

LA COMPLEJIZACIÓN DEL MITO: SU SUBVERSIÓN EN *JASÓN DE ALEMANIA*, DE JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

*The Complexity of the Myth:
Its Subversion in *Jasón de Alemania*, by Javier Roberto González*

María Silvina DELBUENO

U. Nacional de La Plata-U. Nacional del Centro PBA
silvinadelbueno@yahoo.com.ar

Resumen

Estudiar la figura de Medea desde la perspectiva de la tradición literaria en el siglo XXI, podría parecer una intención desmesurada. Sin embargo, 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 [García Gual: 183-94]. 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 significar y resignificar el mundo antiguo. En la obra motivo de nuestro análisis, González ha puesto de manifiesto la intención de lograr en su entramado, un subtexto arquetípico radicado en “las noches” que identifica a Medea con diversos monstruos míticos y a Jasón, con los respectivos héroes. Es a la luz de este subtexto que debería leerse la dialéctica Medea-Jasón desde coordenadas espacio-temporales perfectamente definidas en la Argentina de los márgenes, de las orillas, y desde la fragmentación del mito griego, tratado de manera sugerente y, sin lugar a dudas, enteramente innovadora.

Palabras claves: Medea, mito, subversión, complejización.

Abstract

Studying the figure of Medea from the perspective of the literary tradition in the XXI Century, might seem an excessive intention. Nevertheless, the Greek myths come back to us, endure loose or locked in multiple tales and lead to be retold, alluded and manipulated by literature over and over again. It is the case of the appropriations that Medea's myth has been object to, on which the dialectics between the male world and the female world is reconsidered in the Argentine literature, as a way to signify and resignify the ancient world. In this work, González has revealed the intention to achieve in its framework, an archetypical subtext based in "the nights" that identifies Medea with diverse mythical monsters, and Jason with the respective heroes. It is in the light of this subtext that the Medea-Jason dialectics should be read from space-temporal coordinates perfectly defined in the Argentina of the edges, of the banks and from the fragmentation of the suggestive Greek myth and doubtlessly entirely innovative.

Keywords: Medea, myth, subversion, complexity.

Introducción

El mito, basamento ineludible de la esfera trágica, es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias [Eliade: 20]. En este sentido, la tragedia argentina de Javier Roberto González¹, parece sumirnos en una lectura del todo diferente a la materia de nuestro análisis, el

¹ Javier Roberto González nació en Buenos Aires en 1964. Se graduó como Doctor en Letras en 1995. Actualmente ha sido designado como decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina. Es investigador del Conicet y Director del Departamento de Letras de la UCA, donde se desempeña además como Profesor Titular de Literatura Española Medieval, Profesor Adjunto de Historia de la Lengua Española y Director del Centro de Estudios de Literatura Comparada. Es autor, entre casi un centenar de trabajos de investigación, de los libros: *Patagonia-patagones: orígenes novelescos del nombre* (1999), *Cirongilo de Tracia de Bernardo de Vargas: Guía de lectura* (2000) y la edición de este mismo libro de caballerías (2004), ambos editados por el Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares; *Plegaria y profecía: Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo* (2008), y *Los Milagros de Berceo: alegoría, alabanza, cosmos* (2013, en prensa). En 1994 obtuvo el Premio Nacional de Teatro Argentores por su obra: *La declaración de Electra*.

mito clásico de Medea; una lectura, que en cierta medida subvierte magistralmente el límite de lo previsible para un lector sujeto a las versiones más canónicas de dicho mito. El presente trabajo se encuentra inscripto en el marco de la literatura comparada que, como define Susan Bassnett: “is that comparative literature involves the study of texts across cultures, that it is interdisciplinary and that it is concerned with patterns of connection in literatures across both time and space” [“Introduction”]. La obra de González está adherida a un lenguaje contextualizado en el arrabal, y su autor delinea personajes trágicos en su cotidianeidad², insertos en un microcosmos vedado, sórdido, y sujetos a la pasiva inanición. Son solo dos los personajes: la madre, Medea, y el hijo, Jasón; ambos habitan el espacio que se circunscribe al interior de la casa. En dicho espacio la tarea materna se reduce al ámbito de la cocina, mientras que el hijo, en ese mismo espacio, pasa las horas en la ejecución del bandoneón, instrumento foráneo que trae la reminiscencia paterna, siempre ausente y con el que delimita la constitución de todos los espacios de la obra. En este sentido señala Biglieri [2013] que un lugar es un espacio marcado por una presencia humana y por eso se dice que tiempo y espacio son inseparables: el espacio no es un objeto, sino un proceso social que se desarrolla en una duración temporal.

Estructuralmente la pieza está constituida en tres actos, divididos en ocho amaneceres y siete noches, cuyo accionar transcurre en la ciudad de Buenos Aires hacia el año mil novecientos cincuenta, durante el gobierno de Juan Domingo Perón³, contextualizado en breves alusiones extra-escénicas.

² Dubatti distingue seis nuevos rasgos en el campo teatral argentino actual, provenientes de las nuevas coordenadas del “posmodernismo” [1999: 9-24].

³ Perón, Juan Domingo (1895-1974). Fundador del Partido Peronista. Presidente de la República durante los períodos 1946-1952, 1952-1955 y 1973-1974. El autor ha manifestado que esta tragedia exige una lectura histórico-política [González y Delbuena]. El primer peronismo es un momento clave de *αναγνώρισις* de la Argentina que se descubre americana. Medea es la

Ya desde el inicio nos llama la atención el epígrafe extractado de la tragedia *Medea* de Séneca con la que este autor argentino toma un punto de partida, una referencia, hasta llegar a demarcar un sesgo escriturario, tan auténtico como propio.⁴ Dicho epígrafe porta el enclave de una visión, la de la acción criminal desde una perspectiva híbrida: paterna y materna. A partir de ella y, desde los distintos tópicos que la alinean, será analizada esta *Medea*.

El bandoneón: instrumento vertebrador de la obra

Desde el Acto Primero, “*in matre*”, y en los apartados escénicos, nos hallamos inmersos en el ámbito porteño del arrabal, aquejado por las notas de un bandoneón. La milonga y el tango pueblan toda la obra, desde un primer momento y, como preludio de lo que vendrá: “Pobre mi madre querida”, de Betinotti. La ambientación escénica general constata la pobreza y el deterioro, a excepción de “una ostentosa cama matrimonial tallada en nobilísima madera, con su dosel y sus finos cortinados grises”⁵, indicio que será resuelto a posteriori.

Ya lejos de hallarnos con la consabida relación conyugal, los personajes: Medea (setenta y pico) y Jasón (cincuentón)

Argentina, es “la Patria”, y por eso Jasón, el hijo, debe irremediabilmente caer vencido por su Madre.

⁴ “*Scelus est lason genitor et maius scelus Medea Mater*” (¡El crimen es su padre, Jasón, y mayor crimen es su madre, Medea!). Séneca (2001: vv. 933-34).

⁵ El objeto cama nos retrotrae al canto 23 de *Odisea* de Homero, en el que transcurre la escena del reconocimiento entre los esposos, en la enunciación de Odiseo: “Después corté el ramaje de aquel olivo de alargadas hojas; pulí con el bronce su tronco desde la raíz, haciéndolo diestra y hábilmente; lo enderecé por medio de un nivel para convertirlo en pie de la cama, y lo taladré todo con un barreno. Comenzando por este pie, fui haciendo y pulimentando la cama hasta terminarla; la adorné con oro, plata y marfil; y extendí en su parte interior unas vistosas correas de piel de buey, teñidas de púrpura. Tal es la señal que te doy” [vv. 195-200]. Igualmente Biglieri señala: “Pero en esta progresión reino-ciudad-casa-cámara falta mencionar aún el ámbito más íntimo de todos estos círculos concéntricos, el lecho conyugal: Jasón abandona el que comparte con Hipsípila y de él echa a Medea a favor de una nueva esposa [...]. Para Medea, pues, en virtud del abandono en que la deja su marido, el lecho y la casa se asocian indisolublemente con la idea de exclusión” [2005: 141-142].

forman la dupla: madre e hijo. Entonces el mito será resemantizado por González, será subvertido de sus cánones tradicionales y a partir de él, el autor instaurará un nuevo punto de partida. La relación filial empieza a urdir el atisbo de una complejización en la que la función materna se delinea opresiva y, frente a la cual, el hijo parece estar cautivo y falto de voluntad: “Pero ya que te pasás la vida prendido al bandoneón, podrías hacerme un tango que fuera tuyo. Tuyo para mí... Vos y yo nos bastamos” [González: 3].

Esta relación podría encuadrarse a partir de la declarada ausencia paterna, ausencia que deviene presencia en la iteración del recuerdo, ya que el hijo repite el nombre del padre en su enunciación para confusión de la mujer, en los momentos en los que su realidad se fracciona e incurre en una alucinación intermitente. Quizá por ello la titulación de esta tragedia, en la que el protagonismo se sostiene en la apoyatura del hombre, del padre, del extranjero, y no de la mujer.

Sin embargo, esta Medea conserva de la tragedia clásica, en particular de la latina, los rasgos de una mujer imperativa, acostumbrada a ordenar y a ser obedecida, que se evidencia, en un primer momento, en el tratamiento diferencial en el uso del ‘usted’, entre madre e hijo, usual para la época, aunque luego, en el transcurso de la acción, se irá diluyendo hasta llegar al voseo.

Ahora bien, es el bandoneón un instrumento vertebrador en la obra ya que, por un lado, delimita y ensambla los espacios constitutivos en la conformación de un tríptico: procedente de Europa del Centro, llegó junto a los inmigrantes a los suburbios del Río de la Plata en los que se incorporó frente al ámbito de la pampa, lejano al contacto con el mundo urbano⁶; es decir,

⁶ Respecto de la ciudad puerto de Buenos Aires, Sarlo afirma: “En los años treinta se construyen, sobre Buenos Aires, algunos mitos fuertemente políticos: la metáfora de la ciudad-puerto, por ejemplo vaciando como una voraz máquina centrípeta al resto de un país sacrificado a los intereses de su litoral urbano” [26].

Europa Central-Río de la Plata-la pampa⁷. Por otro lado, podría determinar el simbolismo en la posesión de un preciado vellocino en una versión muy diferente de la mítica. Posesión casualmente heredada con la que el hijo, a un tiempo evoca y trae al presente la figura paterna, magníficamente idealizada por esa misma ausencia. Son los acordes disonantes de ese bandoneón, los que llevarán al hijo al intento fallido de recuperar los rastros del padre.

La imbricación de los espacios en la obra

Varios estudiosos consolidan la dimensión del espacio en tres perspectivas. Por ello podemos visualizar: el espacio percibido: espacio objetivo, real, concreto, físico, material; el espacio concebido: espacio subjetivo, abstracto, geométrico, mental, imaginado; y el espacio vivido: espacio social, histórico, político [Tuan: 214; Lefebvre: 48-49; Soja: 60-70 y 74-82; y Biglieri 2013: 2]. Estos tres espacios delimitan el accionar de los personajes, especialmente de Medea.

En un primer momento, si tenemos en cuenta la espacialidad en la que aparecen madre e hijo, estos se hallan inmersos en el ámbito urbano fronterizo, el del arrabal, pero a su vez las reminiscencias del pasado nos retrotraen al ámbito rural, el de la estancia, en donde se produjo el encuentro entre Jasón y Medea. Dicen los personajes:

Medea: –Donde yo nací teníamos un mar de tierra, parejita y húmeda, para perderse la vista.

⁷ Las alusiones a este instrumento están dadas por el propio autor, en la voz del hijo: “El bandoneón lo inventaron los alemanes a mediados del siglo pasado, hace más o menos cien años” [3].

Jasón: –Donde yo nací no. Tenemos un río, y un puerto repleto de gentes que todos los días llegan para hacernos la Patria [18]⁸.

El paradigma que comienza a urdirse: ciudad-campo, civilización y barbarie, de esta manera queda definido. Pero si ahondamos un poco más, ya desde ese mismo *racconto*, el autor esboza otra dimensión espacial: la de otra tierra extranjera, la Alemania de Jasón Strahl⁹. Una tierra extraña que reaparece en la voz de Medea onírica: “Cuando llegan los hombres del norte, cuando vienen los hombres del mar” [26].

Entonces y, a modo de espacio-macro, los personajes parecen escindir-se por sus cualidades identitarias entre la tierra argentina de Medea, en la que es una semi-extranjera ya que pertenece al campo y no a la ciudad; y la tierra europea de Jasón, un verdadero extranjero. Tal situación nos trae, en inversión de espejo, los ecos de la tragedia de Eurípides en la que Medea era una extranjera colquidense, y Jasón, si bien era un griego, al estar en unión con la bárbara, padecía su misma condición.

El tópico de extranjería que le es propio a la mujer desde las tragedias clásicas y en las reescrituras occidentales, en esta obra ha declinado hacia el hombre, no ya un argonauta, sino en la sinécdoque de uno de tantos inmigrantes embarcados con destino a América¹⁰.

⁸ Esta enunciación podría concatenarse intertextualmente con el poema “Fundación mítica de Buenos Aires”, de Jorge Luis Borges, en sus dos primeros versos: “¿Y fue por ese río de sueñera y de barro / que las proas vinieron a fundarme la patria?” [84].

⁹ En diálogo con el autor, 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 receptivo uterino a lo fálico.

¹⁰ Durante el siglo XIX dos son las etapas en las grandes migraciones. Entre 1820 y 1870 los principales países *expulsores* fueron Gran Bretaña y Alemania, y el principal estado receptor, los Estados Unidos, seguido, a gran distancia por Canadá, Australia y Nueva Zelanda. Por otra parte, entre 1870 y 1913 se sumaron como estados “expulsores” Rusia, Italia y España, y se incorporaron a los países receptores la Argentina y el sur de Brasil. La masa inmigratoria

Mientras tanto Medea pertenece al campo y la ciudad que habita en el presente de la tragedia le es extraña. Por ello quizá, la reclusión voluntaria se manifiesta no solo en el encierro de una cocina, sino también en la semipenumbra permanente en la que desea estar sumida¹¹; es decir, actúa como una extranjera en su propia tierra. Mejor aún, es una apátrida, una mestiza que no conoció a su madre, y el maltrato es todo lo que recuerda del padre:

Jasón: –¿Nunca tuvo el impulso de volver a ver a su padre?

Medea: –Era un viejo del diablo. A mí no me quería. No me dejaba que lo llamara tata cuando había gente. Le hice un favor escapándome.

Jasón: –Con toda seguridad su padre debió ser un antiguo fortinero de la línea de frontera. Después de la conquista del desierto, muchos de esos milicos recibieron grandes parcelas de la tierra ganada a los indios. Así fueron formándose muchas estancias.

Medea: –Yo nací en ese campo y no me moví de ahí hasta que tu padre me sacó.

Jasón: –Su madre debió de ser india.

Medea: –No la conocí.

Jasón: –Tiene rasgos bastante aindiados, usted. Su padre debió de entretenerse con algunas indias, mientras levantaba la estancia.

Medea: –Había varias como yo, pero algunas se fueron yendo, y otras murieron. Las tres o cuatro que quedamos dormíamos juntas, no podíamos llamarlo tata

alcanzó de manera notable nuestro país, aunque la gran oleada llegó a la Argentina recién luego de 1880. Nicolás Avellaneda (1874-1880) y Julio Argentino Roca (1880-1886, 1898-1904) fueron los presidentes que dieron gran impulso a la inmigración. De esta manera se ha forjado la Patria que, en definición de González [3]: “Esto es la Patria: un pedazo de Europa aquerenciado en la Pampa”.

¹¹ Sarlo afirma: “La calle es la prueba del cambio” [33] y justamente la mujer Medea no quiere experimentar el cambio, pues según su parecer, equivaldría a la pérdida del hijo.

delante de la gente, y entre nosotras nos odiábamos. Después, poco antes de escaparme, un verano llegó su mujer de Buenos Aires, con dos o tres hijas ya grandes. El tata me prohibió acercármeles. Eran más blancas que leche cuajada, y andaban siempre como en puntitas de pie. Entonces le dije a tu padre: “Cuando me lleves a Buenos Aires me vas a comprar una cama grande y pesada, igualita a la del libro. Tiene que tener techo y cortinas, y bordados, también [8].

En la reproducción de este diálogo evidenciamos varios elementos de análisis. En primer lugar, la génesis de Medea, mestiza e hija ilegítima¹², como tantas otras que corrieron su misma suerte, que desconoce su origen materno en tanto que el padre seguramente ha sido un capataz de estancia.

En segundo lugar, la ausencia materna es una constante que elabora el autor clásico griego y, a partir de él, han sido resignificadas las *Medea* del mundo occidental.

Por otra parte, esta mujer está muy lejos de erigirse en la princesa de la Cólquide euripídea. Su estirpe genealógica es producto de un ilícito, el que cíclicamente se inscribe en su propia historia y, a su vez, su situación es rayana a la inferioridad que trae aparejada su condición de servilismo. Por esta misma condición se vertebran dos ejes: el primero, el autóctono, el que evidencia el comportamiento emotivo de Medea entre los de su entorno, el resto de las hijas; y el segundo, el marginal, el que evidencia frente al otro social, frente a la esposa e hijas legítimas del fortinero a las que no se puede acercar. La marginalidad de la protagonista de González pareciera constatarse tanto por la condición de legitimidad o no, e igualmente podríamos subsumir la marginalidad en un doble espectro: desde el interior y en movimiento centrífugo

¹² Biglieri alude a la triple condición de Medea: liminalidad, marginalidad e inferioridad [2005: 88].

hacia el exterior. Es decir, le es prohibitiva la enunciación de “tata” frente a los de su mismo ámbito rural, esos otros desconocidos y, mayormente aún, frente a las mujeres procedentes del ámbito urbano.

Como consecuencia de la marginalización interior-exterior que padece esta Medea, surge la resolución del indicio, la referencialidad que semiotiza el objeto, convirtiéndose en un signo cargado de significado y que deviene, como ya lo hemos explicado anteriormente, en la obtención de un lecho matrimonial ostentosamente decorado, único objeto de valía que conserva de aquel hombre, Jasón, entre el plural deterioro. Entonces creemos que esta mujer, en todo inferior, frente a las otras mujeres y frente al hombre, con la posesión de dicho objeto alcanzaría la presunción del refinamiento cultural que le ha sido vedado. Quizá también por ello el hijo, en el presente de la obra, se transformará en otro objeto de posesión, posesión extrema, tan agobiante como castradora que lleva a sentenciar a Medea: “En esta cama naciste. En esta cama vas a cerrarme los ojos” [8].

Entonces, de acuerdo con el derrotero expuesto, Medea y Jasón, en el presente y desde el pasado, aúnan todos los espacios, a partir del hijo, en el enclave del arrabal, apertura y cierre de la obra, zona de transición entre la ciudad y la no-ciudad y, en la sinécdoque del instrumento, que lúdicamente ha llegado a las manos de Jasón Strahl, el padre.

Ahora bien, vertebraremos esta obra tan compleja como polisémica en distintos ejes para un análisis profundo y daremos comienzo por el que la dimensiona en su totalidad.

Medea maternal: La subversión del vínculo

En un cifrado *in crescendo* desde los inicios, llega a trasuntar toda la obra la complejización, con ciertos ribetes *edípicos*, en

la relación madre-hijo. Este tópico, Medea maternal, permanecerá abierto de modo intermitente, en la totalidad de la trama y, a partir de él, serán eslabonados los tópicos subsiguientes en los que finalmente este tópico confluye.

La oclusión y el encierro a los que voluntariamente se ha sometido Medea, siempre entre los trastos de su cocina, ha significado en el hijo la atmósfera opresiva que bien podría emular, en alguna medida, el pasado de la mujer en la espacialidad del campo. Como consecuencia de esa opresión sobre la persona del hijo, sobreviene en este el entramado fallido de una ilusión: salir de viaje a fin de localizar al padre:

Jasón: –No crea. Algún día voy a viajar.

Medea: –Para escaparte de mí...

Jasón: –No diga eso...

Medea (Se queja y manipula): –Para dejarme a un lado. Igualito a tu padre.

[...] Y una cría hombres para eso, para que un día se levanten calientes y se manden mudar [3-4].

El viaje que en un primer momento se consolidaría, en verdad, como una vía de escape, en un segundo momento podría significar el encuentro con el padre y con sus antepasados. La rotunda negativa de esta mujer condice con la situación de abandono en la que se imagina estar sumida. Abandono que en general, desde Eurípides, han resignificado las *Medeas* posteriores en el mundo occidental.

Desde esa situación de abandono real que, por un lado, concretizó Jasón, el padre y, por otro lado, de abandono figurado, posible y finalmente frustrado de Jasón, el hijo, se avizora otra dimensión en el discurso: la marginalización en la concepción de la belleza. En este tópico advertimos el contraste en los agraciados rasgos sajones del hombre y la aindiada rusticidad de la mujer. Con respecto al canon de armonía

suscitado en el varón¹³, también aparece descrito en la obra pictórica de Moreau¹⁴. Respecto de la mujer y sus rasgos autóctonos, adecuados a la realidad de la pampa, significan toda una novedad autoral. En el *racconto* de la mujer: “Era rubio como un sol fuerte, y de una piel suave que daba impresión tocársela” [4].

Esta descripción, en la imagen de la piel, se relaciona con la imagen de la esposa e hijas del padre de Medea, anteriormente expuesta.

Ahora pues, esta marginalidad exterior nos trae el eco de otra resonancia, la marginalidad intelectual. Nuevamente aquella dupla, marido y mujer, se ha escindido entre la profesionalización de Jasón, ingeniero, llegado a América para la “colonización de los campos del Sur”, tierras de frontera ganadas al indígena, frente a la marginalidad intelectual femenina. Como si se tratara de otra voz, la de Medea desde el *racconto*: “Tu padre también leía. Siempre leía. Y a veces me contaba esas historias de princesas y de héroes que matan dragones” [7]¹⁵. En esta enunciación evidenciamos, por un lado, la ineludible condición genética, la del hijo en el que se repiten los rasgos paternos, como si se tratara del mismo hombre y, por otro, la decidida intertextualización del autor en la que la historia enmarcada repite muy fugazmente la etapa inicial del mito clásico de Jasón y de Medea.

Acto seguido a esta evocación, visualizamos otro tópico, entrelazado con este de la marginalización: el de la conquista.

¹³ Respecto de la belleza de Jasón, afirma Biglieri: “En las mujeres el cuerpo se vincula estrechamente con el mundo afectivo y con la reproducción de la vida, en el griego se resaltarán su apostura y el efecto que ésta causa en Medea y en Hipsípila [...]. No es la primera vez que Jasón impresiona por su belleza y juventud y por la elegancia, el vigor y la resolución que irradian su figura, sus movimientos y su indumentaria. Todo esto lo había celebrado ya Píndaro en su pítica” [2005: 196-197].

¹⁴ Moreau. *Jasón y Medea* (1865), óleo sobre lienzo ubicado en París, Museo de Orsay.

¹⁵ Respecto de Jasón como matador de dragones, cfr. Biglieri [2005: 208].

El tópico de la conquista: La animalización del hombre

Es a partir del objeto libro que se produce el acercamiento entre los ejes de una línea infranqueable: Norte y Sur, cristianos e indios, hombre blanco europeo y mujer mestiza; en definitiva, el ya aludido paradigma: civilización y barbarie. Es en el vértice del segundo eje que la cosificación a escala de objeto se inclina sobre esta mujer. Desde la rememoración de Medea:

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 [7-8].

El lenguaje que emplea Javier González, medurado y exquisito, nos permite ahondar la temática de la conquista en la función semántica del término: “engatusamiento”. Esta expresión, usanza de la época en la que se halla inserta esta tragedia, 1950 (según el Diccionario de la Real Academia: ‘de engatar: engañar halagando y engatusar: ganar la voluntad de uno con halagos para conseguir de él alguna cosa’) está ligada al merodeo

animal que se aviene con la postura del hombre frente al objeto de conquista: Medea. Desde esa postura este hombre es catalogado nuevamente en la denigración del zorro¹⁶, otra perspectiva que se aúna a la visión anterior pues se identifica con la perfidia y con la malicia, componentes de la inteligencia artera. El hombre pugnó el acercamiento con la finalidad del beneficio, la imperiosa necesidad del trueque en las que se fusionaron dos tipos de sabiduría: la profesional y la popular, ya que la primera, urbana-europea, necesitó de la rural-popular para consolidarse. La descripción de la unión es salvaje y brutal: “tumbó de un manotazo” en cuyas aristas se corrobora el *in crescendo* de la animalización del hombre. Ahora bien, si tenemos en cuenta esta temática animal, igualmente podemos encontrarla cifrada en otro hombre, el padre de Medea, no solo por el trato conferido a las hijas frente al otro social, sino también por el maltrato que, a modo de constante, se concatena con el castigo infligido por causa de otro objeto: el libro. Castigo que quizá se ejecutó por la presumible distracción de las actividades manuales impartidas a las mujeres de la casa, en la apreciación espacial que el *οἶκος* le confiere al ámbito genérico femenino.

La desheroización de Jasón que opera desde el entramado mítico y desde allí a sus múltiples reescrituras, se intensifica en esta obra, desde la apreciación materna, no solo por la constatación de la violencia en la conquista, sino también por la deconstrucción del objeto bandoneón. Es a partir de este objeto semiotizado que opera la sinécdoque de tango desde la perspectiva materna, en la tríada descalificatoria: hombre-bandoneón-tango: “Esa pavada prepotente la tocaba tu padre, mirá si es vieja... Es una compadrada. Música fanfarrona” [12].

¹⁶ Respecto de la alusión al zorro: “se lo toma por lo general como símbolo de la astucia, pero de una astucia dañina casi siempre” [Chevalier y Gheerbrand: 1090].

El tópico del abandono

A partir del siglo XIX el personaje de Medea en la literatura occidental empieza a adquirir otra perspectiva: más allá de ser analizada exclusivamente como una madre filicida, se enfatizan también en ella los estragos del abandono [Macintosh: 14].

Como la literatura no se comprende sino en relación con otras literaturas, en esta obra el abandono efectivizado por el hombre se consolida en dos ejes, dos perspectivas dicotómicas: por un lado, la de la mujer y, por el otro, la del hijo [Bassnett].

En el primero de los ejes, esta mujer siente el abandono del hombre como consecuencia del desmembramiento del paradigma civilización y barbarie. Recluida ella en este último, se halla sumida en su condición liminal. Por ello, desde el resabio del pasado, esta mujer nos dice: “Y que un buen día, harto de campo y de su mujer de campo, se acordó de golpe de su sangre gringa y se me escabulló con otra, de vuelta para Alemania o para donde sea” [4].

Es la mujer la que queda expósita como consecuencia de la traición. González retoma la condición femenina de abandonada del mundo, por el trato paterno primero, por el esposo después, pero no la estigmatiza como mujer *aporética*, sin salida, sin lugar a donde ir, sino que, por el contrario, la circunscribe en el arrabal, en una reclusión voluntaria, el lugar en el que se abisma el presente de este personaje.

Amalgamado con el tópico del abandono, el autor argentino, apenas esboza una contextualización de la época, la descalificación inmigratoria frente al ser nacional¹⁷. En la voz de Medea: “Es como una maldición, la sangre gringa. A vos te tira, la llevás adentro” [4] y posteriormente: “Me saliste gringo vos” [9].

¹⁷ La referencia al “gringo” en alusión descalificatoria a todo ser extranjero, ya está presente, en la literatura argentina, desde los comienzos del teatro rioplatense hasta terminado el período grotesco. Entre otras obras, podemos visualizarlo además en el *Martín Fierro*, de José Hernández, y posteriormente en *En la sangre*, de Eugenio Cambaceres.

Al mismo tiempo la visión denigratoria del gringo hace palpable otra realidad brutal: la *aporía* de los inmigrantes, llegan para no volver, a pesar de prometer y prometerse el regreso; en la enunciación de Medea: “Y es mentira que vuelven, Jasón, pura mentira. Aunque se estrellen, aunque revienten de ganas, aunque fracasen. Porque siempre fracasan. No vuelven” [18].

Sin embargo, la mujer se equivoca, pues alejado del común denominador, el hombre, su hombre, regresará a su patria, sin demasiadas antelaciones ni preámbulos. La memoria de pertenencia étnica subyuga a Jasón, el padre, en el recuerdo de su mundo que patentiza y quiebra su presente con una nueva aparición:

¿a que no sabés a quién encontré en la estación? Me repitió la pregunta dos o tres veces, y no me dejaba levantar. “Creusa, Creusa” (*Imita al alemán, exagerando bien el sonido vibrante de la erre*) Entonces corrió al bandoneón y tocó ese mismo tango farolero que tocaste vos, o algún otro por el estilo, y se reía como un condenado... La primera noviecita de la juventud se había cruzado el mar [12].

Ahora aparece la risa, consecuencia de la algarabía de aquel encuentro, novedad autoral que no duda en rescatarla del pasado y que se fusiona con el eco de esa risa que, desde el recuerdo, conlleva al menosprecio, en tiempo presente.

Otra vez el lenguaje, preciso en la certificación de ese abandono, pues el fraseo verbal: “se mandó mudar” en la voz de la mujer, adquiere la significación de querer desligarse de todo, como si nunca hubiera existido: “Después se vistió, juntó unos pocos trapos y se mandó mudar. Él no fue nunca de acá” [13].

Entonces desde el abandono, la mujer delimita los ejes del paradigma, mencionado con anterioridad, a partir de la disquisición de los unos y los otros, los de acá y los de allá.

Este abandono también aparece desde un segundo eje, el del hijo cuya visión, lejos del resentimiento materno, lo lleva a condolerse de ese extranjero, extranjero de esta tierra, como extranjero de su mujer y de su hijo. En la enunciación de Jasón, el hijo:

Ese pobre hombre se despertó un día y se dio cuenta de que estaba en un sitio equivocado. Miró a su alrededor y todo lo que vio era ajeno. Y yo daría lo que fuera por tener a ese hombre adelante y darle un abrazo, y decirle hasta qué punto lo comprendo... No tenía nada. No éramos de él. Y él no era de aquí [13].

Frente a esta postura Medea no solo advierte la escisión que la separa del hijo a partir de la cual, la imagen de Jasón padre “desheroizado” es “reheroizado” por este hijo, sino que la lleva a ahondar en su autodefinición: “Ahora resulta que tu padre es el héroe, y yo el monstruo” [24] y poco después prosigue: “No soporto que ese extranjero venga a sacarte de mi lado” [25].

El abandono del hombre la ha metamorfoseado en una mujer que nada espera, habitante de un cautiverio por ella simulado, en una “cueva” sin luz, cautiva del recuerdo del pasado, al que se aferra tiránicamente y al que no pretende olvidar, y cautivadora del hijo, único resabio de aquella unión. Como corolario de esta afrenta podemos involucrar los rasgos del olvido. El transcurrir monótono de los días parece llevar el peso de esa opresión. Entonces nos retrotrae desde ese pasado, que irrumpe y la fracciona, al presente de la obra:

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 [6].

No es casual que esta misma imagen se repita durante el sueño de la mujer: “El hombre me dejó un collar de sangre para sacarme el aire. Para dejarme seca” [10].

La aparición-desaparición del hombre ha significado en la realidad controversial de esta mujer, un estigma imborrable, sin retorno, y después de ello, su condición genérica femenina se debilita en un momento inicial, se quiebra en su integridad, subvirtiendo los límites de realidad y de ficción, para finalmente compararse con la naturaleza animal en su deformidad. Esta imagen animal la volvemos a encontrar en el plano onírico, pues desde el ámbito ficcional del sueño y hacia el ámbito de la realidad, se transfiere la relación perversa entre madre-hijo. Ejemplo de ello lo constituyen los sueños en los que la madre se consolida como una mujer férrea y, a partir de ella, la asfixia, la manipulación, la castración hipotética sobre el hijo son solo algunos de los términos que podrían definirla.

Es en la ficcionalización onírica de la realidad que Medea se metamorfosea en Gorgona, leona o serpiente y que interactúa lúdicamente, en breve *esticomitía*¹⁸, tanto en la lectura que realiza el hijo en voz alta para el espectador-lector, como en las conversaciones telefónicas que este, a hurtadillas, mantiene con otro personaje, su novia Cristina.

Jasón aporético: un punto de inflexión a partir del mito

Como consecuencia del abandono paterno surge la opresión patológica de la madre por ese hijo: “Querés dejarme, abandonarme otra vez... Vos no vas a moverte de aquí” [14]. Desde esta opresión, el hijo le pide permiso para enamorarse, para emprender el viaje junto con el bandoneón, vínculo que aúna los dos mundos: el de acá y el de allá y, a un mismo tiempo, la ilusión irrisoria de traer de regreso al padre.

¹⁸ “La *esticomitía* es la forma de intercambio verso a verso o, a veces, hemistiquio a hemistiquio, supone una situación extremadamente tensa en lo trágico o en lo cómico. En los diálogos en prosa encontramos también esos intercambios extremadamente rápidos” [Ubersfeld: 49].

Desde un estatismo espacial en la escenificación de la interioridad, planteada en el inicio de la obra, a partir del Acto Segundo, evidenciamos un movimiento que se consolidará en el engranaje del punto de fusión entre interior-exterior, presente en el personaje del hijo. Sin embargo, sus salidas breves al café con los amigos de siempre, o bien, la otra forma de conexión con el exterior en la voz de Cristina, a partir del teléfono, serán clausuradas por Medea: “Sí soy tu enemiga. Si no hacés lo que yo quiero, si no me gusta lo que hacés o lo que querés, somos dos enemigos” [19].

Por consecuencia del abandono del hombre, de Jasón de Alemania, en el protagonismo titular de la tragedia, la mujer empezará a tejer la red en la que caerá Jasón, el hijo, como otras de sus tantas presas. Medea onírica enuncia: “Hijo y padre, que me dejan seca” [27].

A pesar y, como consecuencia, de esa atmósfera opresiva creada por la madre, el hijo se atreve a pulsar súbitamente un quiebre, al enrostrarle: “Quiero avisarte una cosa: la semana que viene me caso” [27]. Este imperativo emitido sin dubitación nos adentrará en el clímax de la tragedia que no sólo derivará en la imposición de funestas consecuencias para el hijo, sino también y paralelamente, le certificarán el camino sin retorno, el derrotero *aporético*.

La madre se ha erigido en un peso difícil, por ello nos dice Jasón: “Su ausencia no me pesa como me pesás vos, mamá, siempre a mi lado, atrás, encima, recordándome cosas... Reprochándome cosas!” [24].

Es desde esa misma *aporía* que el hijo sostiene sobre sí, una red de filiación materna, la de la frustración, comparativamente similar a la protagonista femenina de Eurípides, en una inversión de espejo. Entonces, desde la impartida oclusión materna hacia la intencionada diáspora del hijo, empieza a fusionarse la dupla: amor-odio. En la voz de Jasón: “Pudiste

impedirme que estudiara una carrera... pero éstos [los libros]... te revientan, porque te gritan hasta qué punto vos y yo tenemos poco y nada que ver" [25].

Como este hijo la hiere repitiendo la sentencia del padre, mayormente en los rasgos del intelecto, se hace del todo necesario urdir la trama en la que cazador-cazado constituyen los vértices de un mismo laberinto. En el presente de la obra, por decisión materna, ambos personajes deben compartir la clausura en el exilio y en el resentimiento, que aprisiona a la madre, y que significa la nostalgia de la *aporía*, sin salida, en el hijo.

El proceso de la animalización de Medea

El *άγών* dialéctico que sostienen en permanencia estos dos únicos personajes, intermitentemente se ve interrumpido por el sueño de la madre. Esta, desde el plano onírico, presenta palmaria su marginalidad en el desprecio que sufre por el otro social, la afrenta, puesta de manifiesto en la risa de los otros, de su denigración a escala de objeto: "Se reía de mis patas descalzas y sucias, y de mis crines revueltas... La misma tierra era yo, fea y abierta" [5]¹⁹.

En otra *esticomitía*, la lectura de *Metamorfosis* de Ovidio por el hijo, hace alusión a la monstruosidad que bien se vuelve a constatar en la figura materna: "Yo penetré en la ciudad y llegué hasta el palacio de las Gorgonas, adornado con las figuras de las fieras y de los hombres a los que la vista de Medusa había petrificado".

Y a un mismo tiempo en paralelo el sueño de Medea:

¹⁹ "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" [Bergson: 15-30].

Pero alguien sostiene un espejo justo encima de mi cara... Dos ojos claros me miran en ese espejo. Yo abro los míos y busco al intruso para fulminarlo... La espuma de la rabia se me cuele por los colmillos, y me corre por las escamas de barro verdoso hasta empaparme el cuello... Sigo buscando al hombre que me va a matar [10].

Ya en el Acto II desde el mismo sueño enmarañado: “Oigo el galope del caballo blanco, que se me viene encima como si volara” [15], en mítica alusión al caballo alado Pegaso en el momento en que Belerofonte derrota a la Quimera.

Desde esa imagen del caballo hallamos otro símbolo, el del fuego, que en esta tragedia argentina aparece desde el sueño: “Flechas de fuego. ¿A mí con fuego!... Si hay más fuego en mi boca que rayos del sol” [15].

Sin embargo, y a pesar de ser abandonada, la mujer no ha hecho nada para retener al hombre: “Tampoco le impedí irse. Pude saltar de la cama y destrozarlo a mordiscos” [13]. En esta aseveración podemos apreciar dialógicamente la remitencia al mito de Laocoonte atacado por la serpiente marina, recordando para ello que Jasón, el padre, volvió al mismo mar que lo trajo [González y Delbueno]. Igualmente, la intertextualidad de una mujer que hipotéticamente despedaza al hombre a mordiscos, ya apareció en *Medea* de Eurípides, en el verso 818.

Este tópico animal igualmente lo rastreamos a partir del Acto Segundo: *ex matre* (desde la madre). La imagen animal de Medea, su rapacidad de Gorgona, aparece adosada también a la leona, desde el plano onírico: “Pelambre de leona, tengo, y he echado una cola larga y fría igualito que las serpientes” [15].

La degradación animal de la mujer, siempre desde el plano onírico, ahora adquiere concreción en la espacialidad del sur,

adosado al vértice barbárico del paradigma anteriormente trazado. Nos dice Medea:

Uno a uno se me acercaron, seguros de sí, llenos de ánimo. Creyeron encontrar una vieja salvaje, un monstruo bruto arrinconado en el bajío del sur... uno a uno los derrumbé. No con mis garras de leona, no con mis alerones de ave de rapiña. Con mi cabeza humana los derroté. Uno a uno oyeron mis preguntas y no supieron contestar. Uno a uno los devoré... Y Dios mismo me puso aquí para castigar a la ciudad orgullosa y a sus hijos infieles [20].

Entonces la monstruosidad de la mujer ahora tiene la apariencia de una Esfinge, matadora de hombres, de clara resonancia edípica. Su función en el sueño es la del castigo, como castiga la Medea de Eurípides. Esa versión edípica es corroborada más adelante por la misma Medea cuando enuncia: “Hay dos hermanos, dos hermanos que nacen uno del otro. Son dos hermanos, y uno es padre del otro, y el padre es hijo del hijo” [21]²⁰.

Desde el ámbito de la monstruosidad, el autor parecería fusionar dos estamentos, por un lado, la mujer-esfinge-sibila con la que se entrelaza otro mito, el mito tebano, en que los supervivientes de los primogénitos no permanecen más que para transmitir el *μιάσμα*, mancha en la que se mezclan para dar nacimiento a una historia de muertes, de derramamiento de sangre y deudas insaciables. Y por otra parte, la relación atávica que une a padre e hijo, confusos ante la mirada opresiva de esta mujer.

Nuevamente desde el sueño Medea manifiesta la carnadura de una serpiente: “Soy como una serpiente de muchas cabezas...

²⁰ El autor manifiesta que la referencia a los dos hermanos que se engendran uno al otro en la “noche” en que Medea aparece como la Esfinge, alude “al día y a la noche”, la respuesta a uno de los acertijos de la Esfinge en la leyenda tebana [González y Delbueno].

En cada una hay una boca y de cada boca sale un aliento podrido y apestoso” [26].

La subversión en el crimen: Otra faceta de la monstruosidad de Medea

En el Acto Tercero, “*in matrem*”, la dialéctica madre-hijo se pliega sobre las mujeres que se han relacionado anteriormente con Jasón, entre las que hallamos a Aurora, “la tercera”, al decir ininteligible de la madre, pero en verdad la tercera víctima de sus crímenes.

Medea está encadenada al conocimiento féerico al igual que las distintas reelaboraciones a partir de la obra clásica, pero en esta tragedia, el autor enfatiza el saber popular de la heroína: “Siempre fui medio bruja, yo... Nadie me enseñó nada. Hay cosas que se saben no sé de dónde. Sé hacer té de yuyos para dormir, y té de yuyos para despertar” [23].

Es ese conocimiento el que la lleva a emplear los yuyos nuevamente para sus fines criminales, ocultos bajo el enmascaramiento de las intermitencias de lucidez.

Entonces el autor ha develado otro espacio, el exterior, hasta ahora desconocido: el de la oficina, punto de encuentro e interacción entre Jasón y Cristina, su novia reciente.

Desde la monstruosidad que se hace carnadura en esta Medea, ahora resuena el eco de otro mito, el cretense del Minotauro. Es el sueño de “convulsiones píticas” que parece homologarse a la lectura en paralelo de Jasón. Dice Medea:

Me gusta correr por los pasillos interminables, y perseguir a los pobres infelices para destrozarlos. Juego con ellos. No es odio. Es mi naturaleza y soy su destino [30];

Entonces les clavo los dientes, en los hombros, en los cuellos, en las caritas blancas y tristes... Mi veneno y su sangre se mezclan, y un rojo casi negro les tapa los ojos azules [37].

La percepción de animalidad que hemos tenido de esta mujer, en simetrías con el mito de la Gorgona, traslaticiamamente la hallamos en este otro mito, en el que igualmente se personifica desde el ámbito masculino en un cazador, un devorador, al que el autor anexa la portación de la risa, tan sarcástica como cruel, antes de perpetrar el sacrificio de la víctima. Ya no se trata de la risa anterior que pesa sobre la mujer en marginalización ascendente.

Sin embargo, debemos pluralizar a las víctimas, ya que no se erigen únicamente en las antagonicas femeninas, sino que también se incorpora en esta calificación la masculinidad del hijo. Por consiguiente, este hijo deviene en la dualidad de víctima y objeto de conquista, en la enunciación de Medea:

No voy a darte a mi hijo, Jasón de Alemania [...]. Te dejé tumbarme en el bajío, y después robarme mi tierra. Te dejé encerrarme en esta pieza con olor a puerto y con ruido de tangos compadritos... y te dejé olvidarme y traicionarme [...] Para mí sola lo parí, ¿sabés?, o si no para nadie [31].

En esta cita evidenciamos, por primera vez, la consustanciación del título de esta tragedia.

De las monstruosidades anteriores González vuelve, desde las reescrituras occidentales, sobre la monstruosidad más absoluta, la del filicidio, pero con la novedad autoral de un intento fallido. Fallido pues la mujer toma una colcha marrón²¹,

²¹ En el texto hay un cierto uso de los colores: el marrón de la colcha con que Medea intenta ahogar a su hijo quiere significar "esa tierra primaria" que representa la protagonista, y el amarillo de Jasón, el hijo, simboliza esa vocación "solar" y luminosa heredada de su padre, expresada también en la insistencia de "lo rubio". Por otra parte, la ambivalencia entre el color

simulación de un hijo pequeño, a modo de objeto. Dice Medea: “quieto o lo mato. Lo mato, Jasón... Como a cosa mía que es... Primero lo voy a dormir, para que sufra menos... Es tan chiquito, tan poca cosa... La que dio puede quitar ¿sabés?” [31].

Desde la simulación lúdica para efectivizar el filicidio, que constata el hijo en una media verdad, en los designios que sobre su persona sostiene la madre, y a modo de epílogo, sobreviene el ritual carnavalizado en el repique de los bombos que avizoran la contextualización política en la que se inserta la obra. Dice Jasón: “Este país no aprende más... Todos los años para este día la misma ceremonia salvaje. Tam, tam,tam... como una tribu de bárbaros” [33].

Ahora bien, Medea se presenta como una devoradora de mujeres que en ritual báquico, luego de aniquilarlas, celebra en una orgía netamente alimenticia.

La incertidumbre interrogativa del hijo sobre las causas de su muerte simulada, su no-muerte, lleva a la madre a develar la otra verdad, el encuentro entre oponentes: dos mujeres por un mismo hombre. Desde la reproducción de aquel último diálogo: madre-nuera, degrada el comportamiento de esta última, la otra, la enemiga. Dice Medea: “Dos veces te regalé la vida... quiero eso, sí. Atarte, exigirte. Si no, ¿para qué los hijos?... Perdonarte la vida fue lo más grande. Así me trajeras cien gringas, no podrías contra algo que ata más que la sangre misma” [34-35].

La certificación de la muerte del hijo, su propia muerte menoscabada en un acto fallido, nos lleva a la certificación de otra muerte, y con ella a la constatación de la situación *aporética* de Jasón, atrapado en la red materna, sin salida

marrón de la colcha usada por esta Medea, frente a la preferencia del hijo por la de color amarillo, nos retrotrae a otra *Medea*, la nominada Clara Zachanassian en F. Dürrenmatt (1960), en el color amarillo de los zapatos que utiliza, epítome del desprecio por el hombre que la abandonó y sobre el cual recaerá la venganza.

posible: “Jasón: –Voy a salir a buscarla [a Cristina]. No puede ser que no me atienda. / Medea: –Sí puede ser. ¿No te das cuenta que la maté?” [37].

Desde la risa sarcástica, esta mujer se sabe hechicera, punto vertebral de encuentro con las Medeas occidentales y refiere al atónito Jasón, el ritual de la muerte de Cristina, a la que fatalmente confunde con Creusa. Enuncia Medea:

Le preparé una torta gringa, una torta de un libro alemán ¿sabés?... Y hablamos de vos. La dejé hablar. Creo que te quería de veras. Pero no es ningún mérito. Se quiere como se tiene sueño o sed, y a ella le tocaste vos. Yo la escuchaba, nomás. Hasta que empezó a temblar, y a atragantársele las palabras, y a mirarme como pidiendo explicaciones, o perdón, o piedad... ¡Nada!... ¡Nada de lástima, Creusa! [38].

La patética corroboración de esta muerte ante la criminalidad confesa, lleva a Jasón a proferir, en estupor extremo: “Usted es un monstruo” [38], definición que nos trae el eco de Jasón de Eurípides en la escena final [vv. 1342-1343], frente a los cadáveres de los hijos, momento en que la mujer deja de serlo para devenir monstruo.

La incipiente patología materna adquiere ribetes contestatarios en los que deja clara evidencia de que la posición del hijo en esa relación de díada, forma parte de una posesión cosificadora a escala de objeto: “A mí no se me roba al hombre... Ya somos como uno, nosotros” [38].

En esa relación opresiva la madre “devora” al hijo en su conciencia y de este modo, forma la dupla: madre-hijo, sostenida en el sentimiento de amor-odio. La madre muestra el objeto cuchillo para que este hijo “se haga cargo de su odio” y con ello confirma otra acción criminal, pero esta vez fallida. Bajo amenaza, Medea empieza a consolidar la simulación matrimonial con Jasón, el hijo. Dadora de muerte, esta mujer

cíclicamente vuelve a restaurar el orden, colapsado por las irrupciones femeninas en su pequeño cosmos cotidiano. Nos dice Medea:

No había otra cosa en el mundo más que yo, Jasón. Ahora podemos odiarnos con más fuerza, ¡y yo puedo desangrarte, también!... (hace finta con el cuchillo). Pero no hay caso. Nos queremos. Somos lo único en el mundo. Vos sos mi carne, y yo soy la porquería que te manchas por dentro desde que te parió, y que te atrae [39].

Ahora ella se erige en el *μίασμα* pestilente que se torna implacable y aprisiona al hijo hasta cercenarle la voluntad. Desde un posible *oxímoron*, se cree atractiva en su pestilencia de muerte.

Conclusión

Desde los estudios de la literatura comparada, particularmente hallamos en esta obra la subversión del vínculo filial, un punto de inflexión respecto del conocido hipotexto griego, a partir de la complejización de la relación madre e hijo, que adquiere ribetes *edípicos*. Medea, madre de Jasón y esposa abandonada de Jasón Strahl, es la mujer inserta en otra frontera, entre la pampa natal y el arrabal portuario del Río de la Plata. La mujer vertebrata la obra, circunscribe su engranaje desde el pasado hacia el presente de dos hombres, sus hombres, sus pertenencias: padre e hijo. Solo el primero asume la titulación de la pieza, toda una novedad en las reescrituras occidentales, aunque ahora se trata de un inmigrante, la sinécdoque de uno de tantos hombres embarcados con destino a América. A partir de él, esposa e hijo son las funestas consecuencias de su accionar vituperable: el abandono y el olvido.

En los trazos escriturarios González fusiona, a modo de *palimpsesto*, el mito griego de Medea, al que le incorpora otros

mitos como el de Gorgona, el de Edipo, el de la serpiente marina que ataca a Laocoonte en el canto II de la Eneida, la Quimera derrotada por Belerofonte en su caballo alado Pegaso, la Hidra de Lerna con sus varias cabezas y el mito del Minotauro. En ese derrotero, la mujer se asume en la hibridación de lo masculino y de lo femenino y se erige en la función de devoradora en dos dimensiones: la matadora de mujeres, sus casuales antagonistas y, la devoradora de la voluntad de Jasón, su hijo, su presa, su artefacto de conquista, su intento fallido de filicidio. Lejos de la Medea euripídea, esta Medea argentina, subvierte el mito en una magistral reelaboración de los límites previsibles conocidos para el lector y logra entronizar la reposición del vínculo filial a partir de la gestación de otra *aporía*, la tiránica omnifagocitación que sobre el hijo sostiene la madre en lineamientos maritales*.

Bibliografía

- ARNOULD, DOMINIQUE. 1990. *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d' Homère à Platon*. Paris: Les Belles Lettres.
- ASSÄEL, JACQUELINE. 1993. *Intellectualité et Theatralité dans l'Oeuvre d'Euripide*. Paris: Les Belles Lettres.
- BAÑULS, JOSÉ .V.; DE MARTINO, F.; MORENILLA, CARMEN, eds. 2006. *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*. Bari: Levante.
- BASSNETT, SUSAN. 1997. *Comparative Literature: A critical Introduction*. Blackwell: Oxford UK & Cambridge.
- BELFIORE, ELIZABETH. 2000. *Murder Among Friends: Violation of Philia in Greek Tragedy*. New York: Oxford.
- BERGSON, HENRI. 1939. *La risa*. Buenos Aires: Losada.
- BIGLIERI, ANÍBAL. 2005. *Medea en la literatura española medieval*. La Plata: Decus.
- . 2013. Los espacios y las fronteras de la pampa: sus delimitaciones en *La frontera* de David Cureses. Curso en la Facultad de Derecho

* Inicio de evaluación: 26 set. 2015. Fecha de aceptación: 29 dic. 2015.

- de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 24-25 jun. 2013. Inédito.
- BORGES, JORGE LUIS. 1974. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- BOZZETTO, R. 2001. "Le monstre, obscure objet d'une fascination". *Le fantastique dans touses états*. Aix-en Provence: Presses de l'Université de Provence. 11-119.
- CALAME, CLAUDE. 2002. *Eros en la Antigua Grecia*. Madrid: Akal.
- CHEVALIER, JEAN; GHEERBRAND, ALAIN. 1986. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- COUTINHO, EDUARDO. 2006. *La literatura comparada en América Latina*. Pittsburg: University of Pittisburgh.
- DE ROMILLY, JÁCQUELINE. 2010. *La Grecia Antigua contra la violencia*. Madrid: Gredos.
- DUBATTI, JORGE. 1999. *El teatro laberinto: Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- . 2012. *Cien años de teatro argentino: Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- DÜRRENMATT, FRIEDRICH. 1960. *La visita de la anciana dama*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- ELIADE, MIRCEA. 1992. *Mito y realidad*. Trad. Luis Gil. Barcelona: Labor.
- EURIPIDES. 1938. *Medea*. The text edited with introduction and commentary by Denys L. Page. Oxford: Clarendon Press.
- FOLEY, HÉLENE. 2001. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- GAMBARO, GRISELDA. 2014. *El teatro vulnerable*. Buenos Aires: Alfaguara.
- GARCÍA GUAL, CARLOS. 1999. "Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido". *Sin fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Darío Villanueva, Antonio Monegal, Enric Bou, eds. Madrid: Society of Spanish & Spanish-American Studie. 183-194.
- GENETTE, GERARD. 1982. *Palimpsestes: La literatura au second degré*. París: Les Belles Lettres.
- GONZÁLEZ, JAVIER ROBERTO. 2000. *Jasón de Alemania*. Buenos Aires. Inédito.
- ; DELBUENO, MARÍA SILVINA. 2013. Entrevista personal y correos electrónicos.
- HOMERO. 2001. *Odisea*. Introd. Carlos García Gual. Trad. José Manuel Pabón. Madrid: Gredos.

- HARDWICK, LORNA. 2003. *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- KOWZAN, TADEUZ. 1975. *Littérature et spectacle*. La Haya-París: Mouton.
- LEFEBVRE, HENRI. 2000. *La production de l'espace*. Paris: Anthopos.
- MACINTOSCH, FIONA. 2000. "Introduction: The Performer in Performance". *Medea in Performance 1500-2000*. Edith Hall, Fiona Macintosh and Oliver Taplin, eds. European Humanities Research Centre: University of Oxford.
- MOREAU, GUSTAVE. 1865. *Jasón y Medea*. Óleo sobre lienzo. Museo de Orsay, París.
- RODRÍGUEZ CIDRE, ELSA. 1997. "Formas de animalización en la *Medea* de Eurípides". *VIII Jornadas de Estudios Clásicos, Buenos Aires, 28 al 30 de junio de 1995; Actas*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- . 2002. "Medea y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca". López, Aurora; Pociña, Andrés, eds. *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Universidad de Granada. I, 277-293.
- SARLO, BEATRIZ. 2007. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SOJA, EDWARD. 2004. *Thirdspace: Journays to Los Angeles and other Real-and Imagined Place*. Malden: Blackwell.
- ROMERO LÓPEZ, DOLORES. 1998. "Im/pulsos en literatura comparada". Bassnett, Susan et al. *Orientaciones en Literatura Comparada*. Dolores Romero López, compil. de textos y bibliografía. Madrid: Arco/Libros.
- RYNGAERT, JEAN PIERRE. 2004. *Introducción al análisis teatral*. Trad. Cristina Piña. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- SÉNECA. 2001. *Medea*. Introd., trad. y notas de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- TARANTUVIEZ, SUSANA. 2001. "Tendencias del teatro argentino actual". *Revista de Literaturas Modernas*, 31: 175-193.
- TUAN, YI-FU. 1974. "Space and Place: Humanistic Perspective". *Progress in Geography*, 6: 214.
- UBERSFELD, ANNE. 2004. *El diálogo teatral*. Trad. Armida María Córdoba. Buenos Aires: Galerna.