por el otro social como una alteridad masificada y a su vez, conformada por seres fronterizos que habitan del otro lado, ese más allá que se conforma existe dentro del territorio bonaerense. Es decir, los de acá, los de este lado de una frontera invisible pero existente y real, frente a los de allá, los de la Villa miseria. Ejemplo de dicha marginalidad la encontramos por partida doble. En primer lugar, en las apreciaciones iniciales que realiza la voz narradora en torno a la protagonista:

Una mujer sola, si usted la hubiera visto subir al estrado, hubiera pensado eso, señor, que aquella era una mujer sola, hundida en el caos de los pensamientos y de las miradas que la iban escrutando con voracidad, porque sólo se mira de ese modo a los eventos extraordinarios y a los criminales; [...] (Mitel. "Villa".p.39).

La soledad extrema de esta mujer parecería derramar en las expresiones de violencia de los hechos ya acontecidos. A través de las miradas inquisidoras de los otros gravita la condena social que pesa sobre la filicida y una de las tantas formas de la violencia consolidada en el binomio: vigilar y castigar. La voracidad con tintes animales de dichas miradas encarna la distinción de esa frontera invisible ya anunciada. Dicha frontera parecería escindirse entre los unos y los otros, como ya lo hemos anticipado: los que habitan la ciudad y las que habitan la periferia, los que permanecen en los márgenes de la ley y los que la transgreden; los que se insertan en la vida cotidiana y los que no pueden hacerlo. Centro y periferia se consideran concepciones "capitalistas" del espacio que evidentemente pesan en el juicio social que yace en el fondo de la descripción de la villa y

sus habitantes. Por lo expuesto, sobre Melina pesan las miradas de enjuiciamiento del otro social y, en consecuencia ese otro social no ve en ella solamente a una mujer criminal, sino también quiere ver a un ser extraordinario; no en el sentido de un ser superior teratológico sino en el sentido de inferioridad social-racial-identitaria: “los ojos levemente achinados” (Mitel. “Villa”.p.40.), prototipo de la población autóctona del interior del país que anexa a la monstruosidad del acto filicida un rasgo de alteridad. Este último rasgo, descontando el filicidio, es el que mayormente la acerca a las protagonistas de las obras seleccionadas.³⁵⁶

En segundo lugar, desde esta misma voz anónima del narrador hallamos la mirada despectiva respecto del atuendo que porta la protagonista al momento de aparecer en la sala: “Melina entró en la sala con la cabeza gacha. Tenía un vestido de tela escocesa. Seguramente alguien se lo habría prestado; no creo que en la villa existan esas cosas. Pero quien sabe, el mundo desentona en todas partes” (Mitel. “Villa”. p.39). Podemos observar en esta descripción algunos indicios de la ya referida marginalidad social. En primer término, “la cabeza gacha” constituye un indicio de la pesadumbre que porta la protagonista que la encadena no sólo al crimen cometido sino también al territorio de la sala judicial que le es completamente ajeno y al que ingresa por primera vez. En el interior de esa sala y en el relato marco, Melina llega a conformarse en una mujer desterritorializada. Como consecuencia de esta fugaz pérdida de territorio y en mayor medida, como consecuencia del acto perpetrado, la narración de los hechos que abre el relato enmarcado enajena al personaje de Mitelman quien comienza a referirlos como si se tratara de otra persona. Así lo afirma la voz narradora: “[...] pero contó la historia con un tono neutro, como si le hubiera sucedido a otro y ella apenas fuera testigo lejano de las cosas que se fueron enhebrando.” (Mitel. “Villa”.p.40.)

Melina abre el relato enmarcado a través de los recuerdos de ese pasado y entre ellos enfatiza el encuentro con Aurelio: “[...] lo conocí a los quince. Apareció en mi fiesta con unos amigos. [...] Apareció de la nada; que yo sepa nadie lo había visto antes, [...]” (Mitel. “Villa”. p.40). La manifestación visible del hombre, un desconocido en el territorio de la Villa, probablemente casual, podría relacionarse, en cierta medida, con el encuentro Jásón-Medea del hipotexto de Eurípides. Recordemos que el encuentro de esta pareja

³⁵⁶ Es interesante destacar que por el título la Villa, el espacio se convierte en el personaje Medea, la villa genera Medeas. Así también la marginal Melina, resulta princesa Medea.

clásica ha significado por un lado, un deslumbramiento para la mujer y, por otro lado, un objetivo por cumplir para el hombre, es decir, la obtención del preciado vellocino. Además de ello, en segundo término, podríamos agregar la presencia plural en esa fiesta, ya que Aurelio aparece junto a sus amigos, pluralidad que inevitablemente nos lleva nuevamente al hipotexto y a través de él, a los argonautas en territorio colquidense. Junto al primer racconto respecto de la aparición del hombre, Melina deja entrever muy escuetamente una característica conductual de Aurelio, la pendencia propia del ámbito del malevaje y del bajo fondo rioplatense en otro período histórico, que se perpetúa en los sitios marginales actuales. En ese caso, la expresión de la violencia aparece como consecuencia de la ingesta de alcohol, justificada, en cierta medida por la misma protagonista al hacer referencia al factor climático. “Todos tomaron mucho esa noche [...] Hacía calor, era una buena excusa para no dejar de tomar.” (Mitel. “Villa”. p.40). La abundancia de vino, sidra y cerveza, bebidas que podrían denotar marcas económico-sociales de un sector poblacional de bajos recursos, habilita la arrogancia de Aurelio, el alarde, la fanfarronada prepotente frente a esta adolescente y frente al otro social: “*No tirés el vestido, me dijo, pronto lo vas a usar de nuevo.* Los hombres se miraron entre sí y yo me hice un poco la distraída [...]” (Mitel. “Villa”.p.41).³⁵⁷

Finalmente, a modo de corolario respecto de este desconocido, consignamos la extranjería, antes mencionada, de Aurelio: “Él no era argentino, venía de Asunción”. (Mitel. “Villa”.p.41). Dicha extranjería se aviene dialógicamente con la del personaje de Jasón en su breve estadía en tierra de Medea en la tragedia eurípidea.

La inmediatez de este encuentro de la pareja de Mitelman da cuenta de otra inmediatez, la maternidad adolescente.

La violencia de la maternidad adolescente

En el transcurso de este relato enmarcado la mujer va cobrando bríos y se atreve a la descripción pormenorizada de los hechos acontecidos en el tiempo pasado, transcurridos hace seis años desde el tiempo presente.

³⁵⁷ Tal como aparece en la obra, la cursiva pertenece a la inserción de la voz de Aurelio desde el racconto.

Nada refiere el autor respecto de la existencia o no del deslumbramiento de Melina por Aurelio, deslumbramiento evidente, en cambio, en la Medea de Eurípides, pero podemos presuponer que el mismo ha acontecido y en muy poco tiempo ha consolidado la maternidad adolescente: “[...] antes de los dieciséis tuve a Martín. Mi mamá me dijo que me fuera a vivir con él, que si Aurelio me había preñado, entonces era su esposa por derecho. Una tiene que vivir con el hombre que le hace los hijos.” (Mitel. “Villa”. p.41).

La enunciación de la presencia de la madre de esta Medea argentina parecería resignificar dos hechos fundamentales. En primer lugar, la existencia materna que no aparece en los hipotextos clásicos, pero sí es abordada en una de las obras de recepción de la literatura alemana: *Medea. Voces* de Christa Wolf. En segundo lugar, la voz materna connota ciertos rasgos alusivos al personaje mítico de Creonte del hipotexto clásico ya que aporta un principio de mandato propio del territorio que esos personajes habitan.

La convivencia inmediata en el territorio marginal de Melina, la Villa, inserta por consecuencia a esta pareja en una situación económica paupérrima que guarda relación con el apartado anterior. Ahora bien, tiempo presente y tiempo pasado se interrelacionan a través de la descripción de la protagonista en cuanto al territorio que ocupa.

“Vivir en la villa no significa ser un animal; se puede hacer cosas. Y es que hay que arreglárselas solito, porque nadie te va a dar una mano. La gente es igual en todas partes, afuera y adentro, Cuando hay fiestas, todos vienen; si tenés algún problema, se sale como se puede...” (Mitel. “Villa”.p.41.)

Muy disímil resulta la comparación respecto de la heroína eurípidea, una princesa colquidense cuyos recuerdos del pasado la aniquilan por el presente de su desarraigo en tierra extranjera. La inversión en espejo con respecto a la situación socioeconómica de la mujer eurípidea y del personaje de Mitelman nos resulta evidente: “Yo sabía que mi casa era pobre; la de Aurelio era peor todavía. Unas chapas que en verano se calentaban como un horno y en invierno atraían el frío. [...]” (Mitel. “Villa”. p.41). Esta precariedad en el territorio que habitan los personajes del cuento argentino también está relacionada con la precariedad o mejor aún, la falta de acceso de esta población fronteriza a una educación sistemática.

Por tanto, dicha convivencia sin demasiados preámbulos, trae aparejada la violencia del maltrato del hombre hacia esta mujer: “[...] A veces aparecía medio en curda, pero no

me pegaba. Me decía- eso sí- que yo era una negra de mierda y que él en Paraguay era alguien y que se había tenido que ir por no sé qué líos políticos. [...]” (Mitel. “Villa”. p.41). La identidad de este transplado Jasón nos conduce a la clara inversión respecto de la pareja eurípidea puesto que en la tragedia el hombre regresa a su génesis identitaria griega y a su territorio, en tanto que el personaje masculino de Mitelman se enajena en un territorio que no le pertenece y al parecer, con la pérdida de su territorio deviene la pérdida de identidad. De todas maneras, en el discurso de Jasón hay esta idea de que trajo a Medea a Grecia y eso ya era premio suficiente. Aurelio hace el mismo tipo de discriminación, coloca a Melina como la ajena, la otra que está fuera de su circuito, es interesante que diga que él es “alguien”, eso automáticamente coloca a Melina en la situación de “nadie”. El no la ve, no le concede existencia, el filicidio la volverá visible de un modo contundente.

Se constata la expresión de la violencia de un modo jerárquico, ya que en este cuento oscila pendularmente en distintos planos que se hallan entrecruzados. Es decir, la violencia del territorio podría devenir en la violencia socio-económica y cultural: falta de recursos y falta de educación, y por la misma violencia territorial hallamos la pérdida de identidad, exclusivamente en el caso del hombre, y a ello anexamos la violencia genérica masculina del maltrato. Este maltrato se reduce al discurso oral, como prácticamente lo hemos revisado en los personajes masculinos de las obras seleccionadas, pero con la distinción de que este maltrato surge en un tiempo inmediato posterior de la ejecución del acto filicida perpetrado por los distintos personajes femeninos.

El personaje de Aurelio acciona el artefacto de la violencia en el destrato oral pero, en cierta medida, esta conducta agresiva se encuentra protegida por su mujer cuando enuncia:

[...] A mí no me importaba; después de todo yo tenía a un marido que siempre traía algo a la mesa. Muchas de mis amigas me envidiaban, porque ellas se iban acostando con uno y con otro y nadie las agarraba y yo, con menos edad, tenía un hombre que era todo mío. Bueno o malo, no importaba; era mío... (Mitel. “Villa”. p. 41-42).

Es decir, ella, como desposeída, se define con la “posesión” de alguien. Por tanto, la posesión del hombre para esta protagonista se podría parangonar, de modo invertido, con la posesión del preciado vellocino en la tragedia griega. Es decir, Aurelio encarna la cosificación a escala de objeto de pertenencia para Melina frente al otro social al igual que

el personaje mítico de Medea significó para Jasón la posesión del vellocino y, a partir de él, el salvoconducto para la obtención del reino y el recupero de su identidad helénica.

También se trata de modos de indentidad femenina, en ese contexto social, la mujer no existe por sí misma: ella es “la mujer de” o “la madre de”, ya que no posee ningún otro bien.

Si volvemos la mirada sobre el eje temporal que circunscribe esta obra desde el plano territorial, desde el racconto de la misma protagonista, con el nacimiento de Nahuel, el segundo hijo, comienza paradójicamente el ausentismo paterno autojustificado por el aparente cambio en la situación política de Asunción, su país de origen. El desterrado intentará no sólo el regreso a su tierra sino también intentará el contacto con sus tres hermanos, familia desconocida por Melina y silenciada desde los inicios de la relación por el personaje masculino.

Un hombre desterritorializado

Como ya lo hemos dicho anteriormente, hallamos en la obra de Mitelman a dos personajes marginados, a un hombre, un desterrado y a una mujer marginada en su propia tierra. Si bien el territorio de Melina se conforma en el espacio que habita en la Villa, a partir de ahora debemos anexarle la preciada posesión de su hombre como territorio de anclaje.³⁵⁸ Esta posesión, en primera instancia, se ve resquebrajada a causa de las ausencias prolongadas de su hombre que obligan a la protagonista a volver junto a sus dos hijos a su hogar materno. En segunda instancia, dicha posesión se ve resquebrajada de manera brutal, por causa de los anónimos.

Decía: “*Melina, vos sí que sos bien cornuda*”.³⁵⁹ Me quedé quieta, con esa letra horrible que me insultaba. Enseguida hice un bollito con el papel y lo tiré con asco; me parecía que tenía vida, que era una araña que podía envenenarme.³⁶⁰ Entonces comencé a sentir odio, aunque no tanto al

³⁵⁸ La posesión del hombre como territorio femenino también aparece en alguna otra de las obras seleccionadas, como *Medea de Moquehuá* de Luis María Salvaneschi, *La hechicera* de Luis Alves y *El escorpión blanco* de Daniel Fermani.

³⁵⁹ La cursiva pertenece al texto original.

³⁶⁰ Podríamos conectar dialógicamente esta expresión con lo expuesto por la protagonista de Suárez en la obra *La Alimaña* (2014:5) cuando ésta hace alusión al baile de la tarántula: “cuando en tu cuerpo echaron todas las arañas”.

Aurelio, sino a la desgraciada que me había tirado el papel. (Mitel. “Villa”. p.43)

Podemos notar que la protagonista argentina presupone una presencia femenina en la autoría de este como del segundo anónimo. A partir de este agravio parecería que su mundo cotidiano comenzara a derrumbarse. Además, podemos notar que la “furia” de Melina deviene porque ese otro social que encarna el anonimato la sabe vulnerable y produce el quiebre en su vida cotidiana. Esas cartas le develan la burla de la que es objeto y la parangona con, la Medea Eurípides cuando afirma:

καίτοι τί πάσχω; βούλομαι γέλωτ' ὀφλεῖν
ἐχθροὺς μεθεῖσα τοὺς ἐμοὺς ἀζημίους;
τολμητέον τὰδ' ; ἀλλὰ τῆς ἐμῆς κάκης
τὸ καὶ προσέσθαι μαλθακοὺς λόγους φρενί.(Eur.M.vv.1049
-52)

(¿Pero qué cosa padezco? ¿Quiero que mis enemigos me deban una risa, después que los deje impunes? Estas determinaciones deben ser, finalmente, osadas. Sin embargo, es propio de mi cobardía aceptar palabras tiernas en mi mente.)³⁶¹

La imaginación de la risa de los otros en la heroína clásica, la risa despectiva, denigratoria como una marca de alteridad, se podría relacionar con la contundencia de los escritos que recibe la mujer argentina y el golpe certero que le provoca. Entonces la infidelidad de Aurelio, la verdadera pérdida del territorio del personaje femenino de Mitelman en el cuerpo del hombre, pasa a un segundo plano.

Ambas mujeres, la Medea griega como Melina, asestarán un golpe mayor, el que las definirá como excluidas de sí mismas. Por causa de los anónimos, la protagonista argentina llega a conformarse en la excluida que lo está perdiendo todo en consonancia con su par euripideo. La violencia escrita e invisible del otro social será correspondida con la violencia oral contestataria masculina: “[...] También me insultó delante de los chicos, lo que no había hecho nunca. Si se hubiera mantenido ausente juro que no lo hubiera odiado jamás. Pero ahora estaba de vuelta, agresivo como si yo le estuviera frustrando algún plan secreto. Comencé a detestarlo [...]” (Mitel. “Villa”. p.43).

³⁶¹ Cfr. Bergson (1939:103): “La risa debe tener una significación social, es un gesto social. Hecha para humillar, ha de producir una impresión penosa en la persona sobre la que actúa”.

Esta mujer marginal no soporta la marginalidad a la que la somete el hombre desde dos perspectivas. En primer lugar, desde el plano genérico masculino, Aurelio la excluye de su entorno y por tanto la protagonista de Mitelman hubiera preferido su ausencia, en reemplazo de una presencia violenta que ya le resulta insostenible.

En segundo lugar, desde el plano genérico femenino, Melina se encuentra excluida no sólo por la formación del consabido tríptico sino también por el desconocimiento de la lengua que Aurelio y la oponente utilizan, ya que el hombre se relaciona con otra mujer porque comparten el territorio del lenguaje:

[...] En una callecita del Bajo se encontró con ella. Se reconocieron y comenzaron a hablar en ese idioma extraño de los paraguayos. Cada tanto Aurelio solía hablar así en sueños. Yo quería entender algo de esas palabras, pero eran sonidos que se unían unos a otros; apenas sonidos en los que yo quedaba afuera. (Mitel. "Villa". p.44)

Esa exclusión marital enfatiza la cadena jerarquizada de exclusiones por las que atraviesa esta mujer y que detallaremos en el apartado siguiente.

Las violentas exclusiones de Melina-Medea

Podemos advertir que la protagonista de Mitelman sostiene sobre sí varias exclusiones. En primer término, desde la marginalización de su territorio, el lugar que habita en la Villa, que la estigmatiza y la desampara. La frontera invisible que separa a los pobladores de adentro y los de afuera dentro del mismo territorio nacional. En este caso el adentro de la Villa frente a la gran urbe de Buenos Aires lleva a Melina a identificarse con la marginalidad:

[...]Yo creo saber lo que ustedes están pensando; que soy una negra villera incapaz de medir sus reacciones, que soy peor que los animales...También sé que pensarían lo mismo si yo no hubiera hecho nada, o si me hubieran violado o cualquier otra cosa. Una sabe entender los gestos, los silencios. Antes, cuando caminaba en las avenidas del Centro, sentía la forma en la que me bichaban de lejos; no fuera que me animara a entrar a algún bar a tomar un café. (Mitel. "Villa". p.44)

La denigración por parte de la mirada del otro social añade un sesgo de monstruosidad animal que se ha erigido en una característica saliente de las mujeres filicidas desde las fragmentaciones del mito y que ha sido acentuada a partir del hipotexto

euripideo. En segundo término, esta adolescente resulta una excluida de la educación, una desamparada exenta de cultura y su sola aspiración radica en la consolidación de un hogar con el hombre que le posibilitó la maternidad. En tercer término, y relacionado con los términos anteriores, el cuerpo del hombre se erige en el territorio de anclaje de esta mujer y su pérdida por traición determina la trama secreta de la venganza en la expresión más violenta, el filicidio.³⁶²

Finalmente, la protagonista, al igual que otras heroínas ya analizadas en capítulos previos, se consolida como una mujer vengativa que, con la ejecución del acto filicida, llega a ser una excluida del mundo exterior y una excluida de su mundo interior, una excluida de sí. En definitiva, se transforma en una mujer aporética que ha clausurado todas sus posibles salidas.

La trama secreta en la violencia del filicidio

La violencia parece ser la única respuesta a los conflictos. Contestataria a la inminente violencia de la pérdida de su hombre y, en definitiva, del mundo que ella ha creado, esta mujer pergeña un plan. Para ello deambula por las calles del puerto, cerca del agua, un espacio que podría simbolizar el resabio universal del mito de los argonautas anclado en el color local del barrio del Bajo:

Tenía que herirlo; no importaba el precio.³⁶³ Lastimar cada cosa de él; hacerle conocer la desesperación. Me tomé el 93 sabiendo muy bien cada acto que iba a realizar. Se pueden tener los pensamientos más terribles y no equivocarse en las acciones cotidianas. Pagué el boleto; me ubiqué como pude cerca de la puerta

³⁶² Con respecto a la posesión del cuerpo, Foucault (2008:158) sostiene: “Ha habido en el curso de la edad clásica, todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco del poder. Podrían encontrarse fácilmente signos de esa gran atención dedicada al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican”.

³⁶³ Respecto de los celos sostiene Marzano (2011:749) “Dans le grand public, la notion de jalousie se trouve essentiellement associée aux relations de couple. Et son rapport avec la violence est majoritairement référé à l’aggression potentielle du jaloué par le jaloux ainsi qu’à l’intensité du tourment que ressent ce dernier”.

trasera. Al llegar a la Facultad de Derecho bajé y fui rumbeando para la villa.³⁶⁴
(Mitel. "Villa".p.45)³⁶⁵

La primera expresión de este párrafo, claramente resignifica la tragedia eurípidea ya que las palabras vertidas por Medea frente al coro son similares a las proferidas por Melina respecto de la venganza y de la maquinación de un plan justiciero:

Χορός
ἀλλὰ κτανεῖν σὸν σπέρμα τολμήσεις, γύναι; Μήδεια
οὔτω γὰρ ἂν μάλιστα δηχθείη πόσις. (vv. 816-817)

(¿Te animarás a matar a tu simiente, mujer?
Es que solo de esta manera mi esposo podría ser herido más).

La desesperación a la que hace referencia Melina en la cita puede perfectamente considerarse un modo de locura amorosa que anticipa el crimen por venir. A diferencia del personaje eurípideo y de otros personajes que resignifican este mito, la protagonista de Mitelman carece de antecedentes criminales.

La posesión del hombre le significa la posesión de un territorio corporal propio y esta pérdida desencadena irremisiblemente la violencia extrema. La descripción del acto filicida, ya en el párrafo final, da cuenta de una mujer enajenada que solo piensa en el horror que le acarreará al traidor:

Ya era tarde cuando de nuevo salí. Los chicos dormían... Espero que el olor a kerosene les haya provocado algún desmayo o algo así. Después las llamas iluminaron la noche, generaron el tropel desordenado de vecinos que intentaban calmar el incendio.³⁶⁶ En cambio yo sólo pensaba en el momento en que él volviera; ver su rostro de horror, llamar en vano a Martín y a Nahuel. Eso es lo que me mantuvo erguida en ese momento. Ahora los dos ya no tenemos nada y cada uno cargará con lo suyo para siempre. (Mitel. "Villa". p.45)³⁶⁷

³⁶⁴ Llama la atención que el léxico de Melina, aunque coloquial, es culto. Mitelman no reproduce el habla de una villera sin educación, excepto en muy pocas expresiones.

³⁶⁵ Esta descripción pormenorizada en la ejecución del plan nos recuerda a la que hiciera Emma Zunz, protagonista del cuento epónimo de Jorge Luis Borges en "El Aleph" *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé. 1986, pp.564. Pero Emma no es Medea, sino que venga el suicidio de su padre.

³⁶⁶ El fuego es el elemento elegido también por la protagonista de Salvaneschi para perpetrar el filicidio. La diferencia radica en que el personaje de Mitelman decide seguir viviendo a diferencia de la mujer de Salvaneschi que decide el suicidio posterior.

³⁶⁷ Cfr. con el comentario de Brugger (1968:28) respecto de *Medea* de Grillparzer: "Perdidas toda dicha y toda esperanza en una vida feliz, ella se entrega, incondicionalmente y con renuncia

Dos seres marginados se entrecruzan fortuitamente. La pasión que los unió y les permitió crear nuevas vidas, la misma pasión desenfrenada se las quitó. El cuento se cierra en el relato enmarcado del pasado y no retoma los hilos del presente de la acción del relato marco. Como lectores, podemos presuponer el resultado final del veredicto para la protagonista porque tiene un final, pero no un desenlace. Esta indefinición permite todo tipo de especulaciones, pero ocluye el juicio del narrador y lo vierte sobre el lector.

“Villa Medea” auna la vertiente mítica universal y la vertiente nacional inmersa en el color netamente local y porteño. Mitelman se permite una innovación al trazar los rasgos extranjeros en la figura del hombre, Aurelio y no en la figura de la mujer, Melina. A su vez, decide recrear la violencia del filicidio en la marginalidad territorial de la Villa miseria en Buenos Aires. Presente y pasado se superponen en la narración de los hechos desde un relato marco y un relato enmarcado cuya protagonista en ambos casos resulta ser la misma. También habría un juego presente/pasado en la vida de la villa. Su marginalidad implica un modo de atraso, un vivir en un pasado cultural sin las mejoras de la innovación presente. También implica repetir los viejos cánones del mito, cuando la vida moderna ofrece otras posibilidades de solución.

El autor nos devela la violencia de la precariedad en dos seres marginados. Brevemente relata la adolescencia de una joven cuyo mundo posible lo constituye la realidad territorial del lugar que habita, una marginalidad dentro del mismo territorio argentino y el encuentro con un extranjero, un paraguayo, carente de territorio, autodesterrado por razones políticas e igualmente marginalizado. Este hombre le significará a la protagonista, su único territorio de anclaje ya que ambos padecen la violencia de varias exclusiones como lo son las económicas, las culturales, y más aún la exclusión del otro social, su marca de alteridad en una frontera invisible establecida entre los unos y los otros,

suprema, al juicio de los dioses. Mientras el mundo parece sumergido en las tinieblas del mal, resuena su voz amonestadora y fuerte, se hace oír a pesar de todo. Medea traza el camino, el único abierto a dos seres destruidos como son Jasón y ella; algo les queda por hacer aún: soportar, sufrir y expiar”.

los habitantes de afuera, los de la ciudad de Buenos Aires, y los de adentro, los habitantes de la Villa, en el mismo territorio nacional.

El discurso trágico de Eurípides subyace particularmente en la venganza que deviene en filicidio en la protagonista al momento de perder su territorio, el cuerpo del hombre. Mitelman ha logrado poner voz a dos seres silenciados. En su narración ficcional instala la pavorosa monstruosidad que puede aparecer ínsita en la vida cotidiana.

Capítulo V

El escorpión blanco de Daniel Fermani

Las expresiones de violencia en una mujer escindida entre βίος y θάνατος

El escorpión blanco (2012) constituye una breve pieza dramática inédita de Daniel Fermani, un “texto teatral”, sin acotación escénica y sin los signos demarcadores de diálogo. Con ella nos adentramos en la recepción del mito en la dramaturgia argentina del siglo XXI. Su autor, Daniel Horacio Fermani González, nacido en Mendoza en 1958, es un activo Profesor de Enseñanza Media y Universitaria en La Rioja y en su provincia natal. Su obra comprende poesía, novelas y ensayos y se ha interesado además por los aspectos teóricos y de ejecución del arte, del teatro, de la experimentación artística y la experimentación dramática.³⁶⁸

La breve pieza dramática que analizaremos en este capítulo no brinda datos precisos de pertenencia espacial y temporal pues el autor los ha omitido a fin de universalizar el mitema de la filicida. Sólo aparecen aquellos datos que atañen a la interioridad de la misma protagonista como en la obra de Schujman, es decir, estas obras podrían enmarcarse en cualquier tiempo y en cualquier lugar, y por ello adquieren una dimensión universal inédita.

La tensión entre la universalidad del mito que nos compete y la particularidad del personaje protagónico de Fermani propone una recepción de la heroína eurípidea a partir del epígrafe que hace referencia a una visión animalizada de la mujer y la compara precisamente con el arácnido que le da título.³⁶⁹ Una vez sumergidos en la lectura, hallamos

³⁶⁸ Para una mayor información consúltese la página web del autor: www.danielfermani.com.ar. Agradecemos profundamente a Daniel Fermani su generosidad por permitirnos acceder a su obra.

³⁶⁹ Esta obra ha sido representada en Italia, con el título: “*Lo scorpione bianco*” por la compañía “Los toritos” en el Teatro Furio Camillo de Roma, el 22 de abril del año 2012 con los actores: Laura Sales y Giovanni Cordi. Posteriormente, ha sido representada en Argentina, en la Segunda Edición del Festival de Teatro Independiente “La Vorágine”, realizada en la Sala de la Biblioteca Mariano Moreno en San Rafael, Mendoza, en octubre del año 2012. Los actores fueron Elsa Cortopassi y Lucas Cornejo. Al año siguiente se vuelve a poner en escena en el Teatro Quintanilla de Mendoza, el 16 de noviembre, por cumplir la actriz Elsa Cortopassi 50 años con el teatro.

la estrecha relación de esta protagonista con las mujeres de los hipotextos griego y latino desde varias perspectivas.

El efecto del título, *El escorpión blanco*, se explica a partir del epígrafe: “En este raro tipo de escorpión blanco, la hembra destruye la cría cuando el macho abandona el nido”. La nomenclatura de la verdadera identidad se aviene con la simbología de una conducta animal que aparece delineada desde el epígrafe.

La obra de Fermani conforma un extenso monólogo,³⁷⁰ a modo de poema dramático, en el que discurre el fluir de conciencia a cargo del personaje protagónico femenino.³⁷¹ A Fermani le interesó la “conciencia” de un personaje que mata y nos asoma a ella como espectadores. Este monólogo se construye desde la profunda lamentación de una mujer otoñal, acosada por el paso del tiempo y por su juventud ya perdida. Además, hallamos a una mujer vengativa, al parecer carente de remordimientos, momentos antes de perpetrar el crimen de los hijos por la traición de su hombre. Dicho crimen aparece de manera reiterada a lo largo de esta pieza y está tramado como un modo de liberación, no sólo para evitar a esos hijos una vida miserable, que emularía la del traidor; sino también como un modo de liberación del oprobio que provoca la vejez, tema recurrente en esta obra. A partir de dicho tema se gesta la antinomia: vida-muerte, *βίος-θάνατος*, sobre la que se estructura toda la pieza. De manera muy breve, la heroína se dirige a dos interlocutores mudos con los que no entabla un diálogo verdadero. En primer lugar, a los hijos desde una interrogación retórica. En segundo lugar, una vez muertos aquellos, se dirige al personaje

³⁷⁰ Cfr. Pavis (1987). Tomamos la acepción de monólogo que el autor define: “Del griego *monólogos*, discurso de una sola persona. Discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta (*soliloquio*). El monólogo se distingue del diálogo por la ausencia del intercambio verbal y por la importante extensión de un parlamento separable del contexto conflictual y dialógico [...]”.

³⁷¹ En conversaciones con el autor hemos señalado las resonancias del teatro de Heiner Müller, respecto del cual nos ha expresado su profunda admiración. Müller se caracteriza en sus textos por el subjetivismo, por la inmersión en una sociedad actual, problemática y contradictoria, por la transgresión en el lenguaje, características que, de alguna manera, son asimiladas por el autor mendocino. Tales resonancias se visualizan en la obra *Medea Material* (1929:104) en la construcción poética desde el fluir de conciencia y en la ruptura de la sintaxis. A modo de ejemplo extractamos la parte final de esta Medea: “[...] Traidores No en vano habéis llorado/Quiero arrancaros de mi corazón/Carne de mi corazón Mi memoria Mis queridos/Devolved a mi vientre vuestras entrañas/Hoy es día de pago Jasón Hoy/Tu querida Medea cobra sus deudas/Podéis reiros ahora La muerte es un regalo [...]”.

de la Vieja criada, a partir de enunciaciones en las que se constatan las expresiones de violencia desde los imperativos de la acción.

Planos múltiples

Entre los diversos planos existentes, como lo hemos anticipado, esta obra podría estructurarse a partir de la antinomia vida-muerte, *βίος-θάνατος*, plano sobre el que el personaje de Fermani fragua de modo sobresaliente una red de significados. Creemos que dicho plano resulta fundamental ya que, en primer lugar, revive la violencia del binomio territorialización-desterritorialización del personaje protagónico pues Medea encarna sobre sí el territorio en su forma corporal. Vinculado con este plano, en segundo lugar, parece subsumirse el plano de los ejes temporales: pasado-presente desde dos dimensiones. En primer lugar, desde la añoranza de un pasado esplendente para la protagonista conformado por los años felices junto con su hombre, apoyados en la fuga itinerante. De alguna manera, ese pasado se halla extractado del mito y es aludido en la obra a partir de fragmentaciones. En segundo lugar, frente al pasado, el presente resulta violento ya que está signado por la realidad del abandono y la traición que parece emular a la misma muerte. En tercer lugar, emerge la percepción de la protagonista en su interioridad como mujer: pasado juvenil frente al presente de una mujer otoñal. De todos modos, estos ejes temporales interactúan ambivalentemente pues se entrecruzan en las enunciaciones de la heroína.

Además, desde el binomio vida-muerte, *βίος-θάνατος* se irá eslabonando, en cuarto lugar, el plano exterior, constituido por el juego de luces y sombras que operan a modo de metáfora. Las luces han conformado el tiempo pasado de la mujer, en tanto que las sombras la circundan desde el presente dramático. Es decir, luces y sombras vuelven a entretener la confrontación interior que encarna la misma protagonista. Y más aún, si focalizamos en la cuestión medular: la fibra femenina juvenil es dadora de vida, frente a una mujer otoñal y madre filicida. El filicidio constituye una abolición del pasado y su proyección en el presente, pero eso no tiene ninguna luz en la obra de Fermani.

En concomitancia con los planos anteriormente expuestos hallamos, en quinto lugar, el plano naturaleza-ley, *φύσις-νόμος*,³⁷² desde dos perspectivas femeninas antagónicas. Por un lado, desde la protagonista en la que prima la pulsión pasional y, por otro lado, desde la oponente quien por su juventud irreverente, carece de normas y por ello, no respeta las leyes del matrimonio.³⁷³

También hallamos muy fugazmente, en sexto lugar, el plano de la religiosidad escindida entre dioses y hombres, pero en esta obra en particular, el enfoque está direccionado hacia el sufrimiento de la mujer, de índole enteramente humana. Finalmente, desde el plano social hallamos la escisión entre señorío-servilismo, brevemente referido en la condición precaria de la vieja criada frente a la condición señorial de la heroína.

Por sobre todos estos planos mencionados, ineludiblemente seguirá gravitando el primero de todos, la dicotomía *βίος-θάνατος*.

La temporalidad del cuerpo: territorio de la mujer

Abre esta obra argentina el monólogo de una mujer que rememora su pasado placentero y lo halla inasible en el presente de la acción dramática. Desde este plano temporal pasado-presente aparece intercalada la visión de la naturaleza desde una perspectiva doble. Por un lado, desde la generalidad, aparece la naturaleza como dadora de vida. Y, por otro lado, a partir de ella, en la particularidad, aparece el cuerpo de esta mujer que hace eco de la fertilidad de esa naturaleza.

³⁷² Barbieri (2011:1) da cuenta de que *Nómos* deriva de la misma raíz del verbo *némo* que significa (en voz activa) “atribuir”, “repartir según el uso o la conveniencia”, y (en voz media) “tener su parte”, “usar la parte atribuida”, “creer”, “reconocer como verdadero”. Así, el sustantivo *nomós* en su primera acepción, significa lugar repartido”, “dividido en parcelas”, “campo de pastoreo”. Y *nómos*-solo modificando el acento-designa una “regla”, “uso”, “costumbre”. Así pues, de la actividad de repartir la tierra en partes no marcadas por la *naturaleza* (*physis*), es decir, no delimitada por accidentes naturales, deriva el concepto que se identifica con *convención humana* (*nómos*). La división de la tierra puede, entonces, ser natural (i. e., según *physis*) o convencional (i.e, según *nómos*). La primera es obra divina y la segunda, arte humano.

³⁷³ Así como en el desarrollo del pensamiento griego, la dicotomía *physis/nómos* expresó el debate acerca del origen natural del ser humano y la reglamentación de su conducta gregaria, en la obra de Fermani esta misma dicotomía atraviesa las expresiones de la protagonista. La inscripción de la maternidad y de la casa en el ser femenino parecen acontecimientos que se dan “por naturaleza”, sin embargo no están exentas de una polémica imposición reglada por las normas sociales. Nuevas reflexiones acerca de esta dicotomía y su prolongación en la filosofía y literatura contemporánea en Silva, de Moraes Augusto y Zambujo Fialho (coords.) (2019: 13-20)

Este cuerpo transtemporal que atraviesa tanto el pasado como el presente de la obra, conforma el único territorio de anclaje de la protagonista.³⁷⁴ En un tiempo anterior, ese cuerpo ostentaba vida y encarnaba luz. Aquella vida aparece exteriorizada en las preguntas retóricas acerca de la contemplación de la naturaleza, apenas esbozada, como cosmogonía (Ferm. *El Esc.* p.1).³⁷⁵ Ese cuerpo ha experimentado y aun experimenta el doble sentido de la sexualidad entendida como satisfacción en el pasado y como castigo en el presente por estar privado de ella. Como consecuencia de esta privación, ese cuerpo traerá aparejada la muerte, a modo de *ἀγάων*, “amorosa batalla”, expresión de la violencia que emana de la naturaleza femenina. Igualmente sobre este cuerpo, la protagonista enfatiza la percepción de sus sentimientos, pasados y presentes hacia su hombre: “[...] Mentidas no fueron las palabras que un día sentí rozar y atravesar mi cuerpo joven” (Ferm. *El Esc.* p.1). En ese tiempo anterior se supo mujer, *γυνή*, y mujer nutricia e igualmente se supo camino, *ὁδός*, hacedora de luz, que fue capaz de “sujetar los sueños de un hombre” (Ferm. *El Esc.* p.2). Sin embargo, su presente en la acción dramática, se halla desterritorializado por los deterioros inminentes de la vejez.

Los rasgos de una mujer monstruosa

La heroína de Fermani considera que ya ha dejado de cumplir su función vital sobre la tierra porque ha decidido anular su maternidad, máxima expresión de violencia, desde los inicios de la obra. A raíz de esa anulación emerge la concepción de una alteridad, de una mujer monstruosa, en el presente dramático, que se interroga sobre la razón que valida su humanidad: “Un ser humano creí ser [...] Humana era yo, mujer, madre quizás” (Ferm. *El Esc.* p.2). Dicha humanidad se puso de manifiesto en el racconto del pasado, en la herida del parto.³⁷⁶ Ese cuerpo abierto dio lugar a la completitud femenina desde la tríada:

³⁷⁴ De manera similar la protagonista de la obra de Salvaneschi (1992) considera el cuerpo del hombre como su único territorio de anclaje.

³⁷⁵ De aquí en adelante, la presente obra será abreviada: (Ferm. *El Esc.*) seguida del número de página.

³⁷⁶ Loraux (2004:56) respecto de la tragedia eurípidea: “Los hombres entregan su vida, las mujeres entregan a sus hijos. [...] Por decirlo en una palabra, a la división griega tradicional de las tareas entre ambos sexos, Medea objeta que el hecho de dar a luz constituye en sí mismo un combate más peligroso que el que ha de librar el hoplita. Al hacer esta afirmación, Medea no innova más que por exceso, pues, en lo que respecta a toda la tradición griega, el parto es visto como un combate, o por

hembra-mujer-madre. Uno de los puntos de encuentro entre el personaje del autor argentino y la Medea eurípidea es el hecho de que dar a luz constituye en sí mismo un combate más peligroso que el que ha de librar un hoplita, tal como lo afirma la protagonista clásica en los vv.250-251. Desde el dolor del trabajo de parto para la heroína de Fermani se aviene otro dolor, el peso del filicidio. La completitud del cuerpo esbozada en la tríada aludida, pertenencia exclusiva del plano femenino, se quiebra desde el momento en que esta Medea comienza a pergeñar y a ejecutar en la inmediatez del presente dramático, el asesinato de los hijos. En consecuencia, el ritmo vital de la naturaleza parecería detenerse para dar lugar a una disrupción por la aparición de un ser que deviene monstruoso.

La monstruosidad del acto filicida

La Medea de Fermani preanuncia la máxima expresión de la violencia, la muerte de los hijos cuando sostiene: “Mensajera de la muerte soy, que no de la vida [...] Vida he sido y muerte seré” (Ferm. *El Esc.* p.2). La decisión tomada se plantea en base doble: por experimentar o no remordimientos a causa del crimen que llevará a cabo. Entre ambos términos prima el segundo de ellos. La mujer se sabe culpable y no se exime del castigo interno, propio, individual que la segrega como matadora de los hijos cuando afirma: “[...] Yo asesina de mis hijos. / Yo, mujer muerta” (Ferm. *El Esc.* p.2). Su humanidad aparece en quiebre ya que a través de la ejecución de los hijos, esta mujer dará por terminada su vida. Esos muertos obrarán como nutrientes de la tierra, del mismo modo que ha recibido un nutriente la madre, en el momento en que como mujer- tierra fue fertilizada.³⁷⁷ Ahora bien,

lo menos como una prueba, digna de ser definida con el nombre de *πόνος*”. Más adelante la autora sostiene (2004:58): “*Pónos*: nombre que designa el esfuerzo prolongado, el sufrimiento, aquello que el varón debe soportar a fin de llegar a convertirse en un hombre”. A este respecto recordemos que la protagonista de Salvaneschi (1992:32) afirma: “[...] Esos hijos son un estorbo en mi vida. Yo no los quiero [...]”.

³⁷⁷ La imagen de la muerte en los cuerpos jóvenes que nutrirán la tierra tiene vasta tradición en la literatura universal y en la literatura Argentina. Sirva como ejemplo *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal (1983:78). En la voz de Don Facundo haciendo alusión a los cuerpos muertos de Antígona y de su hijo Lisandro: “-(*Arrancándose a su contemplación, dice a los Hombres*) Hombres, cavarán dos tumbas, aquí mismo, donde reposan ya. Si bien se mira, están casados) [...] / Hombre 1º-(*A Don Facundo*) Señor, estos dos novios que ahora duermen aquí, no le darán nietos. / Don Facundo-¡Me los darán! [...] Todos los hombres y mujeres que, algún día, cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre”.

así como la mujer resulta un objeto para el varón, Medea convierte a los hijos en su “objeto” de posesión por el hecho de haberlos concebido.

El filicidio como liberación

La muerte de los niños a los que claramente se dirige a partir de la página 3 de esta obra se resignifica en una recepción que hace de esa muerte una de las formas de liberación.³⁷⁸ La mujer de Fermani, oximorónica, tan maternal como filicida, pretende evitar que los hijos emulen tanto la vida como la traición del esposo. Así lo afirma: “[...] Si la muerte les doy como una vez la luz les di es también para ahorrarles este dolor [...] lo copian, lo imitan y como él serán [...]” (Ferm. *El Esc.* p.3).³⁷⁹ Por ello, no dubita como lo hace la colquidense euripidea en el extenso monólogo de los vv. 1040-1081. La protagonista de la obra de Fermani se define por su primaria condición de mujer, pero intenta reafirmarse como “madre” cuando pretende volver a escuchar ese nombre por parte de sus hijos. Casi a un mismo tiempo, anuncia las cualidades del verdadero amor a la generalidad de las mujeres, como si hablara ante la presencia de un coro inexistente. Entre dichas cualidades esta mujer destaca el amamantamiento, pero lejos de verter a partir de él un concepto nutricional, le connota visos negativos cuando afirma: “secar el seno de amarga leche”.³⁸⁰ Dicho amamantamiento resulta necesario para portar la investidura materna y la imperiosa razón del sacrificio.

Como retaliación, esta heroína presume que la muerte filicida, próxima a ser ejecutada, clamará su propia muerte.

Delimitación de los espacios interiores-exteriores en torno del crimen.

³⁷⁸ Cfr. Delbueno (2014:55-57) respecto de la muerte de los hijos como forma de liberación. Ya ha aparecido en la protagonista de Salvaneschi (1992:40) cuando afirma: “No quiero para mis hijos ese destino [...] Mis hijos no sufrirán más en esa vida. Hace tiempo que aguardo este momento”.

³⁷⁹ Tomamos el término oximorónica en la acepción de “combinación de palabras que tienen un significado opuesto”. En el caso del personaje de Medea es maternal y es filicida y por ello resulta oximorónica.

³⁸⁰ Esta expresión aparece de manera similar en las palabras enunciadas por Nana, la criada de Medea, en *Medea maelstrom* de Roberto Viña Martínez (2016:50) en referencia a Apsirto: “[...] No tienes idea de cómo lo amamanté por meses cómo de estos pechos salía una leche agria que siempre le complacía, leche envenenada de un vientre seco, de una pérdida, leche de un hijo negado [...]”.

En esta pieza sobresale la pregunta retórica “¿Adónde ir?” (Ferm. *El Esc.* p.3) que formula la protagonista luego de perpetrado el filicidio y que rememora a su par euripideo. Sin embargo, la formulación de la misma se halla inserta en un tiempo dramático bien diferente respecto de la tragedia griega. En esta última, tal interrogación surge en los inicios de la trama, luego del decreto de expulsión por parte del rey Creonte, vv. 277-281.³⁸¹ En tanto, en la protagonista de Fermani, dicha interrogación se plasma en el momento de consumada la máxima expresión de la violencia. Una vez traspasada la frontera del filicidio se erige en una mujer aporética, sin salida posible, pues no sólo carece de sociedad y de leyes que la amparen, sino que carece de lugar en el mundo, ya que no puede ajustarse a él.

Al igual que en las *Medeas* anteriormente analizadas,³⁸² el crimen es ejecutado en el espacio interior de la casa que habita la protagonista. Desde ese interior, la mujer intenta visibilizar el crimen, pretende vociferarlo a la sociedad en general aunque está destinado a la contemplación de un solo hombre, en particular, el traidor.³⁸³ Como consecuencia de ello, la mujer dictamina en un enunciado de marcado tono imperativo: “¡Vieja! Abrí todas las ventanas. Quiero regalar al mundo el crimen más horrendo que perpetrar pueda una madre” (Ferm. *El Esc.* p.3). También que en la condición de producción del enunciado, el crimen es interior por su espacio y luego se vuelve con una orden algo expuesto a un afuera, como toda la obra, el pensamiento de Medea se vuelve crimen, un interior se abre a la contemplación de un afuera.

La violencia en la sinécdoque de las manos

³⁸¹ La situación de *ἀπορία* ya se ha manifestado en la obra de Séneca (2001: Acto III, escena II, vv. 458-460): “*Quascumque aperui tibi vias, Clausi mihi. Quo me remittis? Exsuli exsilium imperas...*” (Yo misma me he cerrado los caminos que he abierto para ti... ¿Adónde me envías? Me envías, desterrada, a otro destierro...) Igualmente en Corrado (1956: Acto I, escena III, p.21) en el momento en la que la protagonista profiere: “...Al final de cada camino se encuentra lo que ya conoces. Está tu enemigo. Sólo tu enemigo te espera... Cuando se ha cortado como yo el camino del retorno”. En *La frontera* de Cureses (1960:53) el personaje de la Vieja sostiene frente a la india Bárbara: “-India...no es momento para flaquear, debemos partir...”

³⁸² Cfr. Schujman, Salvaneschi, Alves. Particularmente en la obra de Schujman, como ya lo hemos analizado, la situación es inversa ya que la vieja criada es quien abre las ventanas y se encuentra con los cuerpos inertes de los niños.

³⁸³ Esta expresión aparece de manera muy similar en la *Medea* de Anouilh (1956: 197) cuando la protagonista dice a la nodriza: “...Todavía tengo algo que echar al mundo esta noche, algo más grande, más viviente que yo, y no sé si seré bastante fuerte...”

Esta Medea ya no aparece sola, pues a partir del acto filicida habilita a un interlocutor inmediato, la Vieja y que está inserto a modo de espejo degradado con el que comenzará a mirarse la protagonista de manera distorsionada. El filicidio ha incrementado en el personaje su percepción denigratoria de la vejez. Pues con la matanza de los hijos no solo los ha liberado de una vida miserable, como la que le ha delineado el esposo a esta mujer, sino también, los ha liberado igualmente del paso del tiempo, de la vejez detestable. Frente a la Vieja, Medea sostiene:

No me hagas ver tu rostro surcado tu paso arrastrado tus manos deformes Que todo eso evito a mis hijos porque espejo sos de aquello que no quiero ser. ¿Qué hombre te podrá amar? Tal vez deseo pensás aún despertar con tu cuerpo retorcido marcado trastabillante que piedad inspira y Muerte respira que no vida Sombra no luz y mal Olor a podrido A olvido/No (Ferm. *El Esc.* p.3-4).

En esta cita podemos apreciar el estilo “fluyente” de la sintaxis no puntuada, como si tratara de un mero “fluir” del pensamiento.³⁸⁴

La referencia a las manos aparece en el hipotexto griego a modo de sinécdoque del sacrificio que la mujer está a punto de perpetrar. Precisamente, cuando se da ánimo y su espada debe reptar como un animal sigiloso: ἄγ', ὦ τάλαινα χεῖρ ἐμή, λαβὲ ξίφος,/ λάβ', ἔρπε πρὸς βαλβῖδα λυπηρὰν βίου,(vv.1244-45) (¡Vamos! ¡Oh desdichada mano mía! Toma la espada, tómala, repta hacia el triste límite de la vida!).

La protagonista de Fermani, de modo ambivalente, maldice las manos propias y ajenas desde cuatro perspectivas. En primer lugar, y a modo de invocación, clama al cielo para que le conceda la aprobación divina respecto del crimen consumado con sus propias manos, por tratarse de un crimen liberador respecto de los pequeños. De acuerdo con la perspectiva femenina: “Bendice oh cielo mi filicida mano que evitó la vida a estos pequeños inocentes” (Ferm. *El Esc.* p.3). En segundo lugar, maldice las manos de la criada, las manos que dan testimonio de la vejez cuando sostiene esta Medea: “[...] Manos de viejo ensucian cuerpo joven si lo tocan”. (Ferm. *El Esc.* p.4). En tercer lugar, alude a las manos del hombre como metonimia de la traición: “Y ahora otra cara joven acaricia con las manos mentirosas pecadoras” (Ferm. *El Esc.* p.4). Y finalmente, aborrece las manos que dieron la

³⁸⁴ Cfr. Müller (1929).

vida a la oponente: “[...] Malditas manos que la abrieron al mundo [...]” (Ferm. *El Esc.* p.4). Entonces la protagonista de Fermani traslada, desde la concepción de las manos, el acento del filicidio al castigo que recaerá inmediatamente sobre la joven mujer.

La violencia de una mujer pasional y vengativa

El movimiento pendular que envuelve el crimen en la obra de Fermani, pues pasado y presente coexisten en una permanencia cíclica, nos permite discernir otro eje en concomitancia con el ya mencionado *βίος-θάνατος*. Se trata de *φύσις-νόμος*,³⁸⁵ naturaleza pasional frente a la razón normativa. Lejos de la trama demiúrgica de la Medea eurípidea, el autor argentino pone el acento en la mujer y en el dolor intenso que experimenta por saberse humana.

La traición, la frustración y la consecuente amargura que le ha provocado el hombre desheroizado, un “fantoche” (Ferm. *El Esc.* p.3) al decir de esta mujer, conforman una de las vetas con que la protagonista sobredimensiona su pulsión pasional. Dicha pulsión puede percibirse desde dos dimensiones que interactúan dialógicamente con la protagonista del hipotexto eurípideo. La primera de estas dimensiones aparece concretamente con el asesinato de los hijos, cuando afirma: “[...] El recuerdo de vuestra breve existencia que yo manipulé por mi pasión [...] Pasión les dio la vida Pasión se las quitó” (Ferm. *El Esc.* p.3). De manera similar se expresa la Medea eurípidea ya cercana al tiempo dramático de la ejecución del filicidio en los vv.1240-41: *πάντως σφ’ ἀνάγκη κατθανεῖν: ἐπεὶ δὲ χροή, / ἡμεῖς κτενοῦμεν οἴπερ ἐξεφύσαμεν* (“De todas maneras, es necesario que ellos mueran. Y puesto que es necesario, soy yo quien los mataré, la misma que los engendró”). El crimen en ambas obras provoca tanto el quiebre de la razón normativa, *νόμος*, como el quiebre del orden natural.

La segunda de las dimensiones aludidas se focaliza en las demostraciones de ternura anuladas por este crimen. Oximorónica, maternal y filicida, la mujer de Fermani intenta

³⁸⁵ Esta dicotomía ya estaba presente en la época de Eurípides y refiere a la oposición establecida entre naturaleza y razón o norma. Fue un aspecto fundamental de la reflexión de los sofistas, especialmente en Protágoras y Antifonte, que dieron a ambos términos otros valores semánticos contrastivos como “real/aparente”, “ser/ parecer”, “saber/creer”, etc. Sobre la incidencia de los sofistas en Eurípides, véase Jaeger (1945:6), Kennedy (1963:26-70), Romilly (1997), entre otros.

cubrir a esos hijos ya muertos en el momento que afirma: “Hijos míos queridos pedazos de aquellos momentos perdidos Vengan Vengan junto a la mamá Díganme que valió la pena Que amor no tendré [...] Ustedes con vuestras sonrisas inocentes me consolarán [...]” (Ferm. *El Esc.* (p.5).³⁸⁶ En un discurso que reelabora adecuadamente el conocido pasaje:

ὦ φιλάττη χεῖρ, φίλτατον δέ μοι στόμα
καὶ σχῆμα καὶ πρόσωπον εὐγενές τέκνων,
εὐδαιμονοῖτον, ἀλλ’ ἐκεῖ: τὰ δ’ ἐνθάδε
πατήρ ἀφείλετ’. ὦ γλυκεῖα προσβολή,
ὦ μαλθακὸς χρῶς πνεῦμά θ’ ἥδιστον τέκνων.(vv.1070-1075)

(¡Oh, querida mano y queridísima boca para mí, apariencia y rostro noble de mis hijos! Sean felices, pero allí: su padre les quitó lo de aquí. ¡Oh, dulce abrazo! ¡Oh, delicada piel y el más dulce soplo de mis hijos!)³⁸⁷

Hay, sin embargo, una diferencia radical dado que las palabras de la heroína de Eurípides han sido enunciadas momentos antes del crimen, en tanto que la protagonista de Fermani se pronuncia posteriormente.

La finalidad de este crimen en las protagonistas, tanto de Eurípides como de Fermani, está direccionada tanto hacia la persona del traidor como hacia la joven novia y sus próximas bodas. Por ello, la mujer en la obra de Fermani maquina las diversas formas de muerte con las que hipotéticamente destruiría a su oponente, luego de perpetrado el filicidio. Recordemos los versos de Eurípides en el momento en que Medea enuncia jerarquizadamente la manera de destruir a sus enemigos: la maquinación de la venganza sobre padre e hija y su posterior concreción en los vv. 380-385. También es necesario enfatizar que toda la secuencia la concreta antes del acto filicida.

En la obra de Fermani el acento de la venganza está puesto, como era de prever, en el género femenino, en la joven oponente desde tres perspectivas. En primer lugar, por la juventud que ostenta y que esta Medea considera una verdadera injuria por el envejecimiento que va cubriendo su cuerpo. En segundo lugar, por haberle quitado al hombre. Finalmente, esa próxima unión ha provocado el quiebre de los juramentos del

³⁸⁶ Una expresión similar se halla en la obra *Médée Kali* de Laurent Gaudé (2003:18) “Je vous regarde comme une mère regarde ses enfants/ Je vous souris./Je cherche de la main le cocteau que j’ai aiguisé le matin./Je vous prends alors dans mes bras,/fort/[...] Et vous riez de cette étreinte, vous riez d’asphyxie”.

³⁸⁷ Cfr. Cureses (1964:71 y ss.).

matrimonio. Por ello, la protagonista afirma: “[...] la avasalladora furia de la juventud que todo lo arrasa la autoriza a tomar todo aquello que por naturaleza la vida le regala porque no conoce las reglas [...]” (Ferm. *El Esc.* p.4). Sin embargo, el castigo sobre la oponente queda subsumido al ámbito volitivo. Recordemos que Medea de Eurípides cree en la justicia divina y por ello, está segura de que los dioses están de su lado. Por ello invoca a Themis, la ley ancestral; a Artemisa en el v. 160; invoca a Zeus y a la luz del Sol en el v.1391 y a Hécate en el v. 395. Los juramentos fueron tomados en nombre de las propias deidades y su infracción no conllevaba un castigo porque dar la propia palabra era un acto religioso y no jurídico.³⁸⁸

El personaje de “El escorpión blanco” recurre a una fragmentación del mito, la que anularía a la oponente a través de los venenos impregnados en los dones cuando afirma: “[...] Bruja quisiera ser Bruja y maga para quemar viva a aquella joven inconsciente que me lo roba [...]” (Ferm. *El Esc.* p.4). Destacable resulta, sin duda, esta expresión desiderativa que deja en un futuro incierto la muerte de su competidora y la muestra carente del poder hechicero porque lo anhela. Recordemos los versos de la heroína eurípidea:

πολλάς δ' ἔχουσα θανασίμους αὐτοῖς ὁδοῦς,
οὐκ οἶδ' ὅποια πρῶτον ἐγχειρῶ, φίλαι:
πότερον ὑφάψω δῶμα νυμφικὸν πυρὶ,
[ἢ θηκτὸν ὄσω φάσγανον δι' ἥπατος,]
σιγῇ δόμους ἐσβᾶσ', ἔν' ἔστρωται λέχος;(Eur.M.vv.376-380)

(Sin embargo, ya que tengo muchos caminos que los llevan a la muerte, no sé por cuál comenzaré primero, amigas: si le prenderé fuego a la morada nupcial, o si empujaré un cuchillo afilado a través de su corazón, después de entrar silenciosamente en la morada donde se extiende el lecho).

Igualmente en la mujer de Fermani, este acto volitivo fallido podría escindir desde la incursión del plano religioso tanto en el ámbito humano como en el ámbito divino. La protagonista argentina es plenamente consciente de su humanidad y actúa como tal. También presupone la inexistencia de los dioses. Así afirma: “Quemarla no puedo que magia no tengo. Terminados son pasados para siempre los tiempos en que los dioses del Infierno respondían a las súplicas de las mujeres traicionadas y lenguas de fuego ponían

³⁸⁸ Girard (1998: 199). “Oaths were the cement of order, yet their breach carried no secular penalty because giving one’s word was a religious, not a juridical act”.

bajo las faldas de la ladrona [...]” (Ferm. *El Esc.* p.4).³⁸⁹ Esta Medea no sólo actúa como mujer filicida sino como asesina que deberá expulsar a la víctima como causa y consecuencia de sus desenfrenos. En este sentido, Girard afirma:

The three major pillars of human culture are myths, prohibitions, and rituals and the ritual action par excellence is the killing or expulsion of a victim, performed collectively as a rule, in the rites rightly regarded as “most primitive” by early anthropologists.³⁹⁰

Entendido como acción ritual, el filicidio presenta el elemento fuego que opera en términos generales y en términos particulares. En un primer momento, en la generalidad, puede visualizarse como instrumento de castigo. En un segundo momento, en este caso en particular, opera como un elemento teñido de erotismo con el que la protagonista revive el pasado amor. “[...] Que fuego encuentre aquella que el fuego me robó a mí A mí y para siempre [...]” (Ferm. *El Esc.* p.4).³⁹¹

Su naturaleza pasional se corresponde con una mujer enteramente culpable, fuera del marco normativo de la razón. Si bien se manifiesta irredenta, aparece en ella un dejo de remordimiento cuando afirma:³⁹² “¿Qué he hecho? [...] Cómo he podido por despecho por venganza Cómo voy a vivir [...] Déjame, déjame vieja querida, llorar también yo sobre tus rodillas [...]”. (Ferm. *El Esc.* p.4).³⁹³

³⁸⁹ Cfr. Delbueno (2014:39) respecto del fuego como elemento calórico, sexual en *La frontera de Cureses*. Ya nos hemos referido a ello en el capítulo II del presente trabajo.

³⁹⁰ Girard (1998:92-93).

³⁹¹ Castillo (1999:78) La imagen del calor asociado al erotismo tiene mucha tradición. Ejemplo de ello aparece en el poema de Horacio Castillo (1934-2010), “Dice Eurídice”: “[...] Después tu calor me condensó, me secó como una vasija, y caminé por el sombrío corredor/otra vez con aquella máquina atronadora dentro del pecho/ y un carbón encendido entre las piernas. [...]”.

³⁹² El remordimiento que experimenta la protagonista de Fermani, ha aparecido en la protagonista de Séneca cuando afirma: (2001: Acto Quinto, Escena Tercera, vv.989-991) “Iam cecidit ira. Poenitet. Facti pudet./ Quid misera, feci?...” ([...] Ya se apagó mi furia. /Me arrepiento. Mi crimen me llena de vergüenza/¡Pobre de mí! ¿Qué he hecho? [...]).

³⁹³ Una situación similar se halla al final de la obra *Medea Maelstrom* de Roberto Viña (2016), ya mencionada en la que aparece ante nosotros una Medea frágil e indefensa. El crimen fratricida la ha implosionado y, una vez transcurrido el mismo, esta Medea vuelve a sumirse en la inacción de los inicios de la obra. De este modo, ha logrado recepcionar a la heroína clásica en su acción posterior del filicidio, aunque está muy lejos de una huida triunfal.

La protagonista de Fermani ya ha consumado el sacrificio. A fin de perpetrarlo lo masculino y lo femenino se hallan imbricados, lo femenino-maternal se disipa y, finalmente toda ella denota el triunfo de la virilidad.³⁹⁴

Los cuerpos de los hijos como montaje de un espectáculo

Luego de las lamentaciones, los cuerpos de los hijos serán instrumentalizados para el montaje de un espectáculo, cuyo destinatario es el traidor y la consecuente destrucción que operará en él. El crimen será vociferado al mundo luego de haber “degollado esas gargantas”.³⁹⁵ Por ello, sensualmente se prepara como una exultante Erinia vengativa para asistir al funeral de los hijos que ha asesinado porque espera otros llantos, llantos que parecen escindirse en dos planos. En primer lugar, el plano de la joven novia cuando el personaje expresa: “[...] En el día de la boda verá arruinada su fiesta por el funeral de aquellos [...]” (Ferm. *El Esc.* p.4). Y, en segundo lugar, en el plano del traidor: “[...] Que de él las lágrimas no se secarán tan fácilmente. Luz no verán sus ojos que no hiera con el recuerdo de estos inocentes asesinados por la mano que armó su traición” (Ferm. *El Esc.* p.5). Y más adelante: “[...] He arruinado así su nueva felicidad. Espero que sea para siempre” (Ferm. *El Esc.* p.6).

La ejecución de estas muertes ha tenido por finalidad la liberación de la vejez,³⁹⁶ de la carne corrompida, una verdadera ignominia desde la perspectiva de esta Medea: “Añorarían esta muerte si la vida para ustedes continuase como para mí Desilusión Desencanto les esperaría y no otra cosa”. (Ferm. *El Esc.* p.5).³⁹⁷ Por ello, podemos relacionar esta última forma de liberación a través de la muerte con el plano del señorío-

³⁹⁴ Zayas de Lima (2002:126) la caracteriza como: “[...] la presentación de criaturas primitivas que liberan “dionisiacamente” sus fuerzas oscuras... la pasión sin límite de una mujer frente al egoísmo sin límite del hombre [...]”.

³⁹⁵ Cfr. Gaudé (2003:18) La protagonista asesina a sus hijos de la misma manera: “Je glisse doucement le cocteau sur la gorge du premier, [...]”.

³⁹⁶ Cfr. Vernant (2001:59): “Estar más allá de la muerte significa también escapar a la vejez. Muerte y sencitud van de la mano para los griegos. Hacerse viejo supone ir viendo cómo en uno mismo el tejido de la vida se destrenza, se corrompe, consumido por ese mismo poder de destrucción, esa *kère* que conduce a la muerte”.

³⁹⁷ Véase la misma expresión en *La hechicera* de Alves (1997:50-51): “Los hombres somos la peor de las plagas. Nos creemos poderosos y no nos damos cuenta que somos gobernados. Nos gobiernan nuestras pasiones, los celos, la avaricia, la envidia, el odio, la ambición, el miedo. [...] Y yo no quiero ser parte de él. Quiero ser libre y que mis hijos lo sean”.

servilismo. La vieja criada sostiene, según la perspectiva de esta Medea, una vida miserable, dedicada al cuidado de los otros, en la obediencia de sus imperativos. Afirma la protagonista: “[...] Feliz vos, vieja que a la vida nada reprochás. Esperanza vana no te dio. Mezquindad y pobreza te había prometido y su palabra mantuvo”. (Ferm. *El Esc.* p.5). Sobre esta criada opera el imperativo de mando de la heroína y ya sobre la conclusión de la pieza, prima la orden inmediata de enviarla como una mensajera de la muerte, tal como cíclicamente comienza la obra: “Vieja/Andá/Llamálo/Decíle que su mujer se ha vuelto loca y ha matado a sus hijos” (Ferm. *El Esc.* p.6). Entonces esta mujer se define desde una fragmentación del mito como la matadora de hombres y la matadora de su prole.³⁹⁸ Otro elemento de universalización es que no aparece ningún nombre propio. Lo más específico que aparece es que es un escorpión.

Desde una voz enteramente poética que, intertextualmente, nos trae el eco de la voz de Heiner Müller, hallamos en esta pieza el monólogo de una mujer innominada. Muy brevemente la protagonista sostiene un discurso frente a dos alocutarios: sus hijos y la vieja criada. El autor nada nos dice acerca de su extranjería, nada de su fama ni de los testimonios del horror fragmentados en el pasado mítico. Sólo el epígrafe deja entrever la lectura en clave de esta obra desde la perspectiva animal monstruosa de la filicida. En realidad, la misma podría insertarse en cualquier lugar, como es el caso de la protagonista de la obra de Schujman, pues no hallamos acotaciones que delimiten su geografía ni su espacio escénico. Sin embargo, hay un tono netamente argentino en el lenguaje del personaje que le da un carácter nacional insoslayable. Las expresiones de la violencia de esta mujer se homologan a las protagonistas de los hipotextos griego y latino. Despojada del halo divino, la heroína de Fermani, netamente humana, asume la consumación del filicidio. Este ha sido perpetrado para ser mostrado al mundo y como artefacto de castigo para los otros, evidenciado en dos personajes: la joven oponente y el traidor. Además, la

³⁹⁸ Ryngaert (2004:25-26): “[...] Un buen texto de teatro tiene un formidable potencial de actuación. Ese potencial existe independientemente de la representación y antes de ella...Leer el texto teatral es una operación que se basta a sí misma, fuera de toda representación efectiva, dejando en claro que no se cumple independientemente de la construcción de una escena imaginaria y de la activación de procesos mentales como en cualquier otra práctica de lectura, pero ordenadas aquí en un movimiento que capta el texto “en camino” hacia la escena [...]”.

novedad autoral respecto del crimen de los hijos se manifiesta en la imperiosa necesidad materna de liberarlos de las marcas oprobiosas de la vejez. Por ello, tiempo pasado y tiempo presente se conjugan pendularmente en el filicidio con el que la protagonista envuelve la maternidad en el dolor y desde el dolor produce el llanto del otro, del hombre, y con ello adquirirá los visos antinómicos del regocijo. Muy fugazmente experimenta remordimiento, tal como lo hiciera la protagonista de Séneca. Oximorónica, maternal y filicida, aparece ante nosotros esta Medea argentina. La definimos oximorónica porque si bien conforma sobre sí a una mujer-madre, ante todo sigue siendo potencialmente una mujer, una hembra cuyo cuerpo padece el envejecimiento y quizá por esta causa, debe sufrir también el abandono del hombre. Por ello no quiere que sus hijos padezcan la vejez como la está padeciendo en carne propia y con el crimen filicida priva a esos hijos no sólo de la decrepitud de la vejez sino de la misma vida para ser vivida. Dispensadora de vida como de muerte, entonces esta Medea resulta maternal y filicida. Ella va entrelazando desde el quiebre del juramento dado por el hombre, los múltiples planos que se entrecruzan, se superponen e interrelacionan. El cuerpo constituye su territorio de anclaje, su vida. Los síntomas paulatinos de la vejez la desterritorializan y la llevan a anhelar la muerte. Por ello esta Medea oscila entre los pares antinómicos: *βίος-θάνατος*, *φύσις-νόμος*, tiempo pasado-tiempo presente, dioses-hombres, femenino-masculino, mujer joven-mujer otoñal, sobre los que gravita imperiosamente *θάνατος*, la muerte.

Capítulo VI

La Alimaña de Patricia Suárez

Los rastros de violencia en la degradación del nombre

Con *La Alimaña* (2014) de Patricia Suárez continúan los testimonios de la recepción de Medea en la Literatura Argentina contemporánea. Su autora, una rosarina nacida en el año 1969, es dramaturga, narradora y escritora de libros para niños. Integra una generación de escritores asociada a los medios gráficos y on line de publicación, como lo demuestra su colaboración en diversas secciones de diario Clarín (revista Mujer/ Ñ/ Cultura/ Genios), entre otros.³⁹⁹

Tres personajes femeninos y sus respectivas enunciaciones, formuladas a través de preguntas retóricas, declaraciones y oratorios, interactúan en la pieza. Medea, la Nodrizza y Creúsa declaran las expresiones de violencia en sus más amplias y disímiles manifestaciones.⁴⁰⁰

En esta obra inédita, la autora argentina revive el tema de la violencia de la tragedia griega de Eurípides a partir de la nominación monstruosa de su protagonista con la que no sólo titula la obra, sino también con la que se autodefine su personaje protagónico. Es interesante destacar el uso del artículo, “la alimaña” y no “una” alimaña que le otorga una connotación de grado extremo y de universalización. Suárez ubica su creación en el espacio griego de Corinto, con breves referencias a la Cólquide natal de la heroína. Sin embargo, la

³⁹⁹ Los datos biográficos han sido proporcionados por la propia escritora. Agradecemos profundamente su generosidad al brindarnos la posibilidad de leer y analizar esta obra. Recibió el premio Scrittura de la Differenza por su obra *Edgardo practica, Cósima hace magia en Nápoles*, Italia, en 2005 y ese mismo año recibió el Segundo premio del Sexto Concurso de obras inéditas del INT por *El tapadito*, montada en 2006 por Hugo Urquijo y nominada a Mejor Obra Argentina por los Premio Ace. En el año 2011 recibió el I Premio Latinoamericano Argentores por su obra *Natalina*. Fue coordinadora en el Teatro Nacional Cervantes junto a Adriana Tursi en el Ciclo de Teatro Semimontado *AUTORAS ARGENTINAS*. En 2007 recibió el Primer Premio Cosecha EÑE de la revista homónima por su relato *Anna Magnani*. En 2011 recibió el Premio San Luis Libro por su libro de cuentos *Brindar con extraños* y en 2012 por *El Arbol de Limón*, el Premio Relatos Cortos de Cádiz, otorgado por la Ciudad de Cádiz, España. Actualmente es colaboradora del diario Clarín y suele publicar cuentos en las revistas Billiken y Genios. Para una mayor información consúltese el blog de la escritora: <http://www.discretoencanto.blogspot.com>

⁴⁰⁰ 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 los capítulos anteriores.

época, presumiblemente, es posterior al año 1953, por las referencias históricas consignadas.

Los personajes masculinos, apenas aludidos en la obra de Suárez, ejercen violencia sobre la protagonista. Al igual que en la obra de Fermani, 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.⁴⁰¹

La obra se estructura en función de los discursos de tres personajes femeninos: Nina, la Nodriza, Medea y Creúsa. El primero de ellos abre la pieza y resulta la única que realiza monólogos conjuntamente con preguntas retóricas. A lo largo de los mismos da cuenta del presente sombrío de la protagonista por la conocida traición de Jasón y por las nuevas nupcias con la hija del rey. A causa del inminente destierro decretado por dicho rey para las dos colquidenses, Nina atenúa la gravedad del hecho y sólo piensa en los pares de zapatos que, en otro tiempo, le ha regalado la madre de su señora. Las preguntas retóricas dirigidas a Medea evidencian las dotes hechiceras de la protagonista. De ello deriva que los conjuros enunciados tienen por fin el exterminio de Jasón.⁴⁰²

Inmediatamente después aparece Medea y en ella confluyen tanto el tiempo pasado cuando era la Señora, como el tiempo presente en que es designada “la alimaña” por el otro social.

La breve aparición del personaje de Creúsa y las únicas palabras que pronuncia dan cuenta de su servilismo y obediencia respecto del imperativo paterno para contraer matrimonio con un degradado Jasón.

⁴⁰¹ Genette (1982:237) 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: 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 [...]”.

⁴⁰² En esta línea se hallan los conjuros realizados por la hechicera de Alves.

Ya sobre el cierre, Nina enuncia el filicidio cometido por la heroína. En cumplimiento de las órdenes de esta última, entregará los cuerpos de los hijos al padre para que realice un entierro decoroso. En la aparición final de Medea podemos constatar a una pobre mujer lastimera que se autodefine “alimaña” en concomitancia con la degradación a la que la ha sometido la sociedad. Es una pieza construida sobre un triángulo inusitado de mujeres, dos en competencia por un varón, la tercera como acólita de la asesina. De este modo se propone el texto como un análisis minucioso de las emociones femeninas y de cómo interfiere el universo masculino en la organización de su vida social.

Planos múltiples

Como en el caso del texto de Fermani, también en esta obra hallamos planos múltiples, especialmente en la organización temporal, que vertebra pasado y presente. Consideramos que el plano temporal alcanza una importancia fundamental en esta pieza ya que encauza la violencia a partir del binomio: territorialización-desterritorialización de los personajes femeninos en general y en particular de la protagonista. Es decir, la heroína de Suárez padece en el presente de la acción dramática la carencia de territorio. Dicho territorio se halla identificado con la memoria de este personaje, con su propia esencia.⁴⁰³ Por ello y a modo de *leit motiv* evidencia a lo largo de la pieza la oposición entre: “Yo soy” frente al “Yo era”.

En consonancia con este plano temporal aparece el plano geográfico: Cólquide-Corinto. El primero de los términos refiere al pasado mítico en compañía de Jasón y frente a él, en segundo término, en tierra griega sufre el abandono en tiempo presente. Igualmente hallamos el plano étnico-social: los griegos frente a las dos colquidenses y los hijos de

⁴⁰³ Ricoeur (2013:110): “Hay que citar como primera causa de la fragilidad de la identidad su difícil relación con el tiempo; dificultad primaria que justifica precisamente el recurso a la memoria, en cuanto componente temporal de la identidad, en unión con la evaluación del presente y la proyección del futuro [...]” Más adelante (2013:119): “¿qué falta al trabajo de memoria y al trabajo de duelo para igualarse con el deber de memoria? Lo que falta es el elemento imperativo que no está presente expresamente en la noción de trabajo: trabajo de memoria-trabajo de duelo. Más precisamente, lo que aún falta es el doble aspecto del deber, como lo que se impone desde fuera al deseo y que ejerce una limitación sentida subjetivamente como obligación. [...] Es la justicia la que, al extraer de los recuerdos traumatizantes su valor ejemplar, transforma la memoria en proyecto; y es este mismo proyecto de justicia el que da al deber de memoria la forma del futuro y del imperativo [...]”.

Jasón y Medea, los apodados denigratoriamente: “los pichones de vándalos”. Finalmente, se halla el plano genérico identitario: el mundo femenino, relevado y revelado claramente a partir de las enunciaciones de los tres únicos personajes, frente al mundo masculino de Jasón y del rey, apenas referenciado.

La nominación animal de la protagonista desde el epígrafe

Tal como afirma Moreau, no hay una significación del mito sino significaciones.⁴⁰⁴ Quizá por ello, cuando enunciamos el personaje de Medea, asumimos el mito, de una manera total o fragmentaria y al asumir el mito, el nombre del personaje encierra sus significaciones. La relevancia de la nomenclatura del personaje y el tema literario ya ha sido destacada por Elizabeth Frenzel para quien el nombre llega a definir esencialmente el tema literario, esto es, el nombre deviene en la significación del tema en sí y muestra o desarrolla los motivos que lo componen.⁴⁰⁵ En el caso de *La Alimaña* 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. La autora argentina enclava el epígrafe a modo de definición aclaratoria sobre la nominación del vocablo “Alimaña” y lo hace desde dos perspectivas: la animal y la humana.⁴⁰⁶ Ambas se hallan imbricadas en el personaje protagónico de la obra, ya que de este modo es nombrada, desde un lenguaje netamente coloquial y a veces rayano en la vulgaridad, tanto por el colectivo social como por sí misma. En primer lugar, en la voz de Nina,⁴⁰⁷ la Nodriza: “La alimaña la llaman en este país de porquería”⁴⁰⁸ en donde claramente aparece el eco de una sociedad que rechaza

⁴⁰⁴ Cfr. Moreau (1994: 16).

⁴⁰⁵ Frenzel (1963:28 y ss.).

⁴⁰⁶ Nos resulta interesante notar que el vocablo Alimaña aparece en la tragedia griega *Medea* de Eurípides en alusión al δάκος en la forma verbal δηχθείη del v.817 pronunciado por la protagonista frente al coro: οὔτω γὰρ ἂν μάλιστα δηχθείη πόσις. (De esta manera mi esposo podría ser más herido). 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 versos: 1227-1236. Para un estudio mayor respecto de este sema Cfr. Rodríguez Cidre (1997: 230). Igualmente constatamos el empleo de este término en la autodefinición de la protagonista de la obra *Jasón de Alemania* de Javier Roberto González, cfr. Delbueno (2014: 72, 74-76).

⁴⁰⁷ En cuanto a la nominación de la Nodriza, Nina, solamente hemos podido rastrear de entre algunas de las reescrituras estudiadas, el nombre de Gora en la obra *Medea* de Franz Grillparzer (1960) y Nana, en la obra *Medea maelstrom* de Roberto Viña Martínez (2016).

⁴⁰⁸ Suárez (2014) inédita. Todas las citas han sido extraídas de esta edición. De aquí en adelante, la presente obra será abreviada: (Sua. *La Ali.*) seguida del número de página.

a la mujer por su otredad y que causa incluso que la Nodriza le asigne un calificativo denigratorio al lugar que ambas habitan (Sua. *La Ali*. p.2). En segundo lugar, en la voz de Creúsa desde dos enunciados: por un lado, “la alimaña, la mujer demente” (Sua. *La Ali*. p.6) en que la oponente asocia dicho vocablo con la insania de la extranjera y, por otro lado, “por mí perdonaría a la Alimaña, aunque la temo” (Sua. *La Ali*. p.7). La denigración del término se halla entremezclada al padecimiento que le significa la presencia de Medea a una joven inexperta. En tercer lugar, aparece el vocablo en la voz de la protagonista, en otras dos expresiones. Por un lado, desde un tono imperativo: “Medea no llegará a ser la esposa vieja, la alimaña, la desposeída” (Sua. *La Ali*. p.6) y, por otro lado, desde un tono compasivo: “lástima, mísera de mí, pobre alimaña” (Sua. *La Ali*. p.8).

Los diferentes monólogos de los personajes de esta pieza permiten percibir el juego de espejos entre dos imágenes: la que sus adversarios construyen y la que pertenece a su entorno familiar conformado por el esposo y la nodriza.⁴⁰⁹ Medea, extranjera itinerante es la que llega a un país transportando su cultura como un blindaje y su violencia como una prueba de superioridad.⁴¹⁰

Las expresiones de violencia en esta obra aparecen en la voz de todos los personajes, tanto si se trata de los monólogos de las tres mujeres, como si se trata de los ecos de las voces masculinas. Por ejemplo Jasón y el Rey, son siempre voces en ausencia remitidas por los otros personajes, en particular, por el personaje de la Nodriza.

Monólogo de la Nodriza: Destierro

Estructuralmente el monólogo de la Nodriza abre la pieza y está escindido en dos partes. La primera de ellas se focaliza en el objeto: los zapatos que posee esta mujer. La

⁴⁰⁹ Fedele (2006:36) La autora refiriéndose a la obra *Medea* de Christa Wolf vislumbra un juego de espejos entre dos Medeas: la de sus enemigos, como la asesina eurípidea, y la de sus amigos que la saben inocente. “...Este juego pone de manifiesto el proceso de construcción del “otro” como ontológicamente diferente, y de la alteridad como algo insuperable que además ha permitido y aún permite justificar la violencia...”

⁴¹⁰ Algunas de estas ideas sobre la extranjería y su inserción en una sociedad han sido desarrolladas por Jean Bédard, (2019:17-27) en su Conferencia “Donner l’hospitalité à l’étranger... même lorsque cet étranger est en soi-même” (Brindar hospitalidad al extranjero...aun cuando este extranjero está en sí mismo). Universidad Nacional de La Plata, 12 de mayo 2017 durante las Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófona.

segunda parte se focaliza en el sujeto: Medea y su homologación a una sombra en referencia al estado anímico que atraviesa.

En la primera parte, la Nodriza nos inserta en el tiempo presente del destierro aludido con cierta ironía mordaz manifestada en la necesidad de elegir los pares de zapatos que se llevará.⁴¹¹ La entrada del personaje es espectacular; casi huyendo, sólo puede concentrarse en los zapatos. Por ello afirma: “Si me tengo que ir corriendo de este país ingrato atrás de mi señora, ¡me voy a llevar todas las cosas que son mías! Y las únicas cosas mías son mis zapatos” (Sua. *La Ali*.p.1). La situación grotesca de su avaricia deja entrever solapadamente el decreto de expulsión de ambas mujeres retomada desde el mito. De esta manera, “la unión de drama y comedia, de lo serio y lo paródico, es utilizada para poner en escena los mitos”.⁴¹²

En relación con ese presente dramático, la Nodriza eslabona el pasado tiempo mítico fragmentado desde dos perspectivas. En primer lugar, desde la particularidad de la codiciada posesión de los zapatos, regalados por la madre de la Señora,⁴¹³ Nina nos da a conocer la existencia de la madre de Medea. Entonces manifiesta las únicas referencias temporales que consigna la autora, como el tiempo en que estaban en guerra y Ferragamo ideó zapatos con cuerdas.⁴¹⁴

En segundo lugar, desde la particularidad de sus sentimientos amorosos hacia Apsirto, el hermano de Medea, Nina da cuenta del conocido crimen cometido por la protagonista en el pasado y la necesidad de huir ambas de Cólquide. A causa de esta huida,

⁴¹¹ Steiner (2012:52) afirma: “La literatura atraviesa las fronteras, aunque sólo sea en forma de parodia o malentendido”. La parodia en esta obra estaría vinculada al personaje de la Nodriza y sus zapatos. Estos son el símbolo de un viaje a pie que necesitaría calzado. Hay una idea de equipaje, pero la huida implica no poder llevar nada, al igual que un desterrado. Sobre parodia sigue vigente el estudio de Hutcheon (2000), aunque en esta obra de Suárez además de la modalidad enunciativa de la ironía, hay un modo paródico de utilización del lenguaje.

⁴¹² Seibel (2002:15).

⁴¹³ Suárez simplemente enuncia la presencia-ausencia de la madre de Medea, la reina a la que no le asigna un nombre. El nombre de la madre de Medea, aparece documentado en *La Teogonía* de Hesíodo, vv. 956 y 1002, en donde refiere que la oceánide Persea engendró, junto con Helios, a Circe y al rey Eetes. Este último junto con la oceánide Idía, engendró a Medea. Por otra parte, Diodoro recoge una tradición diferente a la de Homero y Hesíodo, pues hace a Medea, hija de Hécate, la diosa patrona de las magas, y hermana de Circe. Esta alusión a la madre de Medea ha sido retomada por Christa Wolf en su obra *Medea Stimmen* (1996), con la denominación de Idía.

⁴¹⁴ Salvatore Ferragamo nació en el año 1898 en el pequeño pueblo el Bonito, cerca de la ciudad de Nápoles, Italia. Fue un conocido diseñador de calzado, famoso por haber sido el proveedor de zapatos hechos a mano más lujosos de todo Hollywood. La alusión a los zapatos constituiría un detalle frívolo en medio de una obra seria.

se define a sí misma y a Medea de un modo denigratorio, en una comparación animal al nominarse “ratas”. Por ello, relata brevemente en un *racconto*, el crimen fratricida al que hace referencia por medio de la brutalidad del lenguaje y, además, lo justifica. Igualmente Nina oblitera el pasado al afirmar:

Quando la señora tuvo ese asunto familiar y nos fuimos de la Cólquide, yo me alegré. No era un buen hombre el hermano de la señora; hacerlo pedazos era lo menos que se merecía [...] y después nos fuimos como ratas de la Cólquide. Todo, todo, todo el crimen lo hizo por el señor que hoy se le casa con otra. (Sua. *La Ali*. p.2).

Esta mención nos lleva al plano geográfico y a la disquisición entre el pasado en la tierra de Cólquide y el presente deshonoroso en la tierra griega de Corinto.

Desde el tiempo presente de la acción tiene lugar la segunda parte del monólogo a cargo de la Nodriza: La sombra. En él podemos entrever el estado anímico de la heroína referido por la criada. Afirma Nina: “Aquella sombra es mi señora. /Flaca, desgarrada va y viene. Va y viene. [...] se queda tirada en la cama, postrada. No come, no prueba bocado”. (Sua. *La Ali*. p.2).⁴¹⁵ De alguna manera esta descripción podría asimilarse a los sentimientos que experimenta Medea de Eurípides en los primeros versos, a partir de los comentarios que refiere la Nodriza.

κεῖται δ' ἄσιτος, σῶμ' ὑφείσ' ἀλγηδόσιν,
τὸν πάντα συντήκουσα δακρῦοις χρόνον
ἐπεὶ πρὸς ἀνδρὸς ἦσθετ' ἠδικημένη,
οὔτ' ὄμμ' ἐπαίρουσ' οὔτ' ἀπαλλάσσουσα γῆς
πρόσωπον: ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος
κλύδων ἀκούει νουθετουμένη φίλων,
ἦν μὴ ποτε στρέψασα πάλλευκον δέρην
αὐτὴ πρὸς αὐτὴν πατέρ' ἀποιμῶξιν φίλον
καὶ γαῖαν οἴκουσ θ', οὐς προδοῦσ' ἀφίκετο
μετ' ἀνδρὸς ὅς σφε νῦν ἀτιμάσας ἔχει. (Eur.M.vv. 24-35).

⁴¹⁵ La alusión a la heroína como una sombra ha aparecido en la obra *La frontera* de David Cureses (1964:11) en el personaje de Bárbara: “...ia no soy nada, sólo un mal recuerdo...” Igualmente aparece en el comienzo de la obra *Medea* de Schujman (2011: 15), analizada en el cap. II de este trabajo, en la enunciación de la Nodriza cuando se refiere a Medea: “Nodriza: (*Apresurándose*) ¡Santo Cielo! No comes, no duermes, no dejas que la luz penetre en tu casa”. La extranjera Medea pierde su “corporeidad” con su pena, siendo “sombra” tiene menos entidad, pero también menos humanidad. En ese carácter “sombrio” resulta más peligrosa o maligna.

(Ella yace sin comer, abandonando su cuerpo a los dolores, consumiéndose día tras día entre lágrimas, desde que se ha dado cuenta del ultraje que ha recibido de su esposo, sin levantar la vista ni volver el rostro del suelo y, cual piedra u ola marina, oye los consuelos de sus amigos. Y si alguna vez vuelve su blanquísimo cuello, ella misma llora a su padre querido, a su tierra y a su casa, a los que traicionó para seguir a un hombre que ahora la tiene en menosprecio).

En orden general, las causas de las penas de ambas heroínas radican en el abandono del hombre y la inmediatez del destierro que añade tragicidad. Suárez retoma el mito en pequeños eslabones que desde el pasado aparecen aludidos en el presente de la acción, por mediación de la Nodriza que repite el diálogo con su Señora: “Madrecita, con su debido respeto [...] haga lo que dice el señor, lo que manda el rey de este país. Si hay que irse, nos vamos. Yo quiero quedarme, pero si hay que irse, si nos echan, nos vamos”. (Sua. *La Ali*. p.2). Este destierro no resultará exclusivo para las dos extranjeras, sino que se derramará en los hijos de Medea y de Jasón.

La violencia del destierro de los hijos

El destierro al que ya nos hemos referido en el apartado anterior no sólo involucra a la protagonista, sino que además resulta extensivo a los hijos. En un primer momento, estos quedarían al amparo de la nueva esposa cuando afirma Nina: “[...] Creúsa se llama, es joven, acepta llevarse a los hijos de la señora para criarlos ella. [...]. La señora también está preocupada por los chiquitos”. (Sua. *La Ali*. p.2) En esta cita advertimos dos hipótesis que quedarán anuladas al final de la obra. Una de ellas es la que hace referencia a la crianza de los niños bajo la tutela del rey de Corinto que a la brevedad será denegada. La otra es la que concierne a la preocupación materna por el porvenir de esos hijos y que será segada por el acto filicida.

Ahora bien, los hijos al igual que la madre y la nodriza serán expulsados por el imperativo del padre de la novia. En ello pareciera tenerse en cuenta una genética sólo derivada de la madre. Según la afirmación de la Nodriza:

El suegro no quiere a los pichones de vándalos, los delincuentes, dice. Es ofensivo, pero en el fondo es para alegrarse. Porque los niños vienen con la madre. Los hijos tienen que estar con la madre, como la vaca con los terneros [...] (Sua. *La Ali*. p.3).

Esta enunciación más allá de la información que contiene, involucra imágenes animales que refieren indirectamente a la heroína pues estos hijos también serán

identificados con sesgos animales. En primer lugar, los hijos de la Alimaña aparecen tildados denigratoriamente como “pichones de vándalos” por la visión masculina opositora. En segundo lugar, la comparación animal de los niños con los terneros establecida por la visión femenina de Nina, carece de la connotación negativa anterior y se detendría en un cierto proteccionismo maternal.

Recordemos que en la tragedia clásica Creonte decreta la expulsión tanto para la mujer como para sus hijos pero, sobre el final de la obra este mismo rey cambia de parecer con respecto a los hijos de la extranjera:

Κρέων
σὲ τὴν σκυθρωπὸν καὶ πόσει θυμουμένην,
Μήδει', ἀνείπον τῆσδε γῆς ἔξω περᾶν
φυγάδα, λαβοῦσαν δισσὰ σὺν σαυτῇ τέκνα,
καὶ μή τι μέλλειν. (Eur.M.vv. 271-272)

(A ti, la de mirada sombría y enfurecida contra tu esposo, Medea, te ordeno que salgas desterrada de esta tierra, en compañía de tus dos hijos y que no te demores)

Más adelante, el pedagogo anuncia a Medea:

Παιδαγωγός
δέσποιν', ἀφείνται παῖδες οἶδε σοι φυγῆς,
καὶ δῶρα νύμφη βασιλῆς ἀσμένη χερσῶν
ἔδέξατ': εἰρήνη δὲ τὰ κεῖθεν τέκνοισι. (Eur.M.vv.1003-1005)

(Señora, he aquí a tus hijos liberados del destierro, y la joven reina ha recibido con gusto los regalos en sus manos. Y hay paz allí para tus hijos.)

En la pieza de Suárez, Jasón hace referencia a la terquedad de la mujer, y a la necesidad de la partida junto a sus hijos. El mundo masculino integrado por el esposo y por el rey aborrece a la mujer y a sus descendientes, con el agravante de que el padre tampoco pretende hacerse cargo de la educación de sus hijos. En la tragedia clásica, Creonte alude a la mirada sombría y enfurecida de la heroína, al temor que le produce y por ello la expulsa, en tanto Jasón hace referencia a su cólera exacerbada, vv.450 y ss., aunque intenta que el destierro no alcance a sus hijos, vv.941 y ss.⁴¹⁶

⁴¹⁶ Cfr. Rodríguez Cidre (1998:57-77).

La imagen monstruosa de esta Medea

Medea de Suárez se manifiesta ante el otro social que la contempla, como agente activo de cólera. Como indica Chantraine para la lengua griega antigua, la cólera, en primer lugar, implica amargura y rencor teniendo a la vez una dualidad básica: la noción médica de bilis y la noción psicológica de humor. En segundo lugar, la cólera se vincula con la pasión. Ambas acepciones, tanto la referente a la amargura y rencor como la referente a la pasión, confluyen de una u otra manera en la protagonista eurípidea y a partir de ella en las protagonistas de las obras seleccionadas.

A causa de la traición masculina y por el estado anímico que genera en ella, la protagonista de Suárez aparece animalizada y descrita de modo violento por la Nodriz, tanto en la ejecución de sus palabras como en la ejecución de sus acciones. Así lo afirma: “Pobre mi señora, que es un alma en pena. No come, se pasea descalza como una pantera de un lado a otro.⁴¹⁷ Está que se trepa por las paredes [...]” (Sua. *La Ali*. p.2). Esta designación felina con el caudal simbólico que ya ha sido estudiado en el presente trabajo, funciona como anticipo míticamente conocido de la posterior venganza. Una expresión similar sostiene la nodriza eurípidea respecto de la mirada de su señora: “καίτοι τοκάδος δέργμα λεαίνης/ἀποταυροῦται δμωσίν” (vv.187-188) (lanza a sus criadas fieras miradas de leona que acaba de parir).⁴¹⁸ Tengamos en cuenta que, por lo general, se acepta al león como símbolo de poder, de soberanía, y de luz.⁴¹⁹ El vocablo leona vuelve a aparecer finalmente en la tragedia clásica, en la voz de Jasón luego de que la protagonista ha perpetrado el filicidio.

En *La Alimaña* los tintes maternales-protectores de parte de la nodriza hacia Medea dejan entrever a la fiera herida, acorralada cuyo comportamiento violento se exterioriza por partida doble. Por un lado, en las acciones verbales que practica directamente sobre su par

⁴¹⁷ La imagen de la pantera se halla también en la protagonista Clara Zahanassian, la versión de la “Medea” en *La visita de la anciana dama*, de Friedrich Dürrenmatt (1960). El felino podría significar la presencia amenazante de la mujer frente a su antiguo amor, Elías (Jasón) y padre de su hijo fallecido.

⁴¹⁸ Muy similar a la mirada sombría anteriormente descrita por Creonte de los versos 271-272.

⁴¹⁹ Cfr. Chevalier (1995:132 y ss.). El león es una figura recurrente del héroe exitoso en batalla, su uso es frecuente en *Iliada*, aplicado a los guerreros aqueos. Es paradigma de ferocidad y masculinidad. En Eurípides colabora en la construcción de Medea como “heroína trágica”. También el hecho de que el león sea atributo del varón guerrero, convierte a Medea en un “animal viril” y entonces capaz de matar. Se habla de la ferocidad de la leona-madre, pero ella defiende a sus crías, Medea las mata.

femenino. Afirma la Nodriza: “[...] 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). 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).

Ahora bien, la Nodriza da cuenta del sufrimiento de su Señora desde la designación animal en dos perspectivas. En primer lugar, desde el lamento, perteneciente a un ámbito animal y no-humano cuando afirma: “[...] Mi señora aúlla de dolor y culpa al destino” (Sua. *La Ali*. p.3). En segundo lugar y, como correlato del primero, el enamoramiento y posterior abandono de Jasón llevan a Nina a construir la comparación de esta mujer con un animal degradado cuando afirma: “La señora estaba enamorada de esa espalda (refiriéndose al hombre)⁴²⁰ [...] La deja llorando doblada en dos como una hiena.⁴²¹ Porque esto es lo que el mundo no sabe, no conoce: el grandor del dolor que hace llorar a una hiena, que por dolores más chicos nomás se reía.” (Sua. *La Ali*. p.4).⁴²²

Esta Medea experimenta el amor demasiado profundo por un hombre que ha sido capaz de abandonarla, un hombre que, según el parecer descalificatorio de la Nodriza tiene “el corazón mudable” y resultó ser un “atrevido”, “un trepador” (Sua. *La Ali*. p.2).

⁴²⁰ Esta expresión se asemeja a la poesía de la autora platense Ana Emilia Lahitte (1989:111): “Turba/la seducción del desengaño./Enamora/ese torso que se aleja vaciándonos”.

⁴²¹ Chevalier (1995:564) Con respecto a la hiena afirma: “Animal a la vez carroñero y nocturno, la hiena presenta en África una significación simbólica y doblemente ambivalente. En primer lugar se caracteriza por su voracidad, por su olfato, que entraña las facultades de la adivinación que se le atribuyen, y por la potencia de sus mandíbulas, capaces de triturar los huesos más duros. [...] Pero a pesar de sus extraordinarias facultades de asimilación, queda como un animal puramente terreno y mortal [...]”. Revilla (2016:352) “Contrariamente a la repugnancia que inspira a los europeos, la hiena es para los africanos un animal representativo del conocimiento y la sabiduría [...]”.

⁴²² Rodríguez Cidre (2010: 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. Rodríguez Cidre (2002: 272-292): “Lo monstruoso parecería oscilar entre dos polos: lo aterrador y lo grotesco.” Nosotros incluiríamos un tercer polo si nos circunscribimos al ámbito específico de la tragedia griega: lo mágico en cuanto altera y quiebra un orden. Este quiebre nos lleva a la visión de Femenías (2013:59) cuando afirma: “la mujer parecería descalificar la conducta de la civilización”.

Monólogo de la Nodriza: Traición

Como hemos mencionado previamente, otra de las fragmentaciones del mito a la que apela Suárez es la que concierne al comportamiento masculino. La traición de este en esta obra posee el mismo tenor que la traición del argonauta en la obra eurípidea. 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 la Nodriza escucha a Jasón o más precisamente lo espía, 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 Nodriza, como espectador del objeto representado. Esta nos refiere *mirando por el ojo de la cerradura*: “Que este casamiento es de su conveniencia [...] También le dice que fue Afrodita la que lo ayudó a él poniéndole una mujer para todo servicio y que lo librara de los obstáculos”. (Sua. *La Ali*.p.3). Podemos apreciar claramente una perspectiva meta-discursiva entre la realidad extra-teatral y la ficción.⁴²³

También constatamos la utilización de este mismo recurso en alusión al destierro de la mujer y de los hijos y al denotado mercantilismo a partir del cual el hombre intenta deshacerse de Medea ya que esta se ha transformado en una onerosa carga, en una anomalía. La expresión de la Nodriza lo confirma:

(Al público) ‘Cambiaste o nunca fuiste lo que creí que vos eras’, dice ella. Yo oigo bien lo que ella dice, ustedes allá no oyen. El señor se pone rígido como una vara y le dice: ‘No seas terca, mujer, lleváte los chicos y yo te doy la plata que necesites para que vos ni ellos pasen necesidad.’ Al público ‘No seas terca mujer, lleváte los

⁴²³ Tal como sostiene Nápoli (2017:175) 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”.

chicos y yo te doy la plata que necesites para que vos ni ellos pasen necesidad.' La parte de la plata me parece bien (Sua. *La Ali.*p.3-4).⁴²⁴

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.

En una segunda enunciación nuevamente el personaje de Nina, afirma:

[...] Que este casamiento es de su conveniencia, que él no se aparta del lecho de mi señora porque no le guste, sino por hacer una mejor alianza con el rey de este país, con su hija, hacerle hijos a la princesa que serán hermanos de los hijos de mi señora [...]. (Sua. *La Ali.* p.3).

Estas declaraciones por parte de Nina contribuyen a formar la imagen de un oportunista, una imagen degradada, descalificada del personaje. Muy similar nos resulta la opinión de Jasón frente a Medea en la tragedia de Eurípides respecto de la situación de los hijos:

ἀλλ' ὥς, τὸ μὲν μέγιστον, οἰκοῖμεν καλῶς
καὶ μὴ σπανιζοίμεσθα, γιγνώσκων ὅτι
πένητα φεύγει πᾶς τις ἐκποδῶν φίλον,
παῖδας δὲ θρέψαιμ' ἀξίως δόμων ἐμῶν
σπείρας τ' ἀδελφοὺς τοῖσιν ἐκ σέθεν τέκνοις
ἐς ταῦτό θείην, καὶ ξυναρτήσας γένος
εὐδαιμονοίην. σοί τε γὰρ παίδων τί δεῖ; (Eur.*M.*vv 558-565).

(Sin embargo, esto es lo principal: lo hago para que podamos vivir bellamente y para que no tengamos carencias puesto que reconozco que cualquier amigo huye del pobre y para que pueda criar a mis hijos de manera digna de mi casa y, después de sembrar hermanos para los tuyos, para que los trate igual; y para que, después de unir a las estirpes, pueda ser feliz. Pues ¿qué necesidad tienes tú de más hijos?).

⁴²⁴ Sala Rose (2002:313). Respecto de la tragedia euripidea afirma: “[...] Los hijos de Medea y de Jasón, en cuanto corporeización de una unión utópica entre lo masculino y lo femenino y entre lo griego y lo bárbaro, con su desaparición parecen reconstruir un perdido equilibrio entre extremos antagónicos y ponen así de manifiesto la cualidad antinatural, de una reconciliación conceptualmente imposible [...]”.

Similar tenor posee el discurso de Jasón en ambas obras frente a la ayuda recibida para sortear los obstáculos. En la tragedia clásica afirma:

ἐγὼ δ', ἐπειδὴ καὶ λίαν πυργοῖς χάριν,
Κύπριν νομίζω τῆς ἐμῆς ναυκληρίας
σώτειραν εἶναι θεῶν τε κἀνθρώπων μόνην.
σοὶ δ' ἔστι μὲν νοῦς λεπτός — ἀλλ' ἐπίφθονος
λόγος διελθεῖν, ὡς Ἔρωσ σ' ἠνάγκασεν
τόξοις ἀφύκτοις τοῦμὸν ἐκσῶσαι δέμας.(Eur.M.vv.526-531).

(Pero yo, puesto que con exageración exaltas tus beneficios, considero que Cipris es la salvadora de mi navegación, la única entre los dioses y los hombres. Tú tienes una mente aguda; sin embargo, es para ti un execrable argumento aceptar que fue Eros quien te forzó, con sus inevitables flechas, a salvar mi cuerpo.)⁴²⁵

En el caso de la obra eurípidea, el coro 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.

En el caso de la obra de Suárez, Nina se compadece del sufrimiento de su señora y al mismo tiempo, y por esa misma razón, el comportamiento de Jasón le resulta vil.

La recitación de la Nodriza

A lo largo de toda la obra de Suárez, las preguntas retóricas formuladas por el personaje de la Nodriza, a modo de titulación, adquieren el carácter recitativo,⁴²⁶ 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). Esta enunciación en la voz de Nina, de alguna manera, confirma la imagen hechicera que pesa sobre la extranjera y, al mismo tiempo, anticipa el comportamiento feral que hará efectivo Medea posteriormente. Es decir, en esta última, la

⁴²⁵ Nápoli (2007:110) “Medea ha dicho que ella ayudó a Jasón, y por ello él debería estar agradecido y en deuda, ahora Jasón le devuelve el argumento: entonces y suponiendo que esta ayuda haya sido por amor, a quien él está obligado es a Cipris, la diosa del amor, que inflamó el corazón de la muchacha. Eurípides subraya el comportamiento cruel y brutal de Jasón, que no duda en recurrir a argumentaciones sofisticadas para justificar su conducta”.

⁴²⁶ 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.

desesperación y la aporía la llevan a exteriorizar sus sentimientos desde comportamientos animales vituperables.

Junto con la aparición de esta recitación, surge la imagen de la maga Medea quien también realiza conjuros,⁴²⁷ que le significan la condena, la mala fama frente al otro social. También dicha recitación le confiere a la nodriza un rol de “instigadora” inusual.

Monólogo de Medea, la hechicera

En el momento de la trama en que cobra voz el personaje de Medea, a partir de la página 4 de esta pieza, la heroína 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).⁴²⁸ En estas autodefiniciones la mujer deja entrever su filiación mítica de hechicera con la que se interrelaciona como hija de la Luna,⁴²⁹ pero además inicia la escisión en el plano temporal pasado-presente que atraviesa la totalidad de la pieza. El presente de la acción se manifiesta inhóspito para esta Medea, pues siente la degradación que su otro social le impone y que la hace objeto de escarnio frente a un pasado irrecuperable. Dicha degradación aparece planteada desde el ámbito masculino en los personajes de Creón y Jasón. Desde el tiempo presente renueva la enunciación anterior de la Nodriza, la referida a la expulsión por parte del rey y al abandono por parte de Jasón: “Me quieren echar como a un perro.⁴³⁰/Porque soy extranjera y no tengo derechos, dicen. /

⁴²⁷ Con respecto a los conjuros, una situación similar se plantea en el personaje protagónico de Séneca: García Yebra (2001: Acto IV, escena 1, vv 699-702.) “...Adsit al cantus meos /laccesere ausus gemina Python numina. / Et Hydra, et omnis redeat Herculea manu/succisa serpens, caede se reparans sua...” (Acude a mis conjuros/ Pitón, que osó atacar a los dioses gemelos./ Resucite la hidra, para vengar su muerte,/ y todas las serpientes segadas por Hércules).

⁴²⁸ 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.

⁴²⁹ Eliade (1949:150) respecto de la función lunar afirma: “...Une femme qui est sous l’influence de la lune, participe aussi à la magie de la “transformation”. Que la sorcellerie soit souvent une investiture lunaire (directe, ou transmise par l’intermédiaire des serpents), un grand nombre de documents ethnographiques le confirment...” Sala Rose (2002:311) en la tragedia de Eurípides, afirma: “Helios es hermano de la luna, Selene, y padre de la célebre bruja Circe, parentesco que lo vincula estrechamente, por paradójico que pueda resultar, con las fuerzas nocturnas y que, obviamente, convierte a Medea en sobrina de Circe. Al igual que Hécate, Helios es anterior a los dioses olímpicos”. Revilla (2016:454) agrega: “[...] La luna es símbolo femenino, mortuorio y cíclico [...]”.

⁴³⁰ Revilla (2016:584) afirma: “El perro es un animal asociado antiguamente al mundo inferior, las divinidades ctónicas o la muerte. Es posible que su función como psicopompo le fuese atribuida

Y el perro de verdad de esta historia se casa con otra” (Sua. *La Ali*. p.4). Tanto la expulsión como el abandono se hallan homologados a partir de una imagen animal desvirtuada del hombre, causa y consecuencia de todos los males.

Además, esta mujer no sólo se autodefine como la Señora, designación que parecería entablar la dicotomía desde el plano social entre señorío-servilismo,⁴³¹ aludido en esta pieza exclusivamente entre la protagonista, la oponente Creúsa y Nina, sino que también ella misma se autodefine preponderantemente por sus dotes mágicas. Así lo enuncia:

Yo soy la hechicera más temida de toda la Cólquide./ Qué digo la Cólquide,
la Grecia./ Donde yo piso no vuelve a crecer la hierba./ De lejos, los perros
aúllan desesperados a mi sombra. /Los caballos resoplan cuando el viento
les lleva mi olor a su aliento [...] (Sua. *La Ali*. p.4).⁴³²

El halo negativo que ronda la presencia femenina, asimilable a una peste, en especial por la inquietud que suscita en la conducta animal, y que se concatena con su monstruosidad, se opone de inmediato a los beneficios que ha vertido en el pueblo griego, en un tiempo anterior. Tales beneficios se circunscriben al bienestar por medio de curaciones, remedios mágicos y rezos, tanto entre los lugareños, el chiquito y la vieja, en general, como entre los servidores del palacio de Creúsa, en particular, la cocinera y el verdugo.⁴³³

para prolongar en la otra vida su relación de proximidad respecto del hombre [...]”. En la literatura griega, la imagen del perro se asocia a la fidelidad (como en el caso de Argos, el perro de Odiseo, *Odisea* 17.292.) y a la infidelidad: Helena es una “perra” (*Odisea* 4.145). En este caso es evidente que se aplica a la infidelidad de Jasón.

⁴³¹ También está en el mismo rango que “La Alimaña”, la señora, evita el nombre de la maga porque es poderosa.

⁴³² Gaudé (2003:9) Su protagonista sostiene: “Ils reconnaissent mon parfum et cela fait naître une terreur incontrôlable”. Igualmente, el coro de mujeres de la obra *La hechicera* de Alves (1997:17), da cuenta del maleficio que se expande sobre la tierra ante la presencia de la hechicera: “Mujer 1-: Se nos secan los ovarios./Mujer 2-Los hombres se asustan de su sombra./Mujer 3- No hay pájaros/Todas-Sólo cuervos”.

⁴³³ La magia benéfica de las curaciones de esta Medea argentina tiene doble valor. Así aparece la protagonista de la obra *Medea. Voces* de Christa Wolf (1998:167) cuando Leucón afirma: “La peste se extiende. Medea ha hecho en estas semanas más que cualquier otro, los enfermos la reclaman, ella los visita. Pero muchos corintios pretenden que es ella la que lleva consigo la enfermedad. Dicen que fue ella quien trajo a la ciudad la peste”.

Tanto la magia benéfica como la magia maléfica de esta protagonista argentina, aparecen ensambladas desde el racconto del pasado: “A mí todos me querían. / Aunque hiciera el daño me querían./ Tenía un pajarito cantor al que le quité los ojos para que cantara noche y día [...] Y él también me quería” (Sua. *La Ali*. p.4).⁴³⁴ Esta alusión animal con su presunción de inocencia, podría funcionar a modo de preámbulo respecto de la violencia extrema de la matanza de los hijos, aludidos por Nina como: “los dos pobrecitos, pajaritos de esta historia” (Sua. *La Ali*. p.7).

Desde la generalidad de los otros, sobre los que ha impartido su magia benéfica y desde la particularidad del acto monstruoso referido a su mascota, la heroína nos retrotrae al pasado acto criminal respecto de la matanza de su hermano. Dicho crimen es retomado por Suárez desde una de las fragmentaciones del mito y funciona como preámbulo de los otros crímenes: “Mi hermano me quería, me adoraba, y al final tuve que matarlo./ Pero no lo hice por mí, porque yo también lo adoraba./ Lo hice por este hijo de una gran puta, que necesitaba de la muerte de mi hermano[...]” (Sua. *La Ali*. p.4). El sentido de obligatoriedad que la heroína denota en alusión a esta muerte fratricida y con la utilización de un lenguaje brutal, expresa sólo un ítem en la extensa cadena de los tantos auxilios brindados al argonauta. Nada nos dice Suárez en cuanto al modo en que el hermano halló la muerte, pero lo que sí corrobora la autora argentina es la ambición que desde dicho mito subyace en el comportamiento de Jasón.⁴³⁵

La monstruosidad de Jasón desde la perspectiva de Medea

No solamente la mujer protagónica de esta obra, desde el ámbito femenino, es portadora de una imagen monstruosa, asociada a la práctica de la hechicería como al acto filicida, sino también dicha imagen prevalece en otros personajes. Desde esta percepción femenina encontramos la imagen degradada de quien fuera su hombre y que bien podría asociarse a la conducta ambivalente que este ha sostenido en el mito. En tal sentido,

⁴³⁴ Cfr. Cortázar (1951:115). La protagonista del cuento “Circe”, Delia Mañara, sostiene conductas extrañas, crueles para con los animales, tal como la protagonista de Suárez. Sobre el final del cuento de Cortázar, el narrador nos dice: “[...] A su espalda, desde la cocina donde había encontrado al gato con las astillas clavadas en los ojos, todavía arrastrándose para morir dentro de la casa, oía la respiración de los Mañara levantados, escondiéndose en el comedor para espiarlos [...]”.

⁴³⁵ Wolf (1996:37) ha analizado la ambición y la codicia de los griegos: “[...] Corinto está obsesionada por el ansia de oro [...] miden el valor de un ciudadano de Corinto por la cantidad de oro que posee, y calculan en consonancia los tributos que debe pagar al palacio [...]”.

Femenías afirma: “[...] Las mujeres son “objetos” de posesión de los varones, valiosas en tanto “objetos” intercambiables y de uso, pero que las mantiene al margen de la calidad de sujetos-agente [...]”⁴³⁶ Es decir, Medea funciona tanto como sujeto y como objeto. Por ello, Medea expresa:

“No quiero perderte”, me dice momentos antes de largarme que se casa con una señorita finísima, una princesa, una carne de res de este reino que el padre subasta al mejor postor, y vaya uno a saber por qué desbarajustada idea de la corona de ese loco, el mejor postor para su criaturita es mi esposo. (Sua. *La Ali*. p.5)

En esta afirmación se evidencia la violencia anclada en el mundo masculino, en los personajes de Jasón y Creón, una designación completamente cerrada en la perspectiva de la protagonista. También dicha violencia aparece inserta en el mismo mundo femenino, en la oponente Creúsa. En un primer momento, el personaje de Jasón incurre en violencia en la manifestación de la traición, tal como ha acontecido en la tragedia eurípidea. En un segundo momento, inmediatamente a la degradación monstruosa con dejos de ironía mordaz que la heroína argentina confiere al esposo, se suma jerarquizadamente la degradación de su contrincante femenina. Dicha degradación se sostiene desde dos perspectivas, una en escala animal y otra, en escala cosificada de objeto. Por un lado, Medea define a Creúsa como una princesa⁴³⁷ (¿acaso Medea no lo es?) y además las altas cualidades que caracterizan a la joven parecerían contradecirse con la comparación animal designada por la protagonista. Por otro lado, la degradación de la enemiga, “la mosquita muerta” como dirá más adelante, llega a la cosificación a escala de objeto al funcionar como un conveniente artículo de intercambio entre el padre y futuro marido.⁴³⁸

⁴³⁶ Femenías (2013:134).

⁴³⁷ Cfr. Grillparzer (1960: Acto I, 70). La oponente de Medea aparece de modo similar. En este autor Medea experimenta su alteridad frente a los otros, los griegos, en su inhabilidad para poder compartir las tareas que los identifican, como es el caso de tañer la lira, un claro síntoma de pertenencia cultural griega. Afirma Medea: “Ich nehm`es ernstlich, doch es geht nicht. / (Sie legt die Leier weg und steht auf.)/ Nur an den Wurfspieß ist die Hand gewöhnt/ Un dan des Weidwerks ernstlich rauh Geschäft! / (Ihre rechte Hand bis dicht vor die Augen hebend.)/ Daß ich sie strafen könnte, diese Finger, strafen!” (Medea: Me lo propongo seriamente más no puedo. / (*Pone a un lado la lira y se levanta*) / Mi mano sólo está acostumbrada a manejar la jabalina/ y [atender] los asuntos serios y rudos de la caza. / (*Levanta su mano derecha hasta muy cerca de los ojos*). ¡ Oh, si pudiera castigar a estos dedos!).

⁴³⁸ Foucault (1988:14) sostiene: “Mientras que la relación de poder es dual y recíproca, la relación de violencia desconsidera al otro (a aquel sobre quien la violencia se ejerce) o lo considera solo en su pasividad”.

Finalmente, en un tercer momento, la degradación monstruosa del rey aparece a partir de su insania pues la protagonista lo tilda de loco y además lo encuentra envilecido por la transacción comercial que está dispuesto a efectivizar.⁴³⁹

De acuerdo con lo expuesto, la heroína argentina dará comienzo a la venganza por una parte, sobre la oponente femenina a partir de los míticos dones ofrendados y, por otra parte, a partir de los conjuros que operarán preponderantemente sobre Jasón, “el infeliz que no tiene dónde caerse muerto” (Sua. *La Ali*. p.6), el mayor de todos sus males. La acción de esta mujer sigue el curso de las pasiones que la determinan.

Los conjuros de Medea

Desde el recuerdo del pasado y la comprobación del presente hallamos la violencia de una mujer traicionada por el hombre y en consecuencia, despojada de su estatus social. Dicho estatus cobra vigencia en la Medea de Suárez en el tiempo presente a partir del recuerdo del baile social de la tarántula, cuando era Señora y se la respetaba como tal: “Y bailando se curan todos los venenos que en tu cuerpo echaron las arañas”.⁴⁴⁰ (Sua. *La Ali*. p.5). Más allá de la explicación detallada de este baile,⁴⁴¹ que ofrece una versión animal, la importancia de este racconto es la que nos lleva a una de las fragmentaciones del mito que retoma muy fugazmente Suárez. Dicha fragmentación da cuenta de los sucesivos viajes que

⁴³⁹ Finley (1954:12) con respecto a la figura del rey, afirma: “El rey es el agente del principio comunitario, es el árbitro de las disputas. El papel del rey le exige al mismo tiempo ser responsable y tener autoridad; debe escuchar los buenos consejos y debe transformarlos en política de alcance general, sellándolos con su personal aprobación”. La oposición denigratoria en la figura de este rey resulta clara. Por su parte, Iriarte (2002:158) sostiene acerca del matrimonio: “...en la Antigua Grecia, la unión legítima entre un hombre y una mujer comienza a celebrarse con el acto social en el que se establece un acuerdo recíproco entre dos familias y en el que el padre de la novia se compromete a entregarla al hombre que la pretende. Tras este acuerdo, la novia, lujosamente ataviada, será conducida al espacio doméstico del novio; pero entre estos dos actos pueden transcurrir días, meses e incluso años. Además, el matrimonio no se considerará realmente consumado antes de que los novios hayan cohabitado durante un cierto tiempo...”

⁴⁴⁰ Chevalier (1995:115) respecto de la araña sostiene: “[...] La forma radiada de la tela simboliza el sol que segrega sus rayos, como la araña sus hilos. [...] El hecho de que esté constituida de rayos y de círculos concéntricos recuerda el simbolismo del tejido, que consta de urdimbre y trama [...]” Contrariamente Revilla (2016:57) afirma: “[...] Algunas tradiciones han relacionado la araña con la luna, en virtud de la actividad atribuida a ésta de “tejer” los destinos [...]”.

⁴⁴¹ Cfr. en Salvaneschi (1992:39) el baile aparece en también en su protagonista y podría relacionarse con el objetivo del baile de la protagonista de Suárez: “Medea (*Alienada*) Dejame de embromar vieja, con eso del bien y del mal. Todo está dentro de nosotros, de acuerdo con la forma que nos toca bailar en este mundo [...]”.

Medea y Jasón han realizado y durante los cuales la mujer ha aprendido dicho baile. Sin embargo, la autora argentina hace mención a los viajes pasados desde la generalidad sin detallarlos particularmente.

Ahora bien, sobre el traidor pesarán los conjuros que la heroína comienza a fraguar desde el presente dramático de la acción. La hechicería que practica esta mujer se aviene preponderantemente con la Medea de Séneca, en la totalidad de la escena II del Acto IV, vv. 740-848. 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. Finalmente, entre todas las invocaciones y pedidos de auxilio al mundo divino, esta heroína tildada de bacante por el coro se prepara para empuñar la daga que segará la vida de sus tiernos hijos.

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.⁴⁴² Para lograrlo invoca orante la presencia de la Luna, al igual que la Medea de Séneca. Afirma la mujer de Suárez: “Que la Luna me lo mate/Que la Luna me lo arranque del recuerdo./Que la Luna quemé 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 nominación de esta pieza teatral se aviene no sólo con las designaciones que el otro social confiere 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).⁴⁴³ En este conjuro realizado a modo de recitación al igual que lo ejecuta la Nodriza, la protagonista invoca a los poderes a fin de provocar la muerte del hombre en venganza por la traición. La violencia por dicha traición también trae

⁴⁴² En este mismo tenor, aunque amortiguado, se halla *La hechicera* de Alves.

⁴⁴³ Al igual que los arácnidos, Medea envuelve a sus oponentes en una tela con sus hechizos.

aparejada otra violencia, la violencia del despojo del territorio y la consecuente pérdida de identidad.

La violencia de la desterritorialización

No existen tiempos o espacios en los que el personaje mítico de Medea no pueda tener o no haya tenido cabida. Por ello, consideramos fundamental en esta pieza de Suárez el binomio que comprende la territorialización frente a la desterritorialización de la mujer protagonista. Dicho binomio podría anclarse en el plano temporal: pasado-presente. Es decir, esta heroína padece en el presente de la acción dramática el despojamiento del territorio, la violencia de una carencia que conlleva a la pérdida de identidad. Por dicha pérdida, a lo largo de toda la obra, la mujer clama a modo de *leitmotiv*, y hasta podríamos agregar de recitación:

Yo era la mujer más poderosa de la Grecia entera, ¡qué digo la Grecia!, de la tierra misma./Yo miraba a un súbdito, a un esclavo, yo miraba a un rey de otro país, y lo veía/palidecer de terror delante de mis ojos.⁴⁴⁴/Yo era, yo era./Así estamos, con esta cancioncita todo el día./Y la mitad de la noche que no duermo: yo era. (Sua. *La Ali*. p.6).

Esta oposición se vivencia en la concepción del mismo ser, entre lo que ha sido esta mujer, una reina, la “Señora” inserta en un territorio y lo que llega a ser en el presente dramático, una desposeída, que carece de territorio, por tanto carece de ley y de derechos y, además carece de estatus social al ser designada por los otros como la alimaña.⁴⁴⁵ Si nos remitimos a la tragedia eurípidea, Medea tiene un rótulo marginal en Corinto puesto que las leyes griegas son impartidas exclusivamente para sus ciudadanos, los nacidos en esa tierra.⁴⁴⁶ Cada civilización trae consigo su ley y esta ley es ejecutada desde la dimensión humana por el edicto de un solo hombre.⁴⁴⁷ Sin embargo, en el contexto de la cultura griega

⁴⁴⁴ Cfr. Delbueno (2014) Un terror similar al que provoca esta Medea en el otro social se encuentra en la protagonista de la obra *Médée Kali* de Laurent Gaudé (2003).

⁴⁴⁵ González (2000: 24) Esta nominación aparece en la obra *Jasón de Alemania*. “- Sos un ingrato. Traer hijos a la vida es criar alimañas”.

⁴⁴⁶ Cfr. nota 211: 110.

⁴⁴⁷ De Romilly (2004:22) afirma: “La ley representa así un ideal de civilización: ella es la regla por antonomasia, el principio de orden; y los hombres se la dan a sí mismos como Zeus se la da al mundo [...]. La ley política, el *nomos* [...] se sitúa, pues, en el encuentro de estas dos nociones. Consiste en el nombre de un ideal de orden, en precisar de una vez por todas las tradiciones y los

clásica, el pueblo pedía que la ley fuera establecida por una regla propia y no por un solo hombre. De este modo la ley se oponía a la arbitrariedad. La ley no tenía, por lo tanto, ningún valor fuera de la propia *πόλις*.

A pesar de las diferencias de tiempo y espacio, la autora argentina inserta a su protagonista en el espacio geográfico de Corinto y por su pertenencia al territorio de Cólquide, adolece de extranjería y otredad, al igual que el personaje de Eurípides. Ambas heroínas sufren cíclicamente la traición y el abandono masculino, tal como en tiempos anteriores han traicionado y abandonado a su familia. En consecuencia, a la violencia del abandono del hombre le sucede el despojamiento de la identidad y la falta de leyes y derechos que las amparen en una comunidad a la que no pertenecen.

La violencia de la pérdida de territorio y del despojo lleva a la Medea de Suárez en particular a otra manifestación extrema de la violencia, la violencia de la negación de sus hijos como propios y el consecuente acto filicida. Al parecer Medea en todas sus versiones considera a Jasón compositor de su identidad. Cuando la abandona, Medea se convierte en Medea.

La violencia en la negación de los hijos

En los inicios de la tragedia de Suárez, la protagonista clama maternalmente y se condeule cuando le quitan a sus hijos. Por ello afirma: “Me quitan todo, me asesinan!” (Sua. *La Ali*.p.2). Contradictoriamente ya sobre el final, la mujer anula su maternidad en un estadio anterior al filicidio, es decir en el momento en que niega a sus hijos como propios pues los considera pertenencia exclusiva del traidor. Así lo sostiene:

[...] Tienen la insolencia y la miseria de su padre./No son hijos míos, son de él, son suyos./Yo no gesto gente muerta, gente infame./Los míos hubieran brillado más fuerte que el sol./Los míos habrían hecho entrar en razón al más necio./Los míos hubieran asesinado al infeliz que despoja a su madre (Sua. *La Ali*. p.5).⁴⁴⁸

usos a los cuales los miembros de un grupo dado pretenden someterse. Su valor normativo se funda en la costumbre y se encuentra confirmado por ella”.

⁴⁴⁸ Los hijos equiparados al brillo del Sol aparecen en varias recepciones modernas del mito. Por ejemplo en la versión filmica *Medea* de Lars Von Trier en la secuencia final, en el momento en que los dos pequeños hijos son ahorcados por la madre, uno de cabello muy rubio y el otro de cabello color castaño claro. A su vez, en el diálogo sostenido con Javier Roberto González, autor de la obra *Jasón de Alemania* (2000), nos ha referido que ha tomado de la lengua alemana el apellido de Jasón, “Strahl” equivalente a “rayo”, esto es, el principio masculino-activo que fecunda la tierra pasiva que adquiere significación en la protagonista, pues se trata de oponer la tierra a la luz, lo

Muy disímil nos resulta la conducta del personaje de Eurípides ya que si bien obra sobre Medea la pulsión pasional de matar a sus hijos, se lamenta por ello, sabe de la desdicha que le sobrevendrá, pero en ningún momento reniega de su progenie.⁴⁴⁹ Así lo sostiene:

φίλοι, δέδοκται τοῦργον ὡς τάχιστα μοι
παῖδας κτανούση τῆσδ' ἀφορμᾶσθαι χθονός,
καὶ μὴ σχολὴν ἄγουσαν ἐκδοῦναι τέκνα
ἄλλη φονεῦσαι δυσμενεστέρα χερί.
πάντως σφ' ἀνάγκη κατθανεῖν: ἐπεὶ δὲ χορή,
ἡμεῖς κτενοῦμεν οἴπερ ἐξεφύσαμεν.
ἀλλ' εἴ' ὀπλίζου, καρδία: τί μέλλομεν
τὰ δεινὰ κἀναγκαῖα μὴ πράσσειν κακά;(vv. 1236-43)

(Amigas, mi curso de acción está decidido: dar muerte a mis hijos para irme de esta tierra muy velozmente y mantener la tranquilidad de que no entregaré a mis pequeños a otras manos más enemigas para que los maten. Es desde todo punto una necesidad que mueran y, puesto que es necesario, yo que los engendré les daré muerte. ¡Adelante entonces, corazón, prepárate! ¿Por qué tememos realizar esta ofensa terrible y sin embargo necesaria?)

Sin embargo, a pesar de lo enunciado por la heroína eurípidea, en la protagonista de Séneca, al igual que en Suárez, podemos notar la negación de los hijos propios en tres momentos. En un primer momento, sostiene la Medea de Séneca (2001: Acto tercero, escena II, vv.500-501): “Tua illa, tua sunt illa! Cui prodest scelus,/is fecit...Omnes

receptivo uterino a lo fálico. En el racconto de esta Medea: “Era rubio como un sol fuerte, y de una piel suave que daba impresión tocársela [Ella es cautivada por esa imagen que la hierde y que la define en la metáfora: “[...] Un filo de espada en pleno pecho [...]”. (2000: 4-5) La belleza de Jasón en su cabello rubio aparece también en el pintor Gustave Moreau (1865) “*Jasón y Medea*”, óleo sobre lienzo ubicado en París, Museo de Orsay. A este respecto Fedele (2006:26) afirma: “En un juego entre luz y sombra se ha identificado lo femenino con lo oscuro, opuesto a la luz de la razón”.

⁴⁴⁹ Cfr. Delbueno (2014:54) Bárbara la protagonista de *La frontera* de David Cureses da cuenta de que los hijos de un blanco, el Capitán Jasón Ahumada y una india, no tendrán lugar en el mundo, en especial si se los llevara su padre para educarlos como hombres blancos: “Creerán... lejos d’ esto...pampa y cielo...creerán en su Dios...y en sus mentiras...se harán de piedra por dentro...egoístas...traicioneros...sabrán mentir y engañar y entuavía se alzarán bravos... y malvados, contra tuitos los nuestros...contra su propia sangre les enseñarán rezos para engañarse... y con ellos traicionarán y matarán... y se olvidarán de mí...se acostarán con hembras blancas... y tendrán hijos cristianos...¡ y se olvidarán de mí!... serán soldados...pa destrozarse lo nuestro...hasta agotar la sangre...”

coniugem infamem argunt” (¡Tuyos son, tuyos son! Aquel comete/los crímenes, que de ellos se aprovecha). En un segundo momento, en una afirmación más brutal que la anterior: “Abdico, eiuro, abnuo!”(2001: Acto tercero, escena II, vv.507) (¡Los repudio, los niego y desconozco!). Finalmente, esta heroína manifiesta la ambivalencia entre quitar la vida o no a sus hijos, tal como lo da a conocer la protagonista eurípidea (2001: Acto V, escena II, vv.930-935): “Egon`ut meorum liberum ac prolis meae/fundam cruorem? ¡Melius, ah demens furor [...] Occidant: non sunt mei!... Pereant? ¡Mei sunt! ¡Crimine et culpa carent! (¿He de verter yo misma la sangre de mis hijos, fruto de mis entrañas? ¡Calma furor demente! [...]¡Perezcan! ¡No son míos!... ¿Que perezcan? ¡Son míos! ¡Y de nada culpables! [...]) En este sentido se homologa a la heroína eurípidea, en la duda cifrada en la extensa *rhexis* de los vv. 1045-1081 ya analizada en este trabajo.

La negación de los hijos que ejerce la Medea de Suárez, como una de las formas de la violencia del desprecio, se equipara, aunque en menor medida, al desprecio que experimenta Creúsa, la joven oponente hacia los otros personajes y hacia el mundo que la rodea.

Palabras de Creúsa: la violencia del desprecio

Creúsa, la mujer joven parece asumir el ideal helénico de la mujer, caracterizada por el silencio, la neutralización de las pasiones y la pasividad. Sin embargo, a pesar de esa pasividad descalifica al resto de los personajes tanto los femeninos como los masculinos. En primer lugar, denigra en el mismo ámbito femenino a Medea, y, en segundo lugar, denigra a su nodriza. Luego, en el ámbito masculino denigra en tercer lugar a su padre, aunque muy brevemente y, en cuarto lugar, denigra a Jasón.

Las palabras de la joven oponente transcurren en el momento en que ya ha caído en la celada tramada por Medea, es decir cuando examina el manto de seda roja, regalo de esta y anunciado a modo de subtítulo. Ya están trazadas las líneas motoras del crimen por venir, del mismo modo que ocurre en la tragedia griega.

La primera de las denigraciones de la joven sobrevuela a la protagonista de Suárez a la que denomina en un marcado *in crescendo* como: “la alimaña, la mujer demente, la bruja

y pedazo de carne con ojos”⁴⁵⁰ (Sua. *La Ali.* p.6). Ambas mujeres se comunican por intervención de la correspondencia epistolar, las “cartitas” que Medea le hace llegar por intervención de la Nodriza. La animalización que implica la figura de Jasón es puesta en evidencia por ambas mujeres en pugna. En primer lugar, Medea como mujer otoñal, le asegura a la joven e inexperta que este hombre: “Apenas te quite el jugo, [...] y tu piel quedará oliendo como una naranja rancia” (Sua. *La Ali.* p.7).⁴⁵¹ Como contrapartida, Creúsa sabe acerca de los crímenes que pesan sobre Medea y quiere evitar la cercanía de esta mujer como de los hijos habidos en su unión con Jasón.

En segundo lugar, denigra a la Nodriza a quien tilda de “esclava”, exacerbando el plano social del señorío de una princesa frente al servilismo de Nina y a ello se agrega la denigración en clave irónica en los calificativos con los que la princesa 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 pueda robarse de su paso por el palacio” (Sua. *La Ali.* p.7). Al mismo tiempo, la joven nos da a conocer que la esclava vanamente le suplica que salve su vida y se aparte de la ira de su Señora.⁴⁵²

⁴⁵⁰ Cfr.Grillparzer (1882: Acto I, 54). La denigración que sostiene Creúsa frente a su rival nos resulta muy similar a la que da a conocer el mismo personaje en la obra de Grillparzer cuando dialoga con Jasón “In Kolchis ließen sie dich Greuel üben./ Zulezt verbanden sie als Gattin dir/ Ein gräßlich Weib, giftmischend, vatermörd’risch./Wie hieß sie?-Ein Barbarenname war’s-/Medea!”. (Te hacían cometer actos impíos en la Cólquide/ y al fin afirmaban que habías tomado por esposa/ a una mujer horrible, envenenadora y parricida/ ¿Cómo se llamaba? Era un nombre bárbaro ¡Medea!). También en Schujman: (Schuj.M.p.17) “[...] yo no retrocedo, ni los hijos de Jasón han muerto en vano. Más muertes y mayor venganza reclama la ofensa que me infiriera mi esposo. Que habiendo desatado mi ira, ya todo parece poco a mi furia desatada. El ardoroso tálamo en que volqué mi carne, se agita tenebroso, incapaz de aceptar que otro cuerpo sienta el calor del que fue mío. ¡Ah! ¡A! ¡Ah! ¡Que la muerte reclama sus bodas, nodriza!” Resulta recurrente la expresión referida a la carne, como metonimia del cuerpo, en este caso particular, el cuerpo de la filicida. Iriarte (2002: 168) sostiene que en la tragedia griega Jasón se homologa a su par griego en “...la soberanía absoluta que el padre-con el derecho de disponer de la vida de sus hijos-ejerce en el ámbito familiar, soberanía que implica la consideración de la mujer como pura transmisora de la descendencia de su marido, o, si se prefiere, como reproductora de un linaje al que no pertenece y que no le pertenecerá...”

⁴⁵¹ Cfr. Delbueno (2014:72) Una expresión similar a la vertida por la Medea de Suárez aparece en *Jasón de Alemania* de Javier González cuando sostiene: “No me ha dejado ni el barro en el cuerpo...Seco, reseco...Costras reseca, como muda de víbora. Así he quedado. Ni un poco de mugre húmeda para poder respirar [...]”.

⁴⁵² Cfr.Séneca (2001: Acto Segundo, Escena III, vv.360-63). Contenido semejante se halla en el discurso vertido por el coro en *Medea* de Séneca, a disfavor de la protagonista: “Quod fuit huius/premium cursus? Aurea pellis,/maiusque mari Medea malum,!” (¿Y cuál era el premio de

Desde el ámbito masculino, muy brevemente la joven hace alusión a la insistencia del padre, una de las formas de violencia en la necesidad de una unión buena para el reino y signada bajo el imperativo de la obediencia. Las palabras de esta mujer están silenciadas por el ámbito masculino como lo afirma: “[...] Pero nadie escucha mis palabras, mis quejas [...]” (Sua. *La Ali*. p.6). Y más adelante: “[...] Siempre, sorda y muda, haga lo que haga, nunca será lo correcto [...]” (Sua. *La Ali*. p.7). La violencia del silencio, la violencia de parecer invisible a los otros constituye un flagelo cuyo camino de salida se hallaría en la misma muerte. Esta joven padece la violencia de la aporía que experimenta Medea. La consecuencia es la misma, sólo las causas difieren. La joven debe someterse al imperativo paterno y no tiene salida para lograrlo, excepto en la muerte.⁴⁵³ El territorio de Creúsa se afianza únicamente en las decisiones paternas de las que no puede desencadenarse. En tanto que la protagonista, aparece como una mujer que no tiene a dónde ir y la monstruosidad de su acto filicida representa la acción contestataria al abandono del hombre y su consecuente pérdida de territorio.

Finalmente, desde este mismo ámbito, aparece la degradación violenta de Jasón. El antihéroe está claramente denigrado por todos los personajes femeninos pero en especial por la futura esposa quien lo animaliza y lo tilda de “zanguango el marido, un trepador, un cazafortunas, ese bruto de Jasón, soldado de mala muerte” (Sua. *La Ali*. p.7).

A la violencia del desprecio de los otros, inmediatamente sucede la violencia de la muerte de Creúsa que sólo aparece en una titulación a modo informativo. La mítica celada de Medea no se hizo 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. Afirma Creúsa: “[...] Qué harta estoy del poder [...]”. La belleza que era yo y me

tantas fatigas?/Una piel dorada y un monstruo, Medea,/ más madre de males que la mar maligna [...]) Resulta evidente en esta Medea de Suárez una mayor influencia de Séneca que de Eurípides.

⁴⁵³ Las futuras bodas de Creúsa en las obras trágicas seleccionadas aparecen enlazadas a la muerte. Particularmente en la pieza de Suárez podemos ver este matrimonio involuntario como un acto imperativo paterno que significará para la joven una clara inmólación. Afirma Fabbiani (1998:47) “[...] la destrucción que el sacrificio quiere operar no es el aniquilamiento. Es la cosa-sólo la cosa-lo que el sacrificio quiere destruir en la víctima. El sacrificio destruye los lazos de subordinación reales de un objeto, arrebatada a la víctima del mundo de la utilidad y la devuelve al del capricho ininteligible”.

inmolan a esa bestia”. (Sua. *La Ali*. p.7).⁴⁵⁴ La muerte de esta princesa a manos de Medea, en cierta medida, es una muerte anunciada ya que la joven consideró su futuro matrimonio como una de las tantas formas de muerte, de inmolación. Es decir, el matrimonio fallido fue el producto de la violencia del imperativo paterno, la obediencia al poder del rey.

La violencia extrema del filicidio

En el caso de la Medea –alimaña de Suárez, la negación de los hijos como propios será amplificada a través del acto filicida.⁴⁵⁵ La noticia del mismo es dada por la Nodriz, a modo de mensajero griego, en el momento en que, en una escena no carente de grotesco, arrastra dos bultos: los cuerpos sin vida de los niños. Entonces nos dice:

A los dos, no tuvo piedad con ninguno de los dos [...] Así metida en lo mío, no oí a la Señora pasar a degüello a sus hijos. Los dos pobrecitos, pajaritos de esta historia. No duró cinco minutos la matanza [...] Ahí, los tenés, Nina. Llevá al padre sus hijos para que me los entierre con decoro [...] (Sua. *La Ali*. p.7).⁴⁵⁶

La mordacidad y la ironía aparecen entremezcladas en los asuntos serios del mito, como es el caso del filicidio. Esta Medea sigue negando la maternidad de esos hijos pues cree que “[...] Los míos hubieran sido distintos./Hubieran luchado/Aquí no hubo un gemido [...]” (Sua. *La Ali*. p.7).

La dubitación de la heroína en la matanza aparece en el momento de haber perpetrado la primera de las muertes y no se trata de la duda de la Medea euripídea acerca de matar o no matar, sino que se trata de calibrar la mayor herida al esposo, trazada a partir del puñal que le significará un mayor dolor. 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

⁴⁵⁴ Esta expresión ya ha sido sostenida por otras mujeres de la tragedia griega como Ifigenia inmolada por su padre, el rey Agamenón, a fin de lograr los vientos favorables que le permitirán conquistar Ilión y a su vez Polixena, hija de la reina Hécuba, inmolada al héroe Aquiles, ya muerto, después de la toma de Ilión.

⁴⁵⁵ Sarlo (2007:159) afirma: “El duelo y la venganza establecen una ley no escrita. La violencia durante siglos puso un límite dónde sólo la resignación y el coraje eran virtudes adecuadas; pero, al mismo tiempo, la violencia formalizó un código que daba sentido a las relaciones privadas y públicas”.

⁴⁵⁶ Femenías (2013:27) sostiene: “La violencia física es el *emergente excesivo* de una violencia estructural más profunda”.

dolor, el mío. [...]” (Sua. *La Ali.* p.8).⁴⁵⁷ Esta situación monstruosa trazada por la protagonista la lleva a autodefinirse como una pobre mujer.⁴⁵⁸

Medea pergeña el plan que acabará con los reyes de Corinto, al cercenarles la vida y con el aspirante al trono, al cercenar la vida de sus hijos.⁴⁵⁹ Jasón no es capaz de colegir que la caída de Medea, su situación de abandono y su oprobio significarán su propio derrumbe, su oprobio y la anulación de un futuro reinado.⁴⁶⁰

Esta tragedia actual logra una mezcla intercultural, una hibridación entre el asunto serio del mito y la ironía mordaz en los pensamientos y acciones que ponen en práctica sus personajes. La finalización de la obra con la mayor de las venganzas, la violencia extrema del crimen, se homologa con los finales de las Medeas griega y latina tanto como de las Medeas argentinas estudiadas en este trabajo, excepto la Medea de Schujman.

El ente teratológico de la tragedia griega deviene en ser trágico en la pieza de Suárez y se va transformando en un ser enteramente humano. Los rasgos de violencia percibidos en la obra eurípidea han sido captados por la autora argentina que los ha anclado en la enunciación de tres mujeres, tres monólogos, tres realidades disímiles, dotadas de voz. En cada uno de estos personajes podemos percibir la violencia desde el sufrimiento y desde

⁴⁵⁷ Vernant (2001:112) “La muerte consiste en un umbral. Hablar de los difuntos, recordarlos, celebrarlos, recordarlos por medio de discursos y celebraciones es asunto propio de vivos”.

⁴⁵⁸ Séneca (2001: ActoV, Escena III, vv.989-90) Muy similar es la situación de la protagonista de Séneca cuando se define: “Iam cecidit ira .Poenitet. Facti pudet./Quid, misera, feci?” (Ya se apagó mi furia./Me arrepiento. Mi crimen me llena de vergüenza./¡Pobre de mí! ¿Qué he hecho?)

⁴⁵⁹ Mead (1943:18) sostiene respecto del filicidio “[...] Despite her actions, it is clear that she feels genuine affection for her children. She is more than hurt; she is disillusioned (495-97) and with a passionate nature like hers, disillusionment is a dangerous mood [...]”. Burnett (1998:213-214) “...In the next few minutes, then, Medea can expect to be taken and stoned to death, along with her sons. That is where her emergent maternal pity has left her, and the chorus offers what bitter consolation it can find with a song about the inevitable griefs of parenthood (1081-1115)”. Foley (1994:243) “De esta manera, la madre no tiene seria necesidad cultural respecto de ellos”. García Gual (1999:192) “Esos niños son, en el derecho patriarcal antiguo, propiedad del padre y representan para él la continuación de la estirpe”.

⁴⁶⁰ García Pérez (2016:282) sostiene: “El príncipe ateniense figura como argonauta venido a menos héroe frente a Creúsa, gobernante supremo a posteriori. En las tragedias de Eurípides el tópico de la bastardía cobra particular interés al asociarlo con el socavamiento del matrimonio en una sociedad donde la legitimidad era esencial en la determinación de la pureza del *oikos*”.

la desesperación. Nina, la Nodriza, personaje que abre 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. En primer lugar, la criada no tiene adónde ir luego de huir de Cólquide, ya que su territorio se circunscribe al lugar que habita Medea y al presente dramático en Corinto, del que serán expulsadas por el edicto del rey. 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.

En segundo lugar, Medea padece la violencia del otro social y perpetra una violencia mayor. La protagonista asume su territorio en la identidad de la memoria, en la que ha llegado a ser en el pasado junto a Jasón, la Señora, y lo que es en la actualidad dramática, la desposeída, la alimaña. A causa de sus 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.

En tercer lugar, hallamos la violencia en la joven Creúsa, a la que nadie escucha ni presta atención. Su territorio se halla anclado a las decisiones paternas, al imperativo de su autoridad y quizá por ello sus bodas, involuntarias y funestas le significarán un paliativo, una forma de hallar la libertad en la muerte. El personaje femenino de Creúsa, padece la violencia del ámbito masculino por su padre, el rey y por Jasón. Su voz está acallada por el imperativo paterno de contraer un matrimonio conveniente, un intercambio eficaz para el reino con un soldado degradado. Las próximas bodas están pensadas por esta joven como un violento acto de inmolación. Por ello, ella encuentra la libertad en el fuego que la abrasa y que se desprende de los dones enviados por la maga, tal como acontece en el mito.

Finalmente, la mayor de las violencias, el filicidio, será ejecutada por la madre prácticamente del mismo modo en que lo ejecuta 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 carentes de territorio, aporéticas, ancladas en manifestaciones de violencia disímiles.

Basada en los hipotextos griego y latino, la obra expone a tres mujeres que sufren la violencia del mundo masculino, pero sólo una vengativa Medea es capaz de devolver el golpe. 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.

Conclusiones

Los estudios de recepción que se focalizan en el lector y también en el autor como “lector”, en cuanto a su metodología de análisis, nos han llevado a indagar las cualidades más intrínsecas de este personaje heroico y trágico en contextos muy disímiles para llegar a abordarlo en obras de la Literatura Argentina, en las que el personaje ha sido recibido especialmente para consolidar la denuncia contra la violencia de género. Sus rasgos más salientes sobreviven afincados en textos que exponen un territorio atravesado por la violencia.

Es en la línea de frontera donde los escritores estudiados encuentran el material necesario para la construcción de una literatura nacional y, en el caso particular de las Medeas argentinas, ellas se hallan insertas en territorios en los que se demarca la línea divisoria entre: población urbana frente a población marginal, blancos frente a indios, centro frente a periferia. Los textos representan la cultura fronteriza que se presenta bajo su status ambivalente: exterior a la civilización, pero interior a la cultura.

Seis personajes femeninos, seis filicidas han sido motivo de análisis en este trabajo que ha abordado cinco obras dramáticas y un cuento. Sólo tres de las obras seleccionadas llevan por nombre Medea.

El recorte temporal de la totalidad de las obras analizadas, las tragedias de Schujman en 1967, Salvaneschi en 1992, Alves en 1997, el cuento de Mitelman en 2007, Fermani en 2012, y Suárez en 2014, constituye una muestra fehaciente de la apropiación recurrente del mito clásico, cuya recepción halla su significado en el común denominador de una mujer que se inserta en un territorio hostil y es víctima de violencia. El territorio y la violencia, que en él se hace efectiva, involucran, como consecuencia, a mujeres que pierden su territorio, es decir, desterritorializadas. Como cada acto de violencia engendra más violencia, las mujeres responden contestatarias con la violencia del filicidio para causar un daño aún mayor al traidor y a sus oponentes. En los dramas argentinos, la línea divisoria

está establecida dentro del mismo territorio nacional. La frontera operaría como sinécdoque de Nación, una línea trazada entre pasado y presente.

Ahora bien, a partir del mencionado plano del territorio, nos fue posible avizorar en los personajes femeninos de las obras seleccionadas, antinomias palpables como lo son: civilización-barbarie, identidad-alteridad, exilio-extranjería en el marco de la ley, ciudad-periferia, territorialización-desterritorialización, afuera-adentro, identidad genérica masculina-femenina y jerarquización social. Es decir, entre las obras motivo de estudio aparecen pendularmente, en mayor o en menor medida, estas antinomias en las que la identidad femenina aparece casi siempre como la de una extranjera y aún una extranjera en su propia tierra, desterritorializada, socialmente minusválida y en inferioridad de condiciones respecto del hombre. Dichas antinomias se hallan focalizadas en distintos planos en los que hemos podido percibir una clara bipartición.

En el plano religioso ha resultado evidente el ámbito divino, frente al ámbito humano. Hallamos protagonistas netamente humanas, excepto en el caso de la hechicera de Alves, quien desde sus inicios hace efectivos sus conjuros telúricos y finaliza transformada en una deidad invulnerable al igual que la protagonista eurípidea.

En el plano ontológico pudimos escindir la identidad de Jasón frente a la identidad de Medea que varía en algunas de las obras. En Salvaneschi, Moquehuá es la identidad de la protagonista, un poblado marginal frente a la gran urbe. En Alves, Medea es una india perteneciente a la encomienda del padre de su hombre. En Mitelman, Melina es una villera marginada en Buenos Aires. Si bien en las tragedias de Fermani y Suárez los autores recuperan la identidad griega del hombre frente a la identidad colquidense de la mujer, en la pieza de Schujman no hallamos rasgos identitarios de la pareja, y en el cuento de Mitelman, la extranjería pertenece al hombre, un paraguayo, y no a la mujer. La marginalidad femenina se construye en unos bordes netamente argentinos en el pasado y en el presente. En dos de las obras ella es juzgada: en Alves y en Mitelman cuyas protagonistas no son ciudadanas. Ese juicio expresa una condena social que coloca el filicidio en el campo extenso de una sociedad y no solo como expresión de una violencia íntima o doméstica. Medea mata porque está en una sociedad determinada que la aísla.

En consonancia con el plano anterior, nos encontramos con el plano geográfico de la territorialización en la propia tierra frente a la tierra desconocida. Las heroínas ya no

poseen territorio propio con el cual identificarse, ya no poseen dioses, pues han quedado excluidas de su religión. De tal modo, pudimos hacer un distingo entre las protagonistas nacidas en tierra argentina, pero marginalizadas por una frontera invisible que divide los ámbitos urbano-rural; o bien dentro de la misma urbanidad, la división instalada en el ámbito marginal de la periferia. Este plano geográfico también abarca a aquellas protagonistas insertas en el espacio argentino que, a causa del abandono y traición del hombre, se ven obligadas a dejar el hogar, a perderlo todo, a desterritorializarse. Entonces Moquehuá, Tucumán Colonial y Villa Medea son territorios de mayor peso en las obras respectivas, en tanto que las obras de Fermani y Suárez hacen mayor hincapié en lo femenino y en la animalidad, en consonancia con el incremento de las reflexiones y polémicas de este tipo en la actualidad.

En relación directa con estos planos podemos ubicar el plano étnico: la identidad general frente a la alteridad particular. La violencia de la discriminación se focaliza en la pueblerina (Salvaneschi), la india-hechicera (Alves) y la villera (Mitelman). En el plano político hemos hallado los rasgos de la civilización frente al salvajismo y la barbarie de Medea y sus acompañantes, y que también pueden aplicarse a la ciudad reglada frente al campo. Si volvemos la mirada hacia los planos anteriormente mencionados, en el plano genérico hallamos el mundo masculino del afuera, de la *πόλις* frente al mundo femenino del adentro, del *οἶκος*. En el plano erótico se delimitó la pasión malsana de Medea frente al desamor de Jasón. Finalmente, en el plano social se verifica la escalada posición a la que aspira Jasón en desmedro de Medea. Sin embargo, recordemos que esta posee en las obras, la misma o mayor jerarquía social respecto del hombre. Entre todas las antinomias trazadas, el enfrentamiento entre hombre-mujer es el que alcanza rasgos de máxima tensión, tragicidad y violencia.

Los autores han sido lectores de los textos griego y latino, de Eurípides y de Séneca. En el caso de Mitelman, Fermani y Suárez son personas vinculadas a la cultura de las letras, alguno de ellos incluso ha manejado las fuentes en su idioma original. Pero asimismo, el personaje ha sido elegido por todos ya que permite dar cabida a esos márgenes sociales difíciles de representar.

La pieza de Schujman escrita entre la década del 50 y 60 constituye la única que ha sido transmitida radiofónicamente. Este dato impone una recepción del drama griego con

un claro objetivo didáctico y popular. Genera un punto de inflexión con respecto al resto de las obras ya que comienza en el punto final del hipotexto eurípideo, con la matanza de ambos hijos, toda una innovación autoral. Escrita en un acto único, se corresponde con la convención temporal de consumir un tiempo acelerado y restringido entre el anochecer y el amanecer del día siguiente. La Medea de Schujman conforma su territorio de anclaje en el espacio escénico de la casa de altos y bajos que habita. En el interior hallamos la escalera semiotizada como el lugar por el que circulan los personajes en movimientos de ascenso y de descenso, pero principalmente como tramo conducente al lugar del horror. Arriba se hallan los cadáveres de los hijos y abajo, los diálogos de inculpación del resto de los personajes. Schujman retoma la sexualización de los espacios de la tragedia griega, ya que aparecen claramente demarcados en esta obra: el espacio exterior, pertenencia de los hombres, Jasón y Creón y el interior como pertenencia de la mujer, ya que esta no sale de su casa. El ritmo dramático de esta tragedia lo imprime el sacrificio de una mujer desesperada que no quiere perder el amor de su hombre. Ese amor se trastoca en locura amorosa en la que los hijos serán ofrecidos en holocausto y diseñan el artefacto de la resistencia de esta mujer. De tal modo que el castigo en los cuerpos cercenados será exhibido ante el otro social a modo de espectáculo, a partir del cual el engaño será un arma decisiva.

Durante el transcurso del tiempo dramático, la mujer enajenada de los inicios se va transformando en una vengativa hiriente que está preparada para la acción, tal como sucede con la heroína eurípidea. En ella sigue primando el amor por su hombre, amor desquiciado y transformado en manía que sigue siendo objeto de deseo aún después de cometido el filicidio. Por ello, la mujer abre y cierra la obra cíclicamente a partir de la pregunta interrogativa: ¿por qué? Esta es la segunda innovación autoral, luego del filicidio perpetrado en los inicios, que no vuelve a repetirse en las otras obras seleccionadas. El crimen de Medea tiene premeditación: hay un proceso desde una instancia inicial de desborde pasional a un momento de reflexión al elegir la distribución de los castigos.

Lejos de la huida de la heroína clásica, la vida de Medea y de Jasón debe continuar después de la muerte de los hijos. Esta mujer no permite el olvido, no quiere ser expulsada de la memoria porque se halla anclada en el pasado vivido junto al hombre, erigido en instrumento de cacería a fin de efectivizar su mayor crueldad. Su crimen filicida se

interpreta como anulación de la maternidad vertida en holocausto por venganza contra el traidor. Perdida la pertenencia del hombre, la protagonista de Schujman pierde la pertenencia a su territorio de anclaje y manifiesta la violencia en su mayor expresión.

Medea de Moquehuá de Luis María Salvaneschi sigue las secuencias del hipotexto eurípideo aunque su mayor innovación radica en la desacralización del mito, ya que la obra aparece afinada en la creencia popular en otras figuras por parte del personaje de la Vieja, la creencia mántica en las cartas del tarot por parte de Medea y la mayor desacralización está inserta en el coro de murgueros itinerantes. Este coro que emularía al coro de la tragedia clásica y preanuncia los acontecimientos por venir, emplea el registro de un lenguaje procaz, mayormente obsceno y además incorpora cantos de marcado trasfondo popular. El título expresa un modo de inclusión y de exclusión en simultáneo, definir al personaje por su lugar de origen impone las características de su procedencia, la incluye en su territorio, la excluye del territorio urbano en el que se halla y en el que se desarrolla la acción dramática.

Conformada en dos actos esta tragedia delimita la marginalidad de una mujer dentro del mismo territorio argentino. Si la heroína eurípidea padece una desterritorialización en el plano geográfico de Cólquide a Corinto, la protagonista de Salvaneschi padece lo mismo por los extremos constituidos por Moquehuá y Buenos Aires. Dentro de este último espacio macro de la gran urbe hallamos un espacio micro constituido por el hotel de baja categoría que habitan la totalidad de los personajes. Así como Medea no se identifica con la ciudad que habita, tampoco se identifican el resto de los personajes y por ello ansían su tierra de origen. Es el caso del dueño que desea regresar a sus rías de Galicia, de la Vieja que demuestra una visión idílica del poblado de Moquehuá y del coro de murgueros que presumiblemente procede de la localidad bonaerense de Saavedra. El único personaje que ha nacido en la ciudad de Buenos Aires es un personaje silente, la hija del dueño, oponente de Medea.

En lo que respecta al plano geográfico del territorio, resulta evidente que la protagonista no sólo se halla desterritorializada del lugar de origen, sino que además existe en ella otra desterritorialización, la signada por el territorio que ocupa el cuerpo de Jasón y que ha perdido irremisiblemente. Por esta causa, no desea huir, luego de la expulsión del hotel decretada por su dueño, ya que su lugar está consignado por el lugar que ocupa Jasón.

El recuerdo del pasado amor subsume a esta Medea en la angustia presente por seguir enamorada y por padecer la no-correspondencia de ese amor. Esta carencia halla su correlato en la violencia del maltrato de la protagonista hacia la Vieja. Del mismo modo, esta expresión de la violencia aparece repetidamente en el trato de la Vieja hacia el jubilado y del dueño hacia Medea. Cada personaje que padece violencia la proyecta sobre su semejante. Así por ejemplo, esta Medea no puede olvidar el momento en que dejó morir a su hermano cuando “el zaino se desbocó” en una clara inserción de la universalidad del mito en el territorio argentino.

Otro de los sesgos clásicos que el autor revive es la carencia materna de esta mujer, al igual que la mujer de Schujman. Resulta interesante que Medea, que falla en su maternidad, aparezca con padre y hermano en el mito y no aparezca con una figura materna. Eso abre la posibilidad de una carencia de inscripción en ella de esa figura que causaría su falla como madre. En Schujman y Salvaneschi aparece claramente esta lectura polémica. El vínculo con la Vieja no logra generar en ella un arquetipo materno, como tampoco lo logra la nodriza de Eurípides.

El momento clave de la desterritorialización de Medea aparece en el decreto de expulsión por parte del dueño del hotel, pues de esta manera se torna una mujer aporética, ya que no puede regresar a Moquehuá. El crimen del pasado, el envenamiento del tío de Jasón, la despoja de su lugar de origen; la orden del dueño la priva del lugar del presente.

La veta hechicera de la protagonista de Eurípides, su filiación divina como nieta del Sol, reaparece en esta heroína a partir de la videncia que le confiere barajar las cartas de tarot. Este oficio lucrativo la denigra frente al otro social y contribuye, una vez más, a su marginalización. En el caso particular de la protagonista eurípidea, la imagen de maga condena a Medea, en cambio en el caso de la protagonista de Salvaneschi su imagen terrena es su condena. Esta marginalidad exterior por su otredad, por su no-pertenencia al entorno la conduce a otra marginalidad contestataria: la furia vengativa en concordancia con la secuencia del hipotexto eurípideo.

Cierra la obra el suicidio del personaje al entregarse a las llamas, toda una novedad autoral que solo se halla en la *Medea* de Jean Anouilh. La muerte de la heroína significa una inmolación como acto de justicia, capaz de reestructurar el perdido orden cósmico y la máxima expresión de violencia ejercida contra ella misma.

Con la excepción señalada, prácticamente esta es la única tragedia entre las obras estudiadas que revive la totalidad de las secuencias míticas perpetradas por la hechicera para favorecer al hombre que ahora la abandona. Perdido su territorio y perdido su hombre, a modo de territorio de anclaje, pergeña la manifestación de la violencia. En primer término con la venganza filicida y, en segundo término con la propia muerte.

Si *Medea de Moquehuá* anunciaba una lectura del personaje en que se daba relevancia a su aspecto enigmático de hechicera, la obra de Alves se decide claramente por esta lectura y le confiere un papel tan central que se titula *La hechicera*. Esta pieza conformada por cuatro actos y nueve cuadros declara en el subtítulo “Oratorio trágico” una perspectiva doliente y religiosa. En el Tucumán colonial de la Inquisición, que le sirve de marco espacio-temporal, la obra reúne lo universal, lo nacional y lo regional en un hecho real acontecido en el año 1688. En esta tragedia puede apreciarse la hibridación como combinación de procesos socioculturales, pues hay en ella la conjunción de lecturas de varios hipotextos literarios, históricos y religiosos. En este sentido, destaca una incidencia mayor de la tragedia de Séneca, en especial, con referencia a los conjuros realizados por esta Medea, así como la reelaboración de un expediente histórico que da a la obra un valor de verosimilitud extrema y la convierte, además, en un exponente de ideologías y hábitos sociales de los que se realiza un análisis dramático.

El autor enfatiza no solo la veta hechicera de su protagonista, veta sobre la que vertebrará la acción dramática de la obra, sino también una lectura política, que expone vínculos crueles entre el poder religioso y el poder político. El territorio adquiere aristas ricas e interesantes. De modo tal, el Nuevo Mundo funciona en esta obra como estructura macro espacial y Tucumán funciona como estructura micro espacial, además la pieza cuenta con un espacio referenciado, el Viejo Mundo. A consecuencia de esta delimitación espacial, hallamos la existencia de una frontera entre blancos e indios, cristianos y herejes, civilizados y bárbaros. En la demarcación de esta frontera pudimos visualizar la violencia en el plano del territorio. Es decir, la territorialización de los hombres y mujeres blancos de la Tucumán colonial frente a la desterritorialización de los indios en los personajes de Medea y Nana, su criada.

Los saberes ctónicos de esta Medea han marcado la alteridad que caracteriza al personaje mítico aunque la protagonista de Alves se erige en justiciera y en la prolongación

del látigo que castiga el abandono de Don Diego a partir de una extraña enfermedad que lo tiene “endemoniado.” Al igual que en la *Medea de Moquehuá* hallamos un coro en *La Hechicera*, pero conformado por tres mujeres del pueblo que anotan el malestar que circunda la tierra a causa de los hechizos de la india Medea. La herencia, los hijos, el ejercicio de la paternidad, el matrimonio como herramienta para incrementar el patrimonio son ejes temáticos en esta tragedia que expresan la crisis de la ubicación femenina en la sociedad colonial.

El amor desmesurado de la india Medea González por su hombre aparece en los tintes de locura amorosa que marca la pertenencia en el cuerpo de Don Diego, cosificado a escala de objeto. Como mujer despechada intenta el envenenamiento pausado del Capitán, pero fracasa por la mediación de la magia benéfica del indio Pablo Rocha. Magia benéfica y magia maléfica, la lucha entre las dos magias es la lucha entre blancos e indios, reaparecen a través de dos personajes en esta obra y nos retrotraen a Eurípides, quien circunscribe ambas magias en el personaje de Medea.

La posesión amorosa implica para el personaje de Alves que su territorio lo conforma el lugar que habita su hombre, en el que nacieron sus hijos porque el Viejo Mundo ya no le pertenece. Así como en Eurípides la confrontación territorial aparece delineada entre Cólquide y Corinto, en Salvaneschi aparece entre Moquehuá y Buenos Aires, y en Alves está pautada entre el Viejo y el Nuevo Mundo. En consecuencia, el territorio es disputado entre los españoles que actúan bajo las órdenes del rey y los indios combatidos y aniquilados por la Inquisición. Por eso la conquista y la dominación son sólo aparentes, exteriores, y el invasor no sólo no logra integrar el espíritu nativo en la temporalidad y la cultura, sino que además pierde su propia historia cuando cree estar imponiéndola y reanudándola.

Alves resignifica la fragmentación mítica del robo en el ámbito en el que inserta su obra, no solo en la figura del indio Pablo Rocha que ha actuado al servicio del poder. No es la única fragmentación mítica que recibe este autor argentino, la más original consiste en la presencia de la madre de Medea, Luisa González, que impone una lectura de la herencia de maldades, una cuestión genética y étnica, que justifica el juicio al personaje. En la obra de Alves debe destacarse la innovación de presentar a Medea en debate retórico con Laurencia, madre de Don Diego, con lo cual hallamos la presencia de dos madres: la de

Medea y Laurencia. Pero ninguna de esas figuras maternas priva al personaje de la secuencia del filicidio.

La india Medea atravesada por la violencia, castigada por su otredad, padece la usurpación en doble valencia. Por un lado, padece la usurpación de su territorio por los hombres de la Conquista española y, por otro lado, padece la usurpación del hombre, un extranjero del Viejo Mundo en su tierra. Contestataria, no dubita al efectuar el castigo extremo del filicidio. Cierra la pieza la imagen, de cuño eurípideo, de su evasión en un carro alado a modo de *dea ex machina*, el modo en que el autor resuelve su filiación demiúrgica.

No menos original resulta el cuento “Villa Medea” de Cristian Mitelman, que ha ubicado desde el título la marginalidad territorial de la protagonista, en una franca hibridación de lo universal y lo nacional como ha sucedido con las obras analizadas de Salvaneschi y de Alves.

La violencia de la desterritorialización aparece en Melina, la protagonista, una excluida y una marginal que habita la Villa 24 inserta en la ciudad de Buenos Aires. De tal modo, esta ciudad resulta el macro-espacio que involucra el micro-espacio de la Villa, territorio estigmatizado y liminar. La familia de la mujer al haber emigrado de la provincia de Chaco, inserta el territorio interior frente al territorio del centro de la gran ciudad. En el relato, se produce una violencia doble, por un lado la desterritorialización; por otro lado la violencia del proceso judicial, a modo de relato marco con el que se inicia el texto. La novedad autoral radica en que la extranjería involucra al hombre y no a la mujer ya que Aurelio proviene de Asunción del Paraguay, un desterrado y un excluido por los conflictos políticos de su país de origen y un excluido del territorio de la lengua propia, ya que su lengua materna es el guaraní. Un grupo de personajes innominados en el relato marco, como el señor y la jueza incrementan la violencia de la situación judicial de Melina, que, además, se halla en soledad absoluta.

La inversión del mito respecto de la situación de la joven protagonista, por su situación de pobreza extrema, expone una lectura polémica de Mitelman que, sin embargo, ha instalado con mucha habilidad la alteridad de Medea en el contexto de los asentamientos pobres en torno a la gran urbe. La pobreza de la Villa imprime en sus habitantes un estigma a partir del cual son considerados por el otro social como una alteridad masificada. Es

decir, hallamos una frontera inasible, pero real, entre los de acá, los que habitan la ciudad, frente a los de allá, los habitantes de la Villa, los marginales. Desde esa marginalidad se produce el encuentro de la pareja que adquiere resabios del hipotexto griego, en especial en lo que se refiere al deslumbramiento que le significó a Melina el hecho de ver a su hombre.

Otro punto de encuentro con el personaje mítico del hipotexto concierne a la presencia plural que rodea a Aurelio en la fiesta en que se celebran los quince años de Melina que bien puede resignificar el arribo de los argonautas a la tierra colquidense. De la heroicidad degradada de Jasón hallamos eco en la conducta pendenciera del hombre, propia del ámbito del bajo fondo rioplatense. Así como la inmediatez del encuentro da cuenta de la inmediatez de la maternidad adolescente.

La vuelta al pasado aparece evocada en la voz protagónica de la mujer respecto de los hechos sucedidos hace dieciséis años hacia el presente de la acción. La convivencia de la pareja sin demasiados preámbulos trae aparejada la irrupción de la violencia del maltrato del hombre hacia la mujer que ya cuenta con dos hijos: Martín y Nahuel. La violencia del territorio deviene en el hombre en violencia socio-económica y cultural y en pérdida de la identidad. Aurelio significó para Melina un territorio de anclaje al igual que para las Medeas de Alves, Salvaneschi y Fermani. No se trata de una mujer aporética al igual que el resto de los personajes femeninos estudiados en este trabajo, sin embargo, la infidelidad de Aurelio quiebra la cotidianeidad de Melina quien experimenta la burla del otro social, al igual que la Medea de Eurípides.

Melina se halla excluida del entorno de Aurelio y excluida de su lengua, ya que el hombre habla la misma lengua con su oponente. El personaje de Mitelman a diferencia de las otras protagonistas, carece de antecedentes criminales y aún más, resulta una excluida de la educación. El filicidio por el incendio de la casa que habitan es efectuado para herir al hombre en lo más profundo y esta innovación resulta una adecuada adaptación a un tipo de accidente recurrente en las villas.

Por su parte, *El escorpión blanco* de Daniel Fermani, añade una voz poética que trae el eco de Heiner Müller. Solo el epígrafe nos da a conocer la ligazón con el personaje mítico que nos compete desde una visión animalizada de la mujer y en relación con las mujeres de los hipotextos griego y latino. El autor nada nos dice acerca de la extranjería, ni de su fama ni de los testimonios del horror del pasado mítico que ciñen a las protagonistas

clásicas como a algunas de las protagonistas de este estudio. A pesar de una vaga referencia a la espacialidad de Corinto, la carencia de índices temporales constituye un rasgo de universalización que comparte, por ejemplo, con la *Medea* de Schujman.

La originalidad del texto de Fermani radica en la conformación de un extenso monólogo, a modo de poema recitativo de fluir de conciencia, a cargo del personaje protagónico. El autor delinea a una heroína vengativa, carente de remordimientos momentos antes de perpetrar el crimen de los hijos por la traición del hombre, sobre la cual gravita el tiempo de la madurez y del envejecer, de manera que el crimen se consuma a modo de liberación para evitar a esos hijos una vida miserable que emularía la del traidor y, además por el oprobio que provoca la vejez. La pieza ocluye el tiempo histórico y gira en torno al tiempo existencial: el pasado esplendente de los años felices con su hombre frente al presente signado por la realidad del abandono y la traición, tal como sucede en el hipotexto eurípideo. El tiempo se hace tangible en el cuerpo de Medea, de manera que pasado y presente aparecen signados por las luces y las sombras que encarna a modo de metáfora la misma protagonista. Ese cuerpo ha experimentado y aún experimenta el doble sentido de la sexualidad entendida por un lado, como satisfacción en el pasado y, por otro lado, como castigo en el presente por estar privada de ella. Desde el tiempo pasado la mujer completó la tríada hembra-mujer-madre, como instancias corporales que reuniendo la vida y la muerte, *βίος-θάνατος*, estructuran toda la pieza. Es el carácter netamente corporal de la Medea de Fermani, el que introduce la vigencia de la *φύσις*, de la naturaleza, y la crisis causada por el desconocimiento de su contraparte normativa, la creación cultural de las leyes del matrimonio, aquello que en el ámbito del hipotexto eurípideo entraba en el ámbito del *νόμος*, de lo regulado por la norma.

Medea ha ejecutado el crimen en el interior de la casa, de tal modo que su crimen interior expresa la aporía extrema y, al mismo tiempo concede al filicidio el carácter de montaje de un espectáculo interno para ser contemplado por el traidor. En esta espectacularidad íntima, la obra se conecta con la lectura de Schujman, pero al mismo tiempo el personaje de Fermani homologa el crimen a un sacrificio ritual, por el que intenta la aprobación divina, ya que considera que dicha ejecución ha significado una forma de liberación de la vejez. De tal modo, en el presente de la acción dramática se prepara para asistir al funeral como exultante Erinia vengativa.

La Medea de Fermani expone todos los planos analizados: vida-muerte; naturaleza-ley; tiempo pasado-tiempo presente; mujer joven-mujer otoñal y sobre todos ellos sigue gravitando *θάνατος*.

Finalmente, *La Alimaña* de Patricia Suárez, nos ha presentado un original triángulo femenino: Medea, la Nodriza y Creúsa que a través de sus monólogos declaran las expresiones de violencia en sus diferentes manifestaciones. Podemos decir que se trata de una pieza en clave femenina en la que el mundo masculino de Jasón y de Creón apenas se halla referenciado.

La titulación parte de la nominación monstruosa de la protagonista con valencias animales tanto como humanas y, una vez adentrados en la lectura percibimos que se trata del personaje mítico, tal como ocurre con la obra de Fermani. Suárez ubica su creación en el plano espacial griego de Corinto con mínimas referencias a la Cólquide natal de la heroína. En tanto, las coordenadas temporales se insertan en años posteriores a 1953 a partir de las alusiones del personaje de la Nodriza.

La mayor innovación autoral consiste en haber resignificado el asunto serio recortado de las fragmentaciones del mito y acentuar en él los tintes paródicos de los personajes, en especial el de Nina, la Nodriza en su doble conformación como mensajera de muerte y como esclava grotesca. De esta manera, la unión del drama y la comedia, de lo serio y de lo paródico aparece utilizada para poner en escena los mitos. La comicidad de ciertos parlamentos de tono vulgar y de ciertas situaciones risibles se entrecruza con la tragedia del filicidio.

De manera muy similar a la obra de Fermani, el diseño temporal vertebró la trama desde el pasado hacia el presente. Tal como lo hemos sostenido en el análisis particular de esta obra, el diseño temporal actúa como un plano que encauza la violencia a partir de otro plano subsumido a él, el del territorio. Por ello, el personaje protagónico se encuentra escindido en el binomio: territorialización/desterritorialización. El territorio de esta Medea parecería identificarse con la memoria del pasado: “Yo era” frente al presente de la acción: “Yo soy la alimaña”, calificativo denigratorio con que el otro social la designa. Esta mujer porta dos imágenes: por un lado, la que construyen sus adversarios y, por otro lado, la que construye su entorno familiar: Jasón y Nina, la nodriza. Esta última abre la obra en un monólogo con claras referencias al destierro ya decretado y extensivo a los hijos de la

pareja. Desde el presente destierro recorre el pasado mítico de la matanza de Apsirto, la huida de Cólquide como el estado anímico inicial de la mujer que revive al de sus pares clásicos como a las mujeres de Schujman, de Salvaneschi y de Fermani.

Otra de las fragmentaciones del mito que retoma Suárez es la referente a la traición del hombre en tierra griega y el agravio conferido en sus expresiones respecto de la ayuda de Afrodita en sus empresas, obliterando la intromisión benéfica de Medea, al igual que su par euripideo. La fama de hechicera se perfila en la recitación que la condena y la religa a la Luna. El pueblo desconoce los beneficios vertidos por esta maga en remedios, curaciones y rezos. Magia benéfica y magia maléfica confluyen en esta Medea, tal como aconteciera en sus pares clásicos. La violencia de la traición responde a la violencia del filicidio y, como preámbulo del mismo funciona el enceguecimiento de su pájaro cantor. La venganza no se hace esperar y recae sobre la oponente a través de los míticos dones. La hechicería de esta Medea se aviene preponderantemente con la Medea de Séneca. Sin embargo, lejos de la esfera divina, la mujer de Suárez está enraizada en la esfera terrenal y oscura de los poderes ctónicos que le permitirán conjurar la muerte del traidor.

La violencia de la pérdida del territorio a partir de la traición conlleva la pérdida de identidad y la inmediata nominación de extranjera por el otro social griego. En el análisis de los efectos y secuelas de la violencia, coinciden tanto Fermani como Suárez, al señalar la negación de los hijos, su carácter de objeto-poseción del traidor. Otra novedad autoral consiste en la comunicación epistolar que mantienen las dos mujeres oponentes. Esta situación resulta similar a la acontecida en la obra de Schujman, aunque en esta última es en presencia pues el autor las enfrenta rivalizando por causa de la maternidad.

En la obra de Suárez, Creúsa se erige en otro personaje víctima de la violencia y si bien sus caracterizaciones hacia el otro social convalidan la denigración a escala animal, aparece como una mujer silenciada por el imperativo paterno, el poder del rey. Este personaje expone profundas concomitancias con el personaje de la obra de Salvaneschi. La joven oponente está configurada como una joven silenciada, una joven aporética, al igual que su contrincante Medea.

De manera análoga a sus pares clásicos, esta Medea dubita antes de ejecutar las muertes y es capaz de cercenar las gargantas infantiles, tal como lo realiza la Medea de Séneca. Es decir, primero ejecuta a un niño y luego, mediando un cierto tiempo, ejecuta al

más pequeño. Sin embargo, la autora resta tragicidad al crimen pues lo entrecruza con notas paródicas.

La totalidad de los personajes femeninos padecen violencia, una violencia que carece de racionalidad. En primer lugar, Nina, la Nodriza sufre a causa del maltrato de su señora desde la enunciación y desde la acción. En segundo lugar, Medea sufre por la traición de Jasón y la expulsión de Creón. A ello debemos anexarle la fama denigratoria que posee por causa del juicio del otro social. Finalmente, la joven Creúsa padece la violencia del padre y contestataria responde con el silencio y la omisión. Sus bodas significan un acto de inmolación y en consecuencia, halla la ansiada libertad en el fuego que la abrasa a partir del fino manto, don ofrendado por la maga.

Suárez propone tres mujeres carentes de territorio y que por esta pérdida sufren violencia. Nina ocupa el territorio que habita Medea, esta última asume el territorio desde la identidad del pasado, cuando era la Señora frente a la Alimaña del presente de la acción. Creúsa halla su territorio en las decisiones paternas, de un modo muy similar a lo acontecido para este mismo personaje en la obra de Salvaneschi. Entre todas ellas, sólo Medea es capaz de devolver el golpe. Este es el punto más importante respecto de todos los personajes femeninos que sufren violencia en estas obras. Medea es capaz de asesinar. En la tragedia griega está su poder sobrenatural y extranjero, es la explicación de lo inexplicable. En las tragedias argentinas analizadas tanto como en el cuento pesa su sed de venganza.

Desde la vengativa Medea eurípidea hemos hallado en los textos argentinos analizados a seis mujeres despojadas, a seis mujeres que por causas disímiles han perdido su territorio. Este ha sido definido indistintamente por cada una de las protagonistas. En el personaje de Schujman se ha consolidado en la casa que habita, en la mujer de Salvaneschi en el cuerpo del hombre cosificado, la Medea de Alves es una india despojada de su territorio ocupado por los blancos de la Inquisición, la protagonista del cuento de Mitelman afínca su territorio en la posesión ineludible del extranjero, en el personaje de Fermani el territorio se consolida en la memoria del cuerpo juvenil, y en Suárez en la esencia de la identidad femenina del “yo era/frente yo soy la alimaña”. El territorio que habitan las oprime y las violenta. Tiempo pasado y tiempo presente sobrevuelan a estas mujeres desterritorializadas y atravesadas por la violencia.

Tanto la tragedia griega como la tragedia latina, mayores hipotextos sobre los que se asientan las obras estudiadas, se cierran con una imagen que simula un campo de batalla. Medea desde las alturas, desde ese más allá, permanece vencedora. De la misma manera, las heroínas argentinas de las tragedias y del cuento analizado, pertenecen por nacimiento y cultura, a ese “allá” y al “otro lado” de ese “límite”, que pasa por ese “medio” invisible pero “ancho” y “grande”: la frontera. Se han masculinizado librando una batalla, y han vencido, tanto en la vida (las protagonistas de Shujman, Alves, Mitelman, Fermani y Suárez) como en la muerte (Salvaneschi).

La destrucción de los otros, como la destrucción de sí mismas, constituye una característica permanente en cada heroína. La venganza genera en cada una de ellas la acción motora para montar el espectáculo del crimen filicida, que debe ser visto por el otro social, pero en particular, por el traidor. Entonces el filicidio constituye la respuesta contestataria, la violencia más extrema, la manera de devolver el golpe.

Estas obras representan el modo peculiar de recepción del mito de Medea en la literatura argentina. Se trata de dramas y de un texto narrativo en que aparecen nuestras íntimas contradicciones en lo urbano, en la pampa bonaerense y en la villa miseria. Medea nos expresa. Entre unas y otras obras existe un lapso de casi cincuenta años que expone la pervivencia del mito de Medea en nuestra literatura, un lapso en que pasamos de lecturas del mito centradas en el crimen intrafamiliar a lecturas polémicas basadas en la problemática ruptura de una visión idealizada de la madre, o bien, a la negación de la maternidad y a un análisis de si esta estructura es congénita en la mujer o construida culturalmente. Las obras señalan a mujeres que se escapan del tiempo, que perduran en la inmortalidad de la memoria por los actos cometidos, una inmortalidad que le confieren las múltiples interpretaciones posibles del mito y su permeabilidad para expresar problemáticas muy nacionales.

Bibliografía

Ediciones, comentarios y traducciones

- Esquilo. (2000). *Los siete sobre Tebas*. Introducción de F. Rodríguez Adrados. Traducción y notas de B. Perea Morales. Barcelona: Biblioteca Básica Gredos.
- Eurípides. (1919). *Medea*. Edited by Clinton E.S. Headlam. Cambridge: Cambridge University Press.
- 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 ciclope. Alceste – Medea – Los Heráclidas – Hipólito – Andrómaca - Hécuba*. Introducción, traducción y notas de A. Medina González y J. A. López Férez. Madrid: Gredos.
- Eurípides. (1978). *Tragedias II. Suplicantes – Heracles – Ión - Las troyanas - Electra – Ifigenia entre los tauros*. Introducción, traducción y notas de J. L. Calvo Martínez. Madrid: Gredos.
- Eurípides. (1979). *Tragedias III. Helena – Fenicias – Ifigenia en Áulide – Bacantes – Reso*. Introducción, traducción y notas de C. García Gual y L. A. de Cuenca y Prado. Madrid: Gredos.
- Eurípides. (1994). *Cyclops – Alceste - Medea*. Edited and translated by D. Kovacs. Cambridge, Mass.: Loeb Classical Library, Harvard University Press.
- Eurípides. (1995). *Tragedias Medea-Hipólito-Andrómaca*. Introducción, traducción y notas de Medina González, A. y J. A. López Férez. Buenos Aires: Planeta D'Agostini.
- Eurípides. (2000). *Tragedias Alceste-Medea-Los Héraclidas-Hipólito-Andrómaca-Hécuba*. Introducción de C. García Gual. Madrid: Gredos.
- Eurípides. (2002). *Euripides Medea*. Introducción de D. Mastrorade. Cambridge: University Press.

Eurípides. (2007). *Tragedias*. Introducción, traducción y notas de J. T. Nápoli. Buenos Aires: Colihue Clásica.

Eurípides. (2008). *Medea*. Introducción, traducción y notas de C. Guelermann. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Eurípides. (2011). *Medea*. Introduction, Translation and Commentary by J. Mossman Aris and Phillips. Oxford: Aris & Phillips.

Textos de Literatura Argentina

Alves, J. L. (1997). *La hechicera. Oratorio trágico*. Córdoba: Encor, Editorial de la Universidad de Córdoba.

Fermani, D. (2012). *El escorpión blanco*. Mendoza: (Inédito).

Mitelman, C. (2007). "Villa Medea" en *Cuadernos de Odiseo*. Buenos Aires: Guiasterion.

Salvaneschi, L. M. (1992). *Medea de Moquehua*. Buenos Aires: Botella al mar.

Schujman, H. (2011). *Teatro Cuaderno 6. Medea. Buen día, Monsieur Gauguin. ¡Oh, un Ratón*. Buenos Aires: Dunken.

Suárez, P. (2014). *La Alimaña* (inédita). Buenos Aires.

Bibliografía crítica

A.A.V.V. (1968). *El problema de la mujer*. Buenos Aires: Paidós.

A.A.V.V. (1992),(1993). *Lo spazio letterario della Grecia antica: la produzione e la circolazione del testo*, Giuseppe Cambiano, Luciano Canfora, D. L. (Directores), Vol. I, Tomo 1, Roma, Salerno, 1992. Vol. I, Tomo 2, Roma, Salerno, 1993. Vol. I, Tomo 3, Roma, Salerno.

A.A.V.V. (2012). *Nóstoi. Estudios a la memoria de Elena Huber*. Buenos Aires: Eudeba.

Abad de Santillán, D. (1991). *Diccionario de Argentinismos de ayer y de hoy*. Buenos Aires: Tipográfica editora.

Albini U. (1999). *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*. Milano: Garzanti.

Allen, T.W. (1969). *Homeri Opera. Hymnos Cyclum Fragmenta Margiten Batrachomyomachiam Vitas continens t.V*. Oxford: Clarendon Press.

- Alsina Clota, J. (1983). *Literatura Griega - Contenidos, Métodos y Problemas*. Barcelona: Editorial Ariel.
- (2000). *Aristóteles. Poética*. Barcelona: Bosch.
- Alvarado Velloso, A. (2015). *Lecciones de derecho procesal*. Buenos Aires-Bogotá: Editorial Astrea.
- Álvarez Espinosa, N.(2004). Medea, la mujer transgresora de la Cólquide. *Káñina, Rev. Artes y Letras*, Univ. Costa Rica. Vol. XXVIII (2), pp.75-86.
- Alvarez Valdés, A. (2000). Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado? *Revista TIERRA SANTA*, N.(743), pp. 64-68.
- Alves, J. L. (1997). *La hechicera. Oratorio trágico*. Córdoba: Encor, Editorial de la Universidad de Córdoba.
- Anouilh, J. (1983). *Medea*. Buenos Aires: Losada.
- Apolonio de Rodas. (1996). *Argonáuticas*. Introducción, traducción y notas de M.Valverde Sánchez. Madrid: Gredos.
- Aragón, J.C. (2017) *El pasodoble interminable*. Madrid: El paseo editorial.
- Aran de Meriles, P. (2003). *Umbrales y catástrofes: Literatura argentina de los 90*. Córdoba: Epoké Editores.
- Aristóteles. (1964). *Obras ética Nicomaquea*. Traducción de F. de P. Samaranch. Madrid: Aguilar.
- Arnould, D. (1990). *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d' Homère à Platon*. Paris: Les Belles Lettres, coll. Études Anciennes.
- Aróstegui, J. (1996). La especificación de lo genérico: la violencia política en perspectiva histórica. *Sistema. Revista de ciencias sociales*, nº132-133.1996, pp.9-39.
- Arrouy, P. L. (1923). Documentos del Archivo General de Indias para la historia del Tucumán, tomo I, 1591-1700, Buenos Aires, Rosso.1923, pp. 354-408.
- Assaël, J. (1993). *Intellectualité et Théatralité dans l'Oeuvre d'Euripide*. France: Faculté des Lettres de Nice.
- Assis de Rojo, M. E. y Flaviá de Fernández, N. M. (2017). Tiempos y espacios diferentes pero siempre las pasiones humanas. En A.R. Pricco y S. M. Moro (Coords.) *Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas* (pp.219-227).Coimbra: Universidade de Coimbra.

- Atienza, A. et *all.* (Coord.) (2012). *Nóstoi Estudios a la memoria de Elena Huber*. Buenos Aires: Eudeba.
- Aubonnet, J. (1960). *Aristote, Politique*. Paris: Les Belles Lettres.
- Bachelard, G. (1943). *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Librairie José Corti.
- (1961). *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, pp.192-195.
- Bailly, A. (1985). *Dictionnaire Grec Français*. Paris: Hachette.
- Balmaceda, C. (2007). *El puñal de Dido*. Buenos Aires: Planeta.
- Bañuls Oller, J. V., Sánchez Méndez, J. y Sanmartín Sáez, J. (Eds.) (1999). *Literatura iberoamericana y tradición clásica*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona-València: Universitat de València.
- Bañuls Oller, J. V., De Martino, F. y Morenilla, C. (Eds.)(2006). *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*. Universitat de València: Levante Editori-Bari.
- Barale, G. y Nader, R. (1998). *Demonio, riqueza y poder. Mitos de Santiago del Estero y Tucumán*. San Miguel de Tucumán: Universidad de Filosofía y Letras de la Universidad de Tucumán.
- Barbieri, J. (2011). *Physis frente a nómos: el eterno retorno*. *Dikaion.unisabana.edu.o index.phpdikaionarticleview*
- Barlow, S. A. (1989). Stereotype and Reversal in Eurípides' *Medea*. *Greece and Rome*. 36, pp. 158-171.
- Barthes, R. (1972). *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1980). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Basile, G. J. (2013). El término Bárbaros: Un análisis discursivo de los testimonios tempranos. *Argos*, 36 (2013), pp. 113-134.
- Bassnett, S. (1993). ¿Qué significa literatura comparada hoy? En: *Comparative Literature, A critical Introduction*. Universidad de Warwick, Oxford: Blackwell.
- Bassnett, S. et *al.* (1998). *Compilación de textos y bibliografía D.Romero López. Orientaciones en Literatura Comparada*. Madrid: Arco/Libros.
- Baudillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barelona: Kairós.

- Bauzá, H. (1998). *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Belfiore, E. S. (2000). *Murder among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*. New York: Oxford University Press.
- Benavente Barreda, M. (1999). *Sófocles. Tragedias y Fragmentos*. Madrid: Ediciones Clásicas BERNIDAKI-ALDOUS, E.A.
- Bentley, E. (1971). *La vida del drama*. Buenos Aires: Paidós.
- Bergson, H. (1939). *La risa*. Buenos Aires: Losada.
- Biglieri, A. A. (1998). Medea y sus mundos posibles. *Revista poética medieval*, 2:49-77.
- (2001). Medea, la destructora. Santiago de Compostela: *Troianalexandrina*, 1:55-84.
- (2005). *Medea en la Literatura Española Medieval*. La Plata: Decus.
- (2014). Curso Internacional: Tradición y recepción de los clásicos en Latinoamérica organizado por el Centro de Estudios Latinos, del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación), Universidad Nacional de La Plata / CONICET”.
- (2015). The frontiers of David Cureses’ *La frontera*. En Eds. K. Boshier, F. Macintosh, J. McConnell, P. Rankine. (Eds.), *The Oxford Handbook of Greek Drama in the Americas* (pp.417-433). Oxford: Oxford University Press.
- (2017). Los espacios abiertos de la pampa argentina. *452° F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada* 16 (2017) 130-145.
- (2018). El poder del centro: espacios y lugares de la pampa en *Armiliar* N°2, La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
- Blundell, S. (1999). *Women in Ancient Greece*. London: University of London.
- Boedeker, D. (1991). Eurípides’ Medea and the vanity of λόγοι. *Classical Philology*. 86, 2, pp.95-112.
- Boegehold, A. L. (1994). Perikles’ citizenship law of 451/0 B.C. In A. L. Boegehold and A. C.Scafuro. (Eds.), *Athenian Identity and Civic Ideology* (pp57-66). University Press.
- Boehm, I. (2015). Pur concept, élément naturel ou réalité édifiée de main d’homme ? À propos du vocabulaire de la frontière en grec ancien. *Cahiers des études anciennes*

[En ligne], LII | 2015, mis en ligne le 03 juin 2015, consulté le 17 août 2015. URL : <http://etudesanciennes.revues.org/822>, pp. 19-45.

- Bongie, E. (1977). Heroic elements in the Medea of Euripides. TAPA 107, pp.27-56.
- Borgeaud, Ph., Cambiano, G., Canfora, L., Garlan, Y ; Mossé,C., Murray,O.,et all. *El hombre griego*. Edición de J. P. Vernant. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J. L. (1984).*Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Bosch, Mariano G. (1929). *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires:Talleres Gráficos argentinos L.J.Rosso.
- Bozzetto, R. (2001). Le monstre, obscure objet d'une fascination. En *Le fantastique dans tous ses états* (pp.11-119). Aix-en Provence: Université de Provence.
- Bravo Laguna Romero, F.J. (1999). El mundo clásico en el teatro argentino contemporáneo privado. En, Bañuls Oller, J.V; Sánchez Méndez, J; Sanmartín Sáez, J. (Eds.), *Literatura Iberoamericana y Tradición Clásica* (pp.89-95).Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.València: Universitat de València.
- (2010). De la Cólquide a la Pampa: una *Medea* en *La frontera* de David Cureses. *Arrabal*, 7-8, 2010.
- Brecht, B. (1963). *Ecrits sur le théâtre*. París: L'Arche.
- Brugger, I. (1968). *El teatro alemán*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Buis, E. (2015). *La súplica de Eris. Derecho internacional, discurso normativo y restricciones de la guerra en la Antigua Grecia*. Buenos Aires: Eudeba.
- Bourdieu, P. (1977). *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Burkert, W., Girard, R. and Smith, J. (1987). *Ritual Killing and Cultural Formation*. Stanford: University Press.
- Bushnell, R. (Ed.) (2005). *A Companion to Tragedy*. Oxford: Blackwell-Cambridge Publishing.
- Butler, J. (2004). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Buxton, R. (2000). *El imaginario griego.Los contextos de la mitología*. Madrid: Cambridge University Press.
- Caiazza, A. (1989). Medea: fortuna di un mito, I, *Dioniso*, LIX, 1: 9-84.

- (1990). Medea: fortuna di un mito, II, *Dioniso*, LX,1:82-118.
- Calame, C. (2002). *Eros en la Antigua Grecia*, Madrid: Akal.
- Calvino, I. (1992). *Por qué leer los clásicos*, Barcelona: TusQuets.
- Cambiano, G. (1993). Hacerse hombre. En J-P.Vernant (Ed.), *El hombre griego* (pp.101-137). Madrid: Gredos.
- Cammarata, E. B. (2006). El turismo como práctica social y su papel en la apropiación y consolidación del territorio. En Geraiges de Lemos; M, Arroyo; M.L.Silveira (Eds.), *América Latina: cidade, campo e turismo* (pp.351-366). Clasco, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. San Pablo, Diciembre 2006.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (1991). *El poder del mito*. Barcelona: Emecé.
- Campbell, B. and Tritle, L.A (Ed.)(2013). *Warfare in the Classical World*. Oxford: Oxford University Press.
- Campos Daroca, F. J. (2012). Los tiempos trágicos de Medea. Construcción del tiempo y dimensiones de los logos trágico en la Medea de Eurípides. En F. De Martino y C. Morenilla (Eds.), *Teatro y Sociedad en la Antigüedad Clásica. El logos femenino en el teatro* (pp.15-40). Bari: Levante Editori.
- Canfora, L. (1986). *Storia della letteratura greca*. Roma-Bari: Gius, Laterza&Figli Spa.
- (2014). *El mundo de Atenas*. Barcelona: Anagrama.
- Cantarella, R. (1972). *La literatura griega. De la época helenística e imperial*. Buenos Aires: Losada.
- Carella, T.(1967). *El sainete*. Buenos Aires:Centro Editor de América Latina.
- Cartledge, P. (1993). *The Greeks. A Portrait of Self and Others*. Oxford:University Press. (rev.edn.2002).
- Cascajero, J. (2000). Género, dominación y conflicto. Perspectivas y propuestas para la historia antigua. *Studia Historica* 18, pp. 23-47.
- Cassirer, E. (1950). *Mito y lenguaje*. Buenos Aires: Galatea-Nueva visión.
- (1964). *Traité d`histoire des religions*. Paris: Payot.

- Castagnino, R. (1968). *Literatura dramática argentina: 1717-1967*. Buenos Aires: Ediciones Pleamar.
- Castillo, H. (1999). *La casa del ahorcado*. Buenos Aires: Colihue.
- Catalán, E. (1936). *Trabajos del Instituto de Estudios Históricos de Tucumán*. Vol I. Argentina: Editorial Cárcel Penitenciaria.
- Chantraine, P. (1968). *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*. París: Klincksieck.T.I.
- (1970). *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*. París: Klincksieck. T.II.
- (1974). *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*, t.III. París: Klincksieck.T.III.
- Chertudi, S. (1967). *El cuento folklórico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Chevalier, J. y Gheerbrand, A. (1986). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- Coria, M. (2015). ¿Razón versus Pasión? Una lectura del monólogo de *Medea* (Eurípides, *Medea*, vv.1021-1080). *Argos* 38 (2015), pp. 91-114.
- Corneille, P. (1972). *Teatro Trágico*. París: Gallimard.
- Corrado, A. (1956). *Larga noche de Medea*. Buenos Aires: Losada.
- Cortázar, A. R. (1968). *Literatura y folklore I: El folklore literario*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Cortázar, J. (1951). “Bestiario”. Buenos Aires: Sudamericana/Planeta.
- Coutinho, E. F. (2006). *La reconfiguración de identidades en la producción literaria de América Latina*. Río de Janeiro: Universidad de Río de Janeiro.
- (2003). *La Literatura Comparada en América Latina. Ensayos*. Cali, Colombia: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Crespi, M. (2014). Fantasmas de la violencia. Notas sobre un tema de Roland Barthes. En A.M.Zubieta (Comp.), *Mapas de la violencia. Filosofía, teoría literaria, arte y literatura* (pp.19-43).Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- Croally, N.T. (1994). *Euripidean Polemic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crotti, N. (2014). Memoria y crónicas, ¿de una violencia crónica? El Interior de Martín Caparrós.En A.M.Zubieta (Comp.), *Mapas de la violencia. Filosofía, teoría*

literaria, arte y literatura (pp.205-2025). Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.

Cureses, D. (1964). *La frontera*. Buenos Aires: Ediciones Tespis.

Dalton, P. M. (1996). *Mujeres, diosas y musas: tejedoras de la memoria*. México: Colegio de México.

Davis, M. (1989). Deianira and Medea: a footnote to the prehistory of two myths. *Mnemosyne*, 42, 469-472.

De Andrade, O. (1928). Manifiesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, Año1, N° 1, mayo de 1928.

De Beauvoir, S. (1968). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Ediciones Horme.

De Cecco, S. (1990). *El Reñidero*. Buenos Aires: Huemul.

De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano 1. El oficio de la historia*. México: Iberoamericana. Cap. III, pp.35-48.

Delbueno, M.S. (2019). La concepción de la 'justicia' en *Medea* de Eurípides y en *Medea* de Franz Grillparzer. En M.I. Saravia y C. Featherston (Coord.), *Expresiones de violencia en la literatura. De Grecia a nuestros días* (pp.125-153). Universidad Nacional de La Plata: Libros de FaHCE.

----- (2019). Medea de Moquehuá de Luis María Salvaneschi. La violencia de la desterritorialización. *Revista Plurentes. Artes y Letras*. Universidad Nacional de La Plata. SÉDICI. <https://revistas.unlp.edu.ar/PLR/issue/view/613>

----- (2018). Las expresiones de violencia en una Medea itinerante: Medea maelstrom de Roberto Viña. *Romance Quarterly*, 65:1, 11-20, DOI: 10.1080/08831157.2018.1396124 To link to this article: <https://doi.org/10.1080/08831157.2018.1396124>.

----- (2015). Images d'une antinomie: la dimension aérienne de l'impureté de *Médée* d'Euripide, dans la résignification de Laurent Gaudé. En J.Assël (Ed.), *Euripide et l'imagination aérienne* (pp.93-117). Paris: L'Harmattan.

----- (2015). *Medea* de Lars Von Trier. *Revista Letra Celuloide. Revista virtual de cine y literatura*. UNLP. Marzo 2015, Año 9, N° 44. www.letraceluloide.blogspot.com

----- (2015). La complejización del mito: su subversión en Jasón de Alemania de Javier Roberto González. *Revista de Literaturas Modernas*, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas, vol. 45,

n° 2, Mendoza, jul.-dic. 2015, pp. 111-140.
<http://ffyl.uncu.edu.ar>

------(2014). Imágenes de una antinomia: la dimensión aérea de la impureza de *Medea* de Eurípides en la resignificación de Laurent Gaudé. En J. Assaël [dir.], *Loxias* 45. Euripide et l'imagination aérienne. Dramatique de l'imagination aérienne. París.
<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?ed=7740>

------(2014). El palimpsesto del mito de Medea en el teatro francés contemporáneo: *Médée Kali* de Laurent Gaudé. Publicación digital bilingüe en la revista francesa *Trans-Revue de littérature générale et comparée, numéro 17 "Aude-là"*, de l'Université Sorbonne Nouvelle.
<http://trans.revues.org/921#ext.2014>.

----- (2014). *La problemática de las mujeres filicidas: Las reescrituras de Medea de Eurípides el diálogo intertextual con dos Medeas argentinas y con Médée Kali de Laurent Gaudé*. Tesis de Maestría publicada en Memoria Académica, el repositorio institucional de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de UNLP
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.996/te.996.pdf>.
Sedici: <http://hdl.handle.net/10915/39434>.

Deli, D. A. (2004). La extranjería entre los griegos. En A. M. González de Tobía (Ed.), *Ética y Estética. De Grecia a la Modernidad*, (pp.245-254). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

De Paz Trueba, Y. (2008). Las mujeres en el espacio público a fines del siglo XIX y principios del XX: un camino alternativo para garantizar el orden. *Revista historiapolítica.com*. Buenos Aires: Programa Buenos Aires de Historia Política del siglo XXI.

De Pourcq, M. (2012). Classical Reception Studies: Reconceptualizing the Study of the Classical Tradition. *The International Journal of the Humanities* 9.4, pp.219-226.

Derrida, J. (1968). La différence. *Bulletin de la Société française de philosophie* (Julio-septiembre-1968). París: Ed.de Seuil.

De Souza Lessa, F. (2010). *Mulheres de Atenas. Mélissa-do Gineceu à Agorá*. Río de Janeiro: Mauad X editora.

Detienne, M. (2007). *Los griegos y nosotros. Antropología comparada de la Grecia antigua*. Madrid: Akal.

De Romilly, J. (1977). La tragedia griega y la crisis de la ciudad. *Estudios Clásicos XXI*, 79, 1977, pp.1-58.

- (1979). *La Doucer dans la pensée grecque*. Paris: Les Belles Lettres.
- (1984). *Patience, mon coeur*. Paris: Les Belles Lettres.
- (1992). *Pourquoi la Grèce?* Paris: Edition De Fallois.
- (2004). *La ley en la Grecia Clásica*. Buenos Aires: Biblos.
- (2010). *La Grecia Antigua contra la violencia*. Madrid: Gredos.
- (2011). *La tragedia griega*. Madrid: Gredos.
- Didi Hubermann, G. (1982). *L'invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. París: Mácula.
- Diggle, J. (1984). *Euripidis Fabulae* t. I. Oxford: University Press.
- Dodds, E. R. (1973). *The Ancient concept of Progress and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Dubatti, J. (1999). *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Atuel.
- (2012). *Cien años de Teatro Argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires: Biblos.
- Dubois, P. (1990). *Il corpo come metafora. Rappresentazioni della donna nella Grecia Antica*. Bari.
- Dürrenmatt, F. (1960). *La visita de la anciana dama*. Buenos Aires: Compañía General Fabril editora.
- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. Uruguay: Lumen.
- Elgue de Martini, C. et al. (Eds.) (2005). *Espacio, Memoria e Identidad. Configuraciones en la Literatura Comparada*. Tomo I y II. Córdoba: Comunicarte, Asociación Argentina de Literatura Comparada y Universidad Nacional de Córdoba.
- Eliade, M. (1949). *Traité de religions*. París: Hachette.
- (1992). *Mito y realidad*. Trad. Luis Gil. Barcelona: Labor.
- Easterling, P. E. - Knox, B. M. W. (Eds.) (1990). *Historia de la literatura clásica, Tomo I, Literatura Griega*, versión española de Federico Zaragoza Alberich. Madrid.

- Espejo Muriel, C. (1999). Pócimas de amor: las magas en la Antigüedad. *Iberia* 2, 1999, pp.33-46.
- Erbse, H. (1992) Medeias Abschied von ihren Kindern (zu Eur.Med. 1078-1080). *Hermes*, 120, pp.26-43.
- Esteban Santos, A. (2005). Mujeres terribles (Heroínas de la mitología griega I). *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos*, 2005.15, pp.63-93.
- Faberman, J. y Boixadós, R. (2006). Sociedades indígenas y encomienda en el Tucumán colonial. Un análisis comparado de la visita de Luján de Vargas. *Revista de Indias*, 2006, vol. LXVI, n° 238, 601-628.
- Fabbian, G. (2014). El retorno a Lascaux: Arte, violencia y transgresión. Un acercamiento al pensamiento de George Bataille”. En A. M. Zubieta (Comp.), *Mapas de la violencia. Filosofía, teoría literaria, arte y literatura* (pp.46-61). Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- Fantauzzi, S. (2006). La relación entre guerra y política en Hannah Arendt. En R.R. Gatell (Ed.), *Sobre la guerra y la violencia en el discurso femenino (1914-1989)* (pp.115-131). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Fedele, A. (2006). La provocadora Medea de Christa Wolf. Una figura mitológica de la alteridad representada en clave feminista. En R. R. Gatell (Ed.) *Sobre la guerra y la violencia en el discurso femenino (1914-1989)* (pp. 25-43). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Femenías, M. L. (2013). *Violencias cotidianas (en las vidas de las mujeres) Los ríos subterráneos*. Ediciones prohistoria, Rosario. Vol I.
- Ferguson, J. (1989). *Morals and Values in Ancient Greece*. Bristol: Bristol Classical Press.
- Fermani, D. (2012). *El escorpión blanco*. Mendoza: (Inédito).
- Fernández Bravo, A. (1999). *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ferrari, F. (1995). *L'Alfabeto delle Muse – Storia e testi della Letteratura greca*. Bologna: Cappelli. vol. 1-3.
- Ferreiro, J.P Maquijata. Encomienda, tributos y sociedad en el Tucumán colonial temprano, *LORANDI* [3], 1997, pp, 73-128.
- Finley M.I. (1954). *The World of Odysseus*. Nueva York: Viking Press.

- Fischer Lichte, E. (2000). *History of European Drama and Theatre*. London: University of Chicago Press.
- Fishman, A. (2008). Thênoi to Moirólógia: Female Voices of Solitude, Resistance, and Solidarity. *Oral Tradition*, 23/2(2008): 267-295.
- Flory, S. (1978) Medea's right hand: promises and revenge. *TAPA* 108, 69-74.
- Foley, H. (1994). The concept of women in Athenian Drama. En H.Foley (Ed.), *Reflections on Women in Antiquity*. (pp.127-168).New York: Gordon and Breache Science Publishers.
- (2001). *Female Acts in Greeck Tragedy*. Princeton: University Press Princeton and Oxford.
- (2003). Tragic wives: Medea's Divided Self. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: University Press, 242-271.
- (2010). Generic Ambiguity in Modern Productions and New Versions of Greek Tragedy. In E.Hall and S.Harrop (Eds.), *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice* (pp.137-52). London: Duckworth.
- Fontao, A.P. (2008). Lecturas románticas de un mito antiguo: Medea. Proyecto de investigación del Ministerio de Investigación y Ciencia nº HUM 2005 y Proyecto de investigación CAM-CP05, (pp.165-178). Logroño:Universidad de la Rioja.
- Fontenrose, J. (1948). The sorrows of Ino and Procne. *TAPA*, 79, II.125-167.
- Foucault, M. (1998). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, Vol.50, Nº 3. (Jul-Sep, 1988), pp.3-20.
- (2000). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- (2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2015). *Historia de la locura en la época clásica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Tomo I y II.
- Fränkel, H. (1961). *Apollonii Rhodii. Argonautica*. Oxford: Clarendon Press.
- Fravegat, C. (2000). Mestizaje y aculturación. En *Historia General de A L* de Franklin Kease y otros, Tomo II (pp.1825-1827). París: Unesco.

- Frazer, J.C. (1981). *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Frenzel, E. (1970). *Diccionario de Argumentos de la Literatura universal*. Madrid: Gredos.
- Freud, S. (1939). *Moisés y la religión monoteísta*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- (1948). *Totem y Tabú. Obras Completas*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- (2002). *Estudios sobre la Histeria*. Barcelona: Biblioteca de los grandes pensadores.
- Fronzizi, A. (1955) *Petróleo y política. Historia económica argentina y de las relaciones entre el imperialismo y la vida política nacional*. Buenos Aires: Raigal.
- Galán, L. y Buisel, M. D. (Eds.) (2013). *La adivinación en Roma. Oráculos, vaticinios, revelaciones y presagios en la literatura romana*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Gallo, R. (1991). *La radio. Ese mundo tan sonoro*. Buenos Aires: Corregidor.
- Galtung, J. (1990). Cultural Violence. *Journal of Peace Research*, vol.27, (nº3), pp.291-305.
- Gambaro, G. (2004). *Teatro I*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (2014). *El teatro vulnerable*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Gambon, L. (2002). Medea y la imagen de las Simplégades en Eurípides. En A.López y A.Pociña (Eds.), *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Vol I (pp.133-145).Granada: Universidad de Granada.
- (2009). *La institución imaginaria del oikos en la tragedia de Eurípides*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- (2012). Acerca de los imaginarios clásicos de alteridad y su pervivencia en el teatro argentino actual: Antígona[s] y Medeas[s]. En A. López, A. Pociña Pérez, M. de F. de Sousa e Silva (Coords.) *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. (pp.217-226).Coimbra: Editado por Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- Garcés, C.A. (1997). *Brujas y adivinos en Tucumán (siglos XVII y XVIII)*. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- García, M. C. (2002). Teatro didáctico popular, Héctor Schujman. *Bicel. Boletín Interno del Centro de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo* N°12 (Enero), 2002, pp.14-15, <http://fal.cnt.es/?q=node/2> (12/04/2015).

- García Canclini, N. (1992). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- García Gual, C. (1999) Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido. En D. Villanueva, A. Monegal, E. Bou. (Eds.), *Sin fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén* (pp.183-94). Madrid: Castalia.
- (2003). *Cuerpo y alma. De Homero a Platón*. Madrid: Bitarte.
- (2017). *La luz de los lejanos faros. Una defensa de las humanidades*. Barcelona: Ariel.
- García Jurado, F. (2015). Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector. *Nova Tellus*, 33.1. pp. 11-40.
- García Lorca, F. (1986). *La casa de Bernarda Alba*. Santiago de Chile: Clásicos Castalia.
- García Pérez, David. (2016). La conversión del Minotauro: de Antihéroe a Redentor. En F. De Martino y C. Morenilla (Eds.), *Teatro y Sociedad en la Antigüedad Clásica. Personajes secundarios con Historia* (pp.279-300). Bari: Levante Editori.
- Garrison, E. (1995). *Groaning Tears. Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy*. New York: Leiden.
- Gaudé, L. (2003). *Médée Kali*. París: Actes Sud-Papiers. Introducción, Traducción y notas de María Silvina Delbueno. (inédito).
- Gèly, V. (2012). Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction. Paris: Université de Paris-X-Nanterre. Recuperado de: <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html>
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degree*. Paris: Editions du Seuil.
- Ghiano, J. C. (1960). La época de oro del teatro argentino. *Davar*, N° 87, octubre-diciembre, pp.75-91.
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Crítica.
- Girard, R. (1983). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- González, J. R. (2000). *Jasón de Alemania*. Buenos Aires. (Inédita).
- González de Tobía, A. M. (2004). (Ed.) *Ética y Estética. De Grecia a la modernidad*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

- (2008). Un himno no convencional en *Medea* de Eurípides. *Letras Clásicas*, 12 (2008) 37-50.
- Gowen, D. (2000). *Medea* son the Archive Database. In E.Hall; F.Macintosh and O.Taplin (Eds.), *Medea in Performance 1500-2000* (pp.232-73).Cambridge: Legenda.
- Grammatico, G. (2005). La noción de frontera en la antigua Hélade. Análisis de algunos fragmentos heraclíteos. En C. Kechn Nobre, F. Vergara Cerqueira, K. M. Paim Pozzer. (Eds.), *Fronteiras e Etnicidade no Mundo Antigo* (pp.179-195). Anais do V Congreso de Estudos Clássicos- Pelotas.
- Graves, R. (1970). *La diosa blanca. Historia comparada del mito poético*. Buenos Aires: Losada.
- (2008). *El vellocino de oro*. España: Edhasa.
- Griego, E. (1889). *El tarot de los bohemios*. Buenos Aires: Humanitas.
- Grillparzer, F. (1960). *Medea*. Prólogo, traducción y notas de Ilse. T.M.Brugger. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Grimal, P. (1982). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona: Paidós.
- Gruber, M.V.F. (2014). Los juicios por hechicería en el Tucumán Colonial. Del rumor a la teatralidad social. Mujeres sin voz. *En Monstruos y Monstruosidades. Perspectivas disciplinarias IV*. (pp.180-186). Buenos Aires: Filo-UBA.
- Guattari, F. y Rolnik. S. (2006). *Micropolítica: Cartografías del Deseo*. Chile: Editorial Traficantes de Sueños.
- Guex, G. (1962). *La neurosis del abandono*. Buenos Aires: Eudeba.
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada Ayer y hoy*. Barcelona: Tusquets.
- Hall, E. (1989) *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Hall, E. Macintosh, F. and O, Taplin, (Eds.). (2000). *Medea in Performance 1500-2000*. European Humanities Research Centre: University of Oxford.
- Hardwick, L. (2003). *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Harris, E., Leão, D. and Rhodes, P.J. (2010). *Law and Drama in Ancient Greece*. London: Bristol Classical Press.

- Héritier, F. (2007). *Masculino/femenino II. Disolver la jerarquía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Heródoto. (2002). *Historias. Book IX*. Cambridge: University Press.
- Herrero, C. J. (2006). El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias. *Çédille. Revista de estudios franceses*, nº 2, 2006, pp. 58-76.
- Hight. G. (1951). *The classical tradition*. Oxford: University Press.
- Hutcheon, L. (2000) *A Theory of Parody.*, Chicago : University of Illinois Press.
- Iglesia, C. y Schwartzman, J. (1987). *Cautivas y misioneros. Mitos blancos de la conquista*. Buenos Aires: Editorial Catálogos.
- Iriart, R. (2007). *Los pelajes criollos y su tratamiento en la literatura argentina*. Buenos Aires: Cuadernos del Río Salado.
- Iriarte, A. (1990). *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid: Taurus.
- (2002). Las razones de Medea. En A. López, y A. Pociña, (Eds.), *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy* Vol.I. (pp.157-171). Granada: Universidad de Granada.
- Jaeger, W. (1993). *Paideia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jauss, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*, versión española de J. Siles y E. Fernández Palacios. Madrid: Taurus.
- Jung, C. G. (1982). *Símbolos de transformación*. Barcelona: Paidós.
- Kamen, H. (2011). [1999]. *La Inquisición Española. Una revisión histórica* (3ª edición). Barcelona: Crítica.
- Keith, W. (1992). (1999). *Historia de la Filosofía griega*. Madrid: Chambers.
- Kennedy, G. (1963). The Agon in Euripides. En M.A.Lloyd. (Ed.), *Senior Lecturer in Classics*. Oxford: University Press.
- Kerényi, C. (1996). *Dionisos. Archetypal Image of Indestructible Life*. Princeton: Princeton University Press, New Jersey.
- Kierkegaard, S. (2005). *De la tragedia*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- Kirk, G.S. (1970). *El mito*. Barcelona: Paidós.

- Knox, B.M.W. (1977). The Medea of Euripides. *YCS*, 25, p.193.
- (1983). The Medea of Euripides. En E.Segal. (Ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, (pp.272-294). Oxford: Oxford University Press.
- Kovacs, D. (1986). On Medea's great monologue. *Classical Quarterly* 36(ii) 343-352.
- (1993). Zeus in Euripides' *Medea*. *AJPh* 114. 1993, pp.47-70.
- (1994). *Euripidea*, Source for the Life of Euripides. Leiden, New York, Koln: Brill, pp.39-55.
- Kowzan, T. (1975). *Littérature et spectacle*. Paris: Les Belles Lettres.
- Kristof, L. K. D. (1959). The Nature of Frontiers and Boundaries. *Annals of the Association of American Geographers* 49: 269-82.
- Labov, W. y Waletzky, J. (1967). Narrative analysis. En J. Helm (Ed.), *Essays on the Verbal and Visual Arts*. (pp.12-44). Washington: U.of Washington Press.
- Labov, W. (1972). *Sociolinguistic Patterns*. Philadelphia: University of Philadelphia.
- Lahitte, A. E. (1989). *El tiempo, /ese desierto /demasiado extendido*. La Plata: Hojas y cuadernos de Sudestada.
- Lanza, D. (1963). Nomos et Ison in Euripide. *RFIC* 91, pp.416-439.
- Laqueur, T. (1994). *La construcción del sexo, cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra.
- Larrauri, M. (2006). No se gana la Guerra con la fuerza. En R.R. Gatell (Ed.), *Sobre la Guerra y la violencia en el discurso femenino (1914-1989)* (pp. 103-115). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Lasso de la Vega, J. (1979). *De Sófocles a Brecht*. Barcelona: Planeta.
- Lauriola, R. (2015). Medea. Cap.12. In D. Kyriakos (Ed.) *Brill's Companions to Classical Reception*, Vol 3, (pp.377-442). Leiden/Boston.
- Lavatelli, J. (2009). *Teoría teatral Contemporánea*. Buenos Aires: UNICEN.
- Lefebvre, H. (2000). *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.

- Leiba, S. (2016). *La reescritura del mito de Medea en la dramaturgia argentina de finales del siglo XX*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- León, N. (2004). Matrimonio y muerte en el imaginario griego. *Anales de Estudios Clásicos y Medievales I*, 2004.pp.223-239.
- Lesky, A. (1976). *Historia de la Literatura Griega*. Madrid: Gredos.
- Lévy, B. (1984). Naissance du concept de barbare. *Ktema*, 9, pp.5-14.
- Lévy-Strauss, C. (1986). *Mito y significado*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Liddell, H. G & Scott, R. (1996).1968. [1843]. *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Lloyd, M. (1992). *The Agon in Euripides*.Oxford: University Press.
- Lloyd-Jones, H. y Wilson N.G. (1990). *Sophoclea. Studies on The Texts of Sophocles*. Oxford: University Press.
- Lojo, M. R. (1994). *La "Barbarie" en la narrativa argentina (Siglo XIX)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- (2004). La raíz aborígen como imaginario alternativo. En H. E. Biagini y A. A. Roig (Dir.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: identidad, utopía, integración (1900-1930)* Tomo I. (pp. 311-329). Buenos Aires: Biblos.
- López, A. y Pociña, A. (2002). (Eds.) *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Vol. I-II. Granada: Universidad de Granada.
- López Eire, A. (2001). Mito y lenguaje. *Synthesis* (2001), vol.8.pp.13-50.
- López Férez, J. A. (Ed.) (1988). *Historia de la Literatura Griega*. Madrid: Cátedra.
- Lorandi, A.M. (2006). Sociedades indígenas y encomienda en el Tucumán colonial. *Revista de Indias*, 2006, vol. LXVI, (nº 238), pp.235-259 y 601-628.
- Loraux, N. (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid: Editorial Antonio Machado.
- (1992) ¿Qué es una diosa? En Duby, G& Perrot, M. (Dir), *Historia de las mujeres*. Madrid: Cátedra.
- (1990). *Les mères en deuil*. Paris: Éditions du Seuil.

- (2004). *Las experiencias de Tiresias (lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*. Barcelona: Acantilado.
- Loupiac, A. (1998). *La poétique des éléments dans La Pharsale de Lucain*. Volumen 241. Bruxelles: Collection Latomus.
- Ludmer, J. (2011). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lusching, C. A. E. (1992). Interiors: Imaginary spaces in Alcestis and Medea. *Mnemosyne*, XLV,1, pp.19-44.
- (2007). *Granddaughter of the Sun. A Study of Euripides`Medea*. Leiden-Boston.
- Lyotard, J. F. (1979). *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Les Belles Lettres.
- Macintosh, F.(2000). Introduction: The Performer in Performance. In E. Hall, F. Macintosh and O. Taplin. (Eds.), *Medea in Performance 1500-2000* (pp.1-31 y 166-180). European Humanities Research Centre: University of Oxford.
- Machado, A. (1981). *Poesías. Proverbios y cantares*. Buenos Aires: Losada.
- Maine, H.S. (1920). *Ancient Law*. Londres: Edward Elgar.
- Malinowski, B. (1955). *Magic, Science and Religion*. New York: Doubleday.
- Malosetti Costa, L. y otros. (2007). *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Maquieira, H. y Fernández, C. N. (Eds.) (2012). *Tradicón y traducción clásicas en América Latina*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Marechal, L. (1983). *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Colihue.
- Markantonatos, A. (Ed.) (2020). *Brill`s Companion to Euripides*. Leiden: Boston.
- Martindale, C. (2007). Reception. In C.W. Kallendorf (Ed.), *A Companion to the Classical Tradition*. (pp.297-311). Malden, MA: Blackwell.
- (2013). Receptions-a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical. *Classical Receptions Journal*, 5, 169-83.
- Martínez Cuitiño, L. (1982). La ley de la llanura y el mito de Antígona. *Boletín del Instituto de Teatro* 3 (1982) 37-48.

- Marzano, M. (2011). *Dictionnaire de la Violence*. Paris: Presses Universitaires.
- Maturo, G. (2010). *América. Recomenzo de la Historia. La lectura auroral de la Historia en la novela hispanoamericana*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Mead, L. M. (1943). *A Study in the 'Medea' . Greece & Rome*. 12:34, junio 1943.
- Medina Guilarte, J. A. (2011) La naturaleza del arte de la narración. Una aproximación al enfoque de William Labov en un cuento de O. Henry. *Scielo.Letras.vol.53 nº 85*, Caracas, dic.2011.
- Melis, K. (2005). Reading Medea and Hecuba the tragic in unconditional love. *Dialogue and Universalim N° 1-2/2005*.pp.203-209.
- Michelini, A. N.(1988). The Unclassical as Classic: The Modern Reception of Euripides. *Poetics Today*, Vol. 9, No. 4, *Episodes in the History of Criticism and Theory: Papers from the Fourth Annual Meeting of the GRIP Project*: 699-710, 1988.
- Mills, S. P. (1980). The sorrows of Medea. *CP*, 75, pp.289-296.
- Mimoso Ruiz, D. (1982).*Médée Antique et Moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*. Paris: Éditions Ophrys.
- Miralles, C. (1990). *Homero. Iliada*. Introducción y notas C. Miralles. Traducción de L.Segalá.Barcelona: Ediciones B,S.A.
- (1990). *Homero. Odisea*. Introducción y notas C. Miralles. Traducción de L.Segalá.Barcelona:Ediciones B,S.A.
- Miranda Cancela, E. (2002). Medea: otredad y subversión en el teatro latinoamericano Contemporáneo. En C.Morenilla Talens & F. De Martino (Coords.), *El perfil de les ombres: el teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, (pp. 317-331). V; 2-5 de maig 2001, Bari: Levanti Editore.
- (2005). Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericano contemporáneo. *La ventana*, (nº 22), pp.69-90. México: Universidad de Guadalajara.
- Mitelman, C. (2007). "Villa Medea" en *Cuadernos de Odiseo*. Buenos Aires: Guiasterion.
- Molero, C.M. (2003). La magia en la literatura: Magas, brujas, hechiceras. En Actas XXXVIII (AEPE), pp.97-110.Centro virtual Cervantes.
- Monaghan, P. (2010). Spatial Poetics`and Greek Drama: Scenography as Reception. In E. Hall and S.Harrop (Eds), *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice* (pp.241-251). London: Duckworth.

- Moore, T. S. (1920). *Tragic Motherstrilogía: Medea, Niobe and Tyrfinf*. Recuperado en: <https://archive.org/details/tragicmothers00moor>.
- Moreau, A. (1994). *Le mythe de Jasón et Médée. Le va-un-pied et la sorcière*. París: Les Belles Lettres.
- Morris, I. (1992). *Death-ritual and social structure in Classical Antiquity*. Cambridge: University Press.
- Mosse, C. (1991). *La mujer en la Grecia clásica*. Madrid: Nerea.
- Müller, H. (1929). *Medea material*. En *Cuadernos de Investigación teatral*. Nº 226 IV/1989. Traducción del alemán de Brigitte Aschwanden.
- Murnagham, S. (2005). Women in Greek Tragedy. In R. Bushnell (Ed.), *A Companion to Tragedy* (pp.234-250). Oxford: University Press.
- Murray, G. (1951). *Eurípides y su época*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Nápoli, J. T. (2017). Eurípides y la tradición del teatro. 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*. (pp.169-183). Coimbra: Universidade de Coimbra.
- (2010). Espectáculo y teatralidad en *Bacantes* de Eurípides. En *Humanitas*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, vol. 62, pp.1-20.
- (2001). *La “locura amorosa” en Hipólito de Eurípides: análisis filológico de la μωρία femenina*. *Synthesis*, 8: 87-105.
- (1998). *La condición humana en Eurípides*, Tesis de Doctorado inédita. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Navarro Floria, P. (2004). Continuidad y fin del trato pacífico con los indígenas de la Pampa y la Patagonia en el discurso político estatal argentino (1853-1879). *Anuario IEHS* 19 (2004) pp.517-537.
- Newman, D. (2003). Boundaries. In J. Agnew, K. Mitchell and G. Toal (Geraóid O Tuathail)(Eds.), *A Companion to Political Geography*, (pp.123-37). Malden, MA and Oxford: Blackwell.
- Noël, J. F. M. (1991). *Diccionario de Mitología Universal*, Barcelona: Edicomunicación. Tomo I y Tomo II.

- Operé, F. (2001). *Historias de la frontera: El cautiverio en la América Hispánica*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Osborne, R. (2011). *The History Written on the Classical Greek Body*. Cambridge: University Press.
- Otto, W. F. (1960). *Mythos und Kultus*. Frankfurt: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Oyola L. (2017). *Chamamé*. Buenos Aires: Randon House.
- Padel, R. (1992). *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*, New Jersey.
- Pavis, P. (1987). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona: Wilku (v1.0)*.
- Pedrosa, J.M. (2000). *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros y ensalmos*. Guipúzcoa: Biblioteca Mítica Sendoa.
- Pégolo, L. (2015). *Medea de Héctor Schujman: De la tragedia al melodrama. Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*. Roma: Università degli Studi Guglielmo Marconi.
- Pellettieri, O. (Ed.) (1997). *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda Modernidad (1944-1976)*. Tomo IV. Buenos Aires: Galerna.
- Pérez Gras, M. L. (2011) *Cautivas de los indios: ¿personajes literarios o complejas construcciones sociales?*. En D. Altamiranda y D.Salem. (Ed.), *Miradas epocales a los discursos narrativos*. (pp.243-251). Buenos Aires: Editorial Dunken.
- Pérez, J. (2012) [2009]. *Breve Historia de la Inquisición en España*. Barcelona: Crítica.
- Pérez Herranz, F. M. (2013). *El (inmarcesible) árbol del bien y del mal: entre el atractor maligno y el prójimo*. In ID (Ed.), *La cólera de Occidente. Perspectivas filosóficas sobre la guerra y la paz*. (pp.23-60). Madrid: Plaza Valdés Editor.
- Pianacci, R, E. (2008). *Antígona: Una tragedia Latinoamericana*. California: Ediciones de GESTOS.
- Pippin Burnett, A. (1973). *Medea and the tragedy of revenge*. *CPh*, 68 1, 1-24.
- Pippin Burnett, A. (1998). *Revenge in Attic and Later Tragedy*. California: University of California Press.

- Plácido, D. (2005). La construcción cultural de lo femenino en el mundo clásico. En Pedregal Rodríguez y González González (Eds.), *Venus sin espejo. Imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*. (pp.17-32).Oviedo: KKK ED.
- (2008-2009). Formas de representación del poder en el mundo clásico. *Argos* 32 (2008-2009), pp.21-43.
- Pociña, A. y López, A. (2007). Una notable actualización italiana del mito antiguo: *Lunga Notte di Medea* de Corrado Alvaro. En A. Pociña y A. López (Eds).*Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea* (pp.159-174).Granada: Universidad de Granada.
- Poderti, A. (2002). *Brujas Andinas. La hechicería colonial en el Noroeste Argentino*. UNSA: Editor Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta.
- (2005). ¿Hubo Inquisición en Argentina?. *Cervantes Publishing Hontanar Digital*. Julio 2005.Nº 76, p.3.
- Pomeroy, S. (Ed.) (1991). *Women`s History & Ancient History*. Chapel Hill-Londres: University of North Carolina Press.
- Pórtulas, J. (2004). Medea(s). *Synthesis*, 11:123-143.
- Propp, V. (1981). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Pucci, R. (1998).El tamaño de la población aborigen del Tucumán en la época de la conquista: balance de un problema y propuesta de nueva estimación. *Población y Sociedad*, núm.5, Tucumán, pp.239-270.
- Pugliese, M.R. (2011). *Derecho, Estado y religión. La historia del matrimonio civil en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Puig, M. (2000). *Boquitas Pintadas*. Buenos Aires: Planeta.
- Rabinowitz, N.S. (1993). *Anxiety veiled. Euripides and the traffic in women*. Ithaca: Cornell University Press.
- (2013). Ancient Myth and Feminist Politics .The Medea Project and San Francisco Women`s Prisons.Cap.18. In D. Lateiner, B.K.Gold and J.Perkins. (Eds.), *Roman Literature, Gender and Reception* (pp.267-283).New York and London: Routledge Taylor & Francis Group.
- Rascovsky, A. (1970). *La matanza de los hijos y otros ensayos*. Buenos Aires: Kargieman.
- (1973). *El filicidio*. Buenos Aires: Ediciones Orión.

- Ratto, S. (2001). El debate sobre la frontera a partir de Turner. La *New Western History*, los *Borderlands* y el estudio de las fronteras en Latinoamérica. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"* Tercera serie, núm.24, 2ª semestre de 2001, pp.105-126.
- Redfield, J.M. (2012) *La Iliada, naturaleza y cultura*. Madrid: Gredos.
- Rehm, R.(1989) .Medea and the Λόγος of the Heroic. *Eranos* 87, 97-115.1989.
- (1994). *Marriage to Death*. Princeton: University Press.
- (2002). *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Oxford: University Press.
- Reis, C. y López, A. (1996). *Diccionario de Narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Rest, J. (1967). *El teatro moderno*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Reyes Trigos, C. (2003). Visión panorámica de los estudios sobre narración. *Revista de Humanidades del Instituto Tecnológico de Monterrey*, N° 15, pp.95-119. 2003.
- Ricoeur, P. (2013). *La memoria, la historia y el olvido*. México-Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Rius Gatell, R. (Ed.) (2006). *Sobre la Guerra y la violencia en el discurso femenino: 1914-1989*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Rodríguez Adrados, F. (1983). *La democracia ateniense*. Madrid: Alianza.
- (1983). *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza.
- (1993). Notas críticas a Eurípides, *Medea*. *Emerita*, 61, pp.241-266.1993.
- (1995). *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*. Madrid: Alianza.
- (2004). El despegue' griego en el nacimiento de una nueva humanidad. En A.M. González de Tobía (Ed.), *Ética y estética. De Grecia a la modernidad* (pp.13-25).La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- 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.

- (1998). Las cóleras en la Medea de Eurípides. *Nova tellus*, 16-2, 1998, pp.57 a 77.
- (2002). Medea y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca. En A. López y A. Pociña. (Eds.), *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy Vol.I* (pp.277-293). Granada: Universidad de Granada.
- (2010). *Cautivas Troyanas. El mundo fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba: Ordia Prima.
- (2012). Divinizar lo deshumanizado: la apoteosis en *Medea* de Eurípides. En A. Atienza et alii (Eds.), *Nostoi. Estudios a la memoria de Elena Huber* (pp.361-370). Buenos Aires: Eudeba.
- Romero López, D. (1998). Im-Pulsos en Literatura Comparada. En S. Basnett et al. *Compilación de textos y bibliografía. Orientaciones en Literatura Comparada*. Madrid: Arco Libros.
- Romero Mariscal, L. (2013). Mujeres, palabras y escritura en la tragedia griega. En F.De Martino y C.Morenilla Talens. (Ed.), *Palabras sabias de mujeres: teatro y sociedad en la antigüedad clásica* (pp. 333-359).Italia: Levante Editori.
- Rosental, M. e Iudin, P. (1965). *Diccionario Filosófico*. Buenos Aires: Ediciones Universo.
- Rosenzvaig, M. (2009). *El teatro de la enfermedad*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Ryngaert, J. P. (2004). *Introducción al análisis teatral*, Buenos Aires: Ediciones artes del sur.
- Sala Rose, R. (2002). La *Medea* de Eurípides: el enigma del infanticidio. En López, A. y A.Pociña (Eds.), *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Vol I* (pp.293-315). Granada: Universidad de Granada.
- Salessi & O`Connor, P. (1994). For Carnival, Clinic and Camera: Argentina's Turn-of-the-Century Drag Culture Performs 'Woman'. In D. Taylor and J. Villegas (Eds.), *Negotiating Performance* (pp.262-266).Durham and London: Duke University Press.
- Salvaneschi, L. M. (1992). *Medea de Moquehua*. Buenos Aires: Botella al mar.
- Saravia de Grossi, M.I. (2007). *Sófocles. Una interpretación de sus tragedias*. La Plata: Edulp.
- (2012). Antígona Sófocles. Traducción, notas y estudio preliminar.La Plata: Edulp.
- Sarlo, B. (2007). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.

- Sarmiento, D.F. (1986). *Facundo o civilización y barbarie*. Argentina: Biblioteca Hyspamérica.
- Sarrazac, J.P. (1999). *L'avenir du drama*. París:Circé/Poche.
- Sbarra, N. H. (2008). *Historia del alambrado en la Argentina*. Buenos Aires: Letemendia Casa Editora.
- Schlesinger, E. (1949). *El Edipo Rey de Sófocles*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- (1983) On Euripides' *Medea*. In E. Segal (Ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy* (pp.294-311).Oxford: University Press.
- Schlesinger, P. y Morris, N. (1997). Fronteras culturales: identidad y comunicación en América Latina. En *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas Época II*. Vol. III. Núm 5, Colima, junio 1997, pp.49-83.
- Schroeder, A. J. (1998). *La Frontera de David Cureses*. *Stylos*, 7:66.1998.
- Schujman, H. (2011). *Teatro Cuaderno 6. Medea. Buen día, Monsieur Gauguin. ¡Oh, un Ratón*. Buenos Aires: Dunken
- Seaford, R. (1995). *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing*. Cap.10 Tragic Reprocity. pp.390-430.Clarendon Press-Oxford: University Press.
- Seidensticker, B. (1996). Tragic Dialectic in Euripidean Tragedy. In M.S.Silk (Ed.), *Tragedy and the Tragic Greek Theatre and Beyond* (pp.377-397).Oxford: Clarendon Press.
- Segal, Ch. (1995) "El espectador y el oyente". En Vernant, J.P (Ed.), *El hombre griego* (pp.211-247). Madrid: Alianza.
- Segal, E. (1983) (Ed.). *Oxford readings in Greek Tragedy*. Oxford: University Press.
- Seibel, B. (2002). *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.
- Seltman, C. (1965). *La mujer en la Antigüedad*. Buenos Aires: Eudeba.
- Sempat Assadourian, C. (1983). *El sistema de la economía colonial. El mercado interior*. Regiones y espacio económico. México: Nueva Imagen.
- Séneca, L. A. (2001). *Medea*. Traducción en verso de V. García Yebra. Madrid: Gredos.

- Shaw, M. (1975). The female intruder. Women in fifth-century drama. *CPH* 70, 1975, pp.255-266.
- Simon, S. J. (1974). Eurípides`defense of women. *CB* 50, 1974, pp.39-42.
- Soriano, E. (1985). *Medea* 55. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Steiner, G. (1986). *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Barcelona: Gedisa.
- (2012). *La muerte de la tragedia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sommerstein, A.H. (2010). *The Tangled Ways of Zeus and other studies in and around Greek Tragedy*. Oxford:University Press.
- Sousa Silva, M. de F. (2007). *Bacantes* de Eurípides. Símbolos em confronto. *Synthesis. Volumen* (14), pp.12-30.
- (2010) Eurípides y el espectáculo de violencia. En A. M. González de Tobía (Ed.), *5º Coloquio Internacional. Mito y Performance. De Grecia a la Modernidad* (pp. 109-129). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- (2012) (Coord.) *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. (pp.217-226) Coimbra: Universidad de Coimbra.
- Suárez, P. (2014). *La Alimaña* (inédita). Buenos Aires.
- Tarantuviez, S. (2001). Tendencias del teatro argentino actual. *Revista de Literaturas Modernas*, 31, pp.175-193.
- Tarragó, M. (2000). *Los pueblos originarios y la conquista*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Todorov, T. (2007). *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI.
- Tomás y Valiente, F. (2000). [1976-1994]. *La tortura judicial en España* (2ª edición). Barcelona: Crítica.
- Torre, C. (2010). *Literatura en tránsito. La narrativa expedicionaria de la Conquista del desierto*. Buenos Aires: Prometeo.
- Tschudi, L. (1974). *Teatro argentino actual*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Tuan, Y. F.(1974). Space and Place: Humanistic Perspective. *Progress in Geography*.6, 211-52.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Universidad de Murcia.

- (2004). *El diálogo teatral*, Buenos Aires: Galerna.
- Ulanovsky, C. *et all.* (1996). *Días de radio. Historia de la radio argentina*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Valderrábano González, I. (2017). Del vientre al OIKOS: Los pasos femeninos en la Grecia antigua. *Synthesis*, vol.24-1, pp.47-65.
- Varakis, A. (2008). Body and Mask in Performance of Classical Drama on the Modern Stage. In L.Hardwick and C.Stray (Eds.), *A Companion to Classical Receptions* (pp.259-274).USA: Blackwell.
- Vernant, J.P. & Vidal-Naquet. (1972). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Madrid: Taurus.
- Vernant, J. P. (1974). *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris: François Maspero.
- (1982). El sujeto trágico: historicidad y transhistoricidad. *Thesis. Nueva Revista de Filosofía y Letras*. 12:8-11.
- (2001). *La muerte en los ojos. Figura del Otro en la antigua Grecia*. España: Gedisa.
- (2001). *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia*. Barcelona: Paidós.
- Vidal Naquet, P. (1981). *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego: el cazador negro*. Barcelona: El Acantilado.
- Viña Martínez, R. (2016). *Medea maelstrom*. Cuba: Ediciones la luz.
- Viñas, D. (1964). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- (1989). Espectáculos teatrales. En G. Montaldo *et al.*, *Historia social de la literatura argentina. Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)* (pp.9-20).Buenos Aires: Contrapunto.
- Walter, J. C. (1980). *La conquista del desierto: Síntesis histórica de los principales sucesos ocurridos y operaciones militares realizados en La Pampa y Patagonia contra los indios (años 1527-1885)*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Weidner, E. (1913). *βάρβαρος*. *Glotta*, 4, pp.303-304.

- Wiles, D. (2004). The Use of Masks in Modern Performances of Greek Drama. En E. Hall, F. Macintosh and A. Wrigley.(Eds.), *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium* (pp.245-263). Oxford: University Press.
- Williams, B. (1993). *Shame and Necessity*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University Press.
- Williams, R. (2014). *Tragedia moderna*. Buenos Aires: Edhasa.
- Wolf, C. (1996). *Medea. Voces*. Madrid: Debate.
- Wolff, R. P. On Violence. *Journal of Philosophy*, 66:19, pp.601-606
- Wolff, H.J. (2007). *El origen del proceso entre los griegos*. *Revista de la Facultad de Derecho*. México, 247, 335-74.
- Wright, M. (2005). *Euripides' Escape Tragedies: a study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*. Oxford: Oxford University Press.
- Zayas de Lima, P. (1981). *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-1980)*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- (1998). Tiempo de Medeas. *Stylos* 7: 123-128.
- (2010). Mitos griegos en el discurso teatral argentino. *Telón de fondo, Revista de teoría y crítica teatral* , (Nº 11), jul.2010, pp.1-21, Recuperado de [\(http://www.telondelfondo.org\)](http://www.telondelfondo.org).(12/04/2015).
- (2010). *El universo mítico de los argentinos en escena*. Tomo I. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Zecchin de Fasano, G. (2004). *Odisea: Discurso y narrativa*. La Plata: Edulp.
- Zeitlin, F. (1992). Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama. In J.J.Winkler y F. Zeitlin (Eds.), *Nothing to do with Dionisos? Athenian Drama in its Social Context* (63-96). Princeton.
- Zubieta, A. M. (Compiladora) (2014). *Mapas de la violencia. Filosofía, teoría literaria, arte y literatura*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.