



Plurentes. Artes y Letras

ISSN: 1853-6212

plurentesunlp@gmail.com

Universidad Nacional de La Plata

Secretaría de Asuntos Académicos

Prosecretaría de Asuntos Académicos

Bachillerato de Bellas Artes, "Prof. Francisco A. De Santo"
Argentina

Medea de Moquehuá de Luis María Salvaneschi La violencia de la desterritorialización

Delbueno*, María Silvina

***Medea de Moquehuá* de Luis María Salvaneschi La violencia de la desterritorialización**

Plurentes. Artes y Letras, núm. 10, 2019

Universidad Nacional de La Plata

Secretaría de Asuntos Académicos

Prosecretaría de Asuntos Académicos

Bachillerato de Bellas Artes, "Prof. Francisco A. De Santo"

Argentina

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Medea de Moquehuá de Luis María Salvaneschi La violencia de la desterritorialización

Medea de Moquehuá de Luis María Salvaneschi The violence of the deterritorialization

Maria Silvina Delbueno*

Magister y doctoranda por la Facultad de Humanidades
y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La
Plata. Profesora Titular por la Universidad Nacional del
Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina
silvinadelbueno@yahoo.com.ar

Recepción: 30 Agosto 2019

Aprobación: 06 Septiembre 2019

Publicación: 15 Octubre 2019

RESUMEN:

Medea de Moquehuá es una de las tragedias argentinas que recepciona el conocido mito de Medea. Por anotación explícita de su autor, Luis María Salvaneschi, 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 en la ciudad de Buenos Aires. En relación directa con los espacios y el tiempo, la manifestación de la violencia en esta obra aparece delineada en múltiples planos. Entre ellos hallamos el plano geográfico escindido en el binomio: territorialización frente a desterritorialización, el plano social y el plano genérico identitario: femenino y masculino en los que se entrelazan los personajes que la componen.

PALABRAS CLAVE: *Medea*, Eurípides, *Medea de Moquehuá*, Salvanesch, Violenci, Violencia.

ABSTRACT:

Medea de Moquehuá is one of the Argentine tragedies that receives the well-known myth of Medea. By explicit mention of the author, Luis María Salvaneschi, it is inserted in a time that is relatively close to the edition year: 1992 and it takes place during dusk and the dawn of the following day in Buenos Aires city. In direct relation to the places and time, the manifestation of violence in this play appears delineated in multiple levels. Among them we find the geographic level split in the binomial: territorialization against deterritorialization, the social level and the identity generic level: female and male, among which the characters that form it, interwine.

KEYWORDS: *Medea*, Eurípides, *Medea de Moquehuá*, Salvaneschi, Violence.

INTRODUCCIÓN

Estructuralmente esta pieza teatral se encuentra conformada por dos actos que se desarrollan entre el atardecer de un día y el amanecer del siguiente en la ciudad de Buenos Aires. En el primero de estos actos hallamos un coro compuesto por murgueros, la protagonista Medea, la Vieja en clara transposición del personaje de la Nodriza eurípidea. 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. Además, hallamos al personaje del jubilado en función de recepcionista del hotel, propiedad del Dueño innominado en clara alusión a Creonte, su hija, una bailarina innominada al igual que su padre, y Jasón. Sólo los personajes protagónicos mantienen su conocido nombre mítico.

Esta obra manifiesta una estrecha relación con la tragedia clásica *Medea* de Eurípides que funciona a modo de hipotexto. En el presente trabajo abordaremos la recepción del personaje mítico desde la violencia y desde la pérdida del territorio que atraviesa a la protagonista de esta tragedia argentina.

Nos es preciso recordar que los mitos griegos ya se consideraban, en su origen, como la reescritura de una historia, lejana y heroica, pero en líneas generales, verídica.¹ Si volvemos la mirada a las múltiples definiciones

del mito, quizá uno de los términos más polisémicos, podríamos insistir en la interpretación de López Eire (2001) cuando nos dice: “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 [...]” (p.15). En este sentido, Lorna Hardwick (2003) 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.” (p.8). 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 constata Marteen De Pourcq (2012):

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 Hightet 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. (220-221).

Creemos que 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, inerte e indiscutible, la recepción permite transformarlo de acuerdo con la mirada de cada lector y de acuerdo con la realidad que le toca vivir. Por consecuencia, la 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. Hacemos referencia a contextos tal como lo define Hardwick (2003):

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). (pp.1.2).

Ahora bien, desde los estudios de recepción nos detendremos particularmente en las fragmentaciones del mito que en el contexto de la obra argentina reviven la violencia y la pérdida del territorio.

Si nos focalizamos en el sema “violencia”, éste aparece como un desborde, una fuerza extrema, excesiva, inseparable de lo humano, en la que el furor, el padecimiento, la desesperación y la locura, se hallan involucrados. Liddell-Scott ya ha dado cuenta del término *ὄβρις* como sinónimo de violencia.²

Por una parte, Robert Wolff (1969) lo describe como: “Strictly speaking, violence is the illegitimate or unauthorized use of force to effect decisions against the will or desire of others”. (p.606).

Por otra parte, Fernando Miguel Pérez Herranz (2013) analiza 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 *ἰς* = músculo, fuerza, vigor y se remite a *βία*, fuerza vital, la fuerza del cuerpo. (p.39).

En castellano aparece en el siglo XIII, vinculada 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 distinguido la violencia simbólica donde el poder simbólico literalmente “construye un mundo” imponiendo orden a la realidad”.³

También debemos anexar a lo anteriormente expuesto la 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 tema violencia se encuentra incorporado en algunos mitos, como lo sostiene René Girard (1987):

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 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. (pp.102-103).

Ahora bien, cada época en Argentina revisa de manera disímil este mito de Medea ya que la cultura antigua sigue teniendo vigencia en nuestra cultura. A partir de los años 80 y 90 del siglo XIX, en nuestro país y en Latinoamérica, 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 el controvertido personaje de Medea como marco general de los rasgos de violencia.

Igualmente 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 involucra indisolublemente la noción de borde o de límites. En este sentido, Isabelle Boehm (2015) afirma: «[...] el vocablo frontera se halla entrelazado a la noción de «extrémité, de confins, c'est-à-dire de ce qui est à longue distance d'un élément de référence» (p. 2).

Consideramos que la posesión de un territorio o bien su par antinómico, la desterritorialización, involucra la noción de frontera, línea divisoria, frágil y móvil por aquello que se posee o bien se ha perdido.

Si retomamos la manifestación de la violencia, a la que hemos aludido en primer término, en esta obra aparece delineada en múltiples planos, a partir de los cuales se entrelazan los personajes que la componen. En el presente trabajo abordaremos la expresión de la violencia en el plano geográfico, escindido en el binomio: territorialización frente a desterritorialización, en el plano social y en el plano genérico identitario: femenino y masculino. Es decir, en la pieza de Salvaneschi⁴ a partir del concepto de territorio, parecen deslindarse jerarquizadamente tres lineamientos a saber: los espacios geográficos, la sociedad que puebla dichos espacios y las identidades genéricas que se insertan en dicha sociedad.

En primer lugar, desde los espacios geográficos podemos vislumbrar la confrontación del aquí y del allá, la gran urbe frente a la marginalidad pueblerina. En segundo lugar, la alusión al Club Social enfatiza el punto de encuentro y socialización de los habitantes de los poblados pequeños frente a la incomunicación de las grandes ciudades. Además y, en tercer lugar, el autor en la voz de la Vieja, se detiene en otra confrontación, la del plano genérico: femenino-masculino con la distinción de la lozanía de las mujeres del pueblo frente a la fortaleza física, metonimia de los músculos de los hombres. La belleza y la armonía de la descripción de los habitantes de Moquehuá aúnan los géneros femenino-masculino desde el recuerdo y parecerían oponerse al presente de la gran ciudad, especialmente a los hombres envilecidos que allí habitan, como por ejemplo el dueño del hotel, el jubilado y el travesti del coro.

DELIMITACIÓN DE LOS ESPACIOS Y DEL TIEMPO

Desde el concepto de territorio, ya definido, analizaremos pormenorizadamente los macro y los micro-espacios teatrales y la expresión de la violencia que en ellos se suscita.

En el hipotexto euripideo podemos constatar que dentro del espacio teatral de Corinto, espacio escénico, donde se desarrolla la acción de la tragedia, aparecen otros espacios: Cólquide el espacio distante –mítico en la voz de la nodriza y de la propia Medea y, por mediación del coro, Atenas, como eje espacial.⁵ Ahora bien, en cuanto al espacio en particular, Lusching (1992) sostiene: “Medea’s Nurse (like Alcestis’ 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.”(p.37).

Si nos circunscribimos a los espacios de la tragedia de Salvaneschi, podemos delimitar un macro-espacio en el que se halla involucrada la República Argentina, y en ella se encuentra subsumida la capital, Buenos Aires. En confrontación con ésta, nos encontramos con un micro-espacio en el que subyace 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. 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).⁶

Ahora bien, dentro del macro-espacio de la ciudad de Buenos Aires, hallamos subsumido un espacio menor, el del hotel de baja categoría conformado por dos plantas en donde habitan 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 que interactúan indistintamente en un mismo espacio interior, el del hotel, de modo tal que ningún acontecimiento alcanza a ser privado. En el espacio de la planta alta tienen lugar los actos criminales y en el espacio de la planta baja tienen lugar los diálogos de inculpación entre los distintos personajes. Además, debemos considerar un tercer movimiento escénico, el que realiza contantemente el coro de murgueros en el transcurso del tiempo dramático.

Como lo hemos anticipado podemos escindir esta pieza en varios planos que serán analizados a continuación.

PLANO GEOGRÁFICO

En la tragedia de Salvaneschi, desde el plano geográfico, podemos vislumbrar en primer lugar, 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 sólo uno 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).⁷ 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. 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. La carencia de territorio, la desterritorialización que ha padecido el personaje clásico de Cólquide a Corinto alcanza desde los estudios de recepción a este personaje argentino desde Moquehuá a Buenos Aires, atendiendo que la dicotomía resulta visceral ya que se suscita dentro del mismo territorio nacional.

En tanto que la Vieja, desde una visión más equitativa y menos sentimental, parecería no ajustarse en el presente encierro: 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 que será analizado a posteriori, 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 jacarandás. (Salv.M.M.p.13).

Esta enunciación 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 irrealidad evasiva del ensueño, provocado por la idealización que confiere la nostalgia por aquello que ya no se tiene. En esta obra en particular, el espacio Moquehuá adquiere visos de “*locus amoenus*” para este último personaje.

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). Este 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. Entonces aparece plasmada 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 el 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).⁸

PLANO SOCIAL

Esta historia de amor cantada por el coro de murgueros involucra a Medea y a Jasón desde una de las tantas vetas, en este caso en particular, la escisión social. Sabemos que en esta obra la mujer ha sido la hija de un estanciero de posición acomodada frente a un hombre carente de futuro y, mayormente inescrupuloso. Tengamos en cuenta la enunciación de 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).⁹

La pluralidad de los argonautas en el mito griego 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.¹⁰ Es de notar que las carreras de sortija,¹¹ las carreras de sulki,¹² y la riña de gallos¹³ demuestran un claro anclaje en el territorio de la pampa argentina de los siglos XIX y principios del siglo XX. Existe en el hombre un impulso que tiende a exceder los límites, va más allá de sus propias prohibiciones que lo llevan a exponerse, a violentarse. Podríamos inferir que la práctica de los dos primeros juegos se relacionan 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 se inserta en la esfera de la voluntad e 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

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

Al analizar más profundamente, hallamos la inferioridad de condiciones dentro de los mismos pobladores de Moquehuá, es decir, la inferioridad de la clase baja de una criada, la Vieja con respecto a la Medea de antaño, 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, en el transcurso de la tragedia hacia su etapa final, debemos retomar este plano económico-social en su escisión: servilismo-señorío respecto de 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).

Si tenemos en cuenta al personaje de la Vieja desde este mismo plano social y, desde el eje del servilismo, creemos que se asemeja, por la conducta manifiesta, a los 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 respecto del dinero despreciado por Medea: “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).

Ahora bien, desde el plano social y en el eje opuesto del señorío, la situación de manipulación fallida que Medea intenta sobre Jasón, se replica en espejo en la manipulación efectiva del Dueño sobre este mismo hombre. Manipulación claramente advertida por Medea y que 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. La descripción de los habitantes de Moquehuá aúna los géneros femenino-masculino y resulta diametralmente opuesta a la descripción de los habitantes de la gran urbe.

Si nos situamos exclusivamente en el plano genérico identitario femenino, hallamos la distinción entre Medea, la Vieja y la joven bailarina, con comportamientos bien disímiles en todas ellas pero aunadas en la génesis femenina 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. 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. En este sentido, y en alusión a las distintas formas de la violencia, Femenías (2013) 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 *cueros* (vidas) *autoviolentados*, en los que se produce una forma de desterritorialización de sí [...]”(p.59).¹⁴ Por ello creemos que, por su carácter netamente pasivo, y aunque antitético 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.¹⁵

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 otro hombre, 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).¹⁶ Esta acción ejecutada sigilosamente por el hombre contribuye a conformar en él otra degradación, la desheroización.

LA VIOLENCIA EN LA POSESIÓN DEL CUERPO COMO TERRITORIO

Si volvemos a situarnos en el plano geográfico, debemos considerar la posible relación que mantiene éste con el plano amoroso. En ambas obras, en el hipotexto griego como en la obra argentina, este último plano aparece trazado a partir del conocido tríptico: la pasión malsana de Medea, la presencia de una joven violentamente subyugada por la figura paterna y frente a ambas, un Jasón enteramente arribista. La Medea de Salvaneschi 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). Ese cuerpo masculino se consolida en el único territorio de anclaje que al parecer posee la protagonista argentina.

Desde la percepción de ese cuerpo, Medea conoce el peso de la maternidad. Desde los inicios de la obra el cuerpo femenino parece vencido a causa del sufrimiento. En este sentido, la mujer constituye un cuerpo sufriente que se ha transformado en una herida abierta tanto por causa del amor que no ha cesado como por el consecuente parto posterior. Ambas heridas pertenecen exclusivamente al ámbito genérico, “la guerra en femenino”. A este respecto afirma Nicole Loraux (2004):

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. (pp. 27-28).

Entonces la protagonista argentina recuerda aquel pasado esplendente junto al hombre y ese recuerdo en el presente de la acción, sólo le produce desasosiego. Por ello, nos retrotrae al encuentro con su hombre, encuentro que marcó su cuerpo de una vez y para siempre y lo resignificó como parte formativa de su territorio:

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 (p.18-19).¹⁷

La mujer 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 tal como sucede con la Medea eurípidea porque el lugar de esta Medea argentina, 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.¹⁸

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 podrían concatenar con los ejes espaciales: interior-exterior, ya que esta protagonista mientras sucumbe por amor en el interior de la habitación, escucha la algarabía del resto de los personajes procedente del espacio exterior, por consecuencia de la proximidad de la boda.¹⁹ Los mencionados planos 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 identitarios masculinos: “[...]/Jubilado: Siempre la misma historia/Murg/1 Justificación./Murg/3:Perdón./Murg/6: Olvido.” (Salv.M.M.p.16).

Con respecto al sentimiento de pérdida por amor, si nos retrotraemos a la tragedia griega, creemos que son escasos los versos en los que visualizamos a una mujer sufriente. Podríamos decir que estos versos se hallan en los inicios de la obra, en el prólogo (Eur.M.vv.1-130),²⁰ como en los anapestos de lamentación de la Nodriza y de Medea (Eur.M.vv. 96-130).

Ahora bien, la mujer 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 algunas 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 argentina, 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 tiene un rótulo marginal en Corinto puesto que las leyes griegas son impartidas exclusivamente para sus ciudadanos, los nacidos en esa tierra. En este sentido, Boegehold (1994) 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. (p.62).

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

Desde esta misma violencia del despojo, de la no pertenencia a un territorio, igualmente el personaje de la Vieja se halla subsumido exclusivamente al lugar que ocupa su dueña. Quizá por ello, notamos su marcada

complicidad 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.

LA MONSTRUOSIDAD FEMENINA A PARTIR DE LA RUPTURA MATRIMONIAL

Si volvemos la mirada hacia la tragedia eurípidea, el público ateniense, espectador de la tragedia, no se asombra por el accionar del hombre, 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 (1994):

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. (p.58).

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).²¹ 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 argentina esta ruptura consolida la expresión de la violencia genérica femenina por causa del abandono y la consecuente situación de *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 a causa del hombre va acrecentándose de modo tal que el mismo abandono encadenará las brutales acciones posteriores que ejecutará esta mujer despechada.

LA MONSTRUOSIDAD FEMENINA: FASCINACIÓN, ASESINATO Y FILICIDIO.

En la protagonista argentina, la monstruosidad podría eslabonarse desde tres dimensiones. En primer lugar, como una mujer fascinante; en segundo lugar, como una mujer asesina y, finalmente, como una mujer filicida. En las dos primeras dimensiones no hallamos rasgos de violencia, excepto en la ponzoña vertida en los míticos 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, si nos atenemos a la veta de la fascinación, ésta se halla en el hipotexto griego, en el momento en que Creonte le concede un día más de estadía en tierra griega:

*ἤμιστα τοῦμόν λῆμ' ἔφω τυραννικόν,
αἰδούμενος δὲ πολλά δὴ διέφθορα:
καὶ νῦν ὄρω μὲν ἐξαμαρτάνων, γύναι,
ὄμως δὲ τεύξῃ τοῦδε. προυννέπω δὲ σοι,
εἴ σ' ἢ 'πιούσα λαμπὰς ὄψεται θεοῦ
καὶ παῖδας ἐντὸς τῆσδε τερμόνων χθονός,
δανῆ: λέλεκται μῦθος ἀψευδῆς ὁδε.
νῦν δ', εἰ μένειν δεῖ, μίμν' ἐφ' ἡμέραν μίαν:
οὐ γάρ τι δράσεις δεινὸν ὦν φόβος μ' ἔχει. (Eur.M. vv.348-356).²²*

*(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 clara transposición de Creonte en la tragedia argentina, prácticamente en términos similares cuando enuncia:

(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 pretendan hacerlo.

Ahora bien, 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 eurípideo, (Eur.M, vv.522-544).²³ Sin embargo, el idilio amoroso existe pero 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 su hombre 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 raconto 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 momento en que debió prostituirse.²⁴ Por consecuencia, el mundo de esta Medea sigue girando en torno de Jasón y le es imposible pergeñar una huida que no sea conjunta como ya lo hemos dicho.²⁵

Los planos temporales desde el pasado y hacia el presente se asimilan en la visión amorosa de esta mujer. La Vieja en función de testigo, percibe 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 aún 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, no sólo desafía el poder de los otros, sino que además 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 secuencialmente de igual manera que en el hipotexto griego, por el envenenamiento que se instrumentaliza en los dones entregados a la flamante esposa.²⁶

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 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).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Desde los estudios de recepción *Medea de Moquehuá* aúna la universalidad del personaje mítico de Medea con la particularidad del espacio geográfico argentino del poblado de Moquehuá.²⁷

Las expresiones de violencia en esta obra se hallan signadas desde varios planos, pero es el plano del territorio el que predomina tanto en el personaje protagonista como en el resto de los personajes. La carencia del mismo, el que también ha padecido la Medea del hipotexto eurípideo de Cólquide a Corinto, alcanza a la protagonista argentina en el mismo territorio nacional de 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 en el exterior por la pertenencia a la periferia, bien disímil de la gran urbe, de 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 en su interior lo conforma el cuerpo de Jasón a quien ha perdido irrevocablemente en el presente de la acción dramática. Por consecuencia de esta pérdida, Medea asume el papel de una mujer despechada capaz de consumir la muerte de sus enemigos hasta llegar a la máxima expresión de la violencia con el filicidio, tal como sucede en la tragedia griega. En relación directa con el plano del territorio y su opuesto, la desterritorialización, hallamos otros dos planos que se encuentran entrelazados a éste, el plano social: señorío-servilismo y el plano identitario genérico: femenino-masculino. En todos estos planos aparece demarcada la expresión de la violencia que alcanza a todos los personajes.

BIBLIOGRAFÍA

- Anouilh, J. (1983). *Medea*. Buenos Aires: Losada.
- Beauvoir, S. (1968). El segundo sexo. En *El problema de la mujer* AAVV. Buenos Aires: Paidós.
- 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*. Recuperado de: <http://etudesanciennes.revues.org/822>
- Boegehold, A. L. (1994). Perikles’ citizenship law of 451/0 B.C. En A. L. Boegehold y A. C. Scafuro (eds.), *Athenian Identity and Civic Ideology*, edited by Alan L. University Press.
- Burkert, W., Girard, R. y Smith, J. (1987). *Ritual Killing and Cultural Formation*. Stanford: University Press.
- Corrado, A. (1956). *Larga noche de Medea*. Buenos Aires: Losada.
- Cureses, D. (1964). *La frontera*. Buenos Aires: Ediciones Tespis.
- De Cecco, S. (1990). *El Reñidero*. Buenos Aires: Huemul.
- De Pourcq, M. (2012). Classical Reception Studies: Reconceptualizing the Study of the Classical Tradition, *The International Journal of the Humanities*, 9(4).
- De Romilly, J. (2011). *La tragedia griega*. Madrid: Gredos.
- Eurípides. (1938). *Medea*. Oxford: Clarendon Press.
- Eurípides. (1976). Tome I. Le Cyclope – Alceste – Médée - Les Héraclides. Paris: Les Belles Lettres
- Eurípides. (1977). *Tragedias I. El ciclope. Alcestis – Medea – Los Heráclidas – Hipólito – Andrómaca - Hécuba*. Madrid: Gredos.

- Eurípides. (1994). *Cyclops – Alcestis - Medea*. Cambridge, Mass.: Loeb Classical Library, Harvard University Press.
- Eurípides. (2007). *Tragedias*. Buenos Aires: Colihue Clásica
- Femenías, M. L. (2013). *Violencias cotidianas (en las vidas de las mujeres) Los ríos subterráneos*. Vól. I. Rosario: Ediciones prohistoria.
- Freud, S. (2002). *Estudios sobre la Histeria*. Biblioteca de los grandes pensadores. Barcelona.
- Gambaro, G. (2004). *Teatro I*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- González de Tobía, A. M. (2008). Un himno no convencional en Medea de Eurípides. *Letras Clásicas*, 12, 37-50.
- González, R. J. (2000). Jasón de Alemania. (Inédito).
- Hardwick, L. (2003). *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Knox, B. M. W. (1983). The Medea of Eurípides. En E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford: University Press.
- Liddell, H. G. y Scott, R. (1996) [1843]. *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- López Eire, A. (2001). Mito y lenguaje. *Synthesis*, 8.
- Loraux, N. (2004). *Las experiencias de Tiresias (lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*. Barcelona: Acantilado.
- Lusching, C. A. E. (1992). Interiors: Imaginary spaces in Alcestis and Medea. *Mnemosyne*, XLV(1), 19-44.
- Martindale, C. (2013). Receptions-a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical. *Classical Receptions Journal*, 5, 169-83.
- Marechal, L. (1983). *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Colihue.
- Pérez Herrans, F. M. (2013). El (inmarcesible) árbol del bien y del mal: entre el atractor maligno y el prójimo. En ID (Ed.), *La cólera de Occidente. Perspectivas filosóficas sobre la guerra y la paz* (pp. 23-60). Madrid: Plaza Valdés Editor.
- Redfield, J.M. (2012). *La Iliada, naturaleza y cultura*. Madrid: Gredos.
- Salvaneschi, L. M. (1992). *Medea de Moquehuá*. Buenos Aires: Botella al mar.
- Séneca, L. A. (2001). *Medea*. Madrid: Gredos.
- Soriano, E. (1985). *Medea 55*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Wolff, R. P. (1969). On Violence. *Journal of Philosophy*, 66(19), 601-606.

NOTAS

- * Dirige el Proyecto de Extensión titulado: Mujeres filicidas. La violencia en algunas obras argentinas. Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Miembro investigadora del Proyecto de Investigación titulado: Fronteras, marginalidades y rupturas. Universidad Nacional de La Plata.
- 1 De Romilly (2011, p. 23).
 - 2 Liddell y Scott (1996).
 - 3 Femenías (2013, p. 19).
 - 4 Luis María Salvaneschi, poeta y dramaturgo, nació en Olivos, provincia de Buenos Aires. Lamentablemente no contamos con demasiados datos biográficos acerca de este autor.
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); *Medea de Moquehuá* que ha sido editada en el año 1992.
 - 5 González de Tobía (2008, p. 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.”
 - 6 Todas las citas están extraídas de esta edición: Luis María Salvaneschi. *Medea de Moquehuá*. Buenos Aires: Botella al mar. (1992). En adelante sólo se indicará el número de paginación precedido por la abreviatura (Salv.M.M.)
 - 7 Esta alusión nos recuerda la enunciación de otra Medea argentina, en Jasón de Alemania de Javier Roberto González cuando su protagonista afirma: “-Donde yo nací teníamos un mar de tierra, parejita y húmeda, para perderse la vista” (González, 2000, p.18).

- 8 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. Como el autor no lo explicita, no podemos saberlo.
- 9 Con respecto a la acción referida por la Vieja en torno a los despropósitos cometidos, de alguna manera ha sido definida por Foucault (2014): “El insensato no es enteramente extraño al mundo de la razón: antes bien representa la razón pervertida, perpetuamente derivada a cada movimiento del espíritu. En él se realizan incesantemente el peligroso intercambio de la razón y de la sinrazón [...]”. (p.82).
- 10 Redfield (2012, p.166) sostiene respecto de la antigüedad clásica: “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, por así decirlo, funciona a manera de fideicomiso para sus herederos.”
- 11 Carrera de sortija. Si bien su origen concreto es desconocido, se tienen noticias del mismo desde el medioevo europeo, en el llamado torneo medieval, donde se celebraban todo tipo de juegos, justas y ejercicios ecuestres. El juego es también popular en la zona norte de África.
Consiste en una fiesta de a caballo, que se ejecuta poniendo una sortija de hierro de tamaño de un ochavo segoviano, la cual está encajada en otro hierro, de donde se puede sacar con facilidad, y este pende de una cuerda o palo a tres o cuatro metros del suelo: el jinete debe embocar un palillo o puntero, que lleva en su mano, dentro de la *sortija* arrancando su *carrera* desde una distancia de aproximadamente 100 metros, parándose sobre los estribos y con el brazo en alto. En ocasiones se acostumbra que el gaucho que tome la sortija se la dé a la mujer de su preferencia.
A veces los competidores se dividen en dos grupos en línea y a la señal parten de a uno alternativamente desde uno y otro grupo. El público observa a ambos lados de los corredores.
- 12 El *sulkyo* sulqui es un pequeño carruaje, por lo general para uno o dos pasajeros, que se utiliza como una forma de transporte rural en muchas partes del mundo. Destaca por su sencilla construcción y escaso peso. Consta de dos grandes ruedas montadas sobre dos pequeños muñones de hierro que salen por debajo de los costados del asiento y dos varas de tiro sin muelle. El caballo se unce muy corto, tanto que va entre las piernas del conductor, cuyos pies se apoyan sobre dos pequeñas escuadras que van fijas a las varas. Los inmigrantes ingleses introdujeron el sulky en Argentina en el siglo XIX.
- 13 Las riñas de gallos a diferencia de las carreras de caballos, no están determinadas por tickets, sino que se realizan a viva voz entre los dueños de los gallos y entre el público presente, quienes esgrimen billetes buscando en medio del público al contrincante que acepte la apuesta. Al no ser una actividad de las clases más pudientes, las apuestas no son abultadas en lo particular, pero según la concurrencia, pueden mover montos significativos en cada encuentro. En este sentido, recordemos la obra teatral: *El reñidero* del autor argentino Sergio de Cecco, publicada en 1962 en el que reelabora el mito de Electra en el ámbito de las riñas de gallos.
- 14 Femenías. La cursiva pertenece a la autora.
- 15 Beauvoir (1968, p. 59) A este respecto la autora 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”.
- 16 Esta situación de violencia hacia la mujer nos recuerda a la obra teatral: *La malasangre* de Griselda Gambaro (2004) en donde el personaje de Juan Pedro, prometido de la hija, Dolores, sostiene la igual conducta feral de Jasón: “Juan Pedro (se acerca a Dolores con la mano tendida, mira fugazmente hacia los padres y como los ve distraídos, le toca brutalmente un seno. Dolores se aparta y lo mira con estupor. Juan Pedro, como si el gesto no hubiera tenido nada que ver con él, atiende un momento la música y en un punto dado, ofrece su mano a Dolores. Después de una breve vacilación, Dolores la acepta. Bailan) (2004, p.91-92).
- 17 El recuerdo del personaje de Salvaneschi en cierta medida, podría concatenarse por su oposición diametral a la protagonista de Javier González en la obra *Jasón de Alemania* (2000) cuando esta Medea evoca la violencia del encuentro con Jasón: “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...” Él 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
El recuerdo del personaje de Salvaneschi en cierta medida, podría concatenarse por su oposición diametral a la protagonista de Javier González en la obra *Jasón de Alemania* (2000) cuando esta Medea evoca la violencia del encuentro con Jasón: “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...” Él 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 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 (2000, pp.7-8).

- 18 Freud (2002) 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” (p.20).
- 19 Esta misma algarabía aparece particularmente en la resignificación del mito en la obra *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) pieza de un único acto inscribe a su heroína en la raza gitana quizá porque mejor encuadra 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? [...]” (1983, p.197). En este mismo tenor, Bárbara la protagonista de *La frontera* de David Cureses (1964) 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 güelve el hombre... y es como si la vida rinaciera en tuito...”(1964, p.13).
- 20 La obra *Medea* de Eurípides en adelante será abreviada: (Eur.M) seguida del número de verso.
- 21 La ilegitimidad de la boda nos retrotrae a *La frontera* de Cureses (1964), 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...” (1964, p.22). 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 enajenada, 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: “[...] 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 [...]” (1964, p.47).
- 22 Para las citas en griego se utilizó la edición de Kovacs (1994) como las ediciones de Medina González y López Férrez (1995) y Nápoli (2007).
- 23 Desde los estudios de recepción, este reconocimiento del hombre hacia la mujer se encuentra en *La frontera* de David Cureses (1964) 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...” (1964, p.36).
- 24 *Medea* 55 de Elena Soriano (1985) es la protagonista que, en cierta medida, se homologa a la protagonista de Salvaneschi. Afirma Daniela en la transposición de Medea: “-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 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! [...]” (1985, pp.169-170).
- 25 Esta situación de amor incondicional ya ha aparecido en la protagonista de Séneca: “Profugere cogis? Redde fugienti ratem/ et redde comitem. Fugere cur solam iubes?/ Non sola veni”.(Acto II, escena II, vv. 272-74): (¿Me obligas a marchar? Dame la nave y dame el compañero. ¿Por qué sola habría de marchar?). De igual modo aparece en la protagonista de Cureses (1964): “...Apenitas rigrese mi hombre partiremos...con mi hombre dije...Ni aunque juera muerto dejaría de pensar en él...” (1964, p.27)
- 26 Knox (1983, p.279) El autor 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.[...]”
- 27 En 1951 fue estrenada *Antígona Vélez* del autor argentino Leopoldo Marechal, obra que resignifica otro mito clásico circunscripto a la aridez de aquellos primeros pobladores en la línea de frontera. De la misma manera que la obra motivo de análisis, la obra de Marechal aún desde su título lo universal, míticamente conocido, y lo nacional.