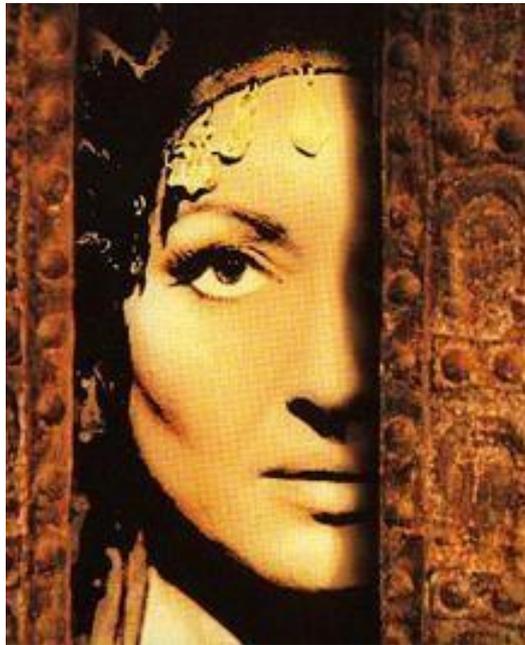


# La reescritura del mito de Medea en la dramaturgia argentina de finales del siglo XX



**Universidad Nacional de Córdoba**

Trabajo Final de Licenciatura en Letras Modernas

**Silvana Leiba**

Directora: Dra. María Guadalupe Erro

— Córdoba, octubre 2016 —



La escritura del Mito de Medea en la dramaturgia argentina de finales del siglo XX por Silvana Leiba se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	5
2. PRÁCTICAS REESCRITURALES. EL MITO DE MEDEA .....	8
2.1 <i>Transtextualidad</i> .....	8
2.2 <i>Mitocrítica y Mitoanálisis</i> .....	10
2.3 <i>Mito y reescritura</i> .....	12
2.4 <i>La tragedia griega</i> .....	14
2.5 <i>Eurípides</i> .....	17
2.6 <i>Medea</i> .....	21
3. MARGINACIÓN, MISERIA Y DESENCANTO EN <i>MEDEA DE MOQUEHUA</i> .....	30
3.1 <i>Medea de Moquehua: Reescritura del mito de Medea</i> .....	31
3.2 <i>Espacio: Pobreza y marginalidad</i> .....	32
3.3 <i>Espacio: Contexto de opresión</i> .....	35
3.4 <i>Dicotomía: Amor/Odio</i> .....	37
3.5 <i>Medea y el poder</i> .....	40
3.6 <i>Medea, mujer despechada</i> .....	46
3.7 <i>Medea, mujer vengadora</i> .....	48
3.8 <i>Medea, mujer filicida</i> .....	49
3.9 <i>Conclusión</i> .....	51
4. CORRUPCIÓN, MEMORIA Y UTOPIA EN <i>LA NAVARRO</i> .....	53
4.1 <i>Introducción al análisis literario de La Navarro</i> .....	53
4.2 <i>Espacio. Antinomia: Campo-Ciudad</i> .....	56

4.3 <i>Conflicto: Política y poder</i> .....	62
4.4 <i>Amor vs. Dinero</i> .....	66
4.5 <i>El futuro como espacio idealizado</i> .....	68
4.6 <i>Medea: Mujer vengadora</i> .....	70
4.7 <i>Conclusión</i> .....	73
5. ALGUNAS CONCLUSIONES .....	75
6. BIBLIOGRAFÍA .....	78
7. APÉNDICE 1: <i>MEDEA DE MOQUEHUA</i> , DE L. M. SALVANESCHI .....	82
8. APÉNDICE 2: <i>LA NAVARRO</i> , DE A. DRAGO .....	125

# 1. INTRODUCCIÓN



La literatura, desde sus inicios, ha rescatado las historias de los personajes míticos y ha ramificado y moldeado esos relatos a lo largo de la historia, atendiendo siempre a la sensibilidad y a las inquietudes de cada época. Las nuevas reescrituras del mito conservan ciertos rasgos que las mantienen unidas a la historia mítica primigenia; no obstante, cada versión adquirirá un sentido especial por la manera particular de orientar y reescribir ese mito, puesto que también guarda estrecha relación con el contexto social y temporal que constituye sus condiciones de producción. Para Gilbert Durand, creador de la mitocrítica o mitodología, el mito trasciende a la historia y la anima desde dentro porque cada época se plantea sus propios interrogantes y busca respuestas en determinadas figuras míticas.

El mito colabora en la construcción ficcional de la obra literaria, pues le proporciona una temática universalmente conocida que el autor adaptará a su nueva propuesta. Esta reescritura supone una toma de posición, un punto de interés particular que será encauzado en la trama del nuevo texto. Dada la singularidad de cada adaptación, resulta pertinente que su análisis exhiba, atendiendo a ese universo mítico transtextual que la resguarda, sus características distintivas y significativas, que nos permitirán hacer una lectura acorde al momento histórico que rescata ese mito y lo resignifica, puesto que cada período le planteará, tanto al autor como al lector, cuestionamientos que quedarán cifrados en el entramado de esa nueva textura.

En este trabajo abordaremos la reescritura del mito de Medea en la dramaturgia argentina. Los textos que serán motivo de nuestro análisis, *La Navarro*, de Alberto Drago (1980) y *Medea de Moquehua*, de Luis María Salvaneschi (1992), fueron producidos en las décadas del 80-90 del siglo XX y están ambientados en la geografía, urbana y rural, de Argentina. En estas obras presenciamos el modo en que el mito de Medea colabora para dilucidar y cuestionar la idiosincrasia del pueblo argentino, sus conflictos internos y su

manera particular de interpretar la realidad en la que vive. Estas obras dialogarán con el texto clásico que reescriben, la *Medea* de Eurípides (431 a. C).

El mito de Medea ha despertado el interés de muchos autores y dramaturgos desde la antigüedad, como así también variados y múltiples son los estudios críticos que se han realizado de la obra clásica de Eurípides y de otras reescrituras de Occidente, algunas de las cuales serán mencionadas en el segundo apartado de nuestro análisis. No obstante, nuestro interés radica exclusivamente en estas versiones argentinas de Medea, sobre las cuales no se ha realizado aún un análisis pormenorizado. Por este motivo, consideramos que nuestro trabajo proporcionará un valioso aporte a los estudios de la literatura comparada, como así también al enfoque del mitoanálisis.

Nuestra elección está motivada por la figura paradigmática y controvertida de Medea, un personaje que traspasa las fronteras y los tiempos porque encarna la antítesis de la maternidad, función social privativa de la mujer en un mundo patriarcal como lo fue el clásico. El filicidio, en la trama literaria, opera como un medio para vengar la traición de su hombre, pero también puede pensarse como una forma de rebeldía: negarse a dejar descendencia, en una sociedad dominada por varones y asolada por la corrupción, la discriminación, la desigualdad y la falta de oportunidades. Medea es también esa mujer bárbara, desterrada, pasional, hechicera y vengadora. Estas características siguen operando en las reescrituras argentinas, ya que nuestras Medeas nos remiten, indefectiblemente, a la omnipresencia del personaje de Eurípides. Sin embargo, cobran un nuevo protagonismo, porque están ancladas en el clima político-social argentino de las últimas décadas del siglo XX y en ese sentido, estas versiones del mito están teñidas de una identidad propiamente argentina imposible de eludir.

Pretendemos, además, con este trabajo, entablar un análisis crítico y profundo, en la medida de nuestro interés, sobre la práctica de la reescritura de un esquema mítico universalmente conocido y cómo este actualiza su estructura semántica en las nuevas obras. Para ello, trataremos en el siguiente capítulo acerca de las técnicas reescriturales y el valioso aporte de la mitocrítica y el mitoanálisis, que serán el soporte de nuestro trabajo comparativo y hermenéutico.

El trabajo está organizado en tres capítulos, en el primero de los cuales nos detendremos en las técnicas reescriturales, el aporte de la mitocrítica y el mitoanálisis, y todo lo que atañe a nuestro hipotexto, la *Medea* de Eurípides. A continuación, centraremos el análisis en la reescritura de Luis María Salvasnechi, *Medea de Moquehua*, en la que focalizaremos sobre la desigualdad

social, la marginación y la figura avasallante de la protagonista. Seguidamente, nos abocaremos a la lectura crítica de *La Navarro*, de Alberto Drago, donde observaremos la incidencia negativa de una política corrupta que atenta con la vida y los espacios de los personajes. Por último, esbozaremos algunas conclusiones que nos permitan comprender y responder a los siguientes interrogantes: ¿Cómo opera el mito de Medea en estos nuevos contextos? ¿Qué denuncias sociales se enmascaran en la figura compleja y contradictoria de Medea y de su trágica historia?

## 2. PRÁCTICAS REESCRITURALES. EL MITO DE MEDEA



### 2.1 *Transtextualidad*

Gérard Genette utiliza el concepto de transtextualidad para definir la trascendencia textual del texto, esto es, la relación explícita o implícita que establece un texto con otros. Genette reconoce varios tipos de transtextualidad: la paratextualidad, metatextualidad, architextualidad, hipertextualidad e intertextualidad.

Siguiendo la perspectiva de nuestra investigación, referida a la reescritura de un mito, consideramos relevante enfocarnos solamente en la hipertextualidad, es decir, toda relación que une un texto B (llamado hipertexto) con un texto anterior A (llamado hipotexto) en el cual se injerta de una manera que no es la del comentario. Según esta postura analítica del autor, consideramos a las reescrituras del mito de Medea en la dramaturgia argentina, que analizaremos en este trabajo, como hipertextos que nos remiten indefectiblemente a su hipotexto o texto base: la *Medea* de Eurípides.

El autor que reescribe manipula el texto base o hipotexto, toma de él lo que considera relevante para sus intereses artísticos, mediante la transformación o transposición, que es sin duda la más importante de todas las prácticas hipertextuales. Cabe acotar que no existe transposición inocente, que no modifique de una manera u otra la significación del hipotexto. Esta modificación puede producirse tanto por el incremento como por la omisión de elementos implicados en la trama del texto base. Otra forma de modificación que debemos considerar es la valoración que se hace de un personaje atribuyéndole, por medio de una transformación pragmática o psicológica, un rol más significativo de acuerdo con los valores que ponen de manifiesto sus

acciones de acuerdo al momento histórico y social representado, de modo que se justifique su transformación en el nuevo texto. Se trata en ese caso de valorizar al héroe o heroína, no acrecentando su importancia, sino mejorando su estatuto axiológico por medio de su conducta. Esta valorización también puede recaer sobre un personaje secundario y transformar al personaje principal en un antagonista que encarne los antivalores de su época y que desnude así la complejidad de los contextos sociales representados.

Puede decirse entonces que la nueva obra producida, el hipertexto, es mucho más que una simple adaptación del mito, es una nueva creación. Es una obra individual que requiere un análisis propio, pero que agrega un nuevo eslabón a la cadena ininterrumpida de significados que sigue generando el mito, aunque conserva en su génesis la esencia del hipotexto del cual fue derivada, y a veces la sola mención de un personaje nos puede remitir directamente a la obra base o primigenia, como es el caso del nombre de Medea en las obras que analizaremos.

Estas nuevas creaciones o hipertextos, objeto de nuestro análisis, tienen un fuerte arraigo con el hipotexto, ya que conservan el papel predominante de su protagonista. De todos modos, se producen modificaciones en el esquema narrativo: en algunos casos se agregan elementos que nos acercan al nuevo contexto político-social en el cual arraiga la historia, pero, por otro lado, se suprimen ciertos aspectos, como el recurso del *deus ex machina* que cierra la obra de Eurípides.

Retomando los planteos de Genette, este proceso de hipertextualidad se puede relacionar de alguna manera con el *bricolaje*, dado que se trata de un arte que consiste en “hacer lo nuevo con lo viejo” y que tiene la ventaja de producir objetos más complejos y más “sabrosos”. En efecto, una función nueva se superpone y se encabalga con una estructura antigua, y las consonancias o disonancias entre estos dos elementos copresentes le dan un sabor singular al conjunto. La imagen del palimpsesto representa con bastante claridad esta duplicidad del objeto en el orden de las relaciones textuales: un texto se superpone a otro, aunque no lo oculta del todo, sino que lo deja ver por transparencia. “Pastiche” o “parodia” son términos que designan a la literatura como palimpsesto; pero esto puede entenderse de todo hipertexto, en realidad. Genette afirma que el hipertexto nos invita a una lectura racional cuyo sabor, todo lo perverso que se quiera, se condensa en este adjetivo inédito que inventó hace tiempo Philippe Lejeune: lectura palimpsestuosa. O, para deslizarnos de una perversidad a otra, si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez.

## 2.2 Mitocrítica y mitoanálisis

Otros lineamientos importantes con los que contamos para el análisis del trasfondo mítico de un texto literario pueden tomar como referencia la perspectiva metodológica propuesta por Gilbert Durand (1961 y 1977), conocida como la mitocrítica, que intenta poner de manifiesto los mitemas que de una manera “patente” o “latente” están operando en la estructura de un texto.<sup>1</sup>

Los mitemas “patentes” son fáciles de observar porque revelan de forma estereotipada situaciones o nombres de personajes relacionados con un mito determinado. Los mitemas “latentes”, en cambio, confieren al texto una dimensión alegórica y el relato tiende entonces a la parábola. De este modo, el mito podrá asumir nuevas significaciones o responder a otros aspectos que guardan relación con el momento sociocultural que se intente representar.

Por una parte, la mitocrítica pone de relieve los mitos que caracterizan el universo personal de un autor, las transformaciones que este introduce, o su manera particular de abordar los mitos dominantes de su tiempo y su reacción frente a ellos. Por otra, el mitoanálisis procede comparando la dimensión mítica de las obras de diversos escritores para deducir los mitos configuradores de una época y observar cómo se van transformando o modificando por la sensibilidad de cada escritor y de acuerdo a las necesidades de cada época.

Durand adopta una perspectiva antropológica apoyada en una filosofía de las estructuras del imaginario, y desde esta perspectiva todas las obras literarias operan con arquetipos, estructuras y esquemas míticos que un análisis de mitocrítica tendrá que poner de relieve. De todos modos, cabe aclarar que la mitocrítica en la línea de Durand desborda ampliamente el campo específico de la reescritura de los mitos literarios, y por ello no expondremos el rigor de su estudio, puesto que excede el interés de esta investigación.

---

<sup>1</sup> Un mitema puede ser un tema determinado, un motivo significativo, un decorado mítico, una situación dramática. Para Lévi-Strauss los mitemas son esos elementos que constituyen el relato mítico en tanto pueden combinarse de forma particular. Los mitemas no son en este caso ni fonemas (por ejemplo, el sonido ‘M’), ni semantemas (por ejemplo, la palabra “Medea”), sino frases simples que expresan relaciones (por ejemplo “Medea ayuda a Jasón a conseguir el vellocino de oro”). Y además, el mito no es una simple suma de esas frases aisladas sino una peculiar combinación de estas, una peculiar estructura que le otorgará su sentido.

Por su parte, Pierre Brunel (1992 y 1997) ha orientado los estudios de la mitocrítica en una dirección más específica, centrandó el análisis en los textos literarios en los que pueda detectarse la presencia de rasgos o elementos que establecen una singular relación entre el texto y un mito concreto. Esta propuesta trata de descubrir cómo el lenguaje del mito está operando en el discurso del texto a modo de “intertexto”, cómo quedan integrados en el texto los elementos que el autor ha recogido del mito. Según Brunel, el mito “emerge” dentro del universo de un texto de una manera explícita o más o menos implícita. Una simple palabra –como por ejemplo el nombre de un personaje– puede ser la vía que nos conduce al mito. La reescritura es capaz de modificar libremente un mito; sin embargo, este ejerce una “irradiación” dentro del universo narrativo del texto donde se van a actualizar algunos de los rasgos fundamentales que caracterizan al relato mítico. Así, entonces, si bien el mito es flexible y se adapta al nuevo texto producido, en esa adaptación también se muestra “resistente” y su huella permanece imborrable.

A estas primeras precisiones debemos sumar los conceptos de mito literario y mito reelaborado dentro de un texto literario (mito literarizado), tratados asimismo por Pierre Brunel en sus estudios sobre mitocrítica, aunque más especificados por Philippe Sellier (1984) y André Siganos (1993 y 2005), quienes afirman que tanto el mito literarizado como el mito literario presentan una forma estética y un contenido temático bien estructurados. Ya no se trata, entonces, de simples relatos anónimos transmitidos por una cultura o una colectividad, sino de textos concebidos y organizados por un autor individual que ha recogido el sintagma base de un texto fundador.

El proceso de reescritura de los llamados mitos literarios consiste, pues, en actualizar su valor simbólico e iluminador dentro de determinados contextos sociales. El objeto de la mitocrítica consistirá en poner de relieve los mitemas, esquemas o estructuras míticas que están operando en las obras literarias, ya sea en el contexto donde se configura el sentido de la historia narrada o en el comportamiento que asumen los personajes. Tanto el mito literarizado como el mito literario ofrecen de esta manera una estructuración de forma y contenido que les permite alcanzar un poder de simbolización especial y definido.

La mitocrítica desde la perspectiva de Brunel justifica el interés especial que reviste el análisis de un mito literarizado. Este tiene la característica de ser una adaptación o reformulación individual de un relato tradicional perteneciente a la mitología colectiva de una cultura o de una comunidad. La fuente de un mito literarizado es un mito étnico o religioso ancestral cuya

versión original resulta inalcanzable y dará lugar a una serie de versiones o reactualizaciones a lo largo de la historia literaria. Los mitos ejercen una atracción especial sobre los lectores y autores de todas las épocas porque en ellos se perciben respuestas ejemplares a ciertos interrogantes de carácter permanente en la vida del ser humano. Es por ello que la reescritura de un mito realizada con sensibilidad e imaginación personal activa otras posibilidades iluminadoras y permite inscribir en su esquema narrativo nuevos planteamientos y ofrecer nuevas respuestas, por medio de la ficción, a interrogantes que aún siguen preocupando al individuo, aspectos referentes a lo enigmático del destino de su existencia.

Toda la historia literaria de un mito puede concebirse, además, como una actividad de diálogo entre sus distintas actualizaciones, que van formando a lo largo de esa historia una respuesta compleja a un gran interrogante que concierne al mismo tiempo al hombre y al mundo pero que, con cada replanteamiento, puede introducir un nuevo sentido que podrá ser replanteado, a su vez, en otra actualización o reformulación posterior.

Al enfocar la reescritura de un mito determinado dentro de un texto concreto, estos estudios se sitúan dentro del campo de la mitocrítica y de la literatura comparada, campos que convergen también en el terreno complejo de la interdisciplinariedad. En efecto, analizar la reescritura de un mito implica poner en relación al menos dos textos o versiones distintas, que pueden pertenecer a géneros literarios diferentes y a contextos históricos y socioculturales distintos.

### *2.3 Mito y reescritura*

El mito es posiblemente la primera expresión artística que el ser humano ha plasmado en la palabra y luego en la escritura. Es por ello que los interrogantes profundos a los que responde pueden ser actualizados o reformulados a lo largo de las épocas y de las culturas. En la antigüedad, estos relatos fueron tomando forma en la tradición oral porque ofrecían respuestas a las preguntas problemáticas que los hombres podían plantearse respecto de la muerte y del destino del hombre, enigmas que no encuentran respuestas satisfactorias en planteamientos puramente racionales. Estos relatos míticos surgen de la sensibilidad e intuición del individuo; sus personajes fabulosos o

modélicos encarnan los esquemas y arquetipos del inconsciente colectivo de la humanidad. La organización narrativa de dichas historias está orientada a la resolución del conflicto que viven los personajes, cuyo final adquirirá una dimensión modélica para el público destinatario del relato. Los mitos como relatos modélicos del imaginario colectivo asumen un simbolismo iluminador de signo antropológico, religioso y metafísico, y ese simbolismo ha impregnado las creencias, leyendas y tradiciones culturales de todos los pueblos. Es por ello que los mitos han sido y siguen siendo una fuente de inspiración para la literatura y para toda manifestación artística.

La reescritura de un mito conserva los rasgos fundamentales de la historia legada por la tradición literaria, aunque el autor de la nueva obra modula más o menos libremente esos rasgos constitutivos, e incluso puede infundirle una nueva orientación a la historia para enriquecer el valor iluminador del mito. Este nuevo texto (hipertexto) tiene un significado especial precisamente por la manera en que enfoca y reescribe el esquema narrativo primordial. En ese sentido, la literatura recoge esas historias preexistentes para profundizar en su significado permanente y abrirlas a la sensibilidad y a las inquietudes de cada época.

Recordemos que el mito literario tiene su génesis en el texto concreto de un autor y que el esquema narrativo de ese texto le da forma literaria a un conflicto determinado, a una problemática humana de tipo afectivo, ético o espiritual, que ofrece una respuesta a través del comportamiento de sus personajes. Este comportamiento adquiere un poder simbólico especial en la conciencia colectiva de una comunidad y se constituye en un modelo ejemplar que se proyecta hacia otras obras literarias, dando lugar a distintas versiones inspiradas en el mismo esquema narrativo.

Ahora bien, en el momento de enfrentar la lectura y análisis de un mito como el de Medea, que se remonta hasta la tradición hesiódica,<sup>2</sup> es necesario delimitar una línea argumental de base (hipotexto) que nos permita analizar, comparar, comprender y valorar los aspectos que cada hipertexto conserva o modifica, los que cada autor posterior ha decidido poner en juego en su reelaboración. Sin desconocer, pues, que el relato original que nos convoca se interna en las profundidades de la época arcaica griega y de la misma tradición oral que reelabora permanentemente distintas versiones (mutuamente excluyentes inclusive), se hace necesario delimitar nuestro trabajo, teniendo en cuenta principalmente los límites de esta investigación.

---

<sup>2</sup> Cf. Grimal (1984) *ad loc.*

Es por ello que el análisis de la reescritura del mito de Medea en el corpus de obras argentinas que hemos seleccionado (*Medea de Moquehua*, de Luis María Salvaneschi, y *La Navarro*, de Alberto Drago) se desarrollará a partir de la estructura literarizada en la *Medea* de Eurípides.<sup>3</sup> El mito ancestral, retomado en la obra del ilustre dramaturgo griego –el más trágico de los trágicos, según Aristóteles– se transforma en un mito literarizado, es decir, asumido por un texto literario concreto en el cual se propone un determinado enfoque argumentativo, al tiempo que da lugar a una tradición literaria en la que la identidad y la problemática encarnadas por el personaje se enfocan desde nuevas perspectivas o nuevos planteamientos de acuerdo con la sensibilidad de cada autor o la mentalidad de cada época.<sup>4</sup>

Tomando en consideración estos aspectos fundamentales, nuestro análisis intentará poner de relieve las tensiones que se producen entre tradición e innovación en estas reescrituras argentinas de finales del siglo XX.

## 2.4 La tragedia griega

¿Cuál es ese ser que la tragedia califica de *deinós* (“terrible”), monstruo incomprensible y desconcertante, a la vez sujeto agente y pasivo, culpable e inocente, lúcido y ciego, que domina toda la naturaleza con su espíritu industrioso pero incapaz de gobernarse a sí mismo? (Vernant 2002a:26).

La tragedia ha representado un papel decisivo en la toma de conciencia de lo ficcional. Le permitió al hombre griego encontrar en sí mismo un poeta, un imitador y la posibilidad de ser creador de un mundo de simulacros y fábulas que concilian el mundo real con el de la ficción al tiempo que los confunden y

---

<sup>3</sup> Sin pretender un inventario exhaustivo de los autores antiguos y modernos que toman el mito de Medea, podemos mencionar a Hesíodo (*Teogonía*) y Píndaro (*Pítica IV, Olímpica XIII*) ambos anteriores a nuestro hipotexto. En época helenística aparece en Apolonio de Rodas (*Argonáutica*), y posteriormente en Ovidio (*Metamorfosis VII, Heroidas XII*) y en la tragedia romana de Séneca (*Medea*). En el siglo XVII tenemos la *Médée* de Corneille, y ya en el XX la de Jean Anouilh. En Latinoamérica contamos con varias reescrituras de mediados y fines del siglo XX: *La selva*, de J. Ríos (Perú, 1950); *Malintzin (Medea americana)*, de J. Sotelo Inclán (México, 1957); *Medea en el espejo*, de J. Triana (Cuba, 1960); *Além do Rio (Medea)*, de A. Olavo (Brasil, 1975); *Gota d' agua*, de P. Pontes y Ch. Buarque (Brasil, 1975); *El Castillo interior de Medea Camuñas*, de P. Santaliz (Puerto Rico, 1992); *Medea*, de R. Montero (Cuba, 1997). <sup>4</sup> Cf. Trousson (1981: 23).

los enfrentan en la trama indescifrable de la vida humana. Las obras de los trágicos griegos expresan y a la vez elaboran una visión trágica, una nueva forma de entender al hombre, de situarse en sus relaciones con el mundo, con los dioses, con los otros hombres y también con uno mismo y con sus propios actos.

Platón y Aristóteles elaboraron una teoría de la imitación o representación (*mímesis*) asociada a la nueva experiencia del espectáculo trágico. La tragedia retoma los temas de la leyenda heroica, encuentra en el pasado griego un legado. Para los griegos estos personajes existieron realmente, pero en una época completamente diferente, distante, de modo que al poner esas historias en escena se los trae de nuevo allí, se crea una presencia real de los personajes que, al mismo tiempo, no es real porque no podrían estar allí, porque pertenecen a otro mundo.

En el teatro, el público ya no tiene ante sí un aedo o rapsoda que recita hazañas del pasado de los grandes hombres, sino que estas hazañas tienen lugar ante sus ojos, en la "realidad" de la representación, donde reviven sus glorias y tormentos. No se trata de inventar personajes y forjar una intriga, sino de utilizar los nombres y el destino de figuras ejemplares, conocidas por todos, para fabricar un escenario, mostrar escenas dispuestas de tal manera que el espectador pueda saber el cómo, el porqué, conocer las necesidades o posibilidades que se le presentan a determinado personaje y asistir al desarrollo del conflicto y sus consecuencias. Escenificar no es contar, sino mostrar. La tragedia organiza, así, el material de la leyenda en función de sus propios criterios, ordena la progresión de la intriga según la lógica de lo probable o necesario, muestra cómo los acontecimientos humanos pueden o no producirse.

Por otro lado, como la tragedia pone en escena una ficción, esos acontecimientos dolorosos y terroríficos que se muestran en el escenario producen un efecto medido en el espectador. Afectan, conciernen, pero desde fuera, ya que se sitúan en un espacio distinto al de la vida real. En ese sentido, se puede decir que el teatro implica necesariamente una ausencia, una distancia entre el espectador y los acontecimientos que suceden en escena; pero al mismo tiempo el juego trágico tiene la capacidad de abolir esa distancia, de manera tal que esas figuras de una época completamente caduca se hagan presentes allí frente al público, para ser evaluadas. Especialmente el héroe trágico, un personaje de por sí remoto y ausente, situado entre la tradición mítica o legendaria y la nueva estructura de la *polis*, atrapado en una encrucijada que lo obliga a tomar decisiones y orientar su accionar en un entorno donde nada es estable ni unívoco.

De allí que la invención del teatro suponga también una exploración, como plantea Vernant:

El drama antiguo explora los mecanismos que conducen a un individuo, aunque sea excelente, a la perdición, no por fuerza de la coacción ni por causa de su perversidad o de sus vicios, sino debido a una falta, a un error de los que puede cometer cualquiera. De este modo descubre la tensión de fuerzas contradictorias a la que el hombre está sometido, pues toda sociedad, toda cultura, en igual medida que la griega, implica tensiones y conflictos. De esta manera, la tragedia plantea al espectador una pregunta de alcance general sobre la condición humana, sobre sus límites y su necesaria destrucción. La tragedia comporta en sí misma, en su objetivo, una forma de saber, una teoría referente a la lógica ilógica que preside el orden de nuestras actividades del hombre. La tragedia se da cuando, a través del montaje de esa experiencia imaginaria que constituye un escenario, con su progresión dramatizada, a través de esa *mímesis praxeos*, como dice Aristóteles, esa simulación de un sistema coherente de acciones encadenadas que conducen a la catástrofe, la existencia humana accede a la conciencia, al mismo tiempo exaltada y lúcida, tanto de su irremplazable valor como de su extrema vanidad. (Vernant, 2002b:86)

Y entonces, puesto que toda sociedad implica tensiones y conflictos, la ficción trágica coloca también al espectador en la encrucijada, le arroja un problema que deberá evaluar y eventualmente resolver, una suerte de enigma de la esfinge.

Centrándose especialmente en la problemática de la recepción del género en nuestros días, Ruth Scodel (2014:13s.) pone en primer plano esa otra distancia que caracteriza a la instancia de recepción posterior:

En todo encuentro con la tragedia griega prevalece una tensión fundamental que no debemos eludir: estas obras provienen de una cultura antigua que, en numerosos aspectos, nos resulta lejana; sin embargo, esperamos que nos conmuevan e incluso nos ayuden a comprender mejor nuestras vidas. Si nos apuramos a encontrar significados inmediatos y universales, lo más seguro es que malentendamos o pasemos por alto aquellos aspectos, que, en lo profundo, son genuinamente diferentes, pero si las leemos declaradamente como documentos de una cultura ajena – politeísta, esclavista, misógina–, perderán su poder. (Scodel, 2014:13s.)

En efecto, la tragedia ha suscitado una gran diversidad de lecturas o aproximaciones interpretativas que justifican su indiscutible permanencia en el canon, tanto el de la educación general como el de la dramaturgia universal. Su profundo tratamiento de problemas relacionados con lo social, con el lenguaje y la comunicación, habilita abordajes desde diversas perspectivas teóricometodológicas e ideológicas (lecturas deconstruccionistas, neohistoricistas, feministas). Puede decirse entonces que la tragedia ha devenido además en un inagotable campo de investigación.

## 2.5 Eurípides

ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται. (Aristóteles, *Poética*, 1453a)

Pues en los certámenes dramáticos las tragedias así, cuando están correctamente ejecutadas, aparecen como las más trágicas, y Eurípides (aun cuando no gobierna bien los demás aspectos) aparece, al menos, como el más trágico de los poetas. (Trad. E. Sinnott, 2011 p. 91).

No es mucha la información con que contamos sobre la vida de Eurípides, pero podemos situar su nacimiento aproximadamente en el año 484 a. C. en Salamina. Fue contemporáneo de los otros dos grandes tragediógrafos griegos, Esquilo (525-456 a. C.) y Sófocles (495-406 a. C.). Vivió en Atenas desde niño hasta 408 a. C., año en que se radicó en Macedonia, en la corte del rey Arquelaos. Allí se estaba gestando un movimiento cultural de cierta importancia y había interés en atraer a los grandes artistas atenienses. Por otra parte, su permanencia en Atenas se le habría vuelto incómoda por los continuos ataques que sus ideas recibían.

Falleció en Macedonia en el año 406 a. C.

De las 92 obras que se le atribuyen,<sup>4</sup> conservamos solamente 18 completas, además de una cantidad de fragmentos pertenecientes a sus obras perdidas que

---

<sup>4</sup> A partir del trabajo de los primeros filólogos en la biblioteca de Alejandría sobrevivieron aparentemente setenta y ocho obras que fueron reunidas en una suerte de *Obras Completas* formadas por varios tomos. De estas, sólo diez tragedias fueron copiadas intensamente,

supera con creces a la totalidad de los fragmentos de Sófocles y Esquilo.<sup>5</sup> Estas obras son:

- *Alceste* (438 a. C., 2º premio)
- *Medea* (431 a. C., 3º premio)
- *Los Heráclidas* (c.430 a. C.)
- *Hipólito* (428 a. C., 1º premio)
- *Andrómaca* (c.425 a. C.)
- *Hécuba* (c.424 a. C.)
- *Las Suplicantes* (c.423 a. C.)
- *Heracles furioso* (c.417 a. C.)
- *Electra* (c.417 a. C.)
- *Las Troyanas* (415 a. C., 2º premio)
- *Ifigenia en Táuride* (c.414 a. C.)
- *Ión* (c.414 a. C.)
- *Helena* (412 a. C.)
- *Las Fenicias* (c.410 a. C.)
- *Orestes* (408 a. C.)
- *El Cíclope* (drama satírico, c.408 a. C.)
- *Ifigenia en Aúlida* (póstuma, 1º premio)
- *Las Bacantes* (póstuma, 1º premio)

Como puede verse, a pesar de su vasta producción y de su enorme fama posterior, obtuvo el premio al mejor poeta en muy pocas ocasiones. Esto seguramente se debe a que en Eurípides la ruptura con la tradición es más fuerte que en sus predecesores, por lo que la polémica parece haberlo acompañado casi siempre que sus obras subían al escenario.<sup>6</sup>

---

posiblemente porque eran las más requeridas para los estudios escolares, pero algunos tomos de aquella colección perduraron hasta el período bizantino y fueron volcados a un solo manuscrito que actualmente se encuentra en la ciudad de Florencia.

<sup>5</sup> Sabemos que se presentó por primera vez en una competición trágica con una obra titulada *Peliadas* en el año 455 a. C. Esta tragedia se ha perdido, pero su tema estaba relacionado con el de *Medea*, puesto que la trama desarrollaba la historia de las hijas de Pelias, que matan a su padre a causa de un engaño de Medea.

<sup>6</sup> En su comedia *Las Ranas* (405 a. C.), Aristófanes pone en escena una disputa imaginaria entre Eurípides y Esquilo (el representante por antonomasia de la tradición), muertos ambos el año anterior, con el objetivo de elegir a un poeta para que regrese desde el mundo de los muertos y salve a la *polis* mediante los valores transmitidos por su poesía. Naturalmente, Eurípides pierde esta contienda porque Aristófanes, como representante de la aristocracia ateniense, es conservador en relación con la función educativa que debe cumplir la tragedia.

En cuanto a las características fundamentales de su producción poética, podemos decir que utiliza las historias del pasado para desenmascarar a los héroes o criticar a los dioses, que se vuelven símbolos del poder irracional y son sustituidos por la *Tyche* (el azar, la Fortuna), fuerza superior que mezcla y gobierna los destinos humanos. Muestra la búsqueda incesante, la lucha y la contradicción del ser humano, atormentado por impulsos irracionales, presentando el conflicto trágico en términos de las pasiones desatadas desde el interior de los personajes más que a través de una noción de destino en el que intervienen los dioses.

Formalmente se observa que ciertas partes de la tragedia de Eurípides se destacan con mayor nitidez frente a las demás, como sucede con los diálogos agonales, donde se plasma el gusto de los griegos por la disputa; un especial interés por las acciones judiciales que denota la impronta de la retórica y la sofística en lo que concierne al manejo del discurso.<sup>7</sup> Además, es bastante frecuente en sus obras el empleo del *deus ex machina*, intervención de alguna divinidad que entra en escena mediante un artilugio mecánico para desenredar la trama, resolver una situación o liberar a algún personaje de su destino. Se observa este recurso en *Ifigenia en Áulide*, *Ión*, *Alcestris*, *Hipólito*, *Suplicantes*, *Helena*, y en nuestro hipotexto, *Medea*.

Desde el punto de vista estilístico se le reconocen innovaciones en el campo de la métrica propia del género, como así también el uso de formas más coloquiales y cercanas a la prosa. El estilo y el tono, de una notable sencillez, se alejan de la solemnidad altisonante de Esquilo y de la densidad semántica de Sófocles.

Con todo, el héroe trágico de Eurípides conserva los rasgos fundamentales en tanto figura problemática colocada en medio de las tensiones del centro de la escena. Sigue siendo ese personaje del que habla Vernant, remoto y ausente, convertido en un problema para sí mismo y para los demás, que se hace presente allí, prácticamente al alcance del hombre común, para ser juzgado como un contemporáneo. Como en toda tragedia, la acción humana, especialmente los conceptos de responsabilidad, culpabilidad, decisión y voluntad son objeto de reflexión y debate.

Sin embargo, en el centro de la escena de Eurípides hay figuras marginales: mujeres, extranjeros, esclavos, víctimas de la guerra; seres desplazados que muestran una ruptura en lo que concierne al perfil tradicional

---

<sup>7</sup> En su concepción de la tragedia se advierte la influencia de algunos filósofos, particularmente Anaxágoras y Sócrates, como así también la de la sofística de Protágoras y Pródico, aunque su obra no se limita a ninguna doctrina filosófica.

del héroe trágico. Su obra les da la palabra a personajes cuya calidad humana problematiza los límites del género al tiempo que cuestiona los principios de la normativa tradicional ática, como el respeto del pasado glorioso y el valor de la guerra, la superioridad del amo frente al esclavo, del griego frente al extranjero (bárbaro), del hombre frente a la mujer.

Sus coros se distinguen especialmente de los de Esquilo y Sófocles.<sup>8</sup> Ya no se trata de un personaje que participa directamente del conflicto dramático, sino que cobra relevancia por su calidad poética, como espectáculo musical. De todos modos, estos cantos corales no son meras interpolaciones o intermedios musicales, como podríamos creer, sino que tienen el carácter de relatos líricos independientes, y en ellos se muestra un nuevo giro hacia el antiguo ditirambo, como una vuelta de la tragedia a sus orígenes.

Ahora bien, ese desplazamiento del coro, entre cuyas funciones tradicionales está la de cuestionar y evaluar a los personajes o preguntarse por el sentido de los acontecimientos, tiene un efecto inquietante y devastador. Hay que tener en cuenta que el coro es un personaje colectivo, por lo cual puede representar la voz del pueblo; pero además es una figura liminar, colocada en el límite entre lo que acontece en escena y la recepción del público. El coro colabora para que el héroe trágico pueda finalmente comprender y evaluar lo que le sucede, y a su vez opera como un mediador con el público, dado que de alguna manera ese coro también es un espectador (interno) de lo que sucede.

En la tragedia de Esquilo y Sófocles, el coro y los dioses encarnan la instancia de sanción para el accionar de los personajes; son un respaldo ético de lo que se debe o no se debe hacer. Ese trasfondo o plano de lo divino que garantiza la justicia, que en Esquilo se representa en la autoridad de Zeus y que en Sófocles sirve para cuestionar o legitimar el accionar humano, en Eurípides se aleja y se pone en duda, se relativiza. De este modo, el hombre se ve liberado de esas potencias divinas que están fuera de su alcance; pero esto tampoco le asegura nada, porque queda librado a su suerte, a un destino que nace de lo profundo de su ser, del oscuro poder de las pasiones en medio de las cuales ya no hay ningún dios que sirva de ayuda para el conocimiento y la comprensión.<sup>10</sup>

Así entonces, si la instancia del coro se somete a variación, y si, además, los dioses son objeto de cuestionamientos, está claro que este héroe trágico ya no puede entender ni juzgar con claridad lo que le sucede. Los héroes de Eurípides son seres desplazados, como vimos, marcados por su condición de esclavos,

---

<sup>8</sup> Recordemos que el coro consta de 50 miembros en las competiciones ditirámbicas, número que se reduce a 12 integrantes en Esquilo y se estabiliza en 15 en Sófocles y Eurípides. <sup>10</sup> Cf. Lesky, 1973:163s.

mujeres o extranjeros, pero además están completamente solos, desamparados y sometidos al tormento de sus propias pasiones.

Esto nos permite entender mejor la concepción trágica de Eurípides, aunque para dimensionarla en toda su amplitud debemos considerar también la perspectiva del espectador/lector. ¿Cómo hacemos para comprender y evaluar esos hechos y figuras sin una mediación clara o una instancia superior incuestionable? ¿Qué consecuencias y qué sentido tiene esto para la interpretación?

Esa innovación es de gran impacto en el receptor, porque arroja la evaluación prácticamente fuera del texto y compromete mucho más al público o al lector. Seguramente ha tenido que ver con la polémica y la resistencia que generó la tragedia de Eurípides entre sus contemporáneos. Aquí se ve claramente la trascendencia del género en tanto manifestación literaria, social, política, religiosa; su poder de interpelar y sacudir las costumbres genera resistencia, desconcierto, crisis de valores. Ese público también se queda solo y se ve forzado a evaluar casi sin mediación las múltiples miradas y perspectivas que los personajes vienen a proponer, especialmente la de ese sujeto desconcertante, presente y ausente a la vez, que es y no es como cada uno de nosotros en el juego de la ficción. Acaso por eso Aristóteles lo considera el más trágico de los trágicos.

En definitiva, puede decirse que Eurípides está en la vanguardia de su tiempo. Su propuesta trágica, incomprensida en su época, se convierte en modelo a imitar ya para los trágicos latinos; abre nuevos espacios de discusión e ilumina toda la producción literaria posterior.

## 2.6 Medea

La *Medea* de Eurípides se representó bajo el arcontado de Pitodoro, el primer año de la Olimpiada ochenta y siete, es decir, en 431 a. C. El drama forma parte de la tetralogía: *Medea*, *Filoctetes*, *Dictis* y el drama satírico *Los recolectores*. En esa oportunidad, Eurípides tuvo que conformarse con el tercer lugar, detrás de Euforión y Sófocles.

El armazón mítico de esta tragedia es el resultado de una variada tradición legendaria, no siempre concordante en algunos detalles, centrada en la famosa

expedición de los Argonautas, narrada en época helenística por el poeta Apolonio de Rodas y cuya finalidad consistía en la conquista del vellocino de oro. En los poemas homéricos ya hay una mención de Esón, padre de Jasón, y de Pelias, su tío, personajes decisivos en la leyenda. También, y en el episodio de la maga Circe, se nos habla del reino de Eetes, que era su hermano. Es indudable, entonces, que en la época de la composición de los poemas homéricos y probablemente antes, los asistentes a las recitaciones de los aedos conocían las peripecias de los Argonautas a bordo de la nave Argo y su búsqueda del vellocino de oro en la Cólquide.

No obstante, el nombre de Medea no aparece documentado hasta la *Teogonía* de Hesíodo (vv. 956ss.), en donde aparece como hija de Eetes e Idía, que, a su vez, es hija de Océano. Jasón se lleva a Medea a su patria de Yolco después de haber concluido con éxito las difíciles pruebas impuestas por su tío Pelias, usurpador del trono paterno, se casa con ella y tienen un hijo.

La leyenda de los Argonautas aparece también en las composiciones de los poetas líricos. En la *Pítica* VI de Píndaro (siglo VI-V a. C.) encontramos la primera exposición detallada de la expedición, desde que se presenta Jasón frente a su tío hasta el regreso victorioso de los héroes a la isla de Lemnos, acompañados ya por Medea. Los detalles precisos referidos en el epinicio pindárico evidencian que para entonces la leyenda estaba ya consolidada.

El mito de Jasón no concluía con el regreso a su país natal, en posesión del vellocino de oro, ya que la muerte de su tío Pelias lo habría obligado a abandonar Yolco y huir hacia otros lugares en compañía de su esposa Medea y de su hijo Mérmero. Cárcino (siglo IV a. C.) nos ha dejado en sus *Naupáctica* el testimonio de que en la isla de Corcira, en la que se había refugiado, su hijo había sido despedazado por una leona. Pero la tradición relacionaba los acontecimientos posteriores al abandono de Yolco especialmente con la ciudad de Corinto. Según las *Corintíaca* del poeta Eumelo (siglo VIII a. C.), Eetes había recibido de su padre el sol la ciudad de Éfira (luego Corinto) a donde iría Medea a recoger la herencia paterna, acompañada por Jasón, y ambos reinarían compartiendo el trono.

A juzgar por los datos de que disponemos, parece que la leyenda primigenia era completamente independiente de la muerte de Pelias a manos de sus hijas por instigación de Medea para vengar, de este modo, a Jasón y a su padre Esón, a quien Pelias había asesinado para arrebatarse el trono de Yolco. Posteriormente, ambas tradiciones se habrían puesto en relación, y la estancia de Jasón y Medea en la ciudad de Corinto se consideró originada por este asesinato, a consecuencia del cual los esposos se habían visto obligados a

exiliarse en Corinto. Además, algunos poetas de los ciclos épicos, como Creófilo en *La toma de Ecalia*, nos procuran información sobre la muerte de Creonte, rey de Corinto, envenenado por Medea, y la posterior huida de esta a Atenas.

Teniendo en cuenta lo expuesto, resulta evidente que la tradición ya sitúa la venganza de Medea en Corinto. Cuando Pausanias (siglo II) recorrió Grecia, se enseñaba aún en esa ciudad la fuente a la que Glauce (la hija de Creonte y prometida de Jasón) se arrojó, intentando liberarse de los efectos del terrible veneno enviado por Medea, así como la tumba de sus hijos, Mérmero y Feres, apedreados por los corintios como castigo por haber llevado a Glauce los funestos dones. En lo que concierne a Medea, Creófilo afirma que se habría refugiado en Atenas, y según Pausanias, vivió en casa de Egeo hasta que, por haber conspirado contra Teseo, se vio obligada a huir con su hijo Medeo, fruto de sus amores con Egeo.

Tras los datos recabados, queda claro que en el siglo V a. C. la leyenda estaba perfectamente fijada y que el único punto de divergencia lo constituían las distintas versiones sobre la muerte de los hijos de Medea. Según algunos, estos murieron a manos de los parientes de Creonte; según otros, asesinados por los habitantes de Corinto; por último, algunos atribuían su muerte a la despechada Medea.

En lo que respecta a la línea argumental básica del mito, podemos precisar que Eurípides sigue la siguiente secuencia en lo que respecta a la estructura básica de los sucesos:<sup>9</sup>

- Expedición de los Argonautas en busca del vellocino de oro. Llegada a la Cólquide.
- Encuentro de Jasón y Medea, superación de pruebas de Jasón con la ayuda de Medea, huida y llegada a Yolco.
- Asesinato de Pelias por una artimaña de Medea, huida a Corinto.
- Estadía en Corinto de Jasón, Medea y sus hijos. Traición de Jasón y venganza de Medea.

---

<sup>9</sup> Además de la *Medea* de Eurípides, sabemos que existió otra obra cuyo autor fue un poeta trágico de nombre Neofrón. De dicha obra subsisten algunos fragmentos de notable similitud con los pasajes equivalentes de Eurípides. El problema surge cuando algunos testimonios antiguos consideran a Neofrón anterior a Eurípides. En este caso, y dada la similitud de ambos textos, Neofrón podría ser, entonces, el creador originario de la trama trágica del mito de Medea. Los especialistas discuten al respecto, pero hay una clara tendencia a considerar la *Medea* de Eurípides como anterior a la de Neofrón. De todos modos, aunque Eurípides no haya sido el primer trágico que hizo de Medea la asesina de sus propios hijos, el autor se diferencia del resto al poner este asesinato en el centro de su drama.

Si bien el autor clásico concentra la trama argumental de su obra en la ciudad de Corinto y centra su atención en la traición de Jasón y la consecuente venganza de Medea, asistimos a los principales eventos previos a través del relato de la Nodriza en el prólogo de la obra.

*NODRIZA: ¡Ojalá la nave Argo no hubiera volado sobre las sombrías Simplégades hacia la tierra de Cólquide, ni en el valle del Pelión hubiera caído el pino cortando por el hacha, ni hubiera provisto de remos las manos de los valerosos hombres que fueron a buscar para Pelias el vellocino de oro! Mi señora Medea no hubiera zarpado hacia las torres de la tierra de Yolco, herida en su corazón por el amor a Jasón, ni, habiendo persuadido a las hijas de Pelias a matar a su padre, habitaría esta tierra corintia con su esposo y sus hijos, tratando de agradar a los ciudadanos de la tierra a la que llegó como fugitiva y viviendo en completa armonía con Jasón. Ahora, por el contrario, todo le es hostil y se duele de lo más querido, pues Jasón, habiendo traicionado a sus hijos y a mi señora, yace en lecho real, después de haber tomado como esposa a la hija de Creonte, que reina sobre esta tierra. (pp. 23s.)<sup>10</sup>*

Los datos más relevantes de la historia se revelan en este fragmento y en esa resumida introducción; sin embargo, bastan para iluminar los mitemas fundamentales de la historia: la expedición de los Argonautas en busca el vellocino de oro, la huida de la pareja a Yolco, el asesinato de Pelias y el arribo de Medea y Jasón a Corinto, donde vivirían felices por un tiempo junto a sus hijos. Este esquema narrativo se conserva, con algunas variaciones, en las obras reescriturales argentinas que serán motivo de nuestro análisis y en otras tantas que retomaron el mito a lo largo de la historia. No así, sin embargo, el episodio del asesinato de los hijos de Medea en manos de su madre, cuya aparición por primera vez atribuiremos a Eurípides.

En los numerosos abordajes que se han hecho de esta tragedia, la imagen de Medea se muestra contradictoria, a menudo signada por la demonización de lo femenino o, por el contrario, idealizada como una madre que intenta salvar a sus hijos de un futuro hostil y termina cayendo en la trampa de su entorno. Por un lado, se exalta la imagen monstruosa de una mujer asesina, nefasta, hechicera, bárbara. Por otro lado, nos encontramos con una víctima de la traición del hombre, presa de su desesperación. Por boca de la nodriza nos

---

<sup>10</sup> Trabajaremos con la edición de Planeta-DeAgostini y haremos referencia solamente a los números de página, excepto cuando sea necesario aludir a algún verso en particular del texto griego.

enteramos del agravio cometido contra Medea, de su difícil situación como extranjera en tierras corintias y de su espíritu destructor:

*NODRIZA: ... De este modo, la desdichada aprende el valor de no estar en la tierra patria. Ella odia a sus hijos y no disfruta al verlos. Temo que vaya a hacer algo inesperado, porque su alma es violenta y no soportará el agravio. (p. 24)*

En Medea confluyen la figura de una maga con ciertos ribetes de curandera, rejuvenecedora y salvadora de los Argonautas, con la imagen de una maga maléfica, que utilizará sus conocimientos de hechicería para llevar a cabo su venganza y no negará ese costado oscuro de su persona. Es la representación simultánea de lo divino y lo terrenal, lo humano y lo animal, lo destructivo y lo constructivo, la vida y la muerte. Se duele, por un lado, del destino aciago que tendrán sus hijos en manos de sus enemigos, y por otro lado muestra con crudeza frente al coro su intención nefasta de matarlos:

*MEDEA: Amigas, mi acción está decidida: matar cuanto antes a mis hijos y alejarme de esta tierra; no deseo, por vacilación, entregarlos a otra mano hostil que los mate. Es de todo punto necesario que mueran y, puesto que es preciso, los mataré yo que los he engendrado. (p. 66)*

Si bien el texto nos seduce para pensar, en primera instancia y desde nuestra perspectiva actual, en la posibilidad de una reivindicación, a través de esta trágica historia, del rol asignado a la mujer en la sociedad antigua, no podemos olvidar ni obviar el hecho de que el personaje que nos propone el dramaturgo griego es muy complejo y contradictorio. En ese sentido, la figura femenina se torna ambigua, puesto que la tragedia nos presenta un ser desbordado y colérico, que no mide las consecuencias y busca venganza a cualquier precio, de la manera más terrible, de modo que revela las facetas más oscuras e insondables de la personalidad femenina en la concepción de la sociedad griega, como se puede advertir en el siguiente fragmento:

*MEDEA: Tú eres hábil y, además, las mujeres somos por naturaleza incapaces de hacer el bien, pero las más hábiles artífices de todas las desgraciadas. (p. 37)*

Medea sufre el abandono y la traición de Jasón, su esposo y padre de sus hijos, que la deja para contraer matrimonio con la hija del rey de Corinto. A esta humillación se le suma el destierro, puesto que será expulsada de Corinto

por Creonte, naturalmente preocupado por el bienestar de su hija. Sin embargo, la protagonista consigue que la expulsión se posponga un día, con una astucia siniestra y descarada que no oculta ante el coro de mujeres corintias que la escucha:

*MEDEA: La desgracia me asedia por todas partes. ¿Quién lo negará? Pero esto no se quedará así, no lo creáis todavía. A los recién casados aún les acechan dificultades, y a los suegros no pequeñas pruebas. ¿Crees que yo habría adulado a este hombre, si no fuera por provecho personal o maquinación? Ni siquiera le hubiera dirigido la palabra ni tocado con mis manos. Pero él ha llegado a tal punto de insensatez que, habiendo podido arruinar mis proyectos expulsándome de esta tierra, ha consentido que yo permaneciera un día, en el que mataré a tres de mis enemigos, al padre, a la hija y a mi esposo. (p. 36)*

De allí en más, trama y ejecuta su venganza, consigue matar a Glauce y a Creonte, pero luego va mucho más allá y decide también asesinar a sus propios hijos en lugar de matar a Jasón. Este último acto es el sello más distintivo de nuestro hipotexto, porque atenta contra toda racionalidad, lesionando el sentimiento de amor más puro e instintivo del ser humano, el de una madre por sus hijos. La protagonista llega a un límite tal de ofuscación que sus impulsos violentos no le permitirán encontrar otro camino.

Resulta sumamente esclarecedor el análisis desde el punto de vista del discurso político-jurídico que circula en la obra y modula la trama. Siguiendo esta línea de acuerdo con lo que plantea Scodel,<sup>11</sup> este drama se propone una tarea casi imposible: apelar al público para que sienta compasión por Medea y comparta su visión heroica de sí misma, de modo que los espectadores se identifiquen con una mujer que decide matar a sus hijos, aun cuando esta acción nos parezca naturalmente repulsiva. Indirectamente, entonces, la obra estaría confrontando dos aspectos del imaginario colectivo de la época: Medea aborrece la sola idea de que sus enemigos puedan burlarse de ella y está dispuesta a sufrir lo que sea para asegurarse de que nadie esté en posición de triunfar sobre ella. Este miedo a la humillación es característico de la ética griega; y es uno de los más importantes fundamentos de la creencia de que es mejor morir bien que vivir miserablemente. Por otro lado, hay en la Atenas clásica un impulso opuesto, que prescribe soportar pacientemente las adversidades en aras del bien público y de la paz cívica. En este sentido, la tragedia de Medea nos estaría mostrando una problemática no sólo afectiva o pasional propia del ámbito

---

<sup>11</sup> Op. cit., p. 194ss.

privado, sino también social y jurídica, porque la degradación sufrida por la protagonista traspasa el ámbito privado, en la medida en que el accionar de Jasón la expone a la humillación pública. Jasón abandona a Medea para casarse con la hija del rey de Corinto y alega que lo hace en beneficio propio, pero también de ella y de sus hijos:

*JASÓN: ... En cuanto a los reproches que me diriges por mi boda con la hija del rey, te demostraré, en primer lugar, que he sido sabio, luego, sensato y, finalmente, un gran amigo para ti y para mis hijos. (Ante el gesto indignado de Medea.) Tranquilízate. Cuando yo llegué aquí desde la tierra de Yolco, arrastrando tras de mí innumerables situaciones sin salida, ¿qué hallazgo más feliz habría podido encontrar que casarme con la hija del rey, siendo como era un desterrado? No he aceptado la boda por los motivos que te atormentan ni por odio a tu lecho, herido por el deseo de un nuevo matrimonio, (...) sino que, y esto es lo principal, lo hice con la intención de llevar una vida feliz y sin carecer de nada, (...) y, además, para poder dar a mis hijos una educación digna de mi casa (...). Pero las mujeres llegáis al extremo de que, mientras va bien vuestro matrimonio, creéis que lo tenéis todo, pero, en el caso de que una desgracia lo alcance, lo más provechoso y lo más bello lo consideraréis como lo más hostil. Los hombres deberían engendrar hijos de alguna otra manera y no tendría que existir la raza femenina: así no habría mal alguno para los hombres. (pp. 42s.)<sup>12</sup>*

Medea recoge ese guante en el siguiente agón, jugando el mismo juego que desplegó con Creonte. Manda llamar a Jasón y le suplica que la perdone por sus anteriores palabras. Le dice que ha reflexionado y ha depuesto su hostilidad para con los que piensan bien y hacen lo mejor para ella y sus hijos. Tiene mucho peso la condición de extranjera para la situación social de esos niños, porque no tienen la misma calidad que el resto de los ciudadanos. Ese detalle está en el centro del alegato de Jasón. Pero ella comprende perfectamente la situación y lo manipula con el mismo argumento:

*MEDEA: ... Ahora te elogio y me parece que has actuado con sensatez, proporcionándonos esta alianza, mientras que yo he sido insensata, pues debería haber participado en tus planes y haberte prestado ayuda en su realización, haber asistido a tu boda y sentir alegría en ocuparme de tu esposa. Pero somos lo que somos, no diré una calamidad, sencillamente mujeres. No deberías haberte puesto a mi altura en los reproches... (p. 55)*

---

<sup>12</sup> El subrayado es nuestro

El hecho de ser mujer le resulta sumamente útil como fundamento y le permite en este caso convencer a Jasón de que es “una mujer sensata” (v. 914), algo que se proyecta de manera decisiva en el final de la obra (vv. 1318ss.) cuando el héroe, devastado por la muerte de su nueva consorte, su suegro y sus hijos, le echa en cara que “no existe mujer griega que se hubiera atrevido a esto...” Se advierte nítidamente aquí el trasfondo social de esa normativa tradicional ática que marca la diferencia entre ciudadanos y extranjeros, hombres y mujeres, de acuerdo con lo cual Medea queda caracterizada por una doble marca negativa. Entretanto ella, en lo alto de la escena, está lista para huir con los cadáveres de sus hijos en el carro del Sol, su abuelo. O sea que escapa de un eventual castigo con la anuencia de la divinidad (*deus ex machina*).

También se observa cómo Eurípides dota de características masculinas a su protagonista en la medida en que le adosa capacidades potenciales de valentía, coraje y determinación para llevar adelante sus propósitos, cualidades utópicas para la mujer de aquella época. Es una mujer que defiende sus propios intereses, algo que riñe con lo socialmente aceptable; se vuelve una figura paradigmática y revolucionaria que muestra ribetes heroicos, pero al mismo tiempo es una representante poco probable de tales valores. Todo esto, sumado a su condición de extranjera, bárbara y hechicera, la coloca inevitablemente en un lugar periférico y ajeno al estereotipo femenino, lugar al que se resiste y desde el cual ejercerá un poder siniestro e incontrolable. Representa todo lo que esa sociedad quisiera extirpar de la *polis* y a su vez visibiliza las falencias de un discurso democrático plagado de contradicciones, como se observa en el siguiente pasaje:

*MEDEA: ... De todo lo que tiene vida y pensamiento, nosotras, las mujeres, somos el ser más desgraciado. Empezamos por tener que comprar un esposo con dispendio de riquezas y tomar un amo de nuestro cuerpo, y éste es el peor de los males. Y la prueba decisiva reside en tomar a uno malo, o a uno bueno. A las mujeres no les da buena fama la separación del marido y tampoco les es posible repudiarlo. (p. 31) ... Nosotras, en cambio, tenemos necesariamente que mirar a un solo ser. Dicen que vivimos en la casa una vida exenta de peligros, mientras ellos luchan con la lanza. ¡Necios! Preferiría tres veces estar a pie firme con un escudo, que dar a luz una sola vez. (p. 32)*

Planteos de vanguardia para la época, que la tragedia en tanto manifestación política y social pone sobre la mesa de la discusión, y de alguna manera legítima.

Así, entonces, la figura que ocupa el centro de la escena es una mujer que proviene de una tierra distante y exótica, enamorada y despechada, que no cuenta con su familia para que la defiendan, puesto que los traicionó para huir con un extranjero. De este modo, la encrucijada del desamparo también es culpa suya, como un torbellino de contradicciones que modulan la tensión constante de su accionar. Si bien Eurípides no hace tanto hincapié en la condición de hechicera de Medea, sí destaca su capacidad, de acuerdo con el desarrollo de la retórica de la época, para manipular y engañar a los otros por medio de la palabra. Una buena parte de la obra consiste en sus encuentros con los diferentes personajes: se gana, primero, la comprensión y confianza de las mujeres corintias, que le juran guardar silencio; convence a Creonte, contra su propio juicio, de que le permita permanecer un día más; convence a Jasón cuando le dice que ahora comprende que él siempre tuvo la razón, y envía a sus propios hijos con un regalo funesto de modo que nadie pueda sospechar. Su habilidad es asombrosa, pero en rigor de verdad no hay nada en esta habilidad que sea sobrenatural, al menos no hasta que ese regalo desata la catástrofe.

Muchas más son las consideraciones que pueden hacerse a partir de esta obra tan significativa para la historia de la literatura de Occidente. Con una gran fuerza dramática y un análisis profundo de los motivos que impulsan a obrar a los protagonistas, *Medea* es una obra cumbre del drama ático. Como observa muy finamente Lesky, en ninguna otra creación del teatro griego se han presentado con tanta nitidez las fuerzas oscuras e irracionales que pueden brotar del complejo corazón humano. Esta agonía continua entre sentimientos contrapuestos, entre razón e irracionalidad, adquiere una formulación definitiva y bellísima en los tres monólogos en los que Medea expresa sus atormentados pensamientos. El deseo de venganza por la traición sufrida, el amor por sus hijos, la catástrofe que su acción ocasionará en el palacio, se debaten en el campo de batalla de su alma infeliz.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Cf. Lesky, 1973:364, 1021, 1236.

### 3. MARGINACIÓN, MISERIA Y DESENCANTO EN *MEDEA DE MOQUEHUA*



Luis María Salvaneschi, nació en Olivos (provincia de Buenos Aires), estrenó varias obras teatrales de su propia autoría o coautoría, como por ejemplo: *Vida y Risas del siglo XV*; *Un, Dos, Tres*; *El agua de todos los ríos* ; *Tiempo de fantasía*; *Segunda Familia*; *Pilin*; *Milanesas con Fritas*; *Una historia en cortocircuito*; entre las cuales no se cuenta la pieza que es objeto de nuestro análisis, editada – aunque no estrenada– en el año 1992, en una edición por cierto limitada, lo que dificulta notoriamente el acceso a la obra.

Cabe acotar que no encontramos muchos estudios críticos sobre esta reescritura. Por ello, consideramos que el análisis detallado que intentaremos puede resultar valioso para nuevos enfoques futuros. Llegamos a la obra través de un artículo sobre teoría y crítica teatral titulado “Mitos griegos en el discurso teatral argentino”, publicado en la revista cultural *Telefondo* por la investigadora Perla Zayas de Lima. Allí, se nos introduce a un itinerario teatral argentino sobre dos mitos clásicos: Antígona y Medea. La autora enumera un listado de obras dramáticas argentinas que retoman estos mitos refuncionalizados y resemantizados en las últimas décadas del siglo XX, en especial el de Medea. De todos modos, en el artículo, no hay un estudio pormenorizado sobre las obras; simplemente se nos introduce a la temática y se plantean cuestiones elementales del argumento de los textos. Citaremos a continuación lo que este enunciado expone sobre esta reescritura mítica:

La acción de *Medea de Moquehua* (1992), de Luis María Salvaneschi, se ubica en Buenos Aires, en época contemporánea. Creonte regentea un hotel de baja categoría, su hija es una bailarina. Medea proviene de Moquehua - pequeño pueblo de provincia-, y el coro está compuesto por seis murgueros

individualizados (el señor y la señora del bombo, el director de la murga, un travesti, la reina de la murga y el Tony). Si bien sigue el argumento de la obra de Eurípides y hasta respeta el orden de las secuencias, la desacralización es total, tanto por el registro del lenguaje como por la inclusión de los cantos (“Al don pirulero”, “Por cuatro días locos”) y danzas (pasodobles, chamamé, rock) ejecutadas por esos murgueros que atraviesan el espacio con su clásico atuendo carnavalesco (sacos blancos o de seda color rojo o azul, lentejuelas, espejitos, adornos navideños, plumas, pelucas). La utilización del mito con tales discordancias estilísticas jerarquiza en este caso una triple marginación, la que sufre un pueblo de provincia respecto de la capital, la de las clases bajas respecto de las pudientes, y la dependencia de un país periférico en su relación con una cultura central. (Zayas de Lima 2010b:16)

### 3.1 Medea de Moquehua: *Reescritura del mito de Medea*

Esta Medea guarda una estrecha relación con el hipotexto de Eurípides, pues conserva rasgos básicos de su esquema mítico: Jasón traiciona a Medea, la abandona para casarse con otra mujer; luego la protagonista se vengará de sus enemigos y cometerá filicidio. La pareja protagónica conserva sus nombres, Jasón y Medea, en tanto la figura de Creonte es retomada con otra designación, es el Dueño de un hotel. Sin embargo, este personaje aún mantiene un vínculo con el poder y será quien se enfrente, de manera determinante y decisiva, con Medea. El hotel es un albergue de baja categoría, en el que viven los protagonistas y demás personajes pintorescos designados como los murgueros, quienes cumplen la función que ejercía el coro en la obra euripídea. Otro personaje vigente de la historia clásica es el de la Vieja, que es la trasposición de la Nodriz de Eurípides, sólo que aquí adquiere más relevancia y es uno de los personajes que más ha mutado en lo que a personalidad se refiere. Luis M. Salvaneschi, agregó, como habíamos adelantado, un coro de voces mixtas identificadas como: el señor y la señora del bombo, el director de la murga, un travesti, la reina de la murga y el Tony. Estas voces se caracterizan por una desacralización ostensiva del lenguaje, manifiesta en el uso de registros lunfardos y en ocasiones acompañado de gestos procaces, como bien señala Lidia Gambón (2012:13, n. 26). Usan vistosos trajes y componen las voces que intervienen por momentos en la obra, haciendo acotaciones, dialogando con el

elenco o adelantando los sucesos que van a ocurrir. A pesar de estas transformaciones, el autor ha sabido captar en su reescritura la esencia del conflicto presente ya en el mito, lo que hace que su lectura y representación nos remitan permanentemente a la tragedia de Eurípides.

### 3.2 Espacio: Pobreza y marginalidad

En *Medea de Moquehua*, las acciones se desarrollan en la ciudad de Buenos Aires, en un contexto que desnuda con crudeza la viva imagen del exilio y la marginalidad en que viven sus protagonistas. Medea es oriunda de Moquehua, un pequeño pueblo de la provincia de Buenos Aires que, por amor a Jasón, abandonó.

El ambiente donde se desarrolla la trágica historia cobra vital relevancia en la reescritura del dramaturgo argentino. En la atmósfera se respira “*cemento, humedad y hollín*” (es uno de los cánticos que se repite en la obra). Todos los personajes que participan en la obra habitan en ese lugar precario y económico, donde la intimidad de los inquilinos no es debidamente resguardada. Medea deja muy en claro este aspecto negativo del lugar, en el siguiente pasaje:

*MEDEA:... aquí en esta porquería nada es privado. Paredes de cartón, vergüenza y suspiros. (p. 11)*

El establecimiento no reúne todos los requerimientos que exige la municipalidad, y es por ello que el Dueño le ha ofrecido trabajo a Jasón para que haga los arreglos correspondientes. Este hecho impulsa el acercamiento de Jasón con la hija del propietario. Cabe aclarar que Jasón es un oportunista que ha encontrado la manera de acomodarse en este lugar. Se casará con la hija del dueño y esto hará que mejore su situación, que cambie de categoría social y solucione sus problemas de dinero. Para el Dueño, casar a su hija con Jasón le garantiza su retiro y le posibilita el regreso a su añorada Galicia natal delegando el manejo del hotel en su futuro yerno. En una conversación con su hija, le expone sus intenciones:

*DUEÑO: (a la hija) Mañana serás la señora de... (...) Yo al fin podré descansar un poco en esta vida. Tanto vos como los negocios quedan en*

*buenas manos. Me iré a mis rías, allá en Galicia, donde todo tiene el olor de uno... (p. 19)*

Es central la situación económica en la obra, porque modula y delimita el accionar de los personajes. El tener o no dinero determina, en gran medida, la vida y actitudes de los personajes, quienes sienten ese determinismo imperando en sus vidas, como se aprecia en el siguiente fragmento:

*JUBILADO: ...Hambre trae. Sobre todo, para un changarín. Dicen que el hambre es muy mal consejero.*

*VIEJA: Si lo sabré yo. 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. (p. 11)*

El personaje de la Vieja es muy significativo; visibiliza esta problemática, pues en ella se evidencia, en mayor medida, la necesidad y la carencia de dinero, y cómo esto ha moldeado su vida y su carácter. Ella no tiene reparos en dejar de lado su dignidad a cambio de unos pocos billetes y lo deja muy claro en sus intervenciones:

*MEDEA: (...) vergüenza deberías tener al arrodillarte ante esa basura. ¿eso es lo que predica tu Dios?*

*VIEJA: (...) Quitá el hambre. Eso me lo grita el estómago. (p. 27)*

Jasón es otro de los personajes movido por la ambición. Es un hombre sin escrúpulos, capaz de abandonar y traicionar a su mujer e hijos para salir de la miseria. Será Medea quien se lo haga notar:

*MEDEA: (...) Ante unos dineros, descuidás todo. ¿O me lo vas a negar?... Lo único que te importa es tu comodidad. (p. 29)*

A diferencia del Jasón de Eurípides, que busca el poder más allá de lo económico, este Jasón busca un bienestar financiero que le permita vivir con cierta dignidad, sin grandes lujos. El Jasón de Salvaneschi no guarda un pasado heroico, no es el héroe de la nave de los Argonautas del mundo clásico. Este despilfarró la herencia que le había dejado su familia en prácticas de juego y en fiestas. En una conversación con Medea, la Vieja esclarece este aspecto y agrega que el pueblo comentó por largo tiempo cómo él y sus hermanos liquidaron el

campo y la casa del pueblo en seis meses, dedicados a las carreras y riñas de gallos entre fiesta y fiesta.

Para Jasón el fin justifica los medios, y entonces la vida que lleva con Medea ya no lo satisface. Está dispuesto a mejorar su situación financiera y aprovechar la oportunidad que se le ha presentado: el casamiento con la hija del dueño del hotel. Desnuda sus reales intenciones en un diálogo con Medea donde sin tapujos le explica lo que persigue con este ventajoso casamiento:

*... De las tierras de mis padres, sólo queda un boleto de compra-venta amarillento. Hasta ayer nada. Pero hoy la vida me ofrece seguridad para mí y para mis hijos. (p. 30)*

En Moquehua no tenía casa, ni trabajo, ni amigos; no dejó nada de valor en su tierra natal. Llegó a la ciudad movido por la esperanza de un futuro mejor. Con Medea fue feliz, pero eso ya es parte del pasado, porque su presente está minado por la pobreza. Sin embargo, el futuro se le presenta prometedor y por este motivo no dudará en traicionar la confianza de su mujer y abandonar el hogar que construyó con ella.

Como antes apuntamos, el contexto que se presenta en la obra está teñido por la carencia en la que viven los personajes. La situación de apremio de los inquilinos del hotel no es otra cosa que la consecuencia de la desigualdad en la repartición de los bienes de una sociedad entregada a las políticas neoliberales de la época y a la mala administración gubernamental. Porque, si bien es cierto que Jasón no supo cuidar su patrimonio, también es cierto que no parece tener demasiadas oportunidades de trabajo. Este clima hostil, de crisis financiera, lo introducen los murgueros, quienes alegan a través de sus intromisiones, referencias explícitas de esta cruda realidad:

*MURG/1: ... en estos tiempos de crisis, la miseria es mala consejera. (p. 11)*  
*MURGUEROS 6, 1, 3, 5:... ese hombre no es más que un mortal. Simple mortal, cansado ya de tanto mendigar changas. De tanta miseria. De tanto padecimiento. La suerte golpeó a su puerta. Llamada hija del patrón. Siempre la misma historia. Justificación. Perdón. Olvido. (p. 15)*

Está clara la diferencia entre el ambiente social que plantea Salvasnechi en esta reescritura y el de la obra de Eurípides, no sólo por la lejanía temporal entre una y otra, sino también por las malas condiciones de vida que deben afrontar sus protagonistas. En esta sociedad, la mayor preocupación del hombre es

sobrevivir, cubrir las necesidades básicas y elementales de subsistencia: alimentación, casa y abrigo. Es por ello que en este entorno se advierte un marcado individualismo que opera en el accionar de los hombres, manifiesto en el siguiente fragmento de la obra:

*JUBILADO: eso nos enseña diariamente la sociedad. El bienestar de uno solo es mucho más importante que el bienestar general.*

*CORO: (cantando) al don, al don, al don pirulero, cada cual, cada cual, atiende a su juego... cada cual a su juego. (p. 16)*

Esta Medea argentina nos introduce en un ambiente de carencia, pobreza y desesperanza. En la obra se evidencia una percepción pesimista del contexto social, puesto que, en un mundo tan adverso, los personajes solo intentan sobrevivir, y para ello, anteponen sus propias necesidades frente al bien común. Muchos de ellos no dudan en traicionar la confianza de los otros sólo por la obtención de unos pocos billetes. Jasón, en este caso, no es otra cosa que el producto de la sociedad de su época, está moldeado de acuerdo con esas reglas; sin embargo, esto no lo redime de la culpa, sino que lo expone como el ejemplo de la perdición de un hombre ambicioso y sin escrúpulos. De todos modos, podemos constatar a través de la lectura que Jasón no logrará concretar sus egoístas planes, aunque su ambición provocará la desdicha de su familia.

### *3.3 Espacio: Contexto de opresión*

Toda la obra transcurre en un espacio limitado, dentro de un lugar en el que se respira un clima de opresión, no sólo porque el sitio es reducido, sino también porque en este establecimiento, que opera como albergue de los personajes, ningún movimiento es privado. Encontramos en ese precario hotel un submundo que se rige por sus propias reglas y funciona como un macrosistema que necesita de sus partes para existir. Estas partes las componen las habitaciones de los huéspedes. Cada una de ellas alberga, en su interior, historias personales complejas que, de todos modos, logran compartir ese espacio donde no hay lugar para secretos, porque todo se sabe o se presiente. A través de las intromisiones de los murgueros conocemos el pensar y el sentir de los que habitan en ese lugar:

*MURG/2: ¿Qué malos aires, en este Buenos Aires?*

*MURG/4: ¿Qué malos presentimientos nos están cubriendo?*

*MURG/5: Vuelan pájaros de desgracia.*

*MURG/3: Ni la sangre de las gallinas... (...) Ni los siete granos de sal.*

*MURG/6: ...Borran los sucios olores de estos buenos aires.*

*MURG/5: Tu compañero honra nueva cama. (p. 11)*

Estos indiscretos personajes son figuras pintorescas que representan el estereotipo de la gente popular: vivaz, charlatana, contestataria, entrometida. Como observamos al comienzo, cada uno de ellos tiene características específicas que los distinguen del resto. Están individualizados, lo que denota la mixtura que el autor quiso plasmar en estos personajes populares. Al ser diversos y de ambos sexos, ellos pueden comprender las situaciones que viven los protagonistas y darnos una visión ampliada desde diferentes perspectivas.

El establecimiento cuenta con dos plantas: en la planta alta queda la habitación de la Hija, la del Dueño y los cuartos de los murgueros. En la planta baja, se encuentra la “pieza” de Medea, que se divide por una cortina que separa el dormitorio de un comedor improvisado. En ese acotado espacio, Medea convive con sus hijos. Como podemos observar, su ambiente es tan limitado como las posibilidades que se le presentan.

Si pensamos en la distribución del espacio planteada en la obra, podríamos considerar que la rival de Medea, la Hija del dueño, está ubicada en la planta alta. Alta también es su posición económica y su posibilidad de casarse con Jasón. Medea ocupa la planta baja, donde se encuentra el Jubilado que oficia de sereno del lugar. Una especie de vigilante, que no sólo controla la entrada y salida de los huéspedes, sino que también supervisa todos los movimientos de la protagonista. Medea está limitada en su condición de mujer, su hombre la dejó por otra; en su posición social y económica, no tiene dinero y vive en un lugar muy precario. También está limitada en su accionar, porque tiene un guardia que la observa y controla todos sus movimientos. Sin embargo, ésta, no es su única preocupación, pues esa especie de cárcel que la contiene en su mundo exterior, es del mismo tenor que el encierro mental y sentimental en el que ella dirime, interiormente, su porvenir y el de sus hijos.

### 3.4 Dicotomía: Amor/Odio

Medea, como personaje central de la historia, modula el eje del conflicto en la trama, ya que su accionar determinará la vida y el futuro de otros personajes. No es una simple mujer engañada y abandonada por su marido; se diferencia del resto porque ha demostrado que no le teme a nada ni a nadie. Su arrolladora personalidad va a incomodar a sus adversarios, que se sentirán intimados y amenazados con su presencia. Ella es una mujer de cuidado y su pasado lo confirma. Además, muestra algunas prácticas esotéricas como la hechicería, que la transforma, ante los ojos del resto, en un ser oscuro e impredecible. En esta reescritura, Salvaneschi le adosa a su Medea las dotes de hechicera de la heroína clásica, pero como su vida está anclada en una sociedad más contemporánea, agrega entre tales prácticas la lectura de las cartas del tarot y de las cartas españolas, que consultará asiduamente a lo largo de la historia. Este aspecto esotérico del personaje colabora en la construcción compleja y enigmática de su personalidad y la expone ante la vista desconfiada de quienes la rodean.

Incluso la Vieja, que es la persona que más la conoce, no esconde sus temores y los manifiesta en el siguiente pasaje:

*VIEJA: ¿qué despropósitos estará pensando esta leona, mordida por el destino? (p. 12)*

Esa leona, como la vieja la denomina, acaba de sufrir una gran decepción, se siente ultrajada en su orgullo y en este sentido es solo una mujer que sufre intensamente por el abandono del hombre que ama. Ella dejó todo por Jasón, su familia, su pueblo, y ahora es abandonada por él, y se encuentra exiliada sin tener una casa o una familia con quien regresar. Robó, mató y ultrajó su cuerpo por amor. No ha medido las consecuencias, su entrega fue total y ahora es el momento de pagar el precio de sus errores. Pero, por la naturaleza de su ser, no se rendirá fácilmente y en su desdicha arrastrará consigo todo lo que se le cruce en el camino. Este amor desmedido, intempestivo, transformado ahora en odio será el motivo de su perdición y la de sus hijos. En el siguiente diálogo podemos observar que la protagonista no escucha los consejos de quien la quiere bien:

*VIEJA: ... El brillo de esos ojos no me gusta para nada. ¿Qué te aconsejaron esas cartas? Deja ya de agitar el corazón.*

MEDEA: *¿Pretendes que me quede de brazos cruzados ante tanta humillación?*

VIEJA: *Todo lo contrario. Marchemos ya mismo, junto a los chicos, cagándonos en todos ellos.*

MEDEA: *¿A dónde podemos ir...?*

VIEJA: *Adonde corresponde. "A las casas"*

MEDEA: *No tengo ni casa ni familia. (p. 18)*

Medea, está acorralada, no tiene a quién recurrir y se refugia en la lectura de sus cartas tratando de descifrar las posibilidades que le ofrece su destino. El mundo exterior está empecinado en cerrarle los caminos, por eso busca respuestas en el mundo de los espíritus, en el cual se siente segura. Sin embargo, todas las sendas posibles la conducen a un terrible final. Al igual que la protagonista clásica, Medea de Moquehua no encuentra otra salida que no sea destruir el mundo que sostiene a Jasón.

A diferencia de la Nodriz de Eurípides, la Vieja tiene una participación más activa en esta tragedia. En ambos casos, el personaje conoce a Medea desde que nació y la ha acompañado en todos los momentos importantes de su vida. La Vieja en la obra del dramaturgo argentino es un personaje de características vulgares, un poco entrometida pero muy fiel a Medea, a quien atiende como si fuera su sirvienta. Conoce muy bien a la protagonista y por eso tratará de disuadirla, para que actúe con un razonamiento práctico. Con sus consejos intentará desdramatizar la agobiante situación por la que está transitando Medea y que la mantiene sumida en la desesperanza y el rencor. El afecto que siente por Medea la impulsa a interceder para modificar su destino mediante argumentos persuasivos:

VIEJA: *... no te das cuenta de que no vale la pena tanto sufrir. Me sobran los dedos de una mano para contar a los hombres que yo he conocido, que le han sido fieles a su mujer. (...) ya este amor está muerto. Por más que consultes y consultes a esas cartas.*

*...¡Gritá, llorá. Date la cabeza contra la pared. Desahógate. Fue una parte de tu vida. Ya todo está muerto. (p. 16)*

*...la gente tiene poca memoria. Ya nadie en el pueblo se acuerda de nosotras. Armo las valijas y a la... Mientras ellos beben y bailan. Dejá por una vez el orgullo. (p. 18)*

Sin embargo, el pasado oscuro de Medea retorna a su mente para nublar aún más su restringida visión de los hechos, y no parece encontrarle una salida

al laberinto de sus pasiones. Llena de culpa, rabia y despecho, va sembrando el camino hacia su perdición. Su pasado parece estar más presente que nunca, en el siguiente fragmento podemos ver cómo retorna a su mente. Medea ha conspirado contra los suyos, dejó desangrar a su hermano, no intentó salvarlo. Este crimen es una prueba más de la lealtad que sentía por Jasón. Está unida a él no sólo por amor sino también por sus crímenes:

*MEDEA: el que realmente está muerto es mi hermano.*

*VIEJA: ¿Quién se acuerda de esa muerte? Hace tanto tiempo. Así lo quiso Dios.*

*MEDEA: Mentís. Lo quise yo. (...) lo dejé desangrar sin tenderle una mano.*

*VIEJA: los nervios te paralizaron.*

*MEDEA: a todo lo malo le encontramos un justificativo.*

*MEDEA: yo he robado. ¿qué importa lo demás si una es feliz? Estoy unida a su cuerpo, a su olor, a sus palabras. (p. 17)*

El comportamiento de Jasón es totalmente reprochable: no sólo deja a Medea y a sus hijos para casarse con otra, sino que olvida y minimiza el pasado que los une. En un diálogo entre ambos, la protagonista desnuda aspectos de un ayer cargado de culpas y reproches. Este descargo emotivo visibiliza la injusticia a la que se ve sometida, ya que es ella la que debe pagar por esos errores, mientras él disfruta de una nueva vida, como se advierte en el siguiente fragmento:

*MEDEA: ...¿Qué paz podés construir sobre la base de la destrucción? Yo no entiendo el perdón. Entiendo la justicia. No encontrarás nunca la tranquilidad. La perdimos juntos. Desde aquella tarde en que dejé desangrar a mi hermano. La perdimos cuando le robé a mi padre. Cuando lentamente asesinamos a tu tío. Cuando entregué mi cuerpo a aquel desconocido, para poder pagar un sucio cuarto. Mi mundo sos vos. Nunca traté de huir, porque estoy pegada a la planta de tus pies.(p. 31)*

Salvasnechi también ha retomado en su drama el episodio de la muerte de Pelias, el tío de Jasón, en el cual la protagonista por medio de artimañas y valiéndose de sus conocimientos de hechicería, termina con su vida y nuevamente debe huir hacia otras tierras. En la obra clásica de Eurípides, los protagonistas llegan a Corinto, donde Creonte les da asilo. En la reescritura del dramaturgo argentino, Medea y Jasón se asientan en la gran ciudad de Buenos Aires, y quien los hospeda es el Dueño del hotel. En estas obras, por una u otra razón, Jasón es tentado por el poder o por el dinero a cambiar de vida,

casándose con la princesa Glauce en la obra de Eurípides, o con la Hija del Dueño del hotel, una bailarina, en *Medea de Moquehua*. Podemos comprobar que estos hechos, con algunas modificaciones estructurales, pero no de base, se conservan en el hipertexto y esto hace que el legendario mito de Medea, sea fácilmente reconocido en la nueva obra.

Resulta pertinente destacar cómo la reescritura del dramaturgo argentino, aun conservando aspectos básicos de la estructura mítica del hipotexto, traslada la historia de Medea y la ancla en una sociedad más actual y con problemáticas sociales diferentes, como es la sociedad argentina de la década del noventa del siglo XX, atravesada por conflictos político-sociales y por el auge del neoliberalismo. No obstante, y a pesar de que la historia de la traición se conserva, el trasfondo cultural y vivencial de los personajes es muy diferente. Los protagonistas ya no se encuentran dentro de la protección de un reino, sino que están sumergidos en la marginalidad social. El sueño de vivir en la gran ciudad es sólo eso, un sueño. La ciudad y sus beneficios se encuentran más allá de la puerta de calle, es casi inalcanzable para ellos, que viven sumidos en la pobreza. Jasón es un changarín que nada posee y Medea, a pesar de provenir de buena familia, vive en un precario lugar y se vale de su habilidad en la lectura del tarot para subsistir.

“Quien nada tiene, nada pierde”, parece ser el lema que rige en la vida de estos modestos protagonistas. Jasón no tiene nada que perder y mucho que ganar con el nuevo casamiento. Medea, sin Jasón, no tiene nada, no hay futuro para ella, sólo la posibilidad de concretar su venganza: apagar esa pequeña luz que vislumbra en el horizonte su hombre, lejos de ella. Sin lugar a dudas, el tema de la pobreza es central en esta reescritura, en tanto condiciona el accionar y las posibilidades de los personajes.

### 3.5 *Medea y el poder*

En este hipertexto, al igual que en Eurípides, se establece una lucha de poderes entre dos personajes de temperamentos muy fuerte: Medea y el Dueño del hotel. Ambos tienen motivos para retener a Jasón y tratarán de medir sus fuerzas a través del discurso y de su accionar, pero ¿quién tiene la última palabra en esta historia? ¿Quién tiene el poder de decisión? Establecer una postura fija no es una tarea sencilla, ya que no se trata de ver quién grita más

alto, ni quién tiene el aval social o la autoridad moral o legal para dirimir el comportamiento del otro. Este proceso es más complejo y depende de un vaivén de situaciones que de momentos se inclinará hacia uno de los personajes y en otras oportunidades cambiará de dirección.

Creonte es el rey, dueño de la voluntad de los hombres en Corinto; él decide quién se queda y quien se va de su reino en la obra de Eurípides. En *Medea de Moquehua* dijimos que el Dueño del hotel será el encargado de comunicarle a su inquilina que debe abandonar el establecimiento: “dejar la pieza”. No duda en tomar esa drástica decisión y en llevar a cabo su cometido. Sus palabras suenan muy convincentes en la siguiente cita:

*DUEÑO: ... un solo problema me queda por arreglar. (...) lo voy a resolver yo (batiendo las manos) Basta ya de joda. Cada cual a su habitación. (...) yo me pregunto: ¿Qué hace viviendo aquí? Que se vaya a vivir a su casa. Sinceramente no veo ningún problema. Ya mismo voy a hablar con esa.*

*... a mí sí, me va a abrir la puerta. Voy a pedirle la habitación a esa bruja loca. Y está atento al primer grito (al guardia) llámame urgente a la policía, de mi parte. Son buenos amigos y no permitirán ningún escándalo. ¿Entendido? (p. 20)*

El Dueño del hotel se coloca en una postura de incuestionable superioridad, que siente legitimada por ser el dueño del lugar, pero también porque asume el respaldo de amigos influyentes de la sociedad en caso de necesitarlos. Él tiene la potestad del establecimiento, el dinero suficiente para vivir con dignidad, pero eso no le otorga la autoridad ética para quitarle el marido a una mujer y casarlo con su hija, como tampoco tiene el respaldo moral para echar a una mujer con dos hijos pequeños a la calle. Por este motivo, tratará de magnificar los defectos de Medea, de poner en evidencia sus errores pasados y sus prácticas poco ortodoxas para ganar el dinero. Intentará bloquear su defensa, de cualquier manera, y así evitar la victimización de la protagonista. Con todo, el Dueño, a pesar de su actitud de prepotencia, no tendrá el valor de negarle esas horas de gracia para que arregle sus asuntos y busque otro lugar, a pesar de que sabe que el bienestar de su hija corre peligro, mientras Medea permanezca en el hotel, tal cual sucede en nuestro hipotexto.

Medea es una mujer peligrosa por lo que se conoce de su pasado, por la conexión con las prácticas esotéricas, pero también porque es una mujer que sabe expresarse y decir lo que siente sin medir las consecuencias. En un diálogo que mantiene con el Dueño se evidencia esta capacidad oratoria de la protagonista, la de expresar sus pensamientos y sentimientos con claridad:

*DUEÑO: No en "balde" la llaman la duquesa de los gualichos. Para cada pregunta tiene una respuesta.*

*MEDEA: esta fama de vidente me ha hecho mal. Si a los necios les dices verdades, te tildan de demente. (p. 22)*

Nuestra heroína puede ser juzgada por sus crímenes del pasado, por la ilegitimidad de sus prácticas místicas, pero no por ser ambiciosa. Ella no alberga en su interior deseos de riqueza, a pesar de encontrarse restringida en lo económico. Es el único personaje de la obra que antepone los sentimientos al dinero. Prueba de ello la dio al marcharse de su hogar paterno con Jasón, un hombre sin posesiones y adepto al juego, para vivir con él en un lugar pobre, sin comodidades. Medea no justifica los medios que Jasón alega haber encontrado (un casamiento por conveniencia) para poder brindarle un mejor futuro a sus hijos. En la voz de Medea, podemos ver este costado humano y sensible de la protagonista:

*MEDEA: ... A todos los ignorantes, que creen que lo único que vale en esta vida es el dinero.*

*... Siempre me pregunto. ¿Por qué ese Dios al que tanto veneran, no marca en el rostro a los perversos? Entonces sí, el mundo sería completamente distinto.*

*... siempre he estado en desacuerdo con la mayoría. Son injustos. Tienen "ese" poder de seducción. Y vos sabés usar muy bien tu lengua. Sí, con melosas palabras. Una lección más, en esta sociedad organizada... Que la comodidad nunca me quiebre el corazón... risa. Seguridad, comodidad. ¿Qué es? ¿Dormir en sábanas bordadas? ¿Usar ropa de categoría que me imponen? ¿Mesa de blanco mantel y cubiertos de plata? ¿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. (p. 30)*

Para Medea, ceder a la tentación del dinero como único medio para alcanzar la felicidad es una nueva forma de esclavitud. Es vivir sometido a lo que la sociedad impone y convertirse en un ser alienado, un títere manejado por la ambición. El poder que brinda el dinero no es el que busca o el que ejerce Medea, es por ello que en el diálogo que entabla con el Dueño, el juego de dominación no termina de imponerse de ninguno de los dos lados:

*MEDEA: ¿Qué necesita?*

*DUEÑO: nada más, ni nada menos que me deje la habitación. Ya mismo. ...hay un letrero en el living del establecimiento que dice: "La casa se reserva el derecho de admisión". Y yo en mi casa no quiero verla más.*

*MEDEA: Por favor, hablemos como gente civilizada.*

*DUEÑO: ...No tengo nada que hablar con usted. Yo ordeno. Soy el dueño. Ya mismo me saca sus porquerías de la pieza.*

*MEDEA: Usted está loco.*

*DUEÑO: ¡No he venido aquí para que me ofenda, sino para que usted cumpla mi voluntad!*

*MEDEA: (Enfrentándolo). Pase. Le estoy pidiendo que pase. Porque yo también sé gritar. (p. 21)*

Nuestra heroína trágica contemporánea no se siente intimidada por el poder que ostenta el Dueño; al contrario, lo desafía, lo deja hablar y después lo interroga:

*MEDEA: ...¿Al menos puedo saber el motivo por el cual me pide esta covacha?*

*DUEÑO: por seguridad. Y... porque usted ejerce una profesión que a mí me compromete. Mejor dicho, compromete al establecimiento.*

*MEDEA: (Sonrisa) ¿Desde cuándo es moralista? (...) Quiere decir que yo no soy digna. ¿Por qué ese miedo?*

*DUEÑO: Mi hija.*

*MEDEA: ¿Qué tengo que ver yo con su hija?*

*DUEÑO: Usted es astuta. (p. 22)*

Sin embargo, a pesar de no sentir temor frente al Dueño, Medea es consciente de que en ese hotel ya no puede quedarse y que tarde o temprano tendrá que abandonar el lugar. Jugará, de todos modos, sus últimas cartas y haciendo uso de su astucia desviará la conversación hacia otra dirección, donde pueda manipular a su adversario. El diálogo entre ellos está plagado de desacuerdos, como podemos corroborar en el siguiente fragmento de la conversación:

*DUEÑO: Vamos al grano.*

*MEDEA: Sí, vamos al grano. Es que usted ha obrado como corresponde a un buen padre. Entrega a su hija a quien ella ama.*

*...¿Se preguntó si él realmente ama a su hija...?*

*DUEÑO: Cuanto antes me deje la habitación será mucho mejor para todos.*

*MEDEA: Se la dejo ya mismo.*

*...Pero.... Me voy como he venido. (...) Con mi hombre.*

*DUEÑO: ¿Qué me quiere decir?*

*MEDEA: Con mi marido. Al que utilizó, para los arreglos generales y para poner en condiciones por intimación municipal a esta porquería, que se llama hotel. (p. 22)*

La protagonista de Salvasnechi, hábilmente, desnuda las confusas intenciones del propietario del hotel, porque en esa empecinada pretensión de sacar a Medea de ese lugar y de casar a Jasón con su hija, el Dueño persigue un fin egoísta. Quiere dejar en manos de la nueva pareja el manejo del hotel, para poder regresar a su tierra natal. En este sentido, podemos intentar comprender por qué motivo un hombre con un buen pasar pretende casar a su hija con Jasón, un hombre carente de bienes. No obstante, Jasón, es un hombre que ha sabido ganarse su aprecio a través del trabajo que realizó, demostrando capacidad y habilidad para solucionar inconvenientes. Medea, que ha captado este interés en el Dueño, no dejará de recriminárselo:

*DUEÑO: Él eligió. Es un hombre libre.*

*MEDEA: ¿libre? ¿Y sus hijos?*

*DUEÑO: Sí, libre. Con usted no tiene ningún papel legal....*

*MEDEA: ... ¿Y ese es 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. (p. 23)*

Para el Dueño, el hecho de que Medea no esté unida legalmente a Jasón justifica su accionar: Jasón, a su entender, es libre. Y como hombre libre puede rehacer su vida y formar una familia con su hija. La vida en común, inclusive los hijos que tuvo con Medea, no funcionan como lazos indisolubles para él, comparados con la legitimidad que proporciona un contrato matrimonial.

Desde el punto de vista de este hombre, Medea opera desde la ilegalidad. Su compromiso con Jasón no tiene respaldo social, su profesión está dentro de la clandestinidad y por su pasado muy bien podría terminar en la cárcel. En el pasado, Medea y Jasón, administraron una estancia de un tío de él en un pueblo llamado Las Marianas, y en un confuso episodio el hombre murió. Este hecho será recordado por el Dueño, que obtiene la información a través del sereno del hotel, y trata de sacar provecho de ese recuerdo nefasto de la protagonista:

*DUEÑO: las hijas.... De ese tal tío hasta hoy día lloran su muerte.*

*MEDEA: ...¡Ajá!... ¿Quiere decir?... ¿Que su muerte...?*

*DUEÑO: ...Sí. No fue cáncer. (...) pequeñas dosis de veneno para ganado.*

*... puedo olvidar. Siempre y cuando... MEDEA:*

*¿Debo agradecer su olvido?*

*DUEÑO: Hay un poder judicial... (p. 24)*

El pasado de Medea está cubierto de sombras que aún la persiguen, aunque ella no cometió sola este delito, y Jasón también debería pagar por esta culpa. Sin embargo, la intención del Dueño es manipular esta información que ha llegado a sus oídos para utilizarla como estrategia de persuasión y alejar a la protagonista de sus vidas.

*MEDEA: ... ¿Qué otro camino nos queda a mi marido y a mi sino la cárcel?*

*DUEÑO: el de la sensatez.*

*MEDEA: ¿Y qué sensatez? ¿Hacer su voluntad?*

*DUEÑO: No. La tranquilidad de todos. De usted y sus hijos. De mi familia, de mis negocios. (p. 24)*

La pareja de Jasón y Medea ha concluido, no hay futuro posible para ellos, el presente los mantiene enfrentados y el recuerdo del ayer es solo una ilusión óptica que varía de acuerdo a quién lo recuerde. Inclusive el asesinato del tío de Jasón, que formaba parte de un secreto compartido, ahora los separa, ya que será utilizado solamente en su contra y no en perjuicio de Jasón. Medea está devastada, pero su particular temperamento no le permitirá rendirse y dará batalla; para ello, buscará el modo de ganar tiempo para ejecutar su venganza. Como habíamos mencionado, su capacidad de persuasión le permite modular su lenguaje y fingirse vencida, como podemos ver en el siguiente tramo de la conversación:

*MEDEA: ...Sí. Estoy comprendiendo... Vencida... En fin... Olvido. Dicen que es malo olvidar.*

*DUEÑO: Frases que inventan los perjudicados.*

*MEDEA: Debo organizar la mudanza. Mañana al amanecer le dejo su pieza.*

*DUEÑO: ... (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 esta flojedad. He de esperar que cumpla con su palabra. (...) Por esta flojedad, ante usted. Espero que cumpla con su palabra. (p. 25)*

Lo que en Eurípides era súplica y adulación, aquí es calma, y una postura de mujer derrotada y resignada que confunde al propietario, quien se proclama vencedor. Quizá su orgullo nubló su inteligencia, y también el anhelo de ver

cumplido su propósito, de imponer su autoridad, le jugó una mala pasada y por ello, descuidó la seguridad de su hija. El espejismo de su victoria le proporciona a Medea el tiempo que necesita para ejecutar sus crímenes, y en este sentido, la protagonista gana la pulseada, por más que el final no sea beneficioso para ninguna de las partes.

### *3.6 Medea, mujer despechada*

Muchos crímenes se cometieron en nombre del amor: Medea le robó a su padre, dejó desangrar a su hermano, mató al tío de Jasón, robó y se prostituyó. Todo lo hizo para estar con Jasón. No midió las consecuencias porque su amor no conoce de medidas, su entrega fue total y es por ello que su decepción será absoluta y terriblemente dolorosa. Medea es una leona herida, humillada y abandonada en tierras extrañas. Su pasión que un día fue de gozo, hoy es una pasión llena de furia y violencia. Los que la conocen bien como la Vieja, saben que no aceptará esta humillación sin devolver el agravio, que su mente está urdiendo algo.

Tras este breve análisis, se puede corroborar que el Luis María Salvaneschi, ha construido su personaje muy cercano a la protagonista de Eurípides, hasta en el detalle de la imagen de la leona, por ejemplo. El Jasón de la reescritura también conoce los arrebatos violentos y desmedidos de Medea; sin embargo, engeguado por la ambición, minimiza la reacción de esta mujer. Esta actitud de subestimación y descuido es la que echará a perder los planes de Jasón, quien no repara en sutilezas en la siguiente confrontación:

*JASÓN: He compartido tus furias. Hoy, ya no. Fue un mal que nunca pude remediar. (...) Te he amado. (...) Es cierto que has hecho por mí lo imposible. Pero también es cierto que ya no te amo.*

*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.*

*JASÓN: ... Tus celos nos llevaron a esta forma de vida. Ni un instante dejaste de pisar mi sombra. Me ataste al ruedo de tu pollera.*

*... De un día para otro paso a ser la peor basura. No, no te obligué a tantas locuras. Lo único bueno a tu lado fue salir de la chatura de ese pueblo. (p. 29)*

Para este Jasón, el amor incondicional de su mujer no significa nada al lado de la oportunidad de salir de la miseria en la que ha vivido sumido tanto tiempo. Está decidido a terminar con todo eso, y sólo quiere que ella le permita ayudar a sus hijos. Es interesante ver cómo el protagonista asocia el amor con el dinero, porque dice amar a sus hijos, pero los abandona e intenta compensar el hecho de alguna manera con una ayuda económica, como se vislumbra en el siguiente diálogo:

*JASÓN: No pienso entrar en tu juego, ni en tu misteriosa seducción para volver a arrastrarme a tus aberraciones. Sólo he venido a ofrecerte ayuda.*

*MEDEA: ... Ahí tenés la puerta. Me basto sola para ser madre y padre.*

*JASÓN: ¿Hacia dónde vas a arrastrar a los inocentes? ¡Quiero paz!*

*Medea: Y la buscas mintiendo amor. ¿Qué paz podés construir sobre la base de la destrucción? Yo no entiendo el perdón. Entiendo la justicia... (p. 30)*

Medea comprende, al fin, que Jasón no cambiará de opinión, que está decidido a dejarla y a construir una nueva vida lejos de ella. Lo único que aún los une son los hijos, esos inocentes por los cuales él siente algún remordimiento. Por ello, lamentablemente, serán el medio y el fin de su venganza. Al igual que lo hizo con el Dueño del hotel, se fingirá rendida también con Jasón y le hará creer que le deja a sus hijos para que él, junto a su nueva esposa, se hagan cargo de la crianza de los niños, una educación que, inevitablemente, terminaría impartándose en un internado:

*MEDEA: ¿Estás seguro de lo que decís?*

*JASÓN: Sí, quiero compartir y guiar la vida de mis hijos.*

*MEDEA: (imagen de una mujer vencida) Me estoy sintiendo vieja. Esos hijos son un estorbo en mi vida. Yo no los quiero...*

*... (a la vieja). Mañana partimos. Cumpliré mi palabra. Te dejaré a los niños.*

*JASÓN: ¿Puedo por una vez creer en vos?*

*MEDEA: Sin tu fuerza estoy vencida... (p. 31)*

Es notable cómo estos hombres que parecen conocer tan bien a la protagonista y que saben de su costado sombrío, su astucia y su furia, se dejan manipular por ella y caen en su trampa. El hipertexto conserva ese engranaje de los acontecimientos que ya vimos en Eurípides combinado con el poder de la

palabra. Hay cierto orgullo y pretensiones en el caso del Dueño; descuido y remordimiento en Jasón, pero ambos tienen igualmente sus dudas. Sucede que el deseo de conseguir sus propósitos es tan fuerte que empaña esas dudas y colabora con la desgracia. Todo parece haber sido llevado al límite: la ambición, la autoridad, la furia...

### 3.7 Medea, mujer vengadora

Las cartas ya están tiradas, el amanecer se acerca y todos esperan que Medea cumpla con su palabra. Una vez más, los murgueros son la voz que nos introduce en el ambiente funesto que se respira:

*MURG/2: ¡Qué tranquilidad tan singular!*

*MURG/1: Tan particular.*

*VIEJA: ¡Qué silencio tan frío!*

*MURG/3: Tan tieso.*

*MURG/5: ¡Qué extraña convivencia del odio y del amor!*

*VIEJA: Odio y amor.*

*MURG/4: Tanta idolatría.*

*MURG/6: tanta aversión.*

*VIEJA: ¡Qué silencio tan frío! (p. 32)*

Ese silencio tan particular, tan frío, es la calma que antecede a la tormenta. En esa noche conviven el odio y el amor. Medea ha consultado las cartas y se dispone a llevar a cabo su plan. Busca en una caja donde guarda los recuerdos de su abuela, al igual que la Medea de Eurípides, el instrumento de su venganza:

*VIEJA: ¿Qué despropósitos pensás? Esa caja. ¿Por qué esa caja?*

*MEDEA: (sonriente) Como señora educada, le voy a hacer un presente a la novia.*

*VIEJA: No. Yo no busco esa caja.*

*... ¿Para qué diablos querés esa caja a la que has cuidado más que a tus ojos?*

*MEDEA: El miedo siempre es un mal consejero... (p. 33)*

Ella no conoce el miedo, está decidida a llevar a cabo su plan. De ese cofre que ha cuidado como el objeto más preciado saldrá el velo y una diadema que envenenará y que dará como regalo de bodas a la hija del propietario del hotel. Encuentra entre sus cosas más preciadas la excusa perfecta para concretar su venganza, de allí sacará el valor para llevar adelante su propósito. Hay una justificación en su elección, ya que no se desprende de algo valioso, sino que magnifica el valor de su estima. Este es el instrumento de su venganza. El regalo será entregado a la novia por sus hijos, como en el hipotexto, para no despertar sospechas y para enternecer el corazón de la joven. Así, entonces, los obsequios envenenados provocarán la muerte de la joven y de su padre que intenta socorrerla. Medea está ahora más allá del bien y del mal. Ha cumplido con una parte de su venganza, pero aún planea algo mucho más atroz, con una frialdad que desconcierta a los otros personajes:

*NODRIZA: ¡Medea!*

*JASÓN: ¡¿Qué barbaridad has hecho?!*

*MEDEA: (Alienada) Dejame de embromar vieja, con eso del bien y del mal. Todo está dentro de nosotros, de acuerdo con la forma que nos toca bailar en este mundo. (p. 39)*

A diferencia del hipotexto, en que la motivación del filicidio se articula con la necesidad de causar el mayor dolor posible a Jasón, por una parte, pero también con el deseo de librar a sus hijos de la venganza de los corintios, esta Medea argentina no teme que otros vayan a matar a sus hijos; simplemente no quiere dejarlos en un mundo despiadado, no quiere esa vida y ese destino para ellos.

*MEDEA: Mis hijos no sufrirán más en esta vida. Hace tiempo que aguardo este momento. (p. 40)*

### *3.8 Medea, mujer filicida*

A lo largo de la obra dramática de Salvaneschi, se menciona en varias oportunidades a los hijos de Medea, pero estos no aparecen nunca en escena. Se siente un bullicio tras el cortinado, lo que hace suponer que los niños están

detrás, durmiendo o preparándose para llevar el obsequio. Inclusive en la escena en la cual se representa a los hijos entregando el obsequio, ellos no aparecen, sino que se muestra un cuadro con la imagen de dos niños entregando un regalo.

Es muy significativo este aparente intento de desdramatizar el ominoso desenlace de la historia, porque la sola mención de los niños pone en alerta al lector/espectador, que conoce la esencia del mito y siente el desasosiego al saber el peligro que corren. Medea comprende que sus hijos no tendrán un futuro acogedor junto a su padre, y también es consciente de que a su lado no hay un porvenir posible. Ella es su madre, la que les dio la vida, y es ella misma la que deberá decidir su muerte. Una vez más, los murgueros serán los encargados de introducirnos al desenlace trágico:

*MURG/2: Criarlos.*

*MURG/3: Educarlos.*

*MURG/5: Tratar dignamente de dejarles un medio de subsistencia.*

*MURG/1: Luchar a brazo partido.*

*MURG/5: Contra vientos y mareas.*

*CORO: ¿Para qué?*

*VIEJA: (Desde el living) Para seguir viviendo en ellos.*

*MEDEA: Mis hijos no sufrirán más en esta vida. Hace tiempo que aguardo este momento.*

*MEDEA: (Alienada). Los mortales vivimos cargados de preocupaciones, desde el primer instante en que sentimos este olor a tierra. No quiero para mis hijos ese destino. (p. 40)*

Uno de los argumentos de esta madre para cometer un crimen tan atroz es que sus hijos no serán bien recibidos en la nueva familia de Jasón, ya que son un estorbo para los planes del Dueño del hotel. Los únicos inocentes son los más vulnerables y pagan una culpa ajena. Se han ido a un lugar a donde no hay maldad, porque su madre así lo decidió. No jugarán más en la plaza, no harán sus tareas, no cumplirán más años, ya no crecerán. Una vez más, los murgueros captan este clima de enorme patetismo:

*MURG/2: La ciudad ya no es igual.*

*MURG/3: Unos parten para el misterio.*

*MURG/5: ¿Qué rosa perdió su perfume?*

*MURG/3: Otros dan su grito inaugural.*

*VIEJA: Corona de sangre cubre sus cabecitas.*

MURG/1: *Sus ojos luceros de papel.*

MURG/6: *Sus lenguas ya son la nada.*

MURG/4: *La historia de siempre. La historia de siempre.*

CORO: *Los inocentes. Los inocentes.* (p. 41)

Medea cumplió con su devastadora venganza, al igual que en la obra de Eurípides; destruyó el futuro prometedor de Jasón, matando a su novia y al padre de esta. Mató también a sus hijos, y con ello destrozó su presente, su futuro y el pasado en común que los unía. Lo despojó de cualquier esperanza y consuelo, y lo culpó de las consecuencias de esos abominables actos. Pero a diferencia de la Medea de Eurípides, esta Medea no desaparece impunemente en un carro alado, sino que incendia su habitación y muere calcinada. Ha matado a sus hijos y los ha liberado de un destino plagado de sufrimientos. Pero se va con ellos.

MEDEA: *¡La libertad en mi cuerpo! ¡Ahora sí, soy tan libre como estas llamas!*

El cuerpo de Medea se pierde entre las llamas

Elevándose se pierde en el apagón. (p. 44)

En esta reescritura, el autor ha respetado muy fielmente la estructura del mito que vimos en la tragedia antigua, aunque somete a variación la escena final (el *deus ex machina*). La Medea antigua no muere, sino que huye con los cadáveres de sus hijos en el carro del Sol, tirado por dragones, hacia el santuario de Hera para que nadie ultraje sus cuerpos y para que Jasón no pueda tener siquiera la oportunidad de despedirse de ellos.

### 3.9 Conclusión

El dramaturgo Salvaneschi, retomó la esencia del mito de Medea y fue bastante fiel al texto base que reescribió, en lo referido a los caracteres del personaje principal: una mujer fuerte, avasallante, con un temperamento asociado a lo salvaje y ligada a las prácticas esotéricas. También conserva el conflicto central de la historia euripídea: la traición de Jasón y el filicidio cometido por Medea. No obstante, se producen algunas transformaciones

significativas, como el suicidio final de la protagonista, totalmente desamparada y empobrecida (acaso el motivo por el cual decide morir junto a sus hijos). La Medea de Salvaneschi conserva también ese carácter enigmático, vengativo y pasional de la heroína griega que la llevará indefectiblemente al desenlace atroz del filicidio.

Observamos asimismo que la obra comienza con la misma circunstancia que la antigua tragedia, con la traición de Jasón después de años de convivencia y con dos niños pequeños. Sin embargo, el autor realizó estratégicas modificaciones con el propósito de situar a los personajes en el nuevo contexto social y cultural planteado en la obra. Estas variaciones se evidencian, en mayor medida, en el lugar donde se desarrollan las acciones y en la construcción de los personajes. Son cambios que modifican la lectura del relato mítico y abren nuevas posibilidades de lectura, en tanto que nos permiten focalizar la atención en problemáticas actuales de nuestra sociedad, tales como la pobreza, la discriminación social, las escasas posibilidades de acceder a una vivienda en las grandes ciudades y el desencanto que esto produce en los seres humanos. El autor se sirve de la historia trágica de Medea para exponer preocupaciones sociales vigentes incluso en nuestros días, que interpelan a los espectadores/lectores contemporáneos, quienes pueden visualizar allí también su propia historia, “la historia de siempre”, como dice uno de los murgueros, sintetizando acaso esa capacidad tan propia del teatro. Los personajes de Salvaneschi son hombres y mujeres comunes que vivencian realidades contemporáneas, pero que, a pesar de ello, no dejan de manifestar las pasiones violentas e irrefrenables, de índole universal y atemporal, con las que se ha nutrido la literatura a lo largo de la historia.

## 4. CORRUPCIÓN, MEMORIA Y UTOPIA EN *LA NAVARRO*



Alberto Drago es un reconocido dramaturgo argentino, nacido en 1937. Se ha dedicado también a la actuación, docencia, radio y televisión. Sus textos se caracterizan por un profundo contenido nacional y de denuncia social. En 1981 fue uno de los impulsores del teatro abierto, en contra de la dictadura militar. Dirige teatro para niños, café-concert y teatro para adultos. Es socio fundador del Club de Autores y fue dirigente de Argentores en dos oportunidades, lo que le facilitó la publicación de muchas de sus obras, por las cuales ha recibido varios premios, y entre las que se encuentran *Sábado de vino y gloria*, *Historias alegremente crueles*, *El que me toca es un chanchito*, *Se me murió entre los brazos* y, la que es motivo de nuestro análisis, *La Navarro* (1980)

### 4.1 Introducción al análisis literario de *La Navarro*

Es necesario aclarar que no hay por el momento demasiados análisis críticos de esta reescritura con los que podamos dialogar. En este sentido creemos que el presente trabajo contribuye a su difusión y también puede despertar el interés de futuros análisis que profundicen algunas líneas interpretativas. La obra aparece mencionada en el artículo de Perla Zayas de Lima, publicado en la revista de teoría y crítica teatral *Telefondo*, titulado “Mitos griegos en el discurso teatral argentino”. En este artículo se detalla un listado de obras dramáticas argentinas que retoman el mito de Medea. De todos modos, la autora no realiza un análisis profundo de cada obra, sólo nos introduce a estos

textos, resume el argumento y abre un abanico de posibilidades interpretativas. En referencia a la reescritura que nos compete, Zayas de Lima observa lo siguiente:

Drago realiza un doble juego: por una parte, jerarquiza un momento de la historia argentina, pero paralelamente, lo resignifica al enaltecer la acción salvífica del indio (históricamente masacrado, silenciado, despreciado y exterminado), quien desplaza en este desenlace cambiado, a una divinidad olímpica y por lo tanto inmortal y omnipotente. Medea ya no es rescatada por la divinidad, simbolizada por el carro de fuego, sino por un ser marginal como el indio. Frente a un mito literario coagulado, nuestro dramaturgo propone otro, liberador, asociado con la utopía. Desenlace que se corresponde con un comienzo preanunciado por el subtítulo, “tragedia latinoamericana”, que nos reenvía a una situación conflictiva colindante con el problema del mito, como lo es la (im)posibilidad de la tragedia, tal como lo planteó en España Antonio Buero Vallejo. (Zayas de Lima 2010b: 12)

El dramaturgo argentino Alberto Drago ha realizado varias modificaciones en su reescritura del hipotexto. Se aprecia un nuevo enfoque de la historia trágica, que nos remonta a la década del veinte en Argentina. La obra consta de cinco actos. La puesta en escena sugiere un escenario dividido en cuatro plantas de distinta altura en una casa campestre, con follaje de distinto tipo colgando y moviéndose en las alturas de toda la casa. Medea es el único personaje que conserva el nombre de la protagonista de Eurípides, aunque con el agregado del apellido “Navarro”, que prevalece en el título de la obra (nótese el uso del artículo). Los demás personajes centrales de la obra clásica que han sido trasladados tienen nombres distintos, e incluso se han agregado algunos de cierta relevancia para la trama, como el Chino y Nahuel.

Puede decirse que otra variación es la omisión del coro; en efecto, no hay un personaje colectivo que nos remita a esa voz característica de la tragedia antigua, aunque cabe preguntarse, entonces, hacia dónde se desplazan esas funciones propias del coro que señalamos en el análisis de nuestro hipotexto.

Los personajes de *La Navarro* son entonces:

- Medea Navarro (36 años)
- Antonia (muy vieja, de edad indefinida)
- El chino (40 años, gaucho surero)
- Alba (15 años, hija de Medea y Juan Cruz)
- Leandro Aldao (60 años, padre de Juan Cruz)

- Juan Cruz Aldao (40 años)
- Helena (25 años, inglesa)
- Fantasma del padre de Medea

Como podemos observar, el autor ha delimitado la edad de los personajes y señala características específicas en algunos de ellos, como es el caso del Chino, un gaucho empleado y amigo de la infancia de Juan Cruz, o Helena –la trasposición de Glauce, la hija de Creonte–, que además tiene voz y participación, a diferencia de la princesa corintia, que sólo es mencionada en la obra de Eurípides. Otro cambio lo introduce con la presencia del personaje de Alba, hija de Medea y Juan Cruz, una joven de 15 años que se ha enamorado de un indio. Su hermano, el otro hijo de Medea, no aparece en escena y sólo conocemos de su existencia por comentarios que se hacen sobre él. Cabe recordar que, en el hipotexto, al igual que en la otra reescritura analizada en este trabajo, *Medea de Moquehua*, los hijos de Medea son pequeños y ambos varones. En la propuesta de Alberto Drago, los hijos de la pareja son jóvenes y de distintos sexos. Propone, además una trasposición muy compleja del personaje de Creonte, que en esta versión sería Leandro Aldao, el padre de Juan Cruz, una figura de alto impacto, corrupto y dedicado a la política, que será quien se enfrente y rivalice con la protagonista. En esta ocasión, el conflicto no proviene de afuera, sino que es la propia familia de Juan Cruz, el Jasón de Drago, la que atenta contra la felicidad y unión de la pareja. El ejercicio de la política y su incidencia en la vida de los personajes es un punto a tener muy en cuenta, ya que opera como un disparador de conflicto y desplaza, en cierta medida, la historia clásica de la traición sentimental.

Los hechos se desarrollan en un lugar cercano a Luján, provincia de Buenos Aires, en la década del veinte. Un lugar rústico, rodeado de una naturaleza salvaje y alejado de la civilización, si bien la ciudad y sus acontecimientos van a ejercer una gran influencia en la vida de los personajes. Aquí parece operar, en gran medida, el binomio tan paradigmático propuesto en el *Facundo* de Sarmiento: civilización y barbarie. La ciudad como el modelo de civilización y progreso frente al campo y su naturaleza como lo atrasado, ajeno, salvaje. Sin embargo, veremos que esta caracterización al menos se pone en duda y oscilará a lo largo de la historia.

Pero tal vez lo más significativo en esta reescritura sea el hecho de que el autor no incluye la escena fatídica del filicidio: Medea no mata a sus hijos. En ese sentido, esta versión parece redimir de alguna manera la imagen funesta de la protagonista antigua, la mujer capaz de quitar la vida a sus propios hijos con

el propósito de vengar el abandono de su esposo. No obstante, esta Medea argentina también cometerá otros crímenes por el amor apasionado que siente por Juan Cruz. Así, la vida de sus hijos es una apuesta de Medea Navarro por el porvenir. Su fuerza destructora opera en parte de su pasado y en el presente, pero no se proyecta más allá (como sí sucede en el hipotexto, en que despoja completamente a Jasón, y cercena el futuro de los niños). Los hijos de la Navarro vivirán, sobrevivirán a todo eso porque representan una visión optimista de la posteridad.

Para poder esclarecer el nuevo enfoque que el autor realiza del mito clásico y que impregna su reescritura, tendremos en cuenta los mitemas que siguen operando en esta nueva adaptación, como así también las transposiciones, modificaciones e inclusiones que se realizan en esta versión. Podemos adelantar que *La Navarro* nos plantea cuestionamientos significativos relacionados con la problemática social, política y axiológica del momento histórico de su producción. Desarrollaremos nuestro análisis a partir de los ejes antes mencionados: el espacio de la antinomia campo-ciudad, la incidencia de la política y el contexto histórico, y el futuro como dimensión idealizada y de redención. En lo que sigue, intentaremos mostrar cómo quedan integrados en el texto los elementos que el autor ha recogido del mito.

#### *4.2 Espacio. Antinomia: Campo-Ciudad*

El espacio cumple un rol significativo en el esquema dramático propuesto, puesto que va a incidir en el estado anímico y en el accionar de los personajes. Estos se mueven, actúan, sueñan, aman y odian, se reencuentran y desencuentran en este ambiente que por momentos los contiene y por momentos parece expulsarlos. Medea se siente resguardada en ese escondite rústico que es su refugio desde aquel día fatídico en que tuvo que huir de su casa por haber causado la muerte de su padre al proteger la vida de Juan Cruz. Este episodio marca un antes y un después en la vida de la protagonista, ya que alejada de su entorno familiar, consagra íntegramente sus días y sus noches a satisfacer las necesidades de su hombre.

A este lugar cercano a Luján no ha llegado el progreso. Medea y sus hijos viven una vida conforme a la naturaleza, lo que se aprecia en la descripción de

la escenografía (planta 2) que nos introduce al ambiente interior y exterior de la casa campestre que habitan:

... Un juego rústico de sillas (tres) y mesa. Esto es parte exterior de la casa. Aquí prima el color ladrillo viejo con esfumaturas de gris. Sólo el toque de vida de la planta. (p. 3)

Este espacio rústico, sencillo y alejado de la ciudad ha sido el hogar de esta familia y es el lugar en el que forjaron sus costumbres, un entorno con el que parecen haberse mimetizado. Para el padre de Juan Cruz, candidato a gobernador de la provincia de Buenos Aires, la vida que llevan sus nietos en ese lugar no corresponde a lo que se espera de un Aldao, y se lo manifiesta claramente a Medea en la conversación que tiene con ella en el tercer cuadro:

*LEANDRO ALDAO: Me sorprende la forma en que viven... Rodeados de animales y de plantas. Casi como salvajes... Y, aunque tengan que vivir aquí... ellos son Aldao. (p. 15)*

Los jóvenes han crecido con un espíritu libre, alejados de las normas sociales que delimitan el accionar de los hombres y los enmarcan en determinados estereotipos que deben cumplir para formar parte de la comunidad. Sin embargo, los hijos de Medea no son jóvenes rebeldes; simplemente no conocen otro mundo que no sea ese, ellos son el fruto de la naturaleza en su estado más puro, sin contaminación. Han construido un rancho cerca del río, viven libres; crecen en compañía de los animales y han entablado amistad con los indios, a los cuales respetan y admiran. En este aspecto, sus vidas guardan relación con la antigua vida de su padre y el Chino, amigos desde la infancia, según se observa en el siguiente pasaje:

*JUAN CRUZ: Así que los hijos viven en el río... Cuando vos y yo éramos chicos teníamos una guarida en el monte. ¿Te acordás?*

*CHINO: (AÑORANDO) Cómo pa' olvidarme. Fue el tiempo lindo de la vida. Dos mocosos galopando por la llanura. Pescando o cazando algún bicho para asarlo en la guarida del monte. El cielo y el campo, para nosotros. ¡Lindo pago, Chivilcoy!...*

*JUAN CRUZ: Era un tiempo donde no cabía la mentira. La tierra era tierra y era mía. Cuando regresaba a la ciudad me iba muy triste. Y pensaba en el próximo verano... y en vos... (p. 24)*

El campo es un lugar tan acogedor para los hijos de Medea como lo fue para Juan Cruz y el Chino en su niñez. Sin embargo, este espacio que aparentemente brinda independencia al ser humano parece albergar sólo las ilusiones y expectativas de jóvenes y niños. Para los adultos forma parte de un hermoso recuerdo del pasado, pero no representa, ahora, un lugar factible para forjar un futuro. En esa misma conversación entre el Chino y Juan Cruz aparece tematizado esto:

*CHINO: ¿Volverías allá?*

*JUAN CRUZ: ¿Para qué? ¿Qué se ganaría? Los chicos hemos crecido. La guarida del monte vaya uno a saber cómo estará. El tiempo pasó. (...) Pasó sin darnos cuenta. Todo cambia y pasa. Como la gente. ¿No? (p. 25)*

Dependiendo del cristal con que se mire, por decirlo de alguna manera, la vida en el campo carece de algunas ventajas que brinda la ciudad, como el acceso a instituciones escolares que preparan para la vida en sociedad. Los que viven en el campo, en cambio, aprenden cuestiones prácticas que les permiten sobrevivir en su entorno, y por ello se adiestran en actividades que nada tienen que ver con lecturas académicas. Aprenden a través de la práctica y adquieren experiencia, como puede verse en el caso del Chino:

*CHINO: (...) Yo sólo sé lo que vos me enseñaste. No he ido a las escuelas a aprender. JUAN CRUZ: Pero sabés muchas cosas que nadie te enseñó. No hay cuchillero como vos, por ejemplo. Cuando te fui a buscar para traerte aquí, hacía cuatro años que no te veía. Estabas convertido en el más diestro del lugar. Hasta tres hombres juntos has podido. (p. 25)*

Como adelantamos al comienzo, se advierte una permanente oscilación en las valoraciones que se hacen de la oposición campo/ciudad articulada con la dicotomía civilización/barbarie, puesto que no siempre la civilización se encuentra en la ciudad o la barbarie aparece encarnada en el campo. Advertimos, en este punto, que el espacio rural está asociado a muchos aspectos positivos, sobre todo en relación con los jóvenes, ya que les proporciona un ambiente de autonomía y seguridad, pero también manifiesta en su fisonomía lo sombrío y un costado negativo, en tanto habilita al ser humano a dar rienda suelta a su aspecto salvaje e instintivo. Esta vida de campo que nos plantea Drago no se rige por reglas jurídicas y sociales preestablecidas; es un enorme espacio que alberga oscuros secretos y crímenes sin resolver. Entre ellos, el

asesinato, en manos del Chino, del hermano de Medea, que viene en busca de Juan Cruz para vengarse.

Desde la perspectiva de Medea se observa asimismo dicha oscilación, ya que el mismo espacio que la resguardó y fue su refugio durante años se transforma de pronto en una amenaza, en tanto se vuelve accesible a sus enemigos. El campo ya no representa la seguridad. Ese sitio que antes parecía hermético porque la mantenía alejada de todo, especialmente de su propia familia, ahora representa una amenaza para ella, en tanto ya no puede controlar ni detener los cambios que se avecinan.

El pantano es quizás el lugar más peligroso y tenebroso en este espacio rural, condensa los aspectos negativos, lo siniestro y oscuro del campo. Allí aparecen perros blancos sucios, que representan el amor puro de Medea manchado por la traición de Juan Cruz, y una perra negra que aúlla presagiando la cercanía de la muerte, el asesinato del hermano de Medea en manos del Chino, que dará cuenta del episodio de la siguiente manera:

*CHINO: Finteamos. Me las vi fieras. Me tocó de punta y se creyó seguro. Pero yo sabía que lo iba a poder. Estaba la vida de Juan Cruz de por medio. Y hoy era el día de pagar mi deuda... Y la pagué. (PAUSA) Caminó unos pasos y se agarró del caballo. Después se cayó, y se quedó quietito. Lo crucé en la montura y lo llevé al pantano. No sé dónde salieron unos perros blancos sucios, y una perra negra... se pusieron a aullar mientras el finadito se hundía. (p. 13)*

Como podemos corroborar, la imagen idealizada del campo va mutando con el transcurso de la trama hasta transformarse en un lugar inseguro, lo que se va a agudizar con la llegada de la noche y también con la amenaza de tormenta que está presente desde el inicio de la obra. Además, el espectro del padre de Medea, muerto a manos de su hija, reaparecerá para mortificarla. Esta es otra importante variación con respecto al hipotexto de Eurípides. Esta presencia fantasmal aparece en la noche y nos recuerda el pasado oscuro de la protagonista o adelanta su inevitable destino, como queda de manifiesto en la siguiente escena:

*HOMBRE VIEJO: Yo tu padre, Medea (LA TOCA. MEDEA ESTÁ INMOVIL, COMO MUERTA) Aquel que tu mano aferraba cuando el cuchillo mató. Estoy aquí... con tu hermano. Aquel que mandaste esperar y hoy se pudre en el barro. ¡Aquel que buscó vengar su sangre y su sangre traicionó!*  
*MEDEA: (EN UN GRITO AHOGADO) ¿Qué quieres, ahora?*

*HOMBRE VIEJO: Decirte que tu hora llega. ¡El tiempo por sí solo consuma venganza! ¡El tiempo amontona tierra sobre tierra y siempre cumple! ¡Lo olvidaste! ¡Y ahora Juan Cruz se va de tu lado!...*

*(...) ¡A pesar del crimen! ¡De los hijos que lo ligan a vos! ... ¡Se irá! ¡Ya no importa seguir vagando entre el trueno y la tormenta! ¡Ya no importa el purgatorio eterno! ¡Juan Cruz se va de tu lado!... ¡Juan Cruz se va de tu lado! ... (p. 30)*

El alma vengadora de su padre viene a perturbar su mente, pero no es el único vaticinio negativo que esta larga noche le tiene preparado. La muerte de Manchado, el caballo de ambos, un animal indomable como el amor que los unió un día, presagia también el final de su vida con Juan Cruz. Él tuvo que sacrificarlo, al igual que sacrificará su relación con Medea para beneficiar, mediante un matrimonio arreglado con una inglesa, la campaña electoral de su padre. En el diálogo entre Medea y Juan Cruz se explicita esta situación:

*JUAN CRUZ: Sí... (PAUSA LARGA) Metió una pata en el hueco de una vizcachera. ¡Tuve que matarlo!*

*MEDEA: ¿Al "Manchado"? ¿Al "Manchado"?*

*JUAN CRUZ: ¡No es una muerte para llorar!*

*MEDEA: ¡No estoy llorando! ... Tuve que matarlo, me decís, y te quedás así. Él, era mío y tuyo. Cuando lo trajiste, apenas levantaba del suelo. Y sus patitas agatas lo sostenían... ¡No hizo falta ni domarlo! Toda la gente se sorprendía... un caballo sin doma y deja montar, decían... debe ser caballo santo... Tuve que matarlo, decís. Y es todo. ¿Para qué saliste en esta noche de perros? ¿Para qué? (p. 32)*

El otro espacio que modula el accionar de los personajes es la ciudad. Por más que la acción de la obra no transcurre allí, podemos ver cómo delimita fuertemente el destino de los protagonistas. Los acontecimientos que se producen en la ciudad irrumpen y hacen tambalear la pacífica vida que Medea llevaba en el campo. Leandro Aldao viene de la ciudad decidido a terminar con la relación de su hijo con ella. Su candidatura a gobernador de la provincia lo expone a él y a su familia a la opinión pública. La relación de Juan Cruz y Medea forma parte de un secreto familiar, porque ella es una mujer con un pasado muy cuestionado debido al confuso episodio de la muerte de su padre, que, de salir a la luz, perjudicaría la imagen pública de los Aldao. Su suegro no duda en comunicárselo y de esta manera comienza a resquebrajarse el vínculo que los unía:

*ALDAO: ...Voy a presentar candidatura a Gobernador de la Provincia... (...)*

*Cuando alguien asume ese puesto, se investiga su vida, la de su familia...*

*MEDEA: ¡Que lo hagan!*

*ALDAO: Corre el dinero a manos llenas para comprar hombres y conciencias.*

*...Mucho se comentó sobre la muerte de tu padre y tu desaparición. Manejé todos los medios posibles para cerrar las bocas porque... (p. 18s.)*

Como queda en evidencia, en la nueva vida de los Aldao no hay lugar para una Medea, puesto que la ciudad exige y pugna por el progreso y ella representa el atraso y la imagen de un presente arraigado a costumbres e ideales anclados en el pasado. Su naturaleza es salvaje y está atada a la tierra, a la vida de campo en tanto lugar negativamente marcado desde la perspectiva de Leandro Aldao. Para él, Medea personifica el pasado que quiere esconder y el atraso que intenta erradicar. Pretende entonces casar a su hijo con Helena, una inglesa de familia adinerada que le dará prestigio y que seguramente también aportará económicamente a su candidatura. Aquí el móvil del interés por acomodarse políticamente que vimos en el Jasón de Eurípides se ha trasladado al personaje de don Aldao y no a Juan Cruz.

Por otra parte, la visita de Aldao, además de amenazar la vida pacífica que Medea llevaba en el campo junto a los suyos, simboliza la expansión de ese progreso, que se extiende de la ciudad al campo y modifica no sólo los espacios físicos, sino también las costumbres de sus habitantes, como se plantea en el siguiente pasaje:

*ALDAO: Todo cambia con el tiempo. La gente, las ideas, las calles...*

*MEDEA: ¿Las calles? Claro, el progreso. Se entiende. Ahora, la gente, las ideas...*

*La gente cambia cuando tiene nuevas ideas sobre la gente. ¿Eso será también progreso?*

*ALDAO: Lo que un día está bien, mañana puede molestar.*

*MEDEA: Lo que hoy nos sirve mañana puede molestar.*

*ALDAO: ¿Por ejemplo?*

*MEDEA: Por ejemplo, Medea Navarro a Leandro Aldao.*

*...¡La pucha si cambió el paisano, como dirían por aquí!... En una oportunidad me dijo que me admiraba. ¡Qué ojalá su finada esposa hubiera tenido mis agallas! ¡Que yo era lo justo para hombres como usted! ¡Una hembra macho! ¡Que me hacía un volcán para la cama, y una roca al lado del hombre para aguantar lo que venga! ... Y hasta medio me agradeció la muerte de mi padre... Y del todo la vida de Juan Cruz. Y ahora me insulta. (p. 16s.)*

Medea cuestiona la noción de progreso frente al manifiesto relativismo de ese hombre que no duda en poner sus propios intereses por delante de todo, mostrando abiertas contradicciones, lo que no deja de ser una proyección siniestra del progreso.

El progreso irrumpe, pues, en este espacio que se encuentra distanciado de todo, y ha llegado para quedarse. Si consideramos a Medea como representación del campo, podemos ver que su fortaleza está anclada a la tierra y en el ayer; ella no posee aún la amplitud psicológica y mental que se requiere, en este nuevo contexto, para proyectar un futuro diferente. En el pasado, ella era una mujer valorada, respetada, era todo lo que necesitaba un Aldao. Pero el tiempo transcurrió y lo que antes agradaba o no tenía incidencia ahora comienza a molestar. Leandro Aldao está convencido de que Juan Cruz debe acceder a un casamiento ventajoso, y de que Medea deberá resignarse a su destino, como se constata en el siguiente fragmento:

*ALDAO: (ARROJA SU MÁSCARA) ¡Mi hijo debe casarse!*

*ALDAO: ...Ellos son estancieros de la Patagonia. Ingleses. La muchacha conoció a Juan Cruz en una reunión en casa, y quedó prendada de él. (MEDEA ES DE AGUA) ¡Sería una solución para todo! Con esa unión pondríamos fin a las murmuraciones... Juan Cruz... social y económicamente... ¡Ya sabés que las cosas no me han ido bien! Estamos casi en la ruina... Ellos quieren apoyarme... Podría hacer mi campaña más tranquila, sería con seguridad Gobernador, ¡ya sabés que ellos... ¡Todo empezaría de nuevo! (p. 20)*

### 4.3 Conflicto: Política y poder

En la obra que nos convoca se producen, como habíamos adelantado, varios cambios con respecto al esquema mítico del hipotexto. Especialmente aludimos a la complejidad de la trasposición del personaje de Creonte en Leandro Aldao, puesto que es él, y no su hijo Juan Cruz, quien se siente tentado a ascender socialmente y vincularse con el poder. Aspira a ocupar un cargo político importante y, para alcanzar su objetivo, no medirá consecuencias. Medea y sus hijos, incluso el mismo Juan Cruz, son para él como piezas de ajedrez que deberá manejar con ingenio para poder ganar la partida que cambiará para siempre su vida. En esta versión, a diferencia del otro hipertexto

(*Medea de Moquehua*), el dinero no es la meta última, sino el medio para llegar al poder.

En *La Navarro*, el contexto histórico-político opera de manera explícita. Se mencionan hechos relevantes de la historia política argentina que nos acercan a la década del veinte. Este aspecto incide de manera determinante en el accionar de los protagonistas. Ambas familias participan políticamente, militan activamente en un partido. El mismo episodio de la muerte del padre de Medea está vinculado con una vieja enemistad entre las familias, motivada por internas dentro del partido. Medea revela dicha conexión:

*MEDEA: ...porque le convino la muerte de mi padre. Porque él era más que usted dentro del partido. Y porque pensó que la aventura del muchachito semental de los Aldao era algo pasajero. Pero, no fue así. (p. 19)*

El conflicto se agudiza en esta tragedia latinoamericana porque la acción se desarrolla en pleno proceso de campaña electoral. Momento crucial y conflictivo, pues en él se desnudan las bajezas humanas y lo que predomina es la ambición por llegar al poder. Medea intuye esta influencia nefasta y lo explicita:

*MEDEA: ...Sabía que esta vez iba a tardar. La campaña electoral. Él me lo dijo. Porque Don Leandro esta vez, ya no quiere el corderito. Quiere la majada entera. (p. 18)*

La obra denuncia el aspecto negativo del ejercicio de la política en los hombres, que no escatiman en utilizar medios inescrupulosos para concretar sus propósitos. Medea conoce ese ambiente oscuro y siniestro; ha formado parte de ese mundo de manera indirecta, pero ha preferido por mucho tiempo permanecer al margen de los sombríos negocios de Juan Cruz y de su padre. El campo es ese afuera (nótese cómo se articula la oposición espacial con el desarrollo del conflicto). Sin embargo, la lealtad hacia el hombre que ama no le impide tener una opinión crítica al respecto. Ella será la encargada de poner a la luz la corrupción que opera en ese ambiente. En este sentido, podemos ver cómo Medea es el punto de inflexión en la historia, pues a través de la conciencia crítica de la protagonista accedemos a la denuncia explícita sobre la corrupción en el poder político que nos propone el autor. En el diálogo que mantiene con Juan Cruz no escatima en argumentos que visibilizan la corrupción en el ambiente electoral:

MEDEA: (SE LE ACERCA A JUAN CRUZ Y LO ENCARA) ¡Vos, hablando de lo que rinde la muerte! ¡Vos... un hombre de la política! ¿Te olvidás de los fraudes a punta de revólver y cuchillo? ¿Cuántos muertos votaron por el partido de tu padre?

JUAN CRUZ: ¡Y el tuyo!

MEDEA: ¡Y el mío, sí! ¡La misma calaña! ¿A cuántos borraron porque molestaban? ¿En cuántos entreveros estuviste donde corrió la sangre y la corrupción? ¡¡¡Los patrones Aldao!!! ¿Cuántas mujeres dejaron llorando? ¿Cuánta criatura sin padre? ... ¿Y tu mujer? Está unida a vos por una muerte... ¿O lo olvidaste... patroncito Aldao? ¡Yo tenía quince años, y me hiciste hembra de pronto, en un segundo, por una sola puñalada... mientras paraba el brazo que iba a matarte!

JUAN CRUZ: (DE HIELO) Esto fue el final... ¡El final de algo que nunca tenía que haber empezado! (p. 33)

La exposición de aspectos tan funestos y terribles sobre su vida política y la de su padre alertan a Juan Cruz de la peligrosidad que genera su cercanía con Medea. Esto va a tener un peso considerable en su decisión de terminar con el lazo que los une y comenzar una nueva vida con Helena, situación que además beneficiará a su padre en su campaña electoral. Así Juan Cruz, confundido por los acontecimientos y la presión de su padre, comienza a despedirse de su vida con Medea y a proyectar su futuro lejos de ella:

JUAN CRUZ: *Tengo tiempo todavía de empezar una vida limpia, nueva.*

MEDEA: ¿Con quién? ¿Con la inglesa? ¿Con la hija de un patrón de la Patagonia? ¿Qué hay de limpio en esa gente? ¡Ríos de sangre de indios y milicos les manchan las manos! ¡Así se hicieron patrones los gringos en el sur! Cualquiera lo sabe en Buenos Aires, aunque lo tapen... ¡Los dueños de la Patagonia ... (ESCUPE CON DESPRECIO)

¡Claro, ella no! ¡Ella mientras tanto, bordaba y aprendía piano! ¡Y ahora quiere un macho para su cama! ¡El macho justo! (LE GRITA) ¡Gringos y políticos... buena mezcla de hijos de puta! (Pág. 34)

La mención de los inmigrantes es un detalle relevante, ya que forma parte de la nueva construcción política de la sociedad cuestionada. Lo llamativo en este hipertexto es que la figura de Medea no está relacionada con lo foráneo, bárbaro, sino que está asociada a lo autóctono. Esta es una modificación muy significativa respecto del hipotexto clásico, donde la extranjería es una marca negativa determinante para el personaje. Es más, la condición de extranjero en la obra de Drago se traslada al personaje de Helena, donde la valoración es

ambigua y depende de la perspectiva desde la que se la considere. En efecto, esa familia inglesa es justo lo que necesitan los Aldao para llegar al poder; mientras que Medea los ve como los dueños de la Patagonia que tienen las manos manchadas de sangre.

No es menor la mención de los indios, porque deja en claro el doble aspecto de lo ajeno en esta obra: los indios y el campo donde vive Medea con sus hijos son lo ajeno autóctono, vergonzoso e inconveniente para Don Aldao, mientras que Helena y su familia son lo ajeno extranjero, preferible por las utilidades que promete.

Esta modificación abre una línea de lectura política y social importante, no sólo de la década del veinte, representada en la obra, sino también el contexto histórico en el que fue producido el texto, 1980. Si anclamos nuestra lectura en la década del veinte, podemos ver cómo aparece el componente inmigrante en la sociedad y la manera en que va ganando espacios políticos significativos dentro de ella. Esta Medea argentina muestra la invasión del espacio de lo autóctono por parte de sectores inmigrantes con dinero y poder. Don Aldao alude también, como veremos a continuación, a hechos ocurridos y verificables, que forman parte de conflictos internacionales y que tuvieron incidencia en nuestro país, como es el caso de la mención de los italianos presos en EE. UU y la revuelta que se armó en su defensa:

*MEDEA: ... ¿Y que se cuenta por Buenos Aires? ¿Cómo está?*

*ALDAO: Revuelto. En los últimos años, los anarquistas se han envalentonado. Cada vez hay más gringos bochincheros. Hasta por dos italianos presos en Estados Unidos han hecho una campaña. MEDEA: ¿Y qué han hecho?*

*ALDAO: Están acusados de asesinato. Un pescador y un zapatero. Sacco y Vanzetti se llaman. Las calles de la ciudad eran un hervidero. Parecía una fiesta cívica que se celebraba. Por Solís, Buen Orden, la Plaza Colón... Todos mezclados caminando en silencio. Y de pronto agitaban banderas y gritaban como si fueran comparsas de carnaval en las orillas. ¡Ah, sí me dejaran a mí, en un par de días limpio de revoltosos el país! Pero, tengo que cuidar muchas cosas. (p. 15)*

Queda claro que el partido al que pertenece Leandro Aldao no aprueba la manifestación popular, sino que pugna por una postura conservadora que apunta a defender los privilegios de los terratenientes y empresarios locales. En este particular, podemos decir que no hay ideas renovadoras ni progresistas de parte del candidato a gobernador de la provincia, sino la continuidad de un sistema que beneficia sólo a un sector de la sociedad y considera que otros

deben ser excluidos, a quienes llama “anarquistas”, “gringos bochincheros” y “revoltosos”.

También se menciona la censura y persecución que sufren los medios periodísticos. Este aspecto también remite al contexto político, social e histórico que se plantea en la obra, como se advierte en la referencia a la persecución y censura del periodista Alberto Ghiraldo por su fuerte adhesión a las ideas anarquistas de la época:<sup>14</sup>

*ALDAO: En las próximas elecciones presentaré candidatura a Gobernador de la provincia (PAUSA) Mis correligionarios quieren que... (DEJA LA FRASE INCONCLUSA. SE EMPIEZA A PONER MOLESTO) Por eso cuando me enteré que “La Protesta” iba a atacarme, hice secuestrar la edición. Y marqué a Ghiraldo...*

*MEDEA: ¿Quién es?*

*ALDAO: El director, que ahora anda escondido. Ya sabés que yo entiendo las cosas de una manera. (MIRÁNDOLA Y HACIENDO PAUSA) ¡Lo que molesta, afuera!... (p. 16)*

Una faceta más de la corrupción que caracteriza al padre de Juan Cruz. Opera impunemente desde la ilegalidad, ignora toda normativa jurídica y “marca” a los que pueden molestarlo y atacarlo desde los medios. Como se ve, el ejercicio de la política es algo muy desvalorizado en la obra, que está denunciando actos de corrupción, persecuciones, asesinatos y negocios electorales fraudulentos.

#### 4.4 Amor vs. dinero

Habíamos notado ya la variación que muestra el personaje de Helena respecto de la hija de Creonte. Es de notar ahora su protagonismo en el quinto cuadro, cuando intenta convencer a Medea de que acepte la propuesta de Leandro Aldao, argumentando razones que beneficiarían a Juan Cruz y a sus hijos. La inglesa apela a la sensibilidad de la protagonista, nombrando a sus afectos y desdramatizando la situación de la traición amorosa. Aquí, la trasposición de la hija de Creonte toma la iniciativa, y se transforma en un

---

<sup>14</sup> *La Protesta* fue un importante periódico argentino divulgador del pensamiento anarquista clásico.

personaje activo, participe también, de los proyectos de los Aldao, pues éstos la beneficiarán también a ella. En su nombre resuena la Helena griega que desató el conflicto bélico entre griegos y troyanos. En este caso, Helena no desata una guerra, pero sí una tormenta destructora que devastará el corazón y las ilusiones de Medea, como la que se anuncia desde el inicio de la obra y que finalmente se desatará en el final. Esta Helena inglesa es una mujer audaz que no teme la reacción de Medea y la enfrenta sin rodeos:

*HELENA: Quería conocer a la señora... y que estuviéramos las dos delante suyo.*

*MEDEA: ¿Y ahora, qué?*

*HELENA: ¡Ahora, todo! Quiero que sepa que no soy su enemiga.*

*MEDEA: ¿No?*

*HELENA: Soy solo una mujer dispuesta a todo por el hombre que ama.*

*MEDEA: (PEQUEÑA RISA TRISTE) ¡En todo caso, mi rival!*

*HELENA: ¡Exacto!*

*MEDEA: ¡Con las ventajas que da el poder!*

*HELENA: Si. (p. 36s.)*

El poder de Helena viene acompañado del dinero y le da la posibilidad de manejar todo de forma unilateral. Esta suerte de acuerdo al que pretende llegar con Medea la transforma en una mujer de negocios, pues ella pauta ciertas reglas que deben cumplirse para terminar de cerrar el trato y así concretar la transacción económica y sentimental. Este convenio no es otra cosa que su casamiento con Juan Cruz Aldao. Medea entiende el acuerdo, pero no puede controlar sus pasiones y obviar la traición que está a punto de sufrir, como podemos vislumbrar en el siguiente diálogo:

*MEDEA: ¡Usted, compra! Y yo, ni siquiera puedo rechazar su oferta.*

*HELENA: Por favor, querida. ¡El trasfondo de todo esto es... negocios, y política!*

*Juan Cruz, usted y yo, somos nada más que pequeñas piezas. (SE APOYA EN JUAN CRUZ) ¡No voy a ocultarle que he tenido relaciones con Juan Cruz! Ya ve... me sincero con usted.*

*MEDEA: Gracias...*

*HELENA: Si. Lo elegí. Luego... lo otro. La carrera política de su padre, que mi familia puede avalar. ¡Mi familia y su dinero, y la bancarrota de los Aldao... esa, es su desgracia!*

*MEDEA: ¡Desgracia es la traición! (p. 37)*

El enfrentamiento de Medea con Helena opera como un punto de inflexión y modifica el esquema mítico clásico, ya que, en aquel, la protagonista sólo se

enfrentaba con Creonte, que era el único que ostentaba el poder. Ahora se ha sumado a la lista de sus rivales la mujer que sacará a Juan Cruz de sus brazos. Ella desafía la autoridad de Medea e irrumpe en su hogar y en su vida, con el propósito de develar los puntos débiles y complejos de la vida de su rival y la de sus hijos. Es un personaje femenino sumamente osado que aprovecha la situación de desventaja en que se encuentra Medea, como puede verse en el siguiente pasaje:

*HELENA: Conozco toda su historia. Una romántica y trágica historia de amor. Los hijos que naturalmente llegaron. Los adversarios de Leandro Aldao, eligiendo a Juan Cruz, como punto de mira de sus disparos. Y... el futuro. ¿Qué depararía el futuro para Juan Cruz Aldao? Su padre arruinado... ¡Su hija, y ese indio...! (PAUSA) ¡Si, también sé eso! (PAUSA) ¡Este lugar... la gente que lo habita! ¡Y su mujer, una especie de animal sexual, dispuesta a pasar el resto de su vida oculta, venerando las noches, para esperarlo! ¡Esperarlo siempre! ¿Debo seguir? (p. 37)*

Esa mujer que compartirá la vida y el lecho con Juan Cruz se atreve a cuestionar el comportamiento pasado y presente de Medea. Esta mujer de veinticinco años, inglesa, rubia y adinerada, es una rival diplomática que intenta negociar la traición de los Aldao. Cabe acotar que en su discurso no alega nada en relación a los sentimientos, sólo expone un listado de razones, que lógicamente concatenadas minimizan los años de convivencia compartidos por los protagonistas. Helena se muestra hábil para razonar y negociar; es una mujer moderna y con futuro, que sabe adaptarse a los cambios sociales y tiene ideas liberales en cuestiones que atañen a las relaciones amorosas. Medea en cambio permanece presa de sus resquemores y del amor que siente por su hombre, al cual considera de su propiedad.

#### *4.5 El futuro como espacio idealizado*

Evocar el mito clásico de Medea nos remite irremediabilmente al episodio del filicidio, la muerte de los niños en las manos de su propia madre. Sin embargo, en la reescritura de Alberto Drago, este hecho no sucede, como antes vimos. Esta importante modificación con respecto al esquema mítico clásico nos permite ampliar las líneas de sentido que el hipertexto nos propone.

Recordemos que la obra fue publicada en 1980, un período histórico marcado por un proceso de represión organizada desde el gobierno: la dictadura militar. En este período la sociedad en su conjunto sufrió persecuciones y fue sometida a un control estricto por parte del gobierno de turno, durante el cual los derechos humanos fueron suspendidos. Muchos niños nacieron en cautiverio y fueron dados en adopción, reubicados en nuevos senos familiares, perdiendo así su derecho a la identidad. Tal vez, por respeto a los desaparecidos y a los niños sustraídos ilegítimamente, el autor haya optado por salvar a los hijos de Medea de las manos vengadoras de su madre y les haya permitido sobrevivir a este drama políticofamiliar. De todos modos, y a pesar de este contexto, también podemos pensar en la posibilidad de una visión optimista del futuro en la obra. Siguiendo esta línea de lectura, si los jóvenes representan el futuro, deberán vivir, sobrevivir a la maldad y a la corrupción de los hombres. Hay una luz al final del túnel y ellos deben ir a su encuentro.

Los efectos de esta importante variación en el desenlace permiten que nos enfoquemos en la visión positiva e idealizada del futuro como posibilidad de redención. Los hijos deben sobrevivir a sus padres y a las circunstancias adversas que se les presentan. En esta versión del mito, los hijos de Medea no son niños sino jóvenes de espíritu libre y amantes de la naturaleza. Ellos han construido un rancho cerca del río y entablan amistad con un indio. Alba, la hija de 15 años, mantiene una relación sentimental con Nahuel, un indio, y esto alegra el corazón de su madre, dato muy significativo en el que nos detendremos más adelante. Hay mucho simbolismo e imágenes alegóricas en el esquema dramático, como hemos venido observando en el análisis. Por ello, no nos parece inocente tampoco la elección del nombre de la joven: Alba, una proyección del amanecer de un nuevo día, con la esperanza forjada en la primera luz del día, lo que nos confirma la visión positiva y esperanzadora que representa la vida de la joven en el hipertexto.

Alba está enamorada de Nahuel, un indio, y cuenta con el consentimiento de su madre. Llama la atención cómo el autor rescata, de manera positiva y proyectada hacia el futuro, la figura del indio, tan cuestionado, ignorado, humillado y exterminado en la historia de nuestro país. La obra recupera y enaltece aspectos relevantes de su persona relacionados con su apego y amor hacia la tierra. Tanto es así que en la última escena la protagonista le dice al Chino que envíe a sus hijos lejos, con los indios, que ellos son el porvenir. En el diálogo que establece con su hija, Medea hace una extensa valoración de la presencia de Nahuel en la historia:

ALBA: *¡Es Nahuel!*

MEDEA: (SE DESPLAZA OTRA VEZ HASTA EL ALJIBE) *¡Un indio! ... ¡El indio sabe amar y odiar! ¡El indio ama la tierra!, ¡Ama su raza! ... Por amor a su tierra y su raza murió de pie frente a la milicada. Murió caído por el hambre y la peste. Murió de rodillas en las misiones... ¡Murió de todas formas! ¡Siempre pegado a la madre tierra, siempre amando! ... No. Su corazón no es para ser arrojado al aljibe.*

*Su corazón es para que entibie tu lecho.*

ALBA: (PLENA Y SERENA) (TOCÁNDOSE EL VIENTRE) *¡Ya lo hizo!*  
(UNA PAUSA. SE MIRAN INTENSAMENTE. MEDEA LENTAMENTE LA ABRAZA Y LA BESA) *¿Qué dirá papá? (p. 11)*

La imagen del indio evoca un tiempo pasado, en el cual se valoraba la tierra que se habitaba y se moría defendiéndola. Ese pasado no tiene aspectos negativos para Medea, muy por el contrario, ella manifiesta admiración por esta raza autóctona y alienta la relación de su hija con Nahuel, en una vida alejada de la civilización. Resulta paradigmático, en la obra, que sus hijos no tengan ningún contacto con los personajes que vienen de la ciudad. Es más, ellos viven apartados de la casa de sus padres. Esto denota la peligrosidad que ese lugar representa, ahora que ya ha sido explorado por los visitantes que provienen de la metrópoli. Al final de la obra, Medea será quien aliente aún más esta distancia:

MEDEA: *¡Que se vayan lejos ¡¡Muy lejos... con Nahuel! ¡Ellos son lo nuevo... en ellos está la verdad que viene de atrás...!*

*¡Un día entre los días, sus hijos podrán llenarse las manos de trigo... y habrá muchachas esperando por él! ¡Un día entre los días! ¡De ellos es la vida... como la tierra y Dios, son del hombre! ¡Como el viento y el agua! ¡Juan Cruz Aldao, se queda acá! ¡Medea Navarro, mujer de un solo hombre, esta noche entre las noches, así lo quiso! (p. 40)*

La protagonista ha decidido que sus hijos deben vivir y para poder hacerlo deben alejarse de la sociedad creada por el hombre blanco. Queda claro que para sobrevivir y proyectar un futuro deben distanciarse de este presente y volver a las raíces, al principio, donde la maldad del hombre blanco no había manchado aún la tierra que habitaba, ni había construido celdas que aprisionan la vida y las ilusiones de los hombres libres.

#### 4.6 Medea: Mujer vengadora

Medea Navarro ha salvado la vida de sus hijos; sin embargo, su corazón está atravesado por el dolor. Al igual que en el hipotexto, la protagonista será dejada de lado y traicionada en nombre de las conveniencias políticas. Uno de los mitemas fundamentales que ha perdurado en esta reescritura es la traición del hombre, que despierta a la mujer vengadora, instintiva y pasional que no conoce límites ni mide consecuencias. Medea ya ha dado muestras de su temperamento explosivo en el pasado, sin embargo, Juan Cruz y su padre subestiman el poder de acción de la protagonista, sin percatarse del peligro que esto representa para sus vidas. Si bien el filicidio no ocurre, hay que tener en cuenta que sobrevuela la historia en el momento más álgido del drama:

*MEDEA: ¿Qué debo hacer? ¿Qué puedo hacer? ¿Matarme?*

*CHINO: ¿Y, qué?*

*MEDEA: ¿Matar los hijos?*

*CHINO: ¿Pá qué?*

*MEDEA: ¡Para que le duela, para destruirlo, como él hace conmigo!*

*CHINO: ¡Igual se irá! (p. 35)*

El Chino es un nexo entre Medea y Juan Cruz. Este gaucho está allí para cuidar de Medea y de sus hijos, pero guarda un afecto muy especial y profundo por su amigo de la infancia, a quien protege más que a nada en el mundo. Sin embargo, este personaje tan arraigado a la vida de campo está mucho más cerca de Medea que de Juan Cruz, ya que este ha dejado atrás la vida de campo. El Chino también se dedicó a obedecer sus órdenes y no concibe su vida en otro lugar y sin su amigo, como explicita en el siguiente diálogo:

*MEDEA: ¡Se va...!*

*CHINO: ¡Lo sé! Habló conmigo, antes de entrar aquí... ¡Se va y nos deja! Me pidió le preparara un caballo... MEDEA: ¡Se va...!*

*CHINO: Le pregunté si me mandaría a buscar. ¡Y me dijo que no!*

*MEDEA: ¡Se va...!*

*CHINO: ¡Va a empezar otra vida! Y no quiere resaca, dijo... MEDEA: ¡Me quiere sacar los hijos!*

*CHINO: ¿Ande viá ir, sin Juan Cruz? (p. 35)*

La decisión de Juan Cruz, de alejarse del lugar y comenzar una nueva vida, repercute no sólo en la vida de Medea, sino también en la del Chino. Ambos pasan a ser parte del ayer, del atraso, de lo que ya no sirve, “resaca”. La posibilidad de modificar su destino en nombre del progreso endurece el corazón de Juan Cruz, y lo expone a la reacción de sus afectos, que no aceptarán de buen grado su decisión. En esta reescritura vemos que Medea no actúa sola, tiene un interlocutor que registra y manifiesta su mismo padecimiento. En ese sentido el aspecto masculinizado de la protagonista trágica, latente en otras versiones, emerge aquí nítidamente aunque no se concentra en una única figura, sino que parece desplegarse en dos personajes: Medea y el Chino. Ambos sienten el mismo dolor por la traición de Juan Cruz y no pueden permitir que se aleje:

MEDEA: (AL CHINO SIN MIRARLO) *¿Y...? ¿Y entonces, Chino? EL CHINO POR TODA RESPUESTA SACA SU CUCHILLO Y LO COLOCA EN LA MANOS DE MEDEA.*

MEDEA: (PAUSA) *¿Por qué no lo hacés vos?*

CHINO: *¡No puedo! ¡Esta vez sería por mí, no por él! (SALE) (p. 39)*

El Chino, sin embargo, no puede matarlo porque nunca ha hecho nada por sí mismo, de modo que será Medea quien acabe con la vida de este Jasón argentino. Otra significativa modificación en el desenlace de la obra de Drago frente al hipotexto, donde conserva su vida y es un espectador obligado del asesinato de su nueva esposa, de su suegro y, finalmente, de sus propios hijos. Aquí, Juan Cruz debe morir. Lo interesante es que se trata de la única víctima del arrebato de Medea, porque a diferencia también del texto de Eurípides, Helena y Leandro Aldao logran sobrevivir. Es decir que en esta reescritura las muertes marcan la diferencia; muere justamente el único que quedaba vivo, los demás son salvados o no interesan. En este aspecto podemos encontrar una heroína trágica moderna que no manifiesta una fuerza destructora irracional, sino una cierta moderación que la hace reflexionar sobre su venganza. Ella matará al hombre que la traicionó; a fin de cuentas, era él quien le debía lealtad y no los otros. En la última escena, asistimos a la ejecución de la venganza, un mitema aún operante del antiguo relato legendario:

JUAN CRUZ: *¿Qué tenés ahí? (MEDEA MUESTRA EL CUCHILLO) ¡Es del Chino! ¡Le pediste el cuchillo al chino! ¿Querés matarme? (ELLA ASIENTE.*

NATURAL) *No seas torpe, dame ese cuchillo. Todo va a mejorar. Ya oíste a Helena. Cuando regrese de Inglaterra podré verte de cuando en cuando. ¡Helena lo va a entender! ¡A ella no le importa la fidelidad, solo la lealtad!*

MEDEA TOMA EL CUCHILLO.

MEDEA: (LO LLAMA) *¡Juan Cruz...!*

EL SE VUELVE Y RECIBE LA PUÑALADA EN EL ESTÓMAGO. GIME.

MEDEA: *Ya no se irá. ¡Medea Amor, que fue Medea Tierra, hoy es Medea Muerte ...*(p. 40)

#### 4.7 Conclusión

Para recapitular brevemente lo que hemos visto a lo largo del análisis en relación con la reescritura del esquema mítico planteado, podemos confirmar que, en esta obra dramática argentina, se producen modificaciones importantes con respecto al hipotexto que se reescribe. La protagonista no comete filicidio, sino que el objetivo de su venganza es Juan Cruz. En él deposita su furia y a él es, en última instancia, al que le reclamará su traición. Sus hijos no son pequeños, son jóvenes, ya independizados, que disfrutan de la libertad que les proporciona su vida en medio de una naturaleza sin contaminación. La ambición que destruirá a la familia no es provocada por la trasposición de Jasón, Juan Cruz, sino que la tentación vendrá de la mano de su padre, Leandro Aldao, la trasposición de Creonte. También, se ha agregado un nuevo personaje: el "Chino", quien establece una conexión próxima tanto con Medea como con Juan Cruz. Éste cuida de la casa de la protagonista y protege las espaldas de su patrón y amigo Aldao, pero comparte con ella el afecto y la lealtad hacia Juan Cruz y es por ello que se sentirá defraudado cuando su amigo abandone el campo y planea establecerse en la ciudad. Otro cambio radical lo produce la presencia de Helena, la trasposición de Glauce, hija de Creonte, quien tiene una participación activa en la obra dramática. Sin embargo, a pesar de estos significativos cambios, el autor ha rescatado el nombre de la protagonista clásica y su singular temperamento. Ella es una mujer de espíritu fuerte, salvaje, pasional y con dotes de clarividencia, algo que la asocia con la hechicería de la heroína griega. No obstante, en esta historia, su avasalladora personalidad

quedará un poco desdibujada, pues no florece en su máxima expresión, al menos en su presente, como sí lo hizo en su pasado, ya que al igual que la Medea de Eurípides ha cometido crímenes en nombre del amor. En la protagonista argentina se vislumbra una actitud optimista respecto del futuro, en la medida en que deposita en él todas sus esperanzas. Sin embargo, adopta una actitud pesimista con su presente, en tanto este se relaciona con la corrupción en el poder político.

A través del análisis de esta reescritura, comprobamos que el autor Alberto Drago retoma la presencia controvertida del personaje de Medea y su historia trágica, y se sirve de ella para enmascarar una denuncia política y social que hace de su época. En esta adaptación del relato mítico, se nos muestran hechos acontecidos de ese período y se nos muestra la incidencia de la corrupción en las prácticas de los políticos que afectan la vida de las personas. Es por ello que la imagen de la mujer vengadora y monstruosa, tan características, en otras versiones, de la protagonista, queda en un segundo plano en este hipertexto. El dramaturgo, incluso, parece reivindicar al personaje mítico y a sus acciones funestas ya que en esta versión la ha transformado en una víctima más de las circunstancias sociales y políticas de su entorno. La Navarro es una heroína con ribetes positivos que defiende lo autóctono, la tierra que habita y el amor puro. Es la que salva la vida de sus hijos enviándolos lejos de la civilización, ya que esta enmascara la corrupción del poder político y fomenta una idea progreso que resulta ser un mero engaño para los menos favorecidos.

## 5. ALGUNAS CONCLUSIONES



En las reescrituras analizadas a lo largo de esta investigación, podemos ver que el mito de Medea emerge a veces de manera explícita; otras, más o menos implícitamente. En ambos casos, la simple mención del nombre de la protagonista nos conduce irremediablemente al relato antiguo. Sin embargo, no podemos eludir el hecho de que los autores han moldeado algunos rasgos constitutivos del relato mítico original, pues el proceso mismo de reescritura de los mitos consiste, fundamentalmente, en actualizar su valor simbólico e iluminador dentro de determinados contextos sociales. Por ello, el personaje de Medea adquiere una dimensión particular dentro del entorno en que estos dos dramaturgos argentinos la situaron.

El trayecto que hemos recorrido confiere a la figura de Medea un carácter aún más multiforme que el que nos presenta la tradición mítica antigua. Resulta lógico, de todos modos, que en la historia de una cultura que se mira constantemente en el espejo de la antigüedad, los mitos clásicos contengan un sinfín de posibilidades interpretativas y que nos permitan indagar en los aspectos ideológicos, morales, sociales y políticos que el entramado textual despliega en ese texto y también en sus nuevas versiones.

El personaje de Medea da lugar a una tradición literaria en la que la identidad y la problemática encarnada por el personaje se enfoca desde nuevas perspectivas o nuevos planteamientos según la sensibilidad del autor o la mentalidad de la época. Estas adaptaciones revelan, por momentos, la imagen contradictoria de la Medea antigua, imagen monstruosa de una mujer asesina, nefasta, hechicera, bárbara; pero también muestran a la víctima de la traición del hombre, identificada con lo que se quiere dejar atrás, lo que ya no sirve, el atraso, la resaca. Medea encarna, desde su génesis, el rol paradigmático de la mujer que cuestiona y transgrede las normas vigentes de la sociedad en la que vive. Su misma condición de mujer la coloca en un lugar periférico al que ella se resiste y desde el cual ejercerá un poder persuasivo e incontrolable, desafiando su destino y a quienes ostentan un poder que pretenda menoscabarla. Esta

figura protagónica representa en la antigüedad todo lo que se intenta extirpar de la *polis*, y por eso mismo pone al descubierto las falencias de un discurso democrático plagado de contradicciones. Tanto en el texto antiguo como en nuestras reescrituras argentinas, esta mujer ocupa el centro de la escena, pues trasgrede las normas vigentes, desafía al poder de turno, ejecuta su venganza y, además, decide el destino de otros. Medea de ninguna manera responde a la imagen estereotipada de lo femenino en la época de Eurípides, como tampoco lo hará en las nuevas versiones. En todos los casos, su figura marca el punto de inflexión en la historia, ya que polemiza con el contexto social que la contiene. Por ello, consideramos que el mito de Medea es retomado en las obras argentinas para denunciar situaciones conflictivas y problemáticas sociales que ponen de relieve el tema de la discriminación, la corrupción en el poder político y la desigualdad en la distribución económica que divide a sus integrantes. A través de su figura paradigmática y de su trágica historia, accedemos a la denuncia social implícita en los textos y el análisis nos permite dimensionar a Medea en su condición de mujer marginada y mujer monstruosa, que establece y modula el eje central de cada conflicto.

Es muy esclarecedor lo que plantea Michel Foucault en *Los anormales*, cuando dice que el monstruo combina lo imposible y lo prohibido, aparece como un fenómeno extremo, límite, el punto de derrumbe de la ley y al mismo tiempo de la salud y de lo natural. Esta noción es esencialmente jurídica en el sentido amplio de la palabra, ya que lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia y en su forma, no sólo viola el pacto cívico, sino también las leyes de la naturaleza. Esto le planteará un problema a las regulaciones jurídicas y normativas de la sociedad que lo contiene y que por ello tratará de exterminarlo. Medea, en su condición de mujer-monstruo (“hembra macho”, como la ve Don Aldao), por su avasallante personalidad, su conexión con la hechicería y por sus crímenes, trasgrede las normas sociales y se transforma en el chivo expiatorio de una comunidad que a través de ella intenta lavar culpas colectivas. Pero, a su vez, este enañamiento hacia su persona la convierte en una mujer marginada. Como podemos ver, de una u otra manera, la protagonista trágica está siempre en el ojo de la tormenta.

La historia de la heroína trágica, en las reescrituras argentinas, opera como un marco de referencia primordial, aunque no exclusivo, ya que las distintas versiones nos ofrecen una gama amplia de posibilidades interpretativas y nos presentan a una protagonista sumida en problemáticas sociales contemporáneas. Sin lugar a dudas, las dos adaptaciones de la tragedia de Eurípides plantean, a través de la imagen emblemática de la protagonista,

historias que nos remiten a cuestionamientos complejos y aún vigentes de la sociedad argentina.

En *Medea de Moquehua* se ponen de relieve la marginación y la pobreza que condicionan el accionar y las posibilidades de vida de los personajes. Estas modificaciones nos permiten focalizar la atención en problemáticas vigentes también en nuestros días. El autor se sirve de la historia trágica de Medea para la denuncia de esas situaciones de desamparo que atañen, además, a los espectadores/lectores contemporáneos, quienes pueden visualizar su propia historia reflejada en la obra dramática.

En la reescritura de Alberto Drago nos encontramos con una clara denuncia del aspecto negativo del ejercicio de la política en los hombres. A través de su mirada crítica, accedemos a la denuncia explícita de la corrupción en el poder político. Las numerosas variaciones que el autor ha realizado en esta obra apuntan hacia una visión optimista del futuro, en la medida en que Medea Navarro deposita allí todas sus esperanzas. Así aparece nuestra historia más o menos reciente implicada en la trama, pues se mencionan hechos relevantes para la memoria argentina. La Navarro es una heroína con ribetes positivos que valora y defiende lo autóctono, y recrea de manera conmovedora el *deus ex machina* griego con la salvación de sus hijos al enviarlos a vivir con los indios, lejos de la “civilización” y el “progreso”, que son sólo palabras engañosas.

Debemos reconocer que los mitos antiguos al igual que las obras literarias clásicas generan un interés permanente en los lectores, precisamente porque son susceptibles de nuevas interpretaciones por parte de las generaciones posteriores que, debido al mundo cambiante, producto de valores y contextos culturales diversos, pueden tener sensibilidades interpretativas diferentes de la audiencia original. Sin lugar a dudas, el mito de Medea no es ajeno a esta tendencia, pues como hemos podido observar a través de nuestro recorrido, la imagen paradigmática y cautivadora de la protagonista se adapta a las nuevas sociedades que la retoman y suscita en ellas importantes cuestionamientos.

## 6. BIBLIOGRAFÍA



### 6.1 Fuentes

DRAGO, A. (1980), *La Navarro*, (libreto). Teatro Bambalinas, 2 septiembre 1980, <<http://www.autores.org.ar/sitios/adrago/obras/LANAVARRO.doc>>

EURÍPIDES (1998), *Medea, Hipólito, Andrómaca*, intr., trad y notas de A. Median González y J. Antonio López Pérez, Editorial Planeta-DeAgostini, Buenos Aires.

SALVASNECHI, L. A (1992), *Medea de Moquehua*, Editorial Botella Al Mar. Buenos Aires.

### 6.2 Bibliografía general

ARISTÓTELES (2011), *Poética*, trad., notas e introd. de E. Sinnott, Colihue, Buenos Aires.

BARTHES, R. (2014), *Mitologías*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

BOSHER, K., MACINTOSH, F., MCCONNELL, J., RANKINE, P. D. (eds.) (2015), *The Oxford Handbook of Greek Drama in the Americas*, Oxford University Press, Oxford.

BRUNEL, P. (2016), *Mitocritica*, Leo S. Olschki, Firenze.

CHESNEY LAWRENCE, L. (2000), "El teatro abierto argentino: un caso de teatro popular de resistencia cultural", *Fragmentos* n° 18, pp. 89-98.

- DELBUENO, M. S. (2014), *La problemática de las mujeres filicidas: las reescrituras de Medea de Eurípides en dos Medeas argentinas y el diálogo intertextual con Médée Kali de Laurent Gaudé*, Tesis para la obtención del grado de Magíster en Literaturas comparadas, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- DURAND, G. (1993), *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Anthropos, Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (2003), *Mitos y Sociedades. Introducción a la Mitología*, Editorial Biblos, Buenos Aires.
- ELIADE, M. (2006), *El mito del eterno Retorno. Arquetipos y repetición*, Emecé Editores, Buenos Aires.
- FOUCAULT, M. (2007), *Los Anormales*, Curso en el Collège de France (1974-1975), Editorial Fondo de la Cultura Económica, Buenos Aires.
- GAMBON, L. (2012), "Acerca de los imaginarios trágicos de alteridad y su pervivencia en el teatro argentino actual: Antígona(s) y Medea(s)", en López, A., Pociña, A. & M. Silva (coords.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*, Centro de Estudios Clásicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, Coimbra, pp. 217-226.
- GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid 1989.
- GRAVES, R. (1985), *Los mitos griegos*, Hyspamérica, Ediciones Argentinas.
- GRIMAL, P. (2001), *Diccionario de la mitología griega y romana*, Paidós, Buenos Aires.
- HERRERO CECILIA, J. (2006), "El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias", *Çédille. Revista de estudios franceses* nº 2, pp. 58-76.
- JUNG, C. G. (1994), *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona.
- KIRK, G. S. (1990), *El mito. Su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*, Paidós, Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (1992) *La naturaleza de los mitos griegos*, Labor, Barcelona.
- LESKY, A. (1973), *Historia de la literatura griega*, Gredos, Madrid.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1995), *Mito y significado*, Editorial Alianza, Madrid.
- LÓPEZ, A. & POCIÑA, A. (eds.) (2002), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols., Universidad de Granada, Granada.

- MARTINEZ, CABEZÓN, M. E. (2012), *El mito de Medea en las letras hispanas* (Siglos XIII- XVII), Tesis doctoral, Universidad de La Rioja, Logroño.
- MIRANDA CANCELA, E. (2002), "Medea: otredad y subversión en el teatro latinoamericano contemporáneo", en Morenilla Talens, C. & F. De Martino (coords.), *El perfil de les ombres : el teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, V ; 2-5 de maig 2001, Levanti Editore, Bari, pp. 317-331.
- MORENILLA TALENS, C., BAÑULS OLLER, J. & DE MARTINO, F. (coords.) (2006), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Levante Editorial, Bari.
- POCIÑA, A. (2006), "Motivos del éxito de un mito clásico en el siglo XX: el ejemplo de Medea", en Morenilla Talens, C., Bañuls Oller, J. & F. De Martino (coords.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Levante Editori, Bari, pp. 515-532.
- POCIÑA, A. & LÓPEZ, A. (eds.) (2007), *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Universidad de Granada, Granada.
- RACKET, A. (2005), *Eurípides, Medea: Una introducción crítica*, Santiago Arcos, Buenos Aires.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2010), *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado*, Ediciones del Copista, Córdoba.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. & E. BUIS (2011), *La polis sexuada. Normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- SCODEL, R., *La tragedia griega. Una introducción*, Fondo de Cultura Económica, México 2014.
- TROUSSON, R. (1981), *Thèmes et mythes*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles.
- VERNANT, J.-P. (2002a), "Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega", en Vernant, J.-P. & Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, vol. I, Paidós, Barcelona, pp. 23-43.
- VERNANT, J.-P. (2002b), "El sujeto trágico: historicidad y transhistoricidad", en Vernant, J.-P. & Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, vol. II, Paidós, Barcelona, pp. 77-86.

ZAYAS DE LIMA, P. (2010a), *El universo mítico de los argentinos en escena*, Editorial del Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (2010b), "Mitos griegos en el discurso teatral argentino" *Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, nº 11, <<http://www.telondefondo.org>>.

7.  
APÉNDICE 1



*MEDEA DE MOQUEHUA, DE L. M. SALVANESCHI*

Ediciones  
**BOTELLA AL MAR**  
Viamonte 2754, 1ro. "5"  
Buenos Aires

Directores:  
**ARTURO CUADRADO**  
**ALEJANDRINA DEVESCOVI**

Fotografía: **JUAN MONTENEGRO**

I.S.B.N. 950-513-220-4  
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.  
**IMPRESO EN LA ARGENTINA**

LUIS MARIA SALVANESCHI

**MEDEA  
DE MOQUEHUA**

EDICIONES BOTELLA AL MAR

a  
*María Elena y Juan Orlando  
Montenegro.*  
*Al pueblo de Moquehua.*

Tengo un sabor distante y apagado  
de algo que no sé bien si se aproxima,  
porque tiene calor y está lejano,  
porque tiene dolor y está vacío.  
Porque después de tanto madurado  
tanto grito fugaz  
tanta esperanza,  
el eco va muriendo poco a poco.

*Nelly Borroni Mac Donald*

Se que tú duende Nelly, está jugando  
entre estas páginas.

Gracias Carmen Ortiz, amiga mía, por  
la fuerza, ayuda y las buenas ondas  
que me tiraste.

EPOCA : Actual. En Buenos Aires.

ESCENOGRAFIA:

Hotel de baja categoría. Dos plantas.

Planta Baja: habitación de Medea dividida por una cortina. Do. living y comedor.

Planta Alta: cuarto de la hija y los marcos de las habitaciones de los gueros.

NOTA : La hija debe ser interpretada por una bailarina.

Los murgueros visten su clásico atuendo de carnavales. (Sacos blancos o de seda color rojo o azul. Lentejuelas, espejitos, adornos navideños, plumas, pelucas, etc.)

MOQUEHUA es un pequeño pueblo de la Provincia de Buenos Aires a 210 km. de la Capital Federal.

MEDEA DE MOQUEHUA

PERSONAJES :

LA VIEJA (Gobernanta)  
VIEJO JUBILADO (Sereno del hotel)  
MEDEA  
JASON  
EL DUEÑO DEL HOTEL (Del dueño del ho-  
tel)  
LA HIJA

CORO DE MURGUEROS

MURGUERO 1 (El señor del bom-  
bo)  
MURGUERA 2 (La señora del señor  
del bombo)  
MURGUERO 3 (El director de la  
murga)  
MURGUERO 4 (Travesti)  
MURGUERA 5 (La reina de la mur-  
ga)  
MURGUERO 6 (El Tony)

Una historia. Dicen... De amor.  
Apagón. (Sigue la alegría en el comedor).

- JUB. : (Luz sobre el living y marco de la puerta de la habitación de Medea). Viejo jubilado hojeando un diario.
- VIEJA : Va desde la habitación de Medea hacia el living.  
¿Qué anda pasando en este roñoso hotel?
- JUB. : Eso pregunto yo. ¿Qué le anda pasando a esa?
- VIEJA : ¿Por qué tanta bulla?
- JUB. : Alegría del dueño.
- VIEJA : ¿Alegre, esa bestia?
- JUB. : Sí. Contento. Todo lo contrario de tu señora.  
Hace días que vive con la vista pegada en el suelo.
- VIEJA : (Sin darle importancia). ¿Se puede saber qué festeja?  
Luz sobre el cuarto de Medea.
- MEDEA : Consultando las cartas de tarot.
- JUB. : No lo sé.
- VIEJA : Contame viejo ladino. Juro que tendré la boca bien cerrada.
- JUB. : (Pícaro). Si esta noche volvés a bajar al sótano.
- VIEJA : Hablá viejo cochino.
- JUB. : Ah, yo cochino. Vos no. (Riendo). Rumores.  
Rumores.
- Aumentan las risas y cantos que llegan desde el comedor.
- VIEJA : (Imitando la risa del viejo jubilado)... Cuando el río suena...
- JUB. : ... Hambre trae. Sobre todo para un changarín.  
Dicen que el hambre es muy mal consejero.
- VIEJA : Si lo sabré yo. 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

*La sala totalmente oscura.  
Leve sonido de bombo. A partir de luz focalizada sobre la escena, el señor del bombo que está en el primer piso. Toca cada vez más exasperado.*

UNA VOZ : Elemento fundamental para su ubicación en tiempo y lugar.

*Sobre ella un rayo de luz. En el living una mujer vieja.*

VIEJA : ... Reina del Plata. ...Cemento, humedad y hollín.

*Luz total sobre el escenario y sala.*

*Los murgueros están dispersos en la sala. Cantando van hacia el centro del escenario.*

CORO : *(Bailando y cantando música de murga). (Únicamente bombo y pitos).*

Entre bombos y piruetas

platicos y lentejuelas

plumas y pinturitas

espejitos y galeras

llegamos hoy hasta aquí.

VIEJA : Primera capital de América del Sur.

CORO : Del Sur. Sur, sur, ur, ur, r...

... Y del bla, bla, bla, bla. ...

... Del sur y del bla, bla, bla, Del sur y del bla, bla, bla.

Del dicen que dicen. Del dicen que dicen.

El de las promesas, promesas, promesas. ...

*(Todos los murgueros se encuentran en el escenario. La vieja hacia el cuarto de Medea).*

*Murgueros bailando.*

De Saavedra venimos

caminando y riendo

para contarles

para contarles

- MURG/5 : Comodidad. Comodidad.  
MURG/1 : Ni la ruda macho.  
MURG/3 : Ni la sangre de las gallinas.  
MURG/2 : ... Ni los siete granos de sal...  
MURG/4 : ... Pudieron contra los sueños de la...  
CORO : Nueva cama.  
MURG/5 : Vieja, sacá a esa mujer y a sus hijos de este hotel.  
VIEJA : Es muy fácil dar órdenes, cuando se tiene poder.  
CORO : Como de costumbre las culpas las pagan los inocentes.  
*Cambio de luz.*  
*Mutis de coro.*
- VIEJA : *(Vuelve al living. El viejo jubilado sentado en el escritorio).*  
¿Qué despropósitos estará pensando esta leona, mordida por el destino?
- MEDEA : *(Desde el marco de la puerta. Gritando).*  
¿Qué pasa? *(Hacia living).*  
JUB. : ¿Por...?  
MEDEA : Tanta alegría a estas horas. Son más de las diez de la noche.  
JUB. : El mundo está lleno de gente alegre, a cualquier hora.  
MEDEA : Yo no.  
JUB. : *(Movimientos de hombros).*  
MEDEA : ¡Odio la alegría! *(Siempre gritando).*  
VIEJA : No digas disparates.  
JUB. : Señora, se habla, no se grita. Así nos podemos entender.  
MEDEA : *(Fingiendo calma).* Estoy mal... Mis hijos.  
JUB. : Comprendo. Cuando los padres se separan.  
MEDEA : *(Pensativa).* No les veo futuro a mis hijos.  
VIEJA : ¿Qué estás imaginando?  
MEDEA : Dejé tranquila esa lengua, vieja.  
VIEJA : Vámonos de aquí de una vez por todas. Aun

comida en la estancia del padre de mi señora.  
(*Disminuye la luz del living. Contrariamente  
aumenta el bullicio del comedor.*)

- MEDEA : ¡Malditas cartas! ¡Malditas paredes! ¡Maldito  
cuarto!
- VIEJA : (*Detenida en el marco de la puerta*). Cemento.  
... Humedad. ... Hollín. ¡Como se extraña ese  
olor a tierra! ¡Y ese cielo para una sola!
- MEDEA : (*Se levanta furiosa*). Aquí en esta porquería na-  
da es privado. Paredes de cartón, vergüenza y  
suspiros. (*Va hacia el marco de la puerta*).  
*Coro deja de cantar.*
- VIEJA : (*vuelve al living. Queda en el centro*).  
¿Qué despropósitos estará pensando esta leona,  
mordida por el destino?
- CORO : (*A media luz va apareciendo en el living. Gira  
sobre la vieja*).
- MURG/2 : ¿Qué malos aires, en este Buenos Aires?
- MURG/4 : ¿Qué malos presentimientos nos están cubrien-  
do?
- MURG/5 : Vuelan pájaros de desgracia.
- MURG/1 : Ni la ruda macho...
- MURG/3 : ... Ni la sangre de las gallinas...
- MURG/2 : ... Ni los siete granos de sal...
- MURG/6 : ... Borran los sucios olores de estos buenos ai-  
res.
- MURG/5 : Tu compañero honra nueva cama.
- CORO : (*Tanguero*) y chan, chan, chan.
- MURG/3 : (*Cantando*). Lo han visto con otra/ con otra  
mujer/ me han dicho esta tarde...
- CORO : ... Y chan, chan, chan...
- VIEJA : Nueva cama honra tu marido.
- MURG/1 : En estos tiempos de crisis, la miseria es mala  
consejera.
- MURG/6 : Mentira.
- MURG/3 : Verdad.
- MURG/4 : Buscó refugio cerca de la comodidad.

- JASON : Usted ordena. *Le sirve. Chocan las copas. Todos rién.*
- MURG/4 : (*Siguen cantando*). y se atan las bombachas con un cacho de piolín.  
Todos rién.
- MURG/6 : ¡Vivan los novios!  
CORO : ¡Viva!
- MURG/4 : ¡Que se besen, que se besen... etc!  
CORO : (*Con el dueño*). *Imitan al murguero 4.*
- JASON : Se levanta. *Suavemente levanta a la hija. La pareja se besa.*
- MEDEA : (*Gesto de dolor*).  
CORO : *Risas y aplausos.*
- DUÑO : ¡Y muchos nietos! ¡Muchos nietos varones!  
MURG/1 : *Comienza a tocar una música confusa.*
- MURG/6 : (*Se acopla al murguero 1 imitando el sonido de un acordeón con su boca. Tanto la vieja como el viejo jubilado desaparecen del escenario.*
- MURG/4 : *Toma del brazo al dueño y comienzan a bailar un pasodoble.*
- MURG/3 : *Junto con la murguera 5 bailan un chamamé.*
- MURG/6 : *Junto a la murguera 2 bailan un rock.*
- MURG/1 : ¡A bailar! ¡A bailar!...  
JASON : *Con la hija bailan un vals.*  
*La luz del comedor se extiende por toda la planta baja.*
- MEDEA : (*Entre dientes*). *Mi hombre.*  
*Las parejas bailan por todo el escenario.*  
*Jason y la hija bailan en círculo alrededor de Medea.*  
*Lentamente las parejas vuelven al comedor.*  
*Por último Jason e hija. Queda la escena como al principio.*  
*Risas y canto en el comedor. En el living Medea, vieja y viejo jubilado.*

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 jacarandaes.

MEDEA : Todo quedó en el tiempo. Es historia. La realidad es hoy y aquí, lejos de los jacarandaes. Todavía. Todavía creo en mi único amor.  
*Cambio de luz y en el tono de los personajes.*

VIEJA : Vámonos de aquí de una vez por todas. Aun podemos ser felices.  
*(El bullicio que llega desde el comedor va en aumento).*

MEDEA : ¿Por qué tanto griterío?  
JUB. : Fiesta. El dueño está de fiesta.  
MEDEA : ¿Fiesta? ¿Qué pretende festejar ese cerdo?  
JUB. : La felicidad de su hija. Mañana se casa.  
VIEJA : *(Intenta llevar a Medea a su habitación).*  
*Cambio de luz.*

MURG/4 : *(Queda iluminado únicamente el cortinado del comedor). Este, imitando a una vedette, va corriendo lentamente el cortinado. Comedor iluminado. Mesa de frente. Están sentados la hija y Jason. A la derecha de la mesa está el dueño. Los murgueros cantan y bailan alrededor.*

MEDEA : *(Desde el living. Luz sobre su cuerpo).*

MURG/3 : *(Queda fija mirando la escena del comedor).*

DUEÑO : *(Cantando). Las mujeres de hoy en día tienen mucho retintín...*

DUEÑO : *(Tiende su vaso hacia Jason.) Un poco más de vino, Jason.*

- MURG/5 : De tanto padecimiento.  
 MURG/4 : La suerte golpeó a su puerta.  
 MURG/5 : Llamada hija del patrón.  
 JUB. : Siempre la misma historia.  
 MURG/1 : Justificación.  
 MURG/3 : Perdón.  
 MURG/6 : Olvido.  
 JUB. : Eso nos enseña diariamente esta sociedad. El bienestar de uno solo es mucho más importante que el bienestar general.  
 CORO : (*Cantando*). Al don, al don, al don/ pirulero/ cada cual, cada cual/ atiende su juego/ y el que no, y el que no...  
 JUB. : Así andamos. Cada cual a su juego... Cada cual a su juego.  
 CORO : (*Los murgueros se pierden en el comedor. Cantando*). Por cuatro días locos. Etc. *Apagón.*  
*Cuarto de Medea.*
- MEDEA : Callate de una vez, vieja de mierda.  
 VIEJA : No. Esta vez no cerraré mi boca. No quieres ver la realidad. No te das cuenta de que no vale la pena tanto sufrir. Me sobran los dedos de una mano para contar a los hombres que yo he conocido, que le han sido fieles a su mujer. (*Pausa*). Ya ese amor está muerto. Por más que consultes y consultes a esas cartas.  
 MEDEA : ¡Nooooo!...  
 VIEJA : ... ¡Gritá! Sí, hija. Gritá. Llorá. Date la cabeza contra la pared. Desahogate. (*Pausa*). Fue una parte de tu vida. Ya todo está muerto.  
 MEDEA : El que realmente está muerto es mi hermano.  
 VIEJA : ¿Quién se acuerda de esa muerte? Hace tanto tiempo. Así lo quiso Dios.  
 MEDEA : Mentís. Lo quise yo.  
 VIEJA : ... El zaino se desbocó.  
 MEDEA : Lo dejé desangrar sin tenderle mi mano.  
 VIEJA : Los nervios te paralizaron.

- MEDEA : (*Entre dientes*). Mi hombre.  
 VIEJA : (*A Medea*). Bah... Hace tiempo que dejó de ser tu hombre.  
 MEDEA : Mentís.  
 VIEJA : Tus ojos no me dejan esta vez mentir. Vamos a nuestra pieza y que a estos cabrones Dios los ayude.  
 (*Ambas van hacia habitación*).  
*Unicamente luz sobre el comedor.*
- MURG/4 : (*Cantando*). La araña chupa la miel/ La miel chupa a la araña/ (*Señalando al dueño*). Y us-  
 ted por amarrete/ Me la (*Gesto desfachata-  
 do*)... a mí también.
- CORO : (*Risas*). *Va disminuyendo la luz. El dueño si-  
 gue bebiendo. Jásón manosea a la hija.*  
*Apagón.*  
*Cuarto de Medea.*
- MEDEA : Callate de una vez, vieja de mierda.  
 VIEJA : No. Esta vez no cerraré la boca. No querés ver la realidad. No te das cuenta de que no vale la pena tanto sufrir. Me sobran los dedos de una sola mano para contar a los hombres que yo he conocido que le han sido fieles a su mujer.
- MEDEA : *Sin escuchar vuelve a sus cartas de tarot.*  
 VIEJA : Dejate de embromar con esas cartas que te "enyanan" la cabeza de cosas raras.  
*La luz se concentra en el living.*
- JUB. : (*Murmullos del coro*). Basta ya de tanto cu-  
 chicheo.  
 (*Coro rondando al viejo jubilado*).
- UNOS : Dicen que dicen...  
 OTROS : ... Bla, bla, bla...  
 JUB. : Ese hombre no es más que un mortal.  
 MURG/6 : Simple mortal.  
 MURG/1 : Cansado ya de tanto mendigar changas.  
 MURG/3 : De tanta miseria.

- MEDEA : *(Mirando a la vieja).* Terriblemente sola.  
 VIEJA : *(Confundida).* Estoy vieja.  
 MEDEA : Y despreciada por todos.  
 VIEJA : *(Hacia Medea con el vaso de vino).* Una no puede despreciar lo que quiere. No te di la vida, pero te he amantado desde tu primer llanto. Me destrozaste los pezones en tu furia por mamar, pero cada minuto que pasaba te quería más. La difunta señora se marchó, cuando husmeaste el primer olor en la vida.  
 ¡Que Dios la tenga en la gloria!  
 MEDEA : Recordar es debilidad.  
 VIEJA : El brillo de esos ojos no me gusta para nada. ¿Qué te aconsejaron esas cartas? Dejá ya de agitar el corazón.  
 MEDEA : ¿Pretendés que me quede de brazos cruzados ante tanta humillación?  
 VIEJA : Todo lo contrario. Marchemos ya mismo, junto a los chicos, cagándonos en todos ellos.  
 MEDEA : ¿Adónde podemos ir...?  
 VIEJA : Adonde corresponde. "A las casas"  
 MEDEA : No tengo ni casa ni familia.  
 VIEJA : ¡Dejate de embromar con esas cartas!  
 MEDEA : Ni siquiera vos me creés ya. Ah vieja, siempre anduvimos, nunca nos detuvimos a pensar.  
 VIEJA : Así nos fue.  
 MEDEA : Alguien dijo: "Se hace camino al andar".  
 VIEJA : La gente tiene poca memoria. Y a nadie en el pueblo se acuerda de nosotras. Armo las valijas y a la... Mientras ellos beben y bailan. Dejé por una vez el orgullo. *(Intenta acariciarla).*  
 MEDEA : Quietas esas manos. No quiero que me toquen otras manos que no sean las de él.  
*Luz únicamente sobre Medea.*

Sí. Las de él. 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

- MEDEA : A todo lo malo le encontramos un justificativo.
- VIEJA : La vida nos enseñó a caminar a contramano.
- MEDEA : No. Fue por amor a Jasón... Pensé que allá... Mi padre...
- VIEJA : Sabías que el cabrón de tu padre no lo quería. El pueblo comentó por largo tiempo, como él y sus hermanos, liquidaron el campo y la casa del pueblo que heredaron de sus padres, en tan sólo seis meses. Pura farrá, carreras de sortija, y de sulki, riña de gallos y grandes borracheras. (*Pausa*). Pero... la señorita se enamoró. En fin, para que lamentar tantos despropósitos que hemos hecho. (*Pausa*). Hasta robar.
- MEDEA : Yo he robado. ¿Qué importa lo demás si una es feliz? Estoy unida a su cuerpo, a su olor, a sus palabras.
- VIEJA : Bah... Siempre las mismas cosas. Que un día me dijo, ... y que se yo. Me cosquillea el guerrero. Es señal que necesito un vaso de vino. Tu marido ya es de otra mujer... Mi querida leona, machos hay en cualquier parte de la tierra.
- MEDEA : Pero no un Jasón. (*Vuelve a sus cartas de tarot*).
- VIEJA : (*Va hacia la mesa. Pasadas rápidas de murgueros 2 y 5 como si fueran pensamientos de la vieja*).
- MURG/2 : Hoy sufre ella...
- MURG/5 : ...Mañana cualquiera de nosotras...
- MURG/2 : ¿...Dónde irán a parar nuestros huesos...?
- MURG/5 : ¿En qué tierra germinará nuevamente la ilusión?  
*Mutis murgueras 2 y 5.*
- MEDEA : (*Riendo*). Empiezo a ver claro. Ahora sí, vieja, un vaso de vino.
- VIEJA : Esta vez no cuentes con mi apoyo.

- JASON : ...Son mis hijos.  
 DUEÑO : ¿Olvidás quién es la madre? A veinte cuerdas a la redonda conocen los gualichos de esa mu-  
 jer.
- JASON : Tiene razón. Vaya y arregle sus problemas, yo arreglaré los míos.  
 DUEÑO : No me gusta que me contradigan. Además se-  
 gún la vieja que la acompaña es de buena fa-  
 milia.
- JASON : No le ha mentido.  
 DUEÑO : ¿Entonces?  
 HIJA : *(Se siente incómoda. Se levanta. Besa al padre y a Jason. Mutis a su habitación).*  
 DUEÑO : Hasta mañana hija. *(A Jason).* Yo me pregun-  
 to: ¿Qué hace viviendo aquí? Que se vaya a  
 vivir a su casa. Sinceramente no veo ningún  
 problema. Ya mismo voy a hablar con esa.
- JASON : No le va a abrir la puerta.  
 DUEÑO : A mí si me va a abrir la puerta. *(Mutis al li-  
 ving). Únicamente luz sobre cuarto de la hija.*
- HIJA : *Juega con su vestido de novia, espejo, cabe-  
 llos, etc.  
 Living.*
- DUEÑO : ¡Ehhh! Que mi paga es para que cuides el ho-  
 tel, no para soñar.  
 JUB. : No dormía señor... Sólo descansaba la vista.  
 DUEÑO : ¿Qué se le ofrece?  
 DUEÑO : Voy a pedirle la habitación a esa bruja loca.  
 Y está atento al primer grito y llámame urgente a  
 la policía, de mi parte. Son buenos amigos y  
 no permitirán ningún escándalo. ¿Entendido?
- JUB. : Si señor.  
 DUEÑO : *(Hacia la pieza de Medea). (Golpea puerta).*  
 VIEJA : *(Sin abrir la puerta).* ¿Quién llama a esta hora?  
 DUEÑO : Yo. El dueño de casa.  
 VIEJA : *(Desde adentro).* ¿Qué se le ofrece?  
 DUEÑO : Hablar. Necesito hablar con esa.  
 VIEJA : Está usted equivocado. Aquí no vive ninguna

a él, para perderse en mi vientre. Espero su aroma, su boca, sus manos, todo su cuerpo para vibrar de felicidad.  
*Pausa. Mira su cuerpo.*

Estoy asombrada... Esta calma que brota de mi piel. Sin embargo, recuerdo esas risas... Esas risas ya no estallan en mi cabeza.

*Apagón.*

*Comedor.*

*Sigue el jolgorio entre risas y canto.*

**DUEÑO** : *(A la hija).* Mañana serás la señora de... . Tu madre desde allá arriba debe estar muy contenta. Yo al fin podré descansar un poco en esta vida. Tanto vos como los negocios quedan en buenas manos. Me iré a mis rías, allá en Galicia, donde todo tiene el olor de uno. Un solo problema me queda por arreglar.

**JASON** : El problema es mío.

**DUEÑO** : Lo voy a resolver yo. *(Batiendo las manos).* Basta ya de joda. Cada cual a su habitación.

**CORO** : *(Cesan las risas y los cánticos).*

**MURG/4** : *(al dueño)* ¿Es una orden?

**DUEÑO** : Por supuesto.

**MURG/4** : ¿En una noche tan especial?

**DUEÑO** : ¡Basta ya! Cada cual a su habitación. Mañana será otro día.

**CORO** : *(Los murgueros se retiran a sus cuartos. Cada uno lleva una silla del comedor, hacia los marcos de las habitaciones de planta alta. (Murgueros 1 y 2 único marco; los demás uno cada uno). Antes del mutis beben rápidamente unas copas. La murguera 5 se lleva unos bocaditos.*

**JASON** : Quiero hablar yo con ella. Por el asunto de los chicos.

**DUEÑO** : ¿A esta altura de la vida sentimientos...?

- DUEÑO : Por seguridad. Y... porque usted ejerce una profesión que a mí me compromete. Mejor dicho compromete al establecimiento.
- MEDEA : *(Sonrisa)*. ¿Desde cuándo es moralista?
- DUEÑO : A mí nunca me interesó la vida de los pasajeros fuera del hotel. Es más, no me interesan las personas decentes, sino las que aparentan ser decentes. Los decentes siempre encuentran el pelo en la leche.
- MEDEA : Quiere decir que yo no soy digna. ¿Por qué ese miedo?
- DUEÑO : Mi hija...
- MEDEA : ¿Qué tengo que ver yo con su hija?
- DUEÑO : Usted es astuta.
- MEDEA : Dos almas tan distintas. A ella la crió para ser una señora.
- DUEÑO : No en "balde" la llaman la duquesa de los gualichos. Para cada pregunta tiene una respuesta.
- MEDEA : Esta fama de vidente me ha hecho mal. Si a los necios les dices verdades, te tildan de demente.
- DUEÑO : Yo no me meto en la vida de nadie. Pero eso sí: aquí mando yo. No su orgullo.
- MEDEA : ¿Amar es orgullo?
- DUEÑO : Por ese mismo motivo...
- MEDEA : ... No tenga usted miedo.
- DUEÑO : Vamos al grano.
- MEDEA : Sí, vamos al grano. Es usted que ha obrado como corresponde a un buen padre. Entrega a su hija a quien ella ama.
- DUEÑO : No entiendo nada. Menos que antes. ¡Usted! ¿Usted desea la felicidad de mi hija? Esto es cosa de locos.
- MEDEA : ¿Se preguntó si el realmente ama a su hija...?
- DUEÑO : Cuanto antes me deje la habitación será mucho mejor para todos.
- MEDEA : Se la dejo ya mismo.
- DUEÑO : Trato hecho. Ni una palabra más...

- esa.
- DUEÑO : Bueno... Esa... Esa señora Medea.  
 MEDEA : (*Sale de atrás del cortinado*). (*Hacia puerta la abre*). ¿Qué necesita?
- DUEÑO : Nada más, ni nada menos que me deje la habitación. Ya mismo.
- MEDEA : ¿Qué está usted diciendo?  
 DUEÑO : (*Nervioso*). Hay un letrero en el living del establecimiento que dice: "La casa se reserva el derecho de admisión". Y yo en mi casa no quiero verla más.
- VIEJA : ¡Ja! Establecimiento.  
 MEDEA : Por favor, hablemos como gente civilizada. Pase...
- DUEÑO : ...No tengo nada que hablar con usted. Yo ordeno. Soy el dueño. Ya mismo me saca sus porquerías de la pieza.
- MEDEA : Usted está loco.  
 DUEÑO : ¡No he venido aquí para que me ofenda, sino para que usted cumpla mi voluntad!
- MEDEA : (*Enfrentándolo*). Pase. Le estoy pidiendo que pase. Porque yo también sé gritar.  
 HIJA : *Se desviste. Luego se pone un amplio camisón.*
- DUEÑO : (*Pasa con disgusto. La vieja mutis tras el cortinado*).  
*Apagón en living y en el cuarto de la hija.*
- MEDEA : Tome asiento.  
 DUEÑO : No hace falta. Estoy bien de pie. Exijo ya mismo que me deje la habitación.  
 MEDEA : Así que... Desplegando las velas.
- DUEÑO : ¿Qué?...  
 MEDEA : ...Y yo sin saber dónde desembarcar.  
 DUEÑO : No es problema mío.  
 MEDEA : Sí, lógico. No es un problema suyo sino mío.  
 ¿Al menos puedo saber el motivo, por el cual me pide esta covacha?

- DUEÑO : Parientes de su ex-marido.  
 MEDEA : Tío de mi único marido.  
 DUEÑO : Las hijas... De ese tal tío hasta hoy día lloran su muerte.  
 VIEJA : ¿Qué está diciendo?  
 MEDEA : ¡Ajá!... ¿Quiere decir?... ¿Que su muerte....?  
 DUEÑO : ... Sí. No fue cáncer.  
 MEDEA : ¿No?...  
 DUEÑO : ... Pequeñas dosis de veneno para ganado. (Pausa). Puedo olvidar. Siempre y cuando...  
 VIEJA : Cochino. Más que cochino. ¡Rata!  
 MEDEA : ¿Debo agradecer su olvido?  
 DUEÑO : Hay un Poder Judicial...  
 MEDEA : ¿Quién le impide la denuncia?  
 DUEÑO : ¿Busca la cárcel?  
 VIEJA : (Gritando). ¡Rata! ¡Rata! ¡Rata!  
 DUEÑO : ¡Cerrá esa boca vieja borracha!  
 MEDEA : Nos desaloja ¿Qué otro camino nos queda a mi marido y a mí sino la cárcel?  
 DUEÑO : El de la sensatez.  
 MEDEA : ¿Y qué es sensatez? ¿Hacer su voluntad?  
 DUEÑO : No. La tranquilidad de todos. De usted y sus hijos. De mi familia, de mis negocios.  
 MEDEA : ¿Y quién le niega su tranquilidad?  
 DUEÑO : Su presencia.  
 MEDEA : Tengo paga la habitación hasta fin de mes.  
 DUEÑO : (Saca dinero de su bolsillo, tira el dinero sobre la mesa). Es mucho más de seis días de pago. (La vieja clava su vista en el dinero).  
 VIEJA : ¡Saque esa basura de mi mesa!  
 MEDEA : Es mi mesa.  
 MEDEA : (Tira el dinero al suelo).  
 VIEJA : (Señalando el dinero). Podemos irnos ya.  
 DUEÑO : ¡Hay tantos hoteles en esta ciudad!  
 MEDEA : Pero no un Jasón. (Pausa). Tiene razón. Hay tantos hoteles y tantos Jasón.  
 VIEJA : Vámonos...  
 MEDEA : ... Sí. Estoy comprendiendo... Vencida... En fin... Olvido. Dicen que es malo olvidar.

- MEDEA : ... Pero... Me voy como he venido.  
 DUEÑO : Sí. Sí... Por supuesto.  
 MEDEA : Con mi hombre.  
 DUEÑO : ¿Qué me quiere decir?  
 MEDEA : Con mi marido. Al que utilizó, para los arreglos generales y para poner en condiciones por intimación municipal a esta porquería, que se llama hotel.
- DUEÑO : El eligió. Es un hombre libre.  
 MEDEA : ¿Libre? ¿Y sus hijos?  
 DUEÑO : Sí, libre. Con usted no tiene ningún papel legal...
- MEDEA : ... ¿Y ese es 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.  
 DUEÑO : O sacás tus porquerías de mi casa. O... llamo a la policía.  
 MEDEA : No pienso mover un solo dedo. Y... a mí no me tutea.  
 DUEÑO : La policía te hará mover las manos, el culo y las patas.  
 MEDEA : He dicho que no me tutee. *(Pausa)*. ¡Bienvenida la autoridad!  
 DUEÑO : No lo crea. Un día. Un día esa vieja borracha habló.
- VIEJA : *(Sale de atrás del cortinado)*. ¿Borracha yo? ¿Qué está diciendo gordo rasposo?  
 MEDEA : Dejalo hablar vieja. *(Riendo)*. Bien, en uno de esos días suponiendo que la señora estaba alegre. ¿Qué le contó?
- DUEÑO : Ahhh... a... a mí no. Al sereno.  
 VIEJA : *(Entre dientes)*. Hijo de...  
 MEDEA : Bueno. A su alcahuete pago. ¿Qué le contó?  
 DUEÑO : Su estada en el pueblo Las Marianas.  
 VIEJA : Y o nada le conté a ese asqueroso.  
 MEDEA : *(Tranquila)*. Sí. He vivido un tiempo en ese pueblo. Mi esposo y yo administramos una estancia.

Todo arreglado. A primera hora de mañana se marcha.

- JUB. : De acuerdo.  
DUEÑO : Si no cumple, las valijas a la calle. Previo aviso a la policía.  
JUB. : ¡Ajá!... Comprendido. ¿Necesita algo más el señor?  
DUEÑO : No.  
(*Va hacia el comedor. Entra. Lo espera Jasón. Le tiende un vaso de vino.*)  
Apagón—Comedor.  
*Luego total.*

## ESCENA XII

*Cuarto de Medea. Escena final con el dueño.*

- DUEÑO : Por esta flojedad, ante usted. Espero que cumpla con su palabra.  
*Hacia living. (Hace mimicamente toda la escena del final del cuadro XI. Hasta apagón—comedor.)*
- VIEJA : (*Al salir el dueño, corre hacia el dinero para juntarlo.*)  
MEDEA : Quieta.  
VIEJA : Lo necesitamos.  
MURG/2 : ¿Quién? ¿Quién te puede alquilar una pieza con dos hijos a cuestas?  
MURG/5 : ¿Quién? ¿Quién te puede alquilar?  
MEDEA : Olvidá ese dinero.  
VIEJA : Mañana. Mañana a primera hora.  
MEDEA : Yo no sé olvidar. Mucho menos una traición.  
MURG/5 : Para algunos hogares, los hijos parecen ser una maldición, no una bendición.  
MEDEA : Ni lo ganamos, ni lo hemos robado. Por lo tanto no es nuestro.  
CORO : Parecen ser una maldición, no una bendición.  
(*Apagón sobre el coro.*)

- DUEÑO : Frases que inventan los perjudicados.  
 MEDEA : Debo organizar la mudanza. Mañana al amanecer le dejo su pieza.  
 VIEJA : ¿Lágrimas en sus ojos? Malos vientos soplarán por estos lados.  
*Cambios de luz. Medea a primer plano. Tras de ella el coro.*
- CORO : (*Murmullos*). Malos aires, por este Buenos Aires.  
 MEDEA : Dejé desangrar a mi hermano.  
 CORO : El ya no te ama.  
 MEDEA : Robé.  
 CORO : Olvido.  
 MEDEA : Maté.  
 CORO : Olvido.  
 MURG/5 : Es hombre de otra mujer.  
 CORO : Olvidooooo...  
 MEDEA : Cómo encontrar palabras, para explicarles, que su padre no sabe cumplir con sus obligaciones. El amor, para ciertas mujeres, es un mal grave.  
 CORO : Un mal grave. Dicen que es la vida.  
*Cambio de luz.*
- MEDEA : Mañana al amanecer le dejo su pieza.  
 VIEJA : ¿Lágrimas en sus ojos? Malos vientos soplarán por estos lados.  
 DUEÑO : (*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 esta flojedad. He de esperar que cumpla con su palabra.  
*Apagón pieza de Medea.*
- CORO : Chipum. Pumpunnn.  
 DUEÑO : A primera hora.  
*(Living).*

- MEDEA : Vieja, pronto. Despararramá valijas y ropa.  
 : *(Cumple la orden).*  
 JASON : *(Golpeando a la puerta).* Soy yo.  
 VIEJA : ¿Quién?  
 JASON : Jason.  
 VIEJA : *(A Medea).* ¿Abro?  
 : Ni dudarlo. Es Jason.  
 MEDEA : *(Abre la puerta).* ¿Buenas noches?, Jason.  
 VIEJA : Te esperaba. Otra vez a empezar a rodar, sin  
 MEDEA : saber que camino tomar.  
 : ¿Vaso de vino?  
 VIEJA : Serví. Lo necesitamos.  
 MEDEA : *(Sirve. Medea mira a Jason. Bebe).*  
 VIEJA : Ya ves. De nuevo frente a frente.  
 MEDEA : *(Se desgarró la blusa).* *(Cambio de luz).*
- VIEJA : *(Pasa a primer plano).* Igual que aquella tarde  
 de noviembre, cuando él llegó a la estancia.  
 Ella, como siempre, entre las espigas de los  
 rosales. El abrió la tranquera. El chumbar de  
 los perros. Yo, como de costumbre, entre los  
 cacharros de la cocina frente a la ventana "pis-  
 piando" todo movimiento, para matar el abu-  
 rrimiento de la siesta. Desde lejos, noté en los  
 ojos de Medea ese raro fulgor. Grité su nom-  
 bre anunciando la llegada. Ya no me oía. Se  
 miraron... Comprendí... Los rosales se queda-  
 ron sin la caricia de sus manos. Sólo existía  
 para ella todo él, su Jason.  
*(Termina su vaso de vino. Mutis sobre el corti-  
 nado).*  
*Cambio de luz.*
- MEDEA : *(Se desgarró su blusa. Sus senos al aire).*  
 JASON : *(Inmóvil, bebe su vino).*  
 MEDEA : *(Intenta abrazar a Jason. El la toma de los  
 brazos).*  
 JASON : He compartido muchas de tus furias. Hoy, ya  
 no. Fue un mal que nunca pude remediar.

VIEJA : Maldita altanería.  
MEDEA : Vergüenza deberías tener al arrodillarte ante esa basura. ¡Eso es lo que predica tu Dios?  
VIEJA : Quitá el hambre. Eso me lo grita mi estómago.  
MEDEA : Dejame en paz. Andá por los chicos.  
(*La vieja se pierde tras el cortinado*).  
*Medea, toma las cartas del tarot. Va hacia la mesa.*

(*Se centra la luz sobre Medea*). ¡Quién puede negar esta verdad? La misma realidad me dice que estoy viva. (*Desparrama las cartas*). He fingido llorar ante tanta carroña... (*Leve risa*). ¡Qué buena actriz perdió el teatro nacional! Viejo avaro, el dinero te dio el poder, no el saber. (*Dando vuelta a las cartas*). As... As... As... As... Cuatro ases.  
*Apagón.*

CORO : (*Cantando*). Entre bombo y piruetas/ platos y lentejuelas/ pinturitas y plumas/ espejitos y galeras/ llegamos hasta aquí.  
*Luz comedor.*

JASON : *Salta de la silla que representa su cama. Se viste. Remera, jean, zapatillas. A living.*  
*Luz living.*

JUB. : (*Al sentir los pasos se sobresalta*). ¡Se le ofrece algo señor?

JASON : Ayer era "ese". Hoy soy señor.

JUB. : La vida nos cambia en cada segundo.

JASON : Puede ser. (*Lo palmea*). Necesito tu silencio.  
(*Hacia cuarto de Medea*).

JUB. : (*Intenta frenarlo. Jason ya golpeó la puerta*).

Es... que yo... (*Golpeando el escritorio*).

¡Carajo! Esto no me gusta nada.

*Apagón.*

*Habitación de Medea.*

no te obligué a tantas locuras. Lo único bueno a tu lado fue salir de la chatura de ese pueblo.

MEDEA : Para entrar en este infierno. Somos unos parias en esta ciudad.

JASON : Allá nada teníamos. Ni trabajo, ni casa, ni amigos.

MEDEA : ¿Y aquí?

JASON : Nada, igual que allá. De las tierras de mis padres, sólo queda un boleto de compra-venta amarillento. Hasta ayer nada. Pero hoy la vida me ofrece seguridad para mí y para mis hijos.

MEDEA : Siempre he estado en desacuerdo con la mayoría. Son injustos. Tienen "ese" poder de seducción. Y vos sabés usar muy bien tu lengua. Sí, con melosas palabras. Una lección más, en esta sociedad organizada... Que la comodidad nunca me quiebre el corazón... (Risa). Seguridad. Comodidad. ¿Qué es? ¿Dormir en sábanas bordadas? ¿Usar ropa de categoría que me imponen? ¿Mesa de blanco mantel y cubiertos de plata? ¿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.

JASON : Vivir como corresponde.

MEDEA : Tener una mujer que te cuide y picotear a cuantas otras se te cruzan por el camino... Tendrás las hembras que quieras. Mirame. Mirame Jason, tus manos nunca encontrarán este cuerpo, ni la dulzura de mi saliva. Tendrás que cambiar tu piel de macho, para volver a amar a otra mujer.

JASON : No pienso entrar en tu juego, ni en tu misteriosa seducción para volver a arrastrarme a tus aberraciones. Sólo he venido a ofrecerte ayuda.

MEDEA : Primero tu traición. Luego me tendés una mano. Realmente no lo puedo entender.

- MEDEA : ¡Te amo!
- JASON : Te he amado.
- MEDEA : Todo mi cuerpo te espera.
- JASON : Es cierto que has hecho por mí lo imposible. Pero también es cierto que ya no te amo.
- MEDEA : ¡Bahhh! Callate ya. (*Lo mira mientras arregla su blusa*).
- JASON : Odiando. Eternamente odiando.
- MEDEA : Sí. A todos los ignorantes, que creen que lo único que vale en esta vida es el dinero.
- JASON : Ayuda a ser feliz. Es la base para el bienestar de mis hijos.
- MEDEA : ¿Qué, de tus hijos?
- JASON : Darles una educación como corresponde.
- MEDEA : Metiéndolos pupilos en una escuela de curas. Así quedás bien con todo el mundo. No los abandonaste, pero tampoco los querés en tu nueva casa. Es lógico. Le molestan a tu nueva esposa. Es la peor injuria que me hacés como mujer.
- JASON : No me interesa lo que pensás.
- 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.
- JASON : Siempre tratando de ver el futuro. ¿Qué pruebas tenés de que yo me olvidaré de mis hijos?
- MEDEA : Ante unos dineros, descuidás todo. ¿O me lo vas a negar?... Lo único que te importa es tu comodidad.
- JASON : Mentís. Tus celos nos llevaron a esta forma de vida. Ni un instante dejaste de pisar mi sombrero. Me ataste al ruedo de tu pollera.
- MEDEA : Motivos no me faltan. Siempre me pregunto: ¿Por qué ese Dios al que tanto veneran, no marca en el rostro a los perversos? Entonces sí, el mundo sería completamente distinto.
- JASON : De un día a otro paso a ser la peor basura. No,

Me estoy sintiendo vieja. Esos hijos son un estorbo en mi vida. Yo no los quiero... (*Llamando*). ¡Vieja!

VIEJA : (*Corre a su lado*).

MEDEA : (*A la vieja*). Mañana partimos. Cumpliré mi palabra. Te dejaré a los niños.

JASON : ¿Puedo por una vez creer en vos?

MEDEA : Sin tu fuerza estoy vencida. (*A la vieja*). ¡Vamos pronto! ¡A las valijas!  
*Apagón.*

## SEGUNDO ACTO

### Primer Cuadro

*Pasaron dos horas. Cuarto de Medea.*

MEDEA : *Sentada. Consultando ahora otro tipo de carta.*

VIEJA : *La está mirando.*

MEDEA : *¿Yyyyy?...*

VIEJA : *¿Qué?*

MEDEA : *¿Qué te dicen las cartas españolas?*

MEDEA : (*Levanta la mano y le muestra una carta*). El as de espadas.

VIEJA : (*Asustada*). ¿Preparo las valijas?

MEDEA : Hay tiempo.

*Marco de habitaciones del coro.*

MURG/2 : ¡Qué tranquilidad tan singular!

MURG/1 : Tan particular.

VIEJA : ¡Qué silencio tan frío!

MURG/3 : Tan tieso.

MURG/5 : ¡Qué extraña convivencia del odio y del amor!

VIEJA : Odio y amor.

MURG/4 : Tanta idolatría.

MURG/6 : Tanta aversión.

VIEJA : ¡Qué silencio tan frío!

*Sonido de bombo y platillos. Murmullo y can-*

- JASON : No querés razonar.  
 MEDEA : Ahí tenés la puerta. Me basto sola para ser madre y padre.  
 JASON : ¿Hacia dónde vas a arrastrar a los inocentes? ¡Quiero paz!  
 MEDEA : Y la buscás mintiendo amor. ¿Qué paz podés construir sobre la base de la destrucción? Yo no entiendo el perdón. Entiendo la justicia. No encontrarás nunca la tranquilidad. La perdimos juntos. Desde aquella tarde en que dejé desangrar a mi hermano. La perdimos cuando le robé a mi padre. Cuando lentamente asesinamos a tu tío. Cuando entregué mi cuerpo a aquel desconocido, para poder pagar un suicidio cuarto. Mi mundo sos vos. Nunca traté de huir, porque estoy pegada a la planta de tus pies.  
 JASON : 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.  
 MEDEA : Sin mi aliento.  
 JASON : Intentaré buscar un sabor distinto...  
 MEDEA : ... Intentemos juntos ese sabor.  
 JASON : Son muchos los fantasmas que nos acorralan.  
 MEDEA : Cuando se ama, no existen fantasmas. No se sabe distinguir lo que es bueno o malo. *(Se abraza a Jason. Este duda, luego la separa violentamente. Hacia puerta).* ¡¿ Y ellos?! ¡¿Y nuestros hijos?!  
 JASON : He venido a ofrecerte ayuda, si no la querés dejalo a mi cargo.  
 MEDEA : ¿Estás seguro de lo que decís?  
 JASON : Sí. Quiero compartir y guiar la vida de mis hijos.  
 MEDEA : *(Larga pausa). Luego se sienta. Imagen de una mujer vencida.*

- MURG/2 : ... Se posan en este instante en la yema de los dedos.
- HIJA : *Cierra su bata. Juega con unas flores sobre su cabello.*
- JASON : ¡Una eternidad cada minuto! Nunca en mi vida he esperado tanto un amanecer.
- MURG/6 : Morir cada noche.
- MURG/1 : Nacer con un nuevo amanecer.
- MURG/5 : ... Junto al sol con su sucio overol.
- MURG/3 : Nacer, morir.
- MURG/2 : Morir, nacer. A cada instante nuestra ciudad es diferente.
- JASON : Buscar con uñas y dientes, ésa, esa tal llamada felicidad.
- JUB. : Esa bienaventuranza.
- VIEJA : ¡Esos pantalones! Esos pantalones, siempre fueron un fuego en tu vida. ¡Ay Santa Rita! Santa Rita patrona de lo imposible, no la dejes cometer nuevas locuras. Estoy cansada de tanto rodar.
- HIJA : *(Sigue en su juego).*
- JASON : *(Frente a otro cigarrillo).* ¿Puedo? ¿Puedo aún creer?
- MEDEA : *(A Vieja).* Ahí tenés las vías del ferrocarril.
- VIEJA : Ni borracha me pienso matar. Todo lo contrario. Cada día que pasa me gusta más estar en este mundo.
- MEDEA : ¿Y, a esto llamas vida?
- VIEJA : A pesar de todo. Doy gracias a Dios.
- MURG/6 : A pesar de todo.
- CORO : Vivimos.
- JUB. : Sobrevivimos. Toda una vida trabajando. ¿Para qué?
- CORO : Trabajando. Trabajando.
- JUB. : Para volver a empezar a trabajar.
- CORO : Trabajando. Trabajando.
- MEDEA : *(A la Vieja).* Sí, vivos gracias a tu Dios. ¿Para qué?
- VIEJA : Para gozar. Para gozar frente a un plato de

ción de murga.

- MEDEA : Gracias a las gracias, Madre.  
(*Junta sus cartas. Las guarda en una pequeña bolsa de tela que tiene sujeta a la cintura.*)
- VIEJA : ¡Vieja! Busca esa caja de sombreros de la abuela.
- VIEJA : ¿Qué despropósitos pensás? Esa caja. ¿Por qué esa caja?
- MEDEA : (*Sonriente.*) Como señora educada, le voy a hacer un presente a la novia.
- VIEJA : No. Yo no busco esa caja.
- MEDEA : El miedo siempre es un mal consejero. (*Mutis tras del cortinado.*)  
*Apagón.*  
*Habitación hija.*
- HIJA : (*Salta de la cama. Va hacia el espejo. Se mira. Deja caer su camión. Contempla su cuerpo. Lo acaricia suavemente.*)  
*Comedor luz.*
- JASON : *Juega con el humo de su cigarro. Mientras bebe una copa.*  
*Living.*
- JUB. : *Hojeando a desmano una revista.*  
¿Qué raros pasos juegan por las habitaciones?
- CORO : ... Y chupum, pum, pum.
- MEDEA : (*Sale de atrás del cortinado. Caja de sombrero en mano.*)
- VIEJA : ¿Para qué diablos querés esa caja a la que has cuidado más que a tus ojos?  
(*Va sacando de ella un gran velo y una diadema. Lo hace muy lentamente.*)  
*Habitaciones de planta alta.*
- MURG/4 : ¡Qué rocío tan extraño!

VIEJA : ¡Buenos días!  
 JUB. : Decía...  
 VIEJA : Te necesita mi señora.  
 JUB. : Ya mismo les bajo los bultos.  
 VIEJA : No creo que sea para ese menester.  
 JUB. : ¿Para qué entonces?  
 VIEJA : No lo sé.  
 JUB. : Vieja zorra, decime lo que están tramando.  
 VIEJA : Que yo sepa, nada.  
 JUB. : A esa no le tengo nada de confianza.  
 VIEJA : Dejate de joder. ¿Qué puede hacer una mujer destrozada?  
 JUB. : Maldad.  
 VIEJA : ¡Andando!...  
 JUB. : Nunca en este hotel hubo un escándalo.  
 VIEJA : (Riendo). Porque nadie lo quiere ver. Si esta lengua hablara. Pero me dan asco las alcahuetas.  
*Pieza de Medea.*

VIEJA : (Llamando). ¡Medea!  
 MEDEA : (Sale de atrás del cortinado. Voces de niños).  
 (Al jubilado). Nos vamos.  
 JUB. : En buena hora.  
 VIEJA : Viejo de mierda.  
 MEDEA : No gaste saliva en serviles.  
 JUB. : A esta altura sus palabras no me humillan. Sólo lo pretendo pasar el resto de mi vida lo más tranquilo posible. ¿Bajo los bultos?  
 MEDEA : Antes de bajar las valijas quiero que lleve a mis hijos al cuarto de la hija del dueño que me "reemplazará en la cama", como mujer y madre. Quiero entregarle mi presente en agradecimiento. (Toma la caja y se la tiende). Los chicos lo acompañarán. Con cuidado. Es una reliquia que heredé de mi abuela. Algo que quiero mucho en mi vida. Espero que mis hijos también la sigan queriendo. (A la Vieja). Nosotras, a las valijas. (Semi mutis jubilado).

- guiso, o frente a este vaso de vino.
- MEDEA : Comer, beber. Beber, comer es lo único que importa. Luego meterse en una cama con un hombre, para más tarde tener un hijo. ¿Por amor? ¿O por inconciencia? ¿Para qué traeremos hijos a esta tierra?
- MURG/2 : Para recrearse.
- MURG/4 : Mentira.
- MURG/5 : Verdad.
- CORO : (*Canción murguera*).
- MEDEA : (*Tiene desplegado el velo por la habitación. Mutis tras el cortinado. Para volver con una pequeña caja. Saca de ella unos pequeños frascos. La Vieja mira todos los movimientos mudos*). (*Sonriente*).. Mi regalo de bodas.
- VIEJA : ¡Demente!
- JUB. : (*Se lo ilumina*). ¡Qué frío despiden estas paredes!
- CORO : (*Canción murguera en aumento*).  
Apagón.

Segundo Cuadro.

*Amanece.*

- MEDEA : *Acomodando en la caja el velo y la diadema. Voces de chicos y de la Vieja tras el cortinado.*
- VOZ VIEJA : Quietos. Quietos ardillas, que no puedo anularles la corbata.
- MEDEA : Apurate Vieja. Está aclarando. Debo cumplir con mi promesa.
- VOZ VIEJA : Es que no se quedan quietos ni un segundo.
- MEDEA : (*Hacia el cortinado*). Dejalo por mi cuenta. Andá a llamar al sereno.
- VIEJA : Bueno. (*Sale de atrás de cortinado a living*). ¡Eh, despierta! Mi señora te necesita.
- JUB. : ¿No hemos dormido juntos, no?

dueño). (Hace una mueca y lo vuelve a guardar.).

- DUEÑO : (Vuelve al comedor. Matea con Jasón).  
JUB. : (Sonriente). También ladrona.  
VIEJA : Pero no delator, gracias a Dios.  
JUB. : (Intenta pegarle).  
VIEJA : (Toma un velador). Si me levantás la mano, te lo parto en la cabeza.  
JUB. : No vale la pena. (Hacia pieza de Medea. Vuelve con otro bulto).  
VIEJA : (Vuelve a sacar el dinero de su bolsillo, lo cuenta. Se lo guarda envuelto en un pañuelo entre sus senos).  
Comedor.
- DUEÑO : Se está marchando.  
JASON : ¿Los chicos?  
DUEÑO : No lo sé, ni me interesa.  
JUB. : (Vuelve por el último bulto al cuarto de Medea).  
CORO : Comienza a despertar.  
HIJA : (Frente al espejo, se coloca la diadema. Luego el velo que envuelve su cuerpo. Comienza a bailar frenéticamente).  
DUEÑO : Si te deja los chicos, cosa que no creo, los curas tienen buenos colegios para pupilos. Disciplina y estudio. Salen hombres derechos. Y te olvidás de ellos hasta los dieciocho años.  
JUB. : (A Vieja). Listo. No queda más nada en la habitación.  
VIEJA : Perdoname por lo que te he dicho. Sabés, mi padre al morir me dijo: En la vida podés hacer cualquier cosa, menos ser alcahueta. Recordás una noche en el sótano, te conté lo de Las Marianas. El dueño lo sabía. Tenía un nudo en la garganta, si no te lo decía.  
VIEJO : Tanto vos como tu patrona, para mí están muertas.  
HIJA : Grito de horror. Es un aullido pidiendo auxi-

Ahh... Por favor, luego me trae a los pequeños para despedirme.  
*Totalmente a oscuras.*

VOZ JUB. : ¡Buenos días, señorita! El regalo de la...  
(*Amplia fotografía de dos chicos entrgándole la caja a la hija. El jubilado está sonriente.*)  
*A oscuras.*

VOZ JUB. : Vamos, vamos, que su madre los quiere despedir.  
*Cuarto hija.*

HIJA : (*Juego. Rompe el papel de regalo. Abre la caja. Queda asombrada. Lentamente desparrama el velo. Por último saca la diadema.*)  
*Cuarto de Medea.*

MEDEA : (A jubilado). Gracias. Mientras hablo con mis hijos dejen las valijas en el living, hasta encontrar un taxi.

VIEJA : Como quieras.

MEDEA : Ahhh. Me olvidaba. (*Señalando el dinero que aún está en el suelo*). Levantá ese dinero y se lo devolvés al cerdo.  
*Mutis tras del cortinado.*

VIEJA : (*Levanta el dinero. Lo guarda en su bolsillo.*)

(*Ambos salen hacia el living, con bultos.*)  
*Comedor.*

JASON : (*Mateando*). (*Entra dueño a medio vestir*). *Le tiende un mate.*

DUEÑO : (*Lo toma. Hacia living*).

(*A jubilado*). ¿Qué tal? ¿Todo en orden?

JUB. : Sí.

VIEJA : Mi señora sabe cumplir con la palabra dada.

DUEÑO : Es mejor para todos.

VIEJA : (*Saca de su bolsillo el dinero. Intenta darle al*

enreda en el velo. Tos, contorsiones. Luego vómitos).

CORO : (*Intenta pasar*).

JASON : ¡No! ¡No intenten pasar! Corren igual peligró.

¡Los han envenenado!

CORO : (*Cantando*). Dicen que dicen. Dicen que dice. Entre bombos y platillos/pinturitas...(Etc.).

JUB. : (*Golpea el teléfono, no se puede comunicar*).

VIEJA : (*Mira fijamente el cordón del teléfono*).

DUEÑO : (*Tanto él como su hija están tirados en el piso. Contracciones y vómitos*).  
Apagón.

Cuarto de Medea únicamente iluminado.

MEDEA : (*Alienada*). Los mortales vivimos cargados de preocupaciones, desde el primer instante en que sentimos este olor a tierra. No quiero para mis hijos ese destino.

CORO : (*Tras de Medea*).

MURG/2 : Criarlos...

MURG/3 : Educarlos...

MURG/5 : Tratar dignamente de dejarles un medio de subsistencia.

MURG/1 : Luchar a brazo partido...

MURG/5 : Contra vientos y mareas.

CORO : ¿Para qué?

VIEJA : *Desde el living*.

Para seguir viviendo en ellos.

MEDEA : Mis hijos no sufrirán más en esta vida. Hace tiempo que aguardo este momento.

(*Al poner su mano en la bolsa de las cartas que lleva colgada a su cintura. Apagón total*).

Suena un disparo.

VOZ VIEJA : (*Gritando*). ¡Medea!... ¡Jasón!... ¡Jasón!...

Silencio.

Segundo disparo.

lio.

Luz en todos los ambientes. Las escenas se deben jugar todas al mismo tiempo.

- JUB. : ¡Ese grito!  
HIJA : (Gritos desesperados. Se contorsiona).  
CORO : ¡Esos gritos!  
DUEÑO : ¡Es mi hija! (Junto a Jasón salen corriendo hacia la habitación de hija).  
MEDEA : Sale de atrás del cortinado. Se para en el marco de la puerta.  
JUB. : ¿Qué pasa? (Sale a comedor, luego pieza de hija).  
VIEJA : (Ve a Medea) ¡Medea!  
JASON : (Llegan al cuarto de la hija, luego coro y por último el jubilado. El murguero 4 aún sigue sentado en su silla).  
DUEÑO : ¡Qué barbaridad has hecho Medea!  
DUEÑO : (Quiere socorrer a su hija. Tirada en el suelo entre vómitos y contorsiones).  
DUEÑO : ¡Hija, qué te sucede? ¡Un médico! ¡Un médico!  
CORO : ¡Un médico!  
JUB. : (Corre hacia el living).  
JASON : (No deja entrar a los murgueros al cuarto de la hija).  
MURG/4 : (Despierta). ¿Qué está pasando en este conventillo?  
CORO : Dicen que dicen... (etc.).  
MEDEA : (Alienada). Dejame de embromar vieja, con eso del bien y del mal. Todo está dentro de nosotros, de acuerdo con la forma que nos toca bailar en este mundo. (Mutis por cortinado).  
VIEJA : Se sienta en el living. Está vencida. Llega el jubilado al teléfono. Ambos se ignoran.  
JUB. : (Intenta llamar).  
DUEÑO : (Al tratar de socorrer a la hija, él también se

- MEDEA : Donde nunca más los verás. (*Como perdida*).  
 Vieja, tengo frío. Mucho frío.  
*Apagón.*  
*Living.*
- JUB. : *Tira el tubo del teléfono. Cae el teléfono y nota que el cable está cortado. Mira el corte en el cable. Lo tira y corre a la habitación de la hija. Se detiene en la puerta. Mira. Muertos. Están muertos.*
- CORO : (*Cantando*). Esta murga se formó/ un día que llovía. Etc.
- JUB. : (*Pensativo*). Siempre lo pensé. No sabía quién. Pero alguien iba a quebrar la burda autoridad.
- CORO : Muertos. Muertos.
- MURG/3 : Hay que llamar a la policía.
- MURG/1 : (*A Murguera 2*). Negra, a la pieza. No nos metamos en líos.
- MURG/6 : A la prensa amarilla.
- MURG/3 : A todo el mundo. Para quejarnos de como vivimos.
- MURG/1 : NEGR.Aaaa. Te dije a la pieza.
- MURG/2 : Como de costumbre. No hemos visto nada.  
*Apagón.*
- MEDEA : Vieja, tengo frío. Mucho frío.
- JASON : *Intenta entrar a la habitación.*
- MEDEA : (*Jasón*). No. (*Le apunta con el revólver*). ¿Te acordás? La diadema y el velo... La herencia de mi tío... No intentes entrar mi bien amado Jason. Por fin voy a estar unida a mis hijos... (*Ríe*). Empezá a sufrir. Ahora a llorar hasta el día de tu muerte, queriendo esposo.
- JASON : Sólo me importan mis hijos.
- MEDEA : Vuelvo con ellos a la inocencia para salir de este barro. A mi virginidad. A mi mundo tan lejano del tuyo. Te dejo que vivas en él. Sólo te pido que me dejes ser feliz junto a mis hijos.

- VOZ MED. : Gracias, hijos. Gracias.  
*Cuarto de Medea.*
- VIEJA : ¿Qué sueño se tronchó en la noche? (*Coro ro-  
deándola*).
- MURG/2 : La ciudad ya no es igual.  
MURG/3 : Unos parten para el misterio.  
MURG/5 : ¿Qué rosa perdió su perfume?  
MURG/3 : Otros dan su primer grito inaugural.  
MURG/2 : LA CIUDAD YA NO ES IGUAL.
- VIEJA : Coronas de sangre cubren sus cabecitas.  
MURG/1 : Sus ojos luceros de papel.  
MURG/6 : Sus lenguas ya son la nada.  
MURG/4 : La historia de siempre. La historia de siempre.  
CORO : Los inocentes. Los inocentes.  
*Apagón.*
- VOZ VIEJA : ¡Medea! (*Llamando*). ¡Jason! ¡Jason!  
*Luz. Menos cuarto de la hija.*
- MEDEA : (*Parada en la puerta de su habitación*).  
JASON : (*Corre desde el cuarto de la hija, hacia la habi-  
tación de Medea. Al llegar al comedor la vie-  
ja*).
- JUB. : (*Sigue intentando con el teléfono*).  
VIEJA : No tenía que haberla dejado sola.  
CORO : *Corre tras Jason. Tras de la vieja el coro.*  
Dicen que dicen. Dicen que dicen.  
Bla, bla, bla, bla,...
- MEDEA : (*Apuntando con un revólver*).  
JASON : Quietos, no respondo por sus vidas.  
VIEJA : ¿Qué has hecho Loca de Mierda?  
MEDEA : ¿Los chicos dónde están?  
JASON : Lejos.  
MEDEA : ¿Dónde? Los quiero ver.  
JASON : Te acordaste que tenías dos hijos.  
MEDEA : ¿Tenías?  
JASON : Están más juntos que nunca.  
MEDEA : ¿Dónde?

- MURG/1 : (*Murguera 2*). ¡Esa garrafa!  
MURG/2 : ¡Todos sabían que la tenía, pero nadie tuvo  
agallas para sacarla!  
VIEJA : (*Refugio en el pecho de Jasón*). ¡Vámonos!...  
(*El cortinado de la habitación de Medea arde*).  
MEDEA : *Sale de cortinado envuelta en llamas.*  
¡La libertad está en mi cuerpo! ¡Ahora sí,  
soy tan libre como estas llamas!  
VIEJA : Vamos Jasón. ¡Vamos! ¡Que Dios la perdo-  
ne! (*Hacia calle*).  
MEDEA : *El cuerpo de Medea se pierde entre las llamas.*  
*Elevándose se pierde en el apogón.*  
VIEJA : Dentro de un rato el sol nos dará otra vez en  
la cara.  
Apogón.

- JASON : Por última vez...
- MEDEA : No. Están muertos. Como tu futura esposa.
- JASON : Nunca podría haber imaginado que amaría a una mujer tan cruel.
- MEDEA : Tuya es la culpa.
- JASON : Yo no he matado.
- MEDEA : Lo has hecho. Con tu egoísmo de hombre.
- JASON : Toda la maldad está metida en ése cuerpo.
- MEDEA : ¿Quién empezó esta locura? Nos juramos aquel atardecer de noviembre tendidos sobre el pasto, estar unidos para siempre, a pesar de todo lo que nos pudiera pasar. ¿Te quieres marchar? Pues bien. Andate pero solo, como llegaste a la estancia.
- JASON : No te escucho. No me interesa lo que decís, sólo quiero a mis hijos. Enterrarlos. A mis hijos.
- MEDEA : El fuego nos dará la libertad. El viento la sepultura.
- JASON : ¿Por qué tanta crueldad?
- MEDEA : Eso es. ¿Por qué fuiste tan cruel? Te espera una vejez de lágrimas.
- JASON : Te lo imploro. *(Intenta entrar)*.
- MEDEA : No Jason. *(Le apunta con el revólver)*.
- VIEJA : No. *(Lo detiene)*. Dejala.
- MEDEA : *(Mutis rápidamente tras el cortinado)*.
- VIEJA : Que Dios la perdone.
- JASON : Quiero ver a mis hijos.  
*(Fuerte explosión detrás del cortinado)*.  
*Living*.
- JUB. : ¿Qué pasa ahora? ¿Ese estallido?
- CORO : *Corriendo por todo el escenario*.
- MURG/1 : ¡Fuego!
- MURG/2 : ¡Esa garrafa! ¡Esa garrafa!
- MURG/3 : ¡A nuestras pilchas, para salvarlas del fuego!  
¡Que es lo único que tenemos!  
*(Corridas, gritos, etc.)*.

8.

APÉNDICE 2



*LA NAVARRO DE A. DRAGO*

## TRAGEDIA LATINOAMERICANA

### PERSONAJES:

MEDEA NAVARRO: 36 años.

ANTONIA: Muy vieja. Edad indefinida.

EL CHINO: 40 años. Gaucho surero.

ALBA: 15 años. Hija de Medea y Juan Cruz.

LEANDRO ALDAO: 60 años. Padre de Juan Cruz.

JUAN CRUZ ALDAO: 40 años.

HELENA: 25 años. Inglesa.

FANTASMA DEL PADRE DE MEDEA.

---

LA ACCIÓN SE DESARROLLA EN UN LUGAR CERCANO A  
LUJÁN, PROVINCIA DE BUENOS AIRES, EN LA DÉCADA DEL  
VEINTE.

MÚSICA RURAL SILVESTRE.

SÓLO DE GUITARRA QUE SUPUESTAMENTE TOCA EL  
CHINO.

LA TORMENTA SE INSINÚA EN TODA LA OBRA Y SÓLO AL  
FINAL, CUANDO MARCA EL TEXTO, SE DESATA  
REALMENTE.

SUGERENCIAS ESCENOGRÁFICAS PARA MOVIMIENTOS Y  
PUESTA:

ESCENARIO DIVIDIDO EN CUATRO PLANTAS:

\* PLANTA UNO: A foro. Es el más allá de todo. Su ancho es de lateral a lateral. En el centro una gran cama de hierro con techillo y cortinas de tul, color ambar y ocre. Grandes almohadas. A los costados, mesas de luz con lámpara y elementos menores. El color que prima es el marrón con toques blancos. Salvo la cama no hay solidez. Las puertas y ventanas imaginariamente.

\* PLANTA DOS: Es por lo menos medio metro más baja. La mitad de ancho que la planta uno. Está sobre lateral derecho del espectador. Se comunica con planta uno por rampa. Hay un aljibe grande y vetusto (lat. der. espec.) El balde está herrumbrado colocado a un costado. Desde dentro del aljibe sale una planta tipo trepadora, pero indefinida. No tiene flores. Un juego rústico de sillas (tres) y mesa. Esto es parte exterior de la casa. Aquí prima el color ladrillo viejo con esfumaturas de gris. Sólo el toque de vida de la planta.

\* PLANTA TRES: Es más baja que la anterior. Otra rampa comunica con planta dos. No así, con planta uno. Aquí el tono es "toda la luz". Hay dos sillas de estilo. Una mesa pequeña, baja. Contra planta uno, hay estantes con botellas y potes, en varios tonos. Dos lanzas ornadas y cruzadas a un costado.

\* PLANTA CUATRO: A proscenio. La más baja de todas.

Rampas la comunican con plantas dos y tres. Ancha, de arlequín a arlequín. Es el espacio libre.

EN LAS ALTURAS DE TODA LA CASA CUELGA Y SE MUEVE FOLLAJE DE DISTINTO TIPO. ES INFORMAL Y SÓLO SUGERIDO. PUEDE TOCAR EL PISO O DESAPARECER EN LO ALTO.

A LOS LECTORES DE "LA NAVARRO":

"Quizá sea que en lo más profundo de nosotros, esté latiendo la convicción axiomática, de que la vida se creó para responder a alguna pregunta universal. Por lo que, cuando tal pregunta quede resuelta, la vida estará de más, por así decirlo, y otra cosa vendrá a reemplazarla"

VAN DER POST

(JUNG)

AL COMENZAR LA ACCIÓN MEDEA ESTÁ ACOSTADA EN LA GRAN CAMA. HAY LUZ TENUE QUE BAÑA TODO EL ÁMBITO. EL FOLLAJE SE MUEVE SUAVE. PAUSA. AULLIDO PROLONGADO DE PERRO QUE EN CANON SE ENGANCHA CON OTROS TRES MÁS SUAVES. PAUSA. SE OYE LADRIDO RONCO Y GUTURAL. MEDEA SE INCORPORA SOBRESALTADA EN EL LECHO. ENCIENDE LÁMPARA Y AVANZA HASTA BORDE DE PLANTA UNO. BAJA RAMPA. SONIDOS DE TORMENTA. DEJA LÁMPARA Y BAJA A PLANTA DOS. LLAMA.

MEDEA: Antonia... Antonia... (SE OYE GRAZNIDO SOBRE SU CABEZA. SOBRESALTADA BAJA A LA PLANTA TRES. GRITA) ¿Dónde estás vieja? (SIGUE Y LLEGA A PLANTA CUATRO DEL COSTADO. DEL ALJIBE APARECE ANTONIA. ES MUY VIEJA. ROPA COLOR TIERRA. CUBRE CABEZA Y HOMBROS CON PONCHO. CAMINA LENTO. TODO EN ELLA ES AGORERO) ¿Dónde estabas? Cuatro perros aullaron, y un ladrido de perra en celo les respondió... Los animales del aire graznaron sobre mi cabeza... el refucilo brilló, y sin embargo la tierra sigue seca. Ayer soñé todo eso. ¿Qué va a pasar?

ANTONIA:: Viene con fuerza.

MEDEA: Pero, ¿de dónde?, ¿hacia quién viene? ¿Yo, mis hijos?

ANTONIA: No. Ni a vos, ni a tus hijos...

MEDEA: Entonces... ¿a él? (GRITA) ¿A él?

ANTONIA: En tu sueño cuatro perros blancos y una perra en celo salían del pantano. Los perros lloran a un hombre...

MEDEA: La perra negra en celo lo espera. Ella es la muerte, y ellos su cortejo. (DE PRONTO GRITA) Corré vieja, hay que hacerlo. Ahora...

ANTONIA SALE POR DONDE ENTRÓ Y VUELVE TRAYENDO UN BRASERO Y UN VELÓN ENCENDIDO. EL FOLLAJE SE MUEVE. ARRECIA EL RELÁMPAGO. SE HACE OSCURO TOTAL LENTAMENTE. MEDEA SE ACERCA A ANTONIA QUE EN CUCLILLAS HECHA ALGO SOBRE EL BRASERO.

COMIENZA A SALIR HUMO. MEDEA SE ENVUELVE EN ÉL Y  
HABLA.

MEDEA: Oh, muerte, muerte que rondás mi casa. Buscá tu  
presa lejos de aquí. Mirá otros ojos, otra cara, otro hombre.  
Humo... humo que te mezclas con el aire caminando senderos  
sin camino. Hacele huella hacia otro lugar. (PAUSA) No puedo  
leer más, vieja...

ANTONIA: La muerte viene en un hombre buscando a otro  
hombre para matarlo. Juan Cruz Aldao es el hombre buscado.  
Tu hombre. El que lo busca tiene tu sangre, Medea... tu sangre,  
tu frente y tu piel... Después que amanezca llegará como jinete  
de la desgracia para Medea.

ARRECIAN RELÁMPAGOS Y EL VIENTO. DE PRONTO  
SILENCIO TOTAL. SURGE MÚSICA SILVESTRE SUAVE.  
CANTA UN GALLO. LUEGO, UN SEGUNDO. Y UN  
TERCERO.

MEDEA: Llevate todo, vieja. Ya sé lo que no sabía.(LA VIEJA  
SE VA)

POR LATERAL IZQUIERDO DE PLANTA CUATRO  
APARECE EL CHINO. UN HOMBRÓN SERIO Y  
EMPONCHADO.

CHINO: Buen día, Medea.

MEDEA: (LO MIRA Y PARECE QUE LO DESCUBRIERA)

Si. Bueno hemos de hacerlo. Nosotros, Chino.

CHINO: No entiendo.

MEDEA: No hace falta. (SE ACERCA A ÉL Y LO ENCARA)

¿Cuánto hace que no viene el patrón, Chino?

CHINO: Va ´ser pá tres semanas. (PIENSA) Sí. Hoy hace tres semanas justas.

MEDEA: ¿Creés que él es feliz cuando viene aquí?

CHINO: Aquí está su mujer. Aquí están sus hijos. Ésta es su casa. Aquí estoy yo, también...

MEDEA: ¿Mucho lo querés, no es eso?

CHINO: Jugué con él de gurí. Todo lo que soy es por él. Él me enseñó las letras. Aprendimos juntos a montar el mismo caballo. Él me dio este cuchillo (LO TOCA) como regalo pa un año nuevo. Un día entre los días me había cortao la palma de la mano. Juan Cruz también se tajeó pá mezclar su sangre con la mía. Otra vez pá unas "elesiones", en un entrevero en las orillas, me salvó la vida...

MEDEA: Nunca me lo contaste.

CHINO: No, nunca. Pero, cuando usted vino aquí con él, y me puso a mi pá cuidarla. Cuando usted no quiso que la llamara señora sino que le diga Medea, como él... entonces supe que algún día le contaría todo esto. Hoy es el día...

MEDEA: ¿Por qué hoy?

CHINO: No sé. Será porque la tierra hiede como nunca. De una forma distinta.

MEDEA: Como a hembra esperando.

CHINO: (SE TURBA) Puede... solo sé que es diferente.

MEDEA: Vos le debés la vida.

CHINO: Eso dije.

MEDEA: Eso alguna vez se paga.

CHINO: Ajá... eso alguna vez se paga.

MEDEA: Hoy es el día. Un día distinto. (CHINO IMPASIBLE LA MIRA) Andá a la entrada del camino... no vayas solo. Llevá los perros. Los más bravos... y esperá.

CHINO: ¿A quién?

MEDEA: A un desconocido que tendrá mi frente...

CHINO: Su frente.

MEDEA: Que tendrá mi piel.

CHINO: Su piel.

MEDEA: Que tendrá mi sangre...

CHINO: ¿Su sangre? (ESTAN JUNTOS)

MEDEA: ¡Matalo! ... ¡Porque ese hombre viene a matar a Juan Cruz!

CHINO: Pero, él no está aquí.

MEDEA: ¡Pero vendrá! ¡A matar!...

CHINO: Entonces mi mano no temblará... Ahora me voy al camino. A esperar. (INICIA MUTIS. SE PARA. SONRIE TRISTE) Si llega a venir el hombre, y tengo que "dijuntarlo", será como un casamiento.

MEDEA: ¿De quién?

CHINO: ¡De tres! ¡Mujer, amigo y cuchillo! (MIENTRAS SALE SIN INTENCIÓN) ¡Si parece cosa e´brujas! (MUTIS)

MEDEA: (SE DESPLAZA Y LLEGA HASTA EL ALJIBE QUE ACARICIA AL PASAR, DEJANDO SU MANO UNOS

SEGUNDOS SOBRE EL BORDE. LUEGO SIGUE Y LLEGA  
HASTA EL LECHO. ENTRECIERRA LOS OJOS Y DICE  
COMO UNA ORACIÓN) ¡Tiene mi frente, mi sangre y mi  
piel...! Pero habrá un casamiento. ¡Mujer, amigo y cuchillo!,  
¡Mujer... amigo... y cuchillo! ¡Y cuchillo! ... ¡Y cuchillo!...  
¡Cuchillo!... (MEDEA CIERRA LOS OJOS Y CON ESE  
MOVIMIENTO VA APAGÁNDOSE LA LUZ TOTAL. HAY  
UN ESPACIO DE SILENCIO TOTAL. UN TRUENO  
FORTÍSIMO QUE SE DILUYE EN RESONANCIA.

FIN DEL PRIMER CUADRO

SEGUNDO CUADRO

A PROSCENIO POR LATERAL DERECHO DEL ESPECTADOR  
APARECE ALBA, HIJA DE MEDEA Y JUAN CRUZ, VISTE  
ROPAS SENCILLAS Y CALZA ALPARGATAS. CABELLO  
SUELTO. TRAE FLORES. ENTRA. SE PARA. ASPIRA CON  
DELEITE. ESTÁ COMO ARROBADA. HA PERDIDO SU  
VIRGINIDAD CON EL HOMBRE QUE AMA.  
POR COSTADO DEL ALJIBE APARECE ANTONIA TRAE  
ELEMENTOS DE MATE. VE A LA MUCHACHA Y LE CLAVA  
LA VISTA. POCO A POCO SONRIE. ALBA COMO SI ALGUIÉN  
LA HUBIESE TOCADO GIRA LA CABEZA Y LA VE.  
ALBA: Antonia... ¿mamá duerme? (LA VIEJA ASIENTE.  
AVANZA Y ACOMODÁNDOSE EMPIEZA A CEBAR

MATE) ¿Llegó papá? (ANTONIA NIEGA) Con mi hermano anoche hablamos de él. ¿Qué dirá cuando sepa que construimos el rancho en el río, y que vivimos en él? Yo creo que lo entenderá. (CAMBIO SONRIENDO) Los animales están contentos. El lobo herido que curamos la semana pasada, viene todas las noches. Las liebres al principio le desconfiaban, ya no. Esta mañana comieron juntos de la mano de Pablo. (PAUSA) Ni bien apareció el primer rayo de luz, estábamos nadando. El agua estaba tibia. (DEVUELVE MATE) Nahuel también llegó temprano. ¿Te puedo confiar un secreto? (ANTONIA SONRIE) Nadó con nosotros. Es la primera vez que lo hace. Nahuel es hermoso. Como Pablo, no, más... Su espalda es ancha. Su vientre magro y sus piernas fuertes... (RECUERDA SONRIENDO) Jugaron con Pablo en la orilla, sobre el tronco del sauce quebrado. El que perdiera la lucha tenía que obedecer al ganador. Lucharon, desnudos sobre el tronco con el sol saliendo. Ganó Nahuel... Y le pidió a Pablo que averigüe si un indio podía amar a su hermana, si mamá lo aceptaría. ... después me besó en la boca y llamó hermano a Pablo... Dijo que esperaría esta noche donde el río se ensancha. Si Medea dice que no, partirá para siempre. (PAUSA) Antonia, ¿cómo sabía Nahuel que lo amo? Yo a nadie se lo dije... (LA VIEJA SEÑALA EL CIELO. SE TOCA EL CORAZÓN Y HACE UN GESTO COMO DICIENDO: "ES ASÍ") No quiero que se vaya. ¿Qué debo hacer? (VIEJA SEÑALA HACIA DONDE ESTÁ MEDEA) Tenés razón, voy a despertarla.

ALBA SUBE HACIA MEDEA. LA VIEJA SALE POR DONDE  
ENTRÓ. ALBA LLEGA AL LECHO. CORRE CORTINAS Y DEJA  
AL LADO DE MEDEA LAS FLORES. LA BESA EN LA FRENTE  
Y ESPERA. MEDEA SE DESPIERTA LENTO. LA VE Y SONRIE.

MEDEA: Buen día, hija.

ALBA: Buen día.

MEDEA: ¿Es muy tarde?

ALBA: No. La mañana apenas empezó... Papá no vino.

MEDEA: Lo sé. (VE LAS FLORES) ¿Y estas flores? (LAS  
TOCA Y ASPIRA SU AROMA. LUEGO MIRA A SU HIJA.  
SE LEVANTA.. A ver, ponete a la luz... (LA MIRA A LOS  
OJOS) Hay amor en tu mirada. ¿Es cierto?

ALBA: Sí.

MEDEA: ¿Cómo sabés que es el amor?

ALBA: No lo sé... ¡Creo que es!

MEDEA: (HABLA MIENTRAS SE VISTE) ¿Sentís la sangre  
hervir cuando él aparece?

ALBA: Sí. Me hace en el estómago un latido suave y dulce.

MEDEA: Sentís florecer tus pechos como flores salvajes...

ALBA: Como frutas frescas abiertas por el sol...

MEDEA: Sentís inmensa tu cama por las noches...

ALBA: Y como un frío azul me hurga el sexo...

MEDEA: Y lo nombrás y el frío se vuelve angustia...

ALBA: Y la piel se me vuelve tierra. Y está seca. Estéril, casi  
muerta.

MEDEA: (LA BESA EN LA FRENTE) Si, eso es amor. ¿Quién es él?

ALBA: El que te manda estas flores. Dijo que éste es su corazón. Y si te parece mal, las arrojes al aljibe. Y él se irá.

MEDEA: (PAUSA. TOMA LAS FLORES Y A ALBA POR LOS HOMBROS Y BAJA HASTA EL ALJIBE) El aljibe guarda el alma de quién murió por amor. Nunca nadie encontró su cuerpo. Dicen que está ahí, abajo, debajo de todo. (SE DESPLAZA SEGUIDA POR ALBA Y LLEGA AL CUARTO BLANCO) Vivían en esta casa. (SEÑALA BOTELLAS Y POTES) Aquí guardaban pócimas y filtros amorosos de todas partes. Se engualichaban todas las noches. Se amaron con Dios y con el diablo por testigos. Hasta que un día el diablo le mandó la muerte a él. Ella no pudo resistirlo y se arrojó al aljibe. Este lugar es sólo de ella. ...¿Por qué he de arrojar ahí las flores? ¿Acaso vos no lo querés?, ¿Qué tiene que hacer la vida con la muerte?

ALBA: ¿No te importa saber quién es?

MEDEA: ¡Ya no!

ALBA: ¡Es Nahuel!

MEDEA: (SE DESPLAZA OTRA VEZ HASTA EL ALJIBE)  
¡Un indio! ... ¡El indio sabe amar y odiar! ¡El indio ama la tierra!, ¡Ama su raza! ... Por amor a su tierra y su raza murió de pie frente a la milicada. Murió caído por el hambre y la peste. Murió de rodillas en las misiones... ¡Murió de todas formas!.  
¡Siempre pegado a la madre tierra, siempre amando! ... No. Su

corazón no es para ser arrojado al aljibe. Su corazón es para que entibie tu lecho.

ALBA: (PLENA Y SERENA) (TOCÁNDOSE EL VIENTRE)

¡Ya lo hizo! (UNA PAUSA. SE MIRAN INTENSAMENTE.

MEDEA LENTAMENTE LA ABRAZA Y LA BESA) ¿Qué dirá papá?...

MEDEA: (ACUSA LA RESPUESTA) Una noche de fiesta y tules blancos, fue la noche que me escapé con tu padre... La fiesta recién comenzaba. Juan Cruz entró por los fondos a buscarme. Antonia me avisó, y no dudé. Cuando nos íbamos apareció mi padre. Juan Cruz estaba de espaldas. Tu abuelo, iba a matarlo. (PAUSA) Me interpuse y frené su brazo... Y el cuchillo de la muerte penetró una sola vez... Yo todavía tenía el brazo de mi padre aferrado. Y cayó muerto a mis pies... Y desde ese momento sentí que ya era mujer de tu padre. Me uní a él. Sin palabras. ¿Para qué? Estaba todo dicho... Y vinimos aquí. Escondidos del mundo... (TRANS) Hoy, mi hija florece al amor... ¿y creés que tu padre podría oponerse? ... (PAUSA) Y si fuera así... andate, andate con Nahuel... Lejos... más allá de todo. Más allá.

ALBA: (AVERGONZADA) Hoy... me descubro mujer, y descubro que mi madre también lo es. No sé... hoy es un día diferente. Hoy, el lobo comió de la mano de Pablo. Hoy, me siento hembra de pronto. Hoy...

MEDEA: Es un día de luces, de vientos, de sombras. De silencios enormes. ¿Qué día será hoy en mi vida? (EL SOL SE

HA OCULTADO. RESUENA UN TRUENO SUAVE Y HAY UN RELÁMPAGO DÉBIL PERO ALARGADO. POR UN COSTADO APARECE EL CHINO. MEDEA LO VE) ¿Qué pasa, Chino?, ¿quierés hablarme?

CHINO: Si.

ALBA: Me voy... a esperar la noche en el río. (BESA A

MEDEA) Adiós. (SALE)

MEDEA: Te escucho, Chino.

CHINO: El hombre llegó.

MEDEA: ¿Dónde esta?

CHINO: En el pantano. (ROMPE UN TRUENO LARGO Y

LEJANO. SE ACOPLA UN AULLIDO DE PERRO

LLORANDO. SE HACE SILENCIO. EL FOLLAJE SE

MUEVE) Me punteó aquí.(SE LEVANTA PONCHO Y

MUESTRA)

MEDEA: ¿Cómo supiste que era él?

CHINO: Es que no fue uno, el viajero. (PAUSA) Antes que él, llegó Don Aldao.

MEDEA: (EN GUARDIA) ¿Don Aldao?. ¿Y cómo está?

CHINO: Quiso ver los nietos. Le dije del rancho en el río. Fue ahí.

MEDEA: ¿Qué más?

CHINO: Venía nervioso. Me dijo que un hombre buscaba a Juan Cruz, para matarlo. Que hace años la tenía jurada. Que yo tenía que pararlo. ¡Chá digo con el forastero! No había ni llegado todavía, y ya las lechuzas le estaban cantando. Ha de ser

fiero tener la suerte así, cruzada. Dos veces, una mujer y un hombre ya lo habían condenado. Y el sol no había terminado de aparecer.

MEDEA: (COMO ENSIMISMADA Y NOSTÁLGICA) ¿Cómo murió?

CHINO: Finteamos. Me las vi fieras. Me tocó de punta y se creyó seguro. Pero yo sabía que lo iba a poder. Estaba la vida de Juan Cruz de por medio. Y hoy era el día de pagar mi deuda... Y la pagué. (PAUSA) Caminó unos pasos y se agarró del caballo. Después se cayó, y se quedó quietito. Lo crucé en la montura y lo llevé al pantano. No sé dónde salieron unos perros blancos sucios, y una perra negra... se pusieron a aullar mientras el finadito se hundía. (PAUSA) Después, llevé el caballo a lo del gringo, porque era caballo de él... y me vine para acá.

MEDEA: Andá a buscar a Don Aldao.

CHINO: Voy...

MEDEA: Curate el puntazo antes...

CHINO: No estorba.

MEDEA: Cuando llegue Juan Cruz, avisame a mí, antes que a nadie.

CHINO: Bueno.

MEDEA: Andate yendo.

CHINO: (INICIA MUTIS. SE PARA) Medea...

MEDEA: ¿Sí?

CHINO: ¿Le digo a Juan Cruz cuándo venga, que desgracié a su hermano de Usté?

MEDEA: ¿Vos querés decírselo?

CHINO: ¿Pá qué?

MEDEA: No te hagas cargo, entonces.

CHINO: (LA MIRA Y SALE)

FIN DEL SEGUNDO CUADRO

TERCER CUADRO

MEDEA TOMANDO DE UN HUMEANTE TAZÓN DE MATE  
COCIDO. COME UNA GALLETA. ANTONIA PARADA A SU  
LADO LE ACOMODA EL CABELLO. MEDEA DEJA LA TAZA  
A UN LADO Y SE DEJA PRIMAR POR ANTONIA. ÉSTA  
TERMINA Y RECOGIENDO LA TAZA HACE MUTIS. MEDEA  
SE PARA Y EN ESE MOMENTO HACE SU ENTRADA EL  
CHINO SEGUIDO DE LEANDRO ALDAO. ÉSTE VISTE ROPAS  
DE CIUDAD ALGO POLVORIENTAS. SU PORTE ES  
IMPERANTE Y MACHISTA. SE MIDEN CON MEDEA CON LA  
MIRADA.

CHINO: ¿Así que se vino?

ALDAO: Así es. Decidí hacerlo. Hay cosas importantes que  
hablar.

MEDEA: ¿Sí?... Venga. Vamos a sentarnos para hablar.

(SUBEN HASTA PLANTA DEL ALJIBE) Chino... (ÉSTE  
SUBE) ¿Qué quiere tomar Don Leandro? ¿Quiere matear?

Cuando quiere resolver o hablar cosas serias, gusta hacerlo con unos amargos de por medio...

ALDAO: Así es...

MEDEA: Chino, andá a buscar las cosas y cebalos vos, ¿querés?

ALDAO: Prefiero que no haya nadie presente.

MEDEA: El Chino es diferente... ¿Acaso no lo puso aquí Juan Cruz, para que me cuide? No le hace a la cuestión que el Chino esté o no. Más antes, o más después se va a enterar... (ALDAO LA MIRA FIJO, ELLA SONRIE) Andá, Chino. (ÉSTE SALE POR SALIDA DE ALJIBE) (PAUSA MIRÁNDOSE) ¿Estuvo con los nietos?

ALDAO: Sí.

MEDEA: ¿Cómo los halló?

ALDAO: Me sorprende la forma en que viven... Rodeados de animales y de plantas. Casi como salvajes... Y, aunque tengan que vivir aquí... ellos son Aldao.

MEDEA: No lo he olvidado, Don Leandro. (SONRIE) Y también son Navarro. Los hijos de Juan Cruz y Medea, son Aldao Navarro. ¿O es qué Usted lo ha olvidado? (PAUSA. SE MIRAN) ¿Y que se cuenta por Buenos Aires? ¿Cómo está?

ALDAO: (AGRADECIDO DE HABLAR DE OTRA COSA) Revuelto. En los últimos años, los anarquistas se han envalentonado. Cada vez hay más gringos bochincheros. (MEDEA COMIENZA A TRENZARSE EL CABELLO.

TRENZA Y DESTRENZA LENTAMENTE) Hasta por dos italianos presos en Estados Unidos han hecho una campaña.

MEDEA: ¿Y qué han hecho?

ALDAO: Están acusados de asesinato. Un pescador y un zapatero. Sacco y Vanzetti se llaman. Las calles de la ciudad eran un hervidero. Parecía una fiesta cívica que se celebraba.

Por Solís, Buen Orden, la Plaza Colón... Todos mezclados caminando en silencio. Y de pronto agitaban banderas y gritaban como si fueran comparsas de carnaval en las orillas.

¡Ah, si me dejaran a mí, en un par de día limpio de revoltosos el país! Pero, tengo que cuidar muchas cosas.

MEDEA: ¿Ah, sí?

ALDAO: En las próximas elecciones presentaré candidatura a Gobernador de la provincia (PAUSA) Mis correligionarios quieren que... (DEJA LA FRASE INCONCLUSA. SE EMPIEZA A PONER MOLESTO) Por eso cuando me enteré que "La Protesta" iba a atacarme, hice secuestrar la edición. Y marqué a Ghiraldo...

MEDEA: ¿Quién es?

ALDAO: El director, que ahora anda escondido. Ya sabés que yo entiendo las cosas de una manera. (MIRÁNDOLA Y HACIENDO PAUSA) ¡Lo que molesta, afuera!...

MEDEA: (PARÁNDOSE Y ARRANCANDO HOJAS SECAS A LA PLANTA DEL ALJIBE) Lo sé... (SONIDOS LEVES DE TORMENTA) Se anuncia tormenta. (VUELVE AL TEMA) A mi padre le oí decir muchas cosas de usted.

ALDAO: ¿Cómo ser?

MEDEA: Que estando los dos en lo mismo, eran rivales. Que lo quería todo para usted. (ENTRA CHINO CON ELEMENTOS DE MATE)

CHINO: (CEBA Y OFRECE A DON ALDAO) Bueno, el mate ya está empezao. Si no se molesta, prefiero irme, Medea. La vieja va a venir a cebar.

MEDEA: ¿Por qué?

CHINO: Si tuviera que trenzar tientos míos, no me gustaría que nadie meta mano. Cuant'ímás Don Aldao, que es patrón. Yo apenitas soy el Chino.

MEDEA: Anda nomás.

CHINO: Con permiso. (SALE. ALDAO LE DA EL MATE A MEDEA. ENTRA LA VIEJA Y LO AGARRA PUES MEDEA SE QUEDÓ MIRÁNDOLO SIN TOMARLO)

MEDEA: Juan Cruz siempre me cuenta lo que pasa en Buenos Aires. Y una oye nombres e historias que parecen de otro país.

ALDAO: Todo cambia con el tiempo. La gente, las ideas, las calles...

MEDEA: ¿Las calles? Claro, el progreso. Se entiende. Ahora, la gente, las ideas... La gente cambia cuando tiene nuevas ideas sobre la gente. ¿Eso será también progreso?

ALDAO: Lo que un día está bien, mañana puede molestar.

MEDEA: Lo que hoy nos sirve mañana puede molestar.

ALDAO: ¿Por ejemplo?

MEDEA: Por ejemplo Medea Navarro a Leandro Aldao.

ALDAO: (SE PARA. ENCIENDE UN TABACO) No entiendo.

MEDEA: (UN POCO MÁS FUERTE) ¡Por ejemplo Medea

Navarro a Leandro Aldao!

ALDAO: ¿Qué querés decir?

MEDEA: (MUY FUERTE DE PIE TAMBIÉN) ¡Por ejemplo

Medea Navarro a Leandro Aldao!

ALDAO: (IGUAL) ¡No me grités, carajo! (HAY UNA GRAN

PAUSA. MEDEA DE PRONTO RIE. ÉL LA MIRA

ATÓNITO.)

MEDEA: ¡La pucha si cambió el paisano, como dirían por

aquí!... En una oportunidad me dijo que me admiraba. ¡Qué

ojalá su finada esposa, hubiera tenido mis agallas! ¡Qué yo era

lo justo para hombres como usted! ¡Una hembra macho! ¡Qué

me hacía un volcán para la cama, y una roca al lado del hombre

para aguantar lo que venga! ... Y hasta medio me agradeció la

muerte de mi padre... Y del todo la vida de Juan Cruz. Y ahora

me insulta...

ALDAO: ¡No tolero que me griten!

MEDEA: ¡Ni yo que me cambien!

ALDAO: ¿Qué querés decir?

MEDEA: (UNA PAUSA) No lo sé bien. Todavía...

ALDAO: Bueno. Te voy a hablar sin rodeos. Sin dar más

vueltas a la noria.

MEDEA: ¡Es la única manera que entiendo de hablar!

ALDAO: Querría que Juan Cruz estuviese presente.

MEDEA: ¡Pero no está! Sabía que esta vez iba a tardar. La campaña electoral. Él me lo dijo. Porque Don Leandro esta ves, ya no quiere el corderito. Quiere la majada entera. (PAUSITA) Pero, tarda mucho, ya. Creí que estaría con Usted...

ALDAO: Estaba, hasta hace tres días...

MEDEA: ¿Y qué pasó? Alguna chinita veinteañera que le sobó los pantalones? ¿Es eso? (ALDAO MIRA PARA OTRO LADO) No. Juan Cruz es hombre de una sola mujer. Los une el crimen y el misterio. El amor y los hijos. (MIRA A LA VIEJA) Y su gente... Antonia... que vio el cuchillo penetrar la carne, y no dio un solo grito. Y desde ese día no habló más. Lo hace cuando Medea se lo pide. ¡O el Chino! ¿Nunca pensó en las noches del Chino? ¡Yo, sí! Nadie las conoce. Siempre ronda la casa. Me basta susurrar su nombre para que aparezca. Le pertenece a Juan Cruz por entero. Ama y mata por Juan Cruz. ¡Con eso vive! ¡Como Medea!

ALDAO: (PAUSA) Creí que mi hijo estaría aquí. Discutimos. Por primera vez me hizo frente. Por primera vez, me dijo que no. ... y después desapareció.

MEDEA: (PAUSA) ¿Y qué le pidió para que diga que no?

ALDAO: (SIMPLE) Que empezara todo de nuevo.

MEDEA: ¿Todo, que?

ALDAO: ¡Todo!

MEDEA: ¿Qué es todo? (ÉL MIRA PARA OTRO LADO.

ELLA LO CIRCUNDA) ¡No deje de mirarme, Leandro Aldao!

ALDAO: (DESPLAZÁNDOSE Y HABLANDO. MEDEA ATRÁS) Voy a presentar candidatura a Gobernador de la Provincia...

MEDEA: (LO CORTA) ¡Ya lo sé!

ALDAO: Cuando alguien asume ese puesto, se investiga su vida, la de su familia...

MEDEA: (SIEMPRE TRAS ÉL) ¡Qué lo hagan!

ALDAO: Corre el dinero a manos llenas para comprar hombres y conciencias.

MEDEA: ¡Las lenguas se cortan!

ALDAO: (FUERTE. ALTERADO) ¡No se puede matar a todo el mundo!

MEDEA: (IGUAL) ¡Hágase su mundo como Medea y Juan Cruz!

ALDAO: (PAUSA. SE RECOMPONE) Bien, ya que tenés respuesta para todo, escuchá, y dame una solución que no sea lo que yo pensé.

MEDEA: ¡Hable...!

ALDAO: Mucho se comentó sobre la muerte de tu padre y tu desaparición.. manejé todos los medios posibles para cerrar las bocas porque...

MEDEA: ...porque le convino la muerte de mi padre. Porque él, era más que usted dentro del partido. Y porque pensó que la aventura del muchachito semental de los Aldao, era algo pasajero. Pero, no fue así.

ALDAO: (RESPIRA HONDO. PAUSA) Sea, dejémoslo así.

Pero, hoy, se revuelve la basura, para que largue olor a podrido.

Por eso paré "La Protesta", y marqué a Ghiraldo. Saben de esta casa... Aunque no el lugar...

MEDEA: Uno lo supo y vino. Ya no hará nada. (ÉL LA MIRA)

No me mire así... Usted vino aquí también por "eso". A cuidar a Juan Cruz, no solo a buscarlo...

ALDAO: El Chino lo estaba esperando.

MEDEA: ¡Y usted le dijo, paralo!

ALDAO: ¡Ya tenía tu orden!

MEDEA: ¡La suya o la mía! ¿Qué importa? (PAUSA) El Chino lo paró. Y la ciénaga hizo el resto...

ALDAO: ¡Cómo... ¿cómo supiste que vendría?

MEDEA: ¡¡¡Lo supe!!!

ALDAO: (MIRA A MEDEA, A ANTONIA Y OTRA VEZ A MEDEA) Alguien lo contó en Luján, entonces...

MEDEA: En Luján nadie sabe nada. Lo supe... Todo lo que venga contra Juan Cruz y Medea, lo presiento. Como su llegada... Cuando lo vi me empezó a hormiguar todo el cuerpo. Eso... es malo, me dije. Cuando está por venir él, en cambio... se me vuelve dulce la boca... la sangre se me entibia... Y el cuerpo parece una guitarra grande, que el viento tocara para mí. Lo supe. (PAUSA) Lo que no sé todavía... es para que vino usted...

ALDAO: (ARROJA SU MÁSCARA) ¡Mi hijo debe casarse!

MEDEA: ¿No dice que no quiere que se sepa de mí? ¿Cómo vamos a casarnos si... si... (SE DA CUENTA DE GOLPE) No... no es con Medea que usted quiere que se case...

ALDAO: ¡No!

MEDEA: No...

ALDAO: ¡No! (PAUSA. ALDAO JUEGA EL SILENCIO)

Ellos son estancieros de la Patagonia. Ingleses. La muchacha conoció a Juan Cruz en una reunión en casa, y quedó prendada de él. (MEDEA ES DE AGUA) ¡Sería una solución para todo!

Con esa unión pondríamos fin a las murmuraciones... Juan Cruz... social y económicamente... ¡Ya sabés que las cosas no me han ido bien! Estamos casi en la ruina... Ellos quieren apoyarme... Podría hacer mi campaña más tranquilo, sería con seguridad Gobernador, ¡ya sabés que ellos... ¡Todo empezaría de nuevo!

MEDEA: ¿Y yo? (ES UNA CONDENADA QUE PREGUNTA POR PREGUNTAR) ¿Y mis hijos?...

ALDAO: Los mandaríamos a Europa, a educarse,,, Lejos de este sitio, de todo esto... (PAUSA. ES LA ESTOCADA COBARDE DEL TORERO AL TORO DENIGRADO) Y dentro de unos años, pasarían por hijos adoptivos de Juan Cruz... Y podrían irse todos a vivir a la Patagonia, o a Londres... con los nuevos hijos de Juan Cruz.

MEDEA: (REPITE AUTÓMATA) ¡Con los nuevos hijos de Juan Cruz!

ALDAO: Es una gran solución. Tenés que comprender y ayudar.

MEDEA: (EMPIEZA A INCORPORAR EN SÍ LA TORMENTA PREMONITORIA) ¿Ayudar?...

ALDAO: Juan Cruz, no quiso entrar en razones. Por eso discutimos. No quiere...

MEDEA: (ILUMINADA DE PRONTO) ¿No quiere?

ALDAO: No. Por último aceptaba que sus hijos se fueran a Europa.. Irse él, también... a cualquier parte. Pero, con vos.

(PAUSITA) ¡Eso es imposible! ¡Si no hay casamiento no hay plata!

MEDEA: (ENFRENTÁNDOLO) ¡A cualquier parte pero conmigo! ¿Eso dijo? (GRITA) ¿Eso dijo? ... ¡Lo sabía!... ¡Lo sabía!... ¡No podía estar engañada!... ¡Él es mío!, ¿me oye?, ¡mío!... como yo soy de Juan Cruz... ¡No importa la vida o la muerte... no importa el escándalo, la ruina, la pobreza, la cárcel, nada, nada!... ¡Solo él y yo! ¡Él y yo! ¡Medea y Juan Cruz... Juan Cruz y Medea! (RIE Y LLORA COMO LOCA.

RECORRE LA CASA GRITANDO) ¡Juan Cruz y Medea!... ¡Medea y Juan Cruz! (LE GRITA AL AIRE, A LAS PLANTAS, A ANTONIA, AL ALJIBE, A TODO SU MUNDO. ALDAO LA OBSERVA ACUMULANDO IRA HASTA QUE DE PRONTO CORRE HACIA ELLA)

ALDAO: (TOMÁNDOLA. FURIOSO) ¡Basta, basta! (MEDEA SIGUE IGUAL COMO POSEÍDA) ¡Basta, basta! (QUITÁNDOSE EL CINTURÓN COMIENZA A PEGARLE A

MEDEA CON FURIA MIENTRAS SIGUE GRITÁNDOLE) ¡Basta, basta! ( ANTONIA CORRE Y QUIERE INTERPONERSE Y ES GOLPEADA TAMBIÉN BRUTALMENTE. SIGUE EL CASTIGO HASTA QUE MEDEA QUEDA TIRADA SIN CONOCIMIENTO. A SU LADO ALDAO RESPIRANDO FATIGOSO. Y ANTONIA SOLLOZANDO POR MEDEA. ALDAO SE DESPLAZA HACIA LA SALIDA SIN MIRAR HACIA ATRÁS) ¡Perra!... (SALE)  
HAY UN SILENCIO TOTAL.

ANTONIA: (SE LEVANTA TRABAJOSAMENTE YENDO HASTA EL ALJIBE. SACA AGUA CON EL BALDE HERRUMBRADO. LO DESENGANCHA Y VA HACIA MEDEA. HUMEDECE UN PAÑUELO Y COMIENZA A REFRESCARLE TIERNAMENTE, MIENTRAS LE HABLA) ¡Mi niña, mi niñita! Antonia está con vos... como cuando era bebida y quedaste sin madre... mis pechos fueron tu vida. Ahora están secos. Pero, mi niña tiene los suyos abiertos como rozas... y tiene sus entrañas para que Juan Cruz se quede en ellas como miel en el panal... y tiene tierra caliente que caminar con él... y lluvias esperando para la uva y el trigo... y tiene a Juan Cruz , y Juan Cruz tiene a Medea...

MEDEA: (REACCIONA SUAVE. TAMBALEANTE SE APOYA EN LA VIEJA Y LLEGA HASTA EL ALJIBE HABLANDO) ¡Y Medea tiene a Juan Cruz! ¡Y Juan Cruz tiene a Medea! (SE PALPA EL CUERPO, LA CARA, Y COMIENZA A REIR SUAVE. SIN GRITOS. MUY DULCE) ¡Ya no duele, Antonia, ya no me duelen los golpes! (AL ALJIBE) ¡Es por tu agua, ¿sabés?! Es por tu agua que guarda el cuerpo de la enamorada...

y su alma. Es por tu agua. ¡Ya no me duele, Aldao! ¡Ya no me duele! (Y ASÍ COMIENZAN UN CANON MIENTRAS VAN HACIENDO MUTIS LENTO HACIA PLANTA CUATRO. MEDEA APOYADA EN ANTONIA DICE: "Ya no me duele, Aldao, ya no me duele" Y ANTONIA LLEVANDO A MEDEA ACOMPAÑA CON: " Juan Cruz tiene a Medea, Medea tiene a Juan Cruz"... ASÍ EN CANON MUTIS

FIN DEL TERCER CUADRO

CUARTO CUADRO

CAMBIO DE LUCES LENTO. VIENTO QUE SOPLA SUAVE. POR LATERAL IZQUIERDO PLANTA CUATRO ENTRA JUAN CRUZ. VISTE ROPAS DE PAISANO. ES UN "HERMOSO HOMBRE", NO UN HOMBRE HERMOSO. ES TREMENDAMENTE SENSUAL CON SU SOLA PRESENCIA. A PESAR DE ENTRAR ALGO SIGILOSO Y MIRAR ATENTAMENTE A TODOS LADOS, SU FORMA DE CAMINAR ES LA DEL DUEÑO DE TODO. UNA VEZ QUE RECORRE LA CASA Y NO ENCUENTRA A NADIE SE TRANQUILIZA. DESCENDE LAS RAMPAS Y CUANDO ESTÁ LLEGANDO ABAJO APARECE EL CHINO POR EL MISMO LUGAR QUE ENTRÓ JUAN CRUZ. CHINO: (LO VE Y SE ALEGRA) ¡Juan Cruz! (VA A SU ENCUENTRO) ¿Cuándo has llegado? JUAN CRUZ: (LO MIRA UNOS SEGUNDOS) Hace un momento...

CHINO: Lindo cuidador tenés en la casa. Ni siquiera te oí...

JUAN CRUZ: No quise que me vieras, ni que me oigas.

CHINO: ¿Por qué? (SE FIJA EN LAS ROPAS) ¿Y esa ropa?

JUAN CRUZ: Es de Soria.

CHINO: ¿El chileno?

JUAN CRUZ: Sí. Estuve en el rancho de él. Tres días...

CHINO: ¿Tres días? ¿Por qué no viniste aquí? Todos te esperamos.

JUAN CRUZ: No quería ver a mi padre. Sé que estuvo...

CHINO: Ya se ha ido.

JUAN CRUZ: ¿Dónde está Medea?

CHINO: Salió a galopar en "El Manchado".

JUAN CRUZ: (SE SIENTA) ¿Los hijos en el río, no?

CHINO: Sí. ¿Cómo sabés?

JUAN CRUZ: Soria. Fue muy servicial el chileno. Vigiló la casa, el camino... (LIGERO CAMBIO DE COLOR EN LA VOZ) Anduvo por el pantano... miró y oyó por mí... y no preguntó nada.

CHINO: El chileno no es de preguntar.

JUAN CRUZ: No. ¿Qué novedades hay por aquí?

CHINO: Lo que ya sabés, nada más. Tu padre habló con Medea. Discutieron fiero. Yo oí de afuera. Gritaron. Él la castigó. A ella y a la vieja que se metió en el medio.

JUAN CRUZ: (MUY TRANQUILO) ¿Y vos qué hiciste?

CHINO: Nada. Él es el patrón. Como vos. Qui'iba'cer...(UN SILENCIO) Después se fue...

JUAN CRUZ: (SE LEVANTA. COMIENZA A QUITARSE LA ROPA. PRIMERO LAS BOTAS. EL CHINO VA AYUDANDO Y ACOMODANDO) Así que los hijos viven en el río... Cuando vos y yo éramos chicos teníamos una guarida en el monte. ¿Te acordás?

CHINO: (AÑORANDO) Cómo pá olvidarme. Fue el tiempo lindo de la vida. Dos mocosos galopando por la llanura. Pescando o cazando algún bicho para asarlo en la guarida del monte. El cielo y el campo, para nosotros. ¡Lindo pago, Chivilcoy!...

JUAN CRUZ: Era un tiempo dónde no cabía la mentira. La tierra era tierra y era mía. Cuando regresaba a la ciudad me iba muy triste. Y pensaba en el próximo verano... y en vos...

CHINO: ¿Volverías allá?

JUAN CRUZ: ¿Para qué? ¿Qué se ganaría? Los chicos hemos crecido. La guarida del monte vaya uno a saber como estará. El tiempo pasó. (TERMINA DE SACARSE LA ROPA. TIENE EL TORSO AL AIRE. ESTÁ DESCALZO) Pasó sin darnos cuenta. Todo cambia y pasa. Como la gente. ¿No?

CHINO: (NO ENTIENDE. NO SABE) Así ha de ser. No sé. Yo sólo sé lo que vos me enseñaste. No he ido a las escuelas a aprender.

JUAN CRUZ: ( SOBRE ÉL) Pero sabés muchas cosas que nadie te enseñó. No hay cuchillero como vos, por ejemplo. Cuando te fui a buscar para traerte aquí, hacía cuatro años que

no te veía. Estabas convertido en el más diestro del lugar. Hasta tres hombres juntos has podido. Él que se te atreva, pierde...

CHINO: Habilidades que vienen solas. Cuando no se las tiene, hay que recular, pués. O tener plata...

JUAN CRUZ: O ser astuto. Como fuiste con Saverio, el domador.

CHINO: ¿Saverio? (¿CÓMO LO SUPO?)

JUAN CRUZ: Él se burlo de vos cuando nos llevó al rancho de las quartudas y no quisiste entrar. Teníamos catorce años... Eramos la primera vez que tendríamos mujer. Y vos no quisiste entrar.

CHINO: (TOCADO) Eran como sapos hembras... Me daban asco las quartudas.

JUAN CRUZ: (SIN OÍRLO. LACERANTE) Después la siguió a la noche en la cocina. Con otros peones te desnudaron y te untaron con miel. (SONRÍE CRUEL) Todos se rieron de vos. Me acuerdo que lloraste mucho... Y un día Saverio apareció degollado, caído en una huella.

CHINO: Estaba mamao... era pendenciero... ¿Qué tengo que ver yo?

JUAN CRUZ: Cambiaste después de aquella muerte. Empezaste a pelear. (UN GRAN SILENCIO. ESTÁN MUY JUNTOS.

CARA A CARA) ¡Fuiste vos!

CHINO: (LO MIRA FIJO. DESPUÉS DICE FIRME) ¡Sí!

JUAN CRUZ: (SE APARTA) Estuve pensando mucho estos días. Vos tenés cosas que yo no sé. Todos, todos tenemos algo

que queremos para nosotros, sin importarnos si lo quieren los demás. El padre, Medea, yo... todos. ¿Qué es lo bueno y lo malo?

CHINO: Yo...

JUAN CRUZ: ¿Qué?

CHINO: No sé lo que es bueno ni malo. Nunca tuve nada. Ni padres. Me crié guacho y solo. No tuve oportunidad de elegir. Ni casa, ni oficio, ni lugar. Cuando conocí el frío, era frío de verdad, y dolía. Cuando supe del fuego, fue porque me había quemao. Ni siquiera pude querer algo o alguien... y tenerlo. Nunca. La vida se me vino así, como el pelo o las uñas. No la hice ni la elegí, Me la hicieron. (PAUSA) ¿Pá qué te iba a contar lo de Saverio? Traer un muerto a la rastra, no sirve, no. Es así. La vida ni la hice ni la elegí... Me vino, nomás. (SE LEVANTA EL PONCHO) ¡Cómo esto! (MUESTRA LA HERIDA)

JUAN CRUZ: ¿Qué es eso? (MIRA LA HERIDA) ¿Cómo fue?

CHINO: También trae un muerto a la rastra. Pelié de frente... ya ves, hasta me punteó. Pelié por cosas que quiero. ¡Me jugué!

JUAN CRUZ: ¿Por qué no querés hablar de esto? ¿Qué me ocultás, Chino?

CHINO: No le hace. (ENTRA MEDEA QUE VE A JUAN CRUZ. A LA VEZ ANTONIA SALE DE SU LUGAR)

MEDEA: ¡Juan Cruz!... (CORRE HACIA ÉL, QUE LA ESPERA EN SU LUGAR. LO ABRAZA. LO BESA. LO

ACARICIA. CHINO Y ANTONIA SE VAN YENDO.

Antonia... Chino... que nadie entre en la casa. ¡Ni los hijos!

JUAN CRUZ: (ALGO ENCENDIDO POR LAS CARICIAS)

Todavía no los he visto.

MEDEA: (A LOS OTROS) ¡Lo dicho, que nadie entre!

(SALEN LOS OTROS) Mañana los verás... (LE ACARICIA

EL VIENTRE. EL PECHO. EL SEXO Y DEJA SU MANO EN

ÉL. BESA A JUAN CRUZ, LO MUERDE) Hoy... es mío

(JUAN CRUZ SE ABANDONA A LA VOLUPTUOSIDAD

DE MEDEA. SE ENERVA SEXUALMENTE. COMIENZA A

LEVANTARSE UN VIENTO. CAMBIA LA LUZ. SE HACE

TODO TENÚE. SE OYE ALGÚN PÁJARO. Sabía que estabas

aquí. Iba con el "Manchado" al galope. En pelo. Las riendas

seltas. Sentía su cuerpo bajo mío vibrar en la corrida. Y de

pronto, paró. Paró en medio de la llanura y quedó quieto, con

las orejas levantadas. Todo estaba mudo. (LO SIGUE

ACARICIANDO SABIAMENTE) Entonces el pasto cambió de

color y el viento le dio otro ritmo. El cielo estaba rojo. Una

nube dorada apareció y los pájaros se desbandaron hacia

cualquier parte. Un olor agridulce me entró por la boca y me

llenó de ansiedad... ¡Entonces supe que habías llegado!

JUAN CRUZ: Estuve escondido... no quería encontrar a mi

padre... Debemos hablar, Medea...

MEDEA: Después...

JUAN CRUZ: ... Medea, es necesario...

MEDEA: No. No hablemos ahora. Te estaba esperando y llegaste. No importa más nada. (SE EMPIEZA A OIR GUITARRA TOCANDO. LENTA Y VITAL. LA LUZ DESCIENDE A UN MÍNIMO. EL FOLLAJE BAJA Y PARECIERA QUE TOCARA A LOS ACTORES. TODO SE FORMA ORGÁNICO Y SENSUAL. MEDEA COMIENZA A DESNUDARSE CAMINANDO EN DIRECCIÓN A SU LECHO. JUAN CRUZ LA SIGUE. LA ROPA DE MEDEA VA QUEDANDO EN EL CAMINO. LLEGAN ARRIBA. LOS DOS TOTALMENTE DESNUDOS. UNO FRENTE AL OTRO. SONIDOS DE TORMENTA SIGUEN LEVES. SE HACE OSCURO EN EL LECHO Y A LA VEZ ENTRA A LATERAL IZQUIERDO DEL ESPECTADOR UN CENITAL ROJIZO. SUAVE. AHÍ ESTÁ PARADO EL CHINO CON LA GUITARRA EN LA MANO Y SU RESPIRACIÓN AGITADA. MIRA HACIA EL DORMITORIO. ENTRA ANTONIA. RECOGE LAS ROPAS. EL CHINO ALZA EL PAÑUELO DEL CUELLO DE JUAN CRUZ. SE MIRAN CON ANTONIA. ÉSTA DEJA LA ROPA AL PIE DE PLANTA UNO. SE MIRA LARGAMENTE CON EL CHINO Y SE VA. EL CHINO MIRA EL PAÑUELO Y SE LO GUARDA. LUEGO LENTAMENTE SE VA. UN TRUENO COMIENZA A NACER LEJANO EN CRESCENDO Y REVIENTA SOBRE TODO EL FOLLAJE QUE BAILA ENLOQUECIDO. APAGÓN RÁPIDO. FIN DEL CUARTO CUADRO

## QUINTO CUADRO

JUAN CRUZ ENCIENDE LÁMPARA Y LUEGO SE SIENTA EN LA CAMA. MEDEA DUERME. NO HAY OTRA LUZ EN ESCENA MÁS QUE LA LÁMPARA. JUAN CRUZ MIRA A MEDEA. ESTÁ PREOCUPADO. SE LEVANTA LLEVANDO LA LÁMPARA Y BAJA POR RAMPA. LLEGA HASTA SUS ROPAS. LAS MIRA. PAUSA. DEJA LÁMPARA Y COMIENZA A VESTIRSE. ENTRA VIENTO QUE SILBA LEVE. SE MUEVE FOLLAJE Y PEQUEÑOS RELÁMPAGOS ILUMINAN LA ESCENA. LÁMPARA SE APAGA. JUAN CRUZ DESCIEENDE. IRRUMPE CANON DEL CORTEJO DE LA MUERTE. JUAN CRUZ LO BUSCA CON LA MIRADA. HAY TEMOR EN ÉL. CON EL LADRIDO FINAL DE LA PERRA, JUAN CRUZ CRUZA LA ESCENA Y SALE. LAS LUCES DE TORMENTA ILUMINAN UNOS SEGUNDOS. UN CABALLO PARTE AL GALOPE. MEDEA SE DESPIERTA DE GOLPE.

MEDEA: ¡Juan Cruz!... (PALPA LA CAMA. LA TORMENTA SE INSINÚA MÁS FUERTE. MEDEA SE COLOCA UNA BATA Y BAJA A TIENTAS. LLAMA) ¡Antonia!, ¡Viejaaa! ... (INMEDIATAMENTE COMO SI HUBIERA ESTADO ESPERANDO APARECE ANTONIA. TRAE CANDELABRO CON DOS VELAS) Juan Cruz se ha ido... (VE LA ROPA AMONTONADA. CONTROLA) No está su ropa. No me despertó al irse...

ANTONIA: (SE ADELANTA Y MIRA EL CIELO) Noche fea.

Con los relámpagos bailan las luces malas. (AULLA UN

PERRO. MEDEA SE ESTREMECE)

MEDEA: ¡Llamalo, vieja! ¡Qué venga!... (ANTONIA

DESAPARECE Y VUELVE TRAYENDO UN BRASERO QUE

CUELGA DE CADENILLAS. BROTA HUMO DE ÉL. LA VIEJA

RECORRE TODOS LOS SECTORES MUSITANDO COSAS

INAUDIBLES. LUEGO SE DETIENE EN PLANTA CUATRO.

QUEDA EN SILENCIO. MEDEA LLEGA HASTA ELLA)

ANTONIA: ¡Humo que brotas del fuego! ¡Fuego que parís el

humo! ¡Hacete dueño del aire, buscá a un hombre! ¡Un hombre

que dejó su lecho para salir de noche! ¡El hombre de Medea,

humo! ¡Humo que ha parido el fuego! ¡Fuego quemador de

sueños! ¡Quemá la voluntad de Juan Cruz Aldao! ... esté donde

esté, traélo, traélo de vuelta a la casa. ¡Pronto, pronto que el

fuego se apaga! ¡Mezclate con la tormenta, con la luz mala y las

sombras! ¡Traélo! ¡Antes que se enfríen las sábanas de Medea!

¡Traélo, humo, traélo! (LA VIEJA CAE EN UN TRANCE CON UN

GRITO LARGUÍSIMO. SE RETUERCE GIMIENDO HASTA QUE

QUEDA QUIETA. EL FOLLAJE SUBE Y BAJA. SONIDOS DE

CORO GREGORIANO EMERGEN Y DESAPARECEN.

MEDEA: (GRITA DESESPERADA) ¡Juan Cruz! ... ¡Juan

Cruz! ... ¡Juan Cruz! ... (TODO SE CALMA DE GOLPE. DE

TODAS PARTES EMERGEN FANTASMALES FORMAS QUE SE

RETUERCEN Y SE MUEVEN AL SON DE SUS PROPIAS

VOCES. DETRÁS DE TODO UN HOMBRE VIEJO LLEVANDO

DE LA MANO UN MUCHACHO CON UNA TREMENDA  
HERIDA EN EL PECHO SE VA ABRIENDO PASO. LOS DEMÁS  
MUESTRAN SUS LLAGAS Y HERIDAS. MEDEA QUEDA EN  
EL CENTRO RODEADA POR TODOS QUE GIRAN  
LENTAMENTE)

HOMBRE VIEJO: ¡Medea ... Medea! (LOS OTROS HACEN  
CORO)

MEDEA: ¿Quién... quién?

HOMBRE VIEJO: Yo tu padre, Medea (LA TOCA. MEDEA  
ESTÁ INMOVIL, COMO MUERTA) Aquel que tu mano  
aferraba cuando el cuchillo mató. Estoy aquí... con tu hermano.  
Aquel que mandaste esperar y hoy se pudre en el barro. Aquel  
que buscó vengar su sangre y su sangre traicionó!

MEDEA: (EN UN GRITO AHOGADO) ¿Qué quieres, ahora?

HOMBRE VIEJO: Decirte que tu hora llega. ¡El tiempo por sí  
solo consume venganza!. ¡El tiempo amontona tierra sobre  
tierra y siempre cumple! ¡Lo olvidaste! ¡Y ahora Juan Cruz se  
va de tu lado!...

MEDEA: ¡¡¡Nooo!!!

HOMBRE VIEJO: ¡Sí! ¡Juan Cruz se va de tu lado! ¡A pesar de  
todo lo que has hecho! (LOS OTROS SIEMPRE HACIENDO  
CORO) ¡A pesar del crimen! ¡De los hijos que lo ligan a vos! ...  
¡Se irá! ¡Ya no importa seguir vagando entre el trueno y la  
tormenta! ¡Ya no importa el purgatorio eterno! ¡Juan Cruz se va  
de tu lado!... . ¡Juan Cruz se va de tu lado! ... (CORO)

MEDEA: (ATERRADA) ¡¡¡Nooo!!!, ¡¡¡Nooo!!!

EL VIEJO Y TODOS: ¡Juan Cruz se va... Juan Cruz se va!

MEDEA: (INMÓVIL SIGUE EN UN GRITO) ¡¡¡Nooo!!!

EL VIEJO Y TODOS: ¡Juan Cruz se va! ¡Juan Cruz se va!...

(CANON DE LA MUERTE Y SU CORTEJO SE OYE Y TODOS

REPITIENDO SU MULETILLA DESAPARECEN. MEDEA

COBRA VIDA. VENCIDA. LLORA QUEDO. AMENGUAN

EFFECTOS DE TORMENTA. TODO SE AQUIETA. LA VIEJA SE

INCORPORA Y TOMANDO SUS ELEMENTOS DESAPARECE.

ENTRA JUAN CRUZ. MEDEA LO VE Y CORRE A SU

ENCUENTRO. LO ABRAZA. ÉL FRÍO NO LE RESPONDE)

MEDEA: ¡Juan Cruz! ... ¿Dónde estabas? ¿Por qué saliste sin avisarme?

JUAN CRUZ: (SE DESPRENDE) Dormías...

MEDEA: ¿Dónde estuviste?

JUAN CRUZ: Galopando en "El Manchado"...

MEDEA: ¿Con esta noche?

JUAN CRUZ: Quería correr el campo, solo. Pensar...

MEDEA: Pensar... ¿Qué cosa?

JUAN CRUZ: Pensar... ¿O es que un hombre no puede pensar a solas?

MEDEA: Si, si. Claro. A veces hace falta pensar a solas. Se

sacan conclusiones... (DE PRONTO SE ASUSTA DE SU

FRASE)

JUAN CRUZ: ¡Si!

MEDEA: ¿Vamos al cuarto?

JUAN CRUZ: ¡No!

MEDEA: ¿No?

JUAN CRUZ: ¡No!...

MEDEA: (PAUSA) No escuché tu galope al llegar...

JUAN CRUZ: No llegué galopando.

MEDEA: ¿Dónde dejaste al "Manchado"?

JUAN CRUZ: Dónde quedó.

MEDEA: ¿Dónde quedó?

JUAN CRUZ: Sí... (PAUSA LARGA) Metió una pata en el

hueco de una vizcachera. ¡Tuve que matarlo!

MEDEA: ¿Al "Manchado"? ¿Al "Manchado"?

JUAN CRUZ: ¡No es una muerte para llorar?

MEDEA: ¡No estoy llorando! ... Tuve que matarlo, me decís, y te quedás así. Él, era mío y tuyo. Cuando lo trajiste, apenas levantaba del suelo. Y sus patitas agatas lo sostenían... ¡No hizo falta ni domarlo! Toda la gente se sorprendía... un caballo sin doma y deja montar, decían... debe ser caballo santo... Tuve que matarlo, decís. Y es todo. ¿Para que saliste en esta noche de perros? ¿Para qué?

JUAN CRUZ: Tenía que pensar te dije... Y tenía que ver...

MEDEA: ¿Qué?

JUAN CRUZ: ¡El pantano!

MEDEA: (EN GUARDIA) Pudiste esperar el día.

JUAN CRUZ: ¡No! ¡La muerte se ve mejor de noche!

MEDEA: ¿Qué decís?

JUAN CRUZ: No podía dejar de pensar. ¡Al fin de cuentas soy un Aldao! Por primera vez discutí con mi padre, y era la

primera vez que me pedía algo. Quise hablar de eso con vos.  
Quise hablar con el Chino. Le hablé de otros tiempos. De  
nuestros juegos en el monte. De las primeras mujeres. Le hablé  
de cosas sagradas para dos amigos... pero no sirvió de nada.  
(TRANSICIÓN) ¡Y después, vos, con tus noches y tu fuego...  
comiéndome por dentro, cada vez más... como si fuera ayer la  
vez primera. Como si no hubiera sido nunca. (PAUSA) ¡Se lo  
de tu hermano!

MEDEA: (PAUSA NATURAL) ¿Cómo lo supiste?

JUAN CRUZ: Todo el que viene aquí, tiene que buscar un  
caballo en lo del “gringo”, él me dijo que mi padre estaba ... y  
un forastero. Y me lo describió. Más luego, el Chino, devolvió  
un caballo. Mi padre se fue después ... ¿Dónde está el  
forastero? ¿Dónde? Me ocultaron todo ... Vos, y el Chino. Para  
ustedes la muerte no importa mas que los que les pueda rendir  
...

MEDEA: (SE LE ACERCA. LO ENCARA) ¡Vos, hablando de  
lo que rinde la muerte! ¡Vos ... un hombre de la política! ¿Te  
olvidás de los fraudes a punta de revólver y cuchillo? ¿Cuántos  
muertos votaron por el partido de tu padre?

JUAN CRUZ: ¡Y el tuyo!

MEDEA: ¡Y el mío, si! ¡La misma calaña! ¿A cuántos borrarón  
porque molestaban? ¿En cuántos entreveros estuviste donde  
corrió la sangre y la corrupción? ¡¡¡Los patrones Aldao!!!  
¿Cuántas mujeres dejaron llorando? ¿Cuánta criatura sin padre?  
... ¿Y tú mujer? Está unida a vos por una muerte ... ¿O lo

olvidaste ... patroncito Aldao? ¡Yo tenía quince años, y me hiciste hembra de pronto, en un segundo, por una sola puñalada ... mientras paraba el brazo que iba a matarte!

JUAN CRUZ: (DE HIELO) Esto fue el final ... ¡El final de algo que nunca tenía que haber empezado!

MEDEA: (SE DERRUMBA DE PRONTO) ¡No, no, no, Juan Cruz, no sabés lo que decís! ¡Perdoname!

JUAN CRUZ: (IGUAL. LA RECHAZA) ¡Esto fue el final!

MEDEA: ¡Están los hijos de por medio, toda una vida!

JUAN CRUZ: Las vidas empiezan y terminan. ¡Esto se acabó!

MEDEA: ¡No, no puede ser!

JUAN CRUZ: ¡Pero, va a ser!

MEDEA: (SE REVUELVE EN SI MISMA. ESTA JUGADA.

TRASPASADA DE DOLOR) ¿Te vas a ir? ¡Le vas a hacer caso a tu padre! ¿Te vas a casar con la plata de la inglesa? ¿Eso me querías decir? ¿Eh? ¡Me quieren sacar los hijos ... y te vas! ¡Me deshacés la vida, y te vas ... después que ni la muerte me importó! ¡Todo lo hice pensando en vos, solo en vos, nada más!

¡Como ustedes me enseñaron! ¿No entendés que Medea es mujer de Juan Cruz, para lo que sea? ¿No lo entendés?

JUAN CRUZ: Tengo tiempo todavía de empezar una vida limpia ,, nueva.

MEDEA: ¿Con quién? ¿Con la inglesa? ¿Con la hija de un patrón de la Patagonia? ¿Qué hay de limpio en esa gente? ¡Ríos de sangre de indios y milicos les manchan las manos! ¡Así se hicieron patronos los gringos en el sur! Cualquiera lo sabe en

Buenos Aires , aunque lo tapen ... ¡Los dueños de la Patagonia ... (ESCUPE CON DESPRECIO) ¡Claro, ella no! ¡Ella mientras tanto, bordaba y aprendía piano! ¡Y ahora quiere un macho para su cama! ¡El macho justo! (LE GRITA) ¡Gringos y políticos ... buena mezcla de hijos de puta!

JUAN CRUZ LA ABOFETEA. MEDEA QUEDA MUERTA DE PIE.

JUAN CRUZ VA HACIA LA HABITACION Y COMIENZA A BUSCAR PAPELES Y OBJETOS CON EVIDENTES MUESTRAS DE IRSE.

ABAJO ENTRE EL CHINO. MEDEA LLORA. ÉL SE ACERCA Y LA MIRA.

MEDEA: ¡Se va ...!

CHINO: ¡Lo se! Habló conmigo, antes de entrar aquí ... ¡Se va y nos deja! Me pidió le preparara un caballo ...

MEDEA: ¡Se va ...!

CHINO: Le pregunté si me mandaría a buscar. ¡Y me dijo que no!

MEDEA: ¡Se va ...!

CHINO: ¡Va a empezar otra vida! Y no quiere resaca, dijo ...

MEDEA: ¡Me quiere sacar los hijos!

CHINO: ¿Ande viá ir, sin Juan Cruz?

MEDEA: ¿Qué debo hacer? ¿Qué puedo hacer? ¿Matarme?

CHINO: ¿Y, qué?

MEDEA: ¿Matar los hijos?

CHINO: ¿Páqué?

MEDEA: ¡Para que le duela, para destruirlo, como él hace conmigo!

CHINO: ¡Igual se irá!

MEDEA: ¿Entonces? ¿Entonces, Chino?

EL LA MIRA Y CUANDO VA A CONTESTAR SE OYE DESDE AFUERA RUIDO DE UN CARRUAJE QUE LLEGA. LOS DOS MIRAN EN ESA DIRECCIÓN. EL CHINO SALE A VER.

MEDEA QUEDA SOLA. ENSIMISMADA. YA NO LLORA.

CHINO: (ENTRANDO) Ha vuelto Don Aldao.

MEDEA: ¿Don Aldao?

CHINO: Si. Con alguien ... no vi bien.

ALDAO PADRE ENTRA ACOMPAÑADO DE UNA MUJER DE UNOS VEINTICINCO AÑOS. VESTIDA ELEGANTEMENTE. RUBIA. BONITA. ALDAO MIRA A MEDEA. LUEGO A LA MUJER.

ALDAO: Ella es Medea.

MEDEA COMPRENDE QUE ES LA OTRA. LAS DOS SE MIRAN. LA RECIEN LLEGADA ASIENTE EN SILENCIO.

Aldao: ¿Dónde está Juan Cruz?

MEDEA NO LE CONTESTA. NO APARTA LA VISTA DE LA OTRA.

JUAN CRUZ: (BAJANDO LLEGA AL GRUPO Y SALUDA A HELENA RETENIENDO SU MANO ENTRE LAS SUYAS.)

¡Helena! (AL PADRE) ¿Por qué la trajiste aquí?

ALDAO: Ella quiso venir ... me esperaba en Luján. Acordamos que si yo no arreglaba las cosas ella vendría. Para hablar con vos. Para hablar con Medea.

MEDEA DE ESTUPOR EN ESTUPOR MIRA A UNO Y

OTRO.

JUAN CRUZ: ¡Podrías haberle evitado conocer “esto”!

ALDAO: Ella quiso venir. Yo ... no tengo nada que decirte.

(SALE)

JUAN CRUZ: ¡Dejanos solos, Chino! (ESTE SALE) ¡Helena,

yo ...

HELENA: (LO APARTA SUAVE Y VA A MEDEA) Quería conocer a la señora ... y que estuviéramos las dos delante suyo.

MEDEA: ¿Y ahora, qué?

HELENA: ¡Ahora, todo! Quiero que sepa que no soy su enemiga.

MEDEA: ¿No?

HELENA: Soy solo una mujer dispuesta a todo por el hombre que ama.

MEDEA: (PEQUEÑA RISA TRISTE) ¡En todo caso, mi rival!

HELENA: ¡Exacto!

MEDEA: ¡Con las ventajas que da el poder!

HELENA: Si.

MEDEA: ¡Usted, compra! Y yo, ni siquiera puedo rechazar su oferta.

HELENA: Por favor, querida. ¡El trasfondo de todo esto es ... negocios, y política! Juan Cruz, usted y yo, somos nada más que pequeñas piezas. (SE APOYA EN JUAN CRUZ) ¡No voy a ocultarle que he tenido relaciones con Juan Cruz! Ya ve ... me sincero con usted.

MEDEA: Gracias ...

HELENA: Si. Lo elegí. Luego ... lo otro. La carrera política de su padre, que mi familia puede avalar. ¡Mi familia y su dinero, y la bancarrota de los Aldao ... esa, es su desgracia!

MEDEA: ¡Desgracia es la traición!

HELENA: Conozco toda su historia. Una romántica y trágica historia de amor. Los hijos que naturalmente llegaron. Los adversarios de Leandro Aldao, eligiendo a Juan Cruz, como punto de mira de sus disparos. Y ... el futuro. ¿Qué depararía el futuro para Juan Cruz Aldao? Su padre arruinado ... ¡Su hija, y ese indio ...! (PAUSA) ¡Si, también sé eso! (PAUSA) ¡Este lugar ... la gente que lo habita! ¡Y su mujer, una especie de animal sexual, dispuesta a pasar el resto de su vida oculta, venerando las noches, para esperarlo! ¡Esperarlo siempre! ¿Debo seguir?

JUAN CRUZ: No, Helena, no. No hace falta. ¡Vine dispuesto a llegar a un acuerdo con Medea!

HELENA: ¡Y no quiso escucharlo!

JUAN CRUZ: No. La presencia de un hombre que venía a matarme lo enredó todo.

HELENA: ¿Un hombre?

JUAN CRUZ: ¡Era, José María Navarro, hermano de Medea!

HELENA: ¿Era?

JUAN CRUZ: ¡Medea, mandó al Chino a esperarlo, y lo mató!

HELENA: (PAUSA) ¿Algien más lo sabe?

JUAN CRUZ: No.

HELENA: ¡Hay que enviar a ese hombre lejos de aquí!

JUAN CRUZ: Cuando llegué, pregunté al Chino, y me ocultó cosas ... luego, Medea ... Más tarde la desesperación por terminar con todo ... esto.

HELENA: ¿Terminar? ¿Entonces, la elección es junto a mí?

JUAN CRUZ: (LA ABRAZA) ¡Si!

HELENA: ¡Todo está en su lugar, ahora!

MEDEA: (BAJO, GUTURAL) ¡Váyase ... ahora ¡ (GRITA)

¡Váyase ... fuera, fuera ...!

ALDAO: (ENTRA CON LOS GRITOS) ¿Qué pasa? ¿Qué pasa?

HELENA: ¡Ya nos vamos! ¡Juan Cruz, usted, y yo!

ALDAO: (EMOCIONADO ABRAZA A SU HIJO) ¡Sa bía que mi sangre estaría de mi lado. ¡En el momento justo, has vuelto a ser un Aldao! ¡Gracias, hijo ...

HELENA: Vámonos ya, estoy cansada.

JUAN CRUZ: Está bien. Vayan ustedes. Quiero ver a los hijos, antes.

HELENA: Esperaremos en Luján. (LO BESA) ¡Hasta luego, querido! (MIRA A MEDEA ANTES DE SALIR) ¡Pobre mujer ...! (SALE CON ALDAO)

MEDEA Y JUAN CRUZ QUEDAN EN SILENCIO MIRANDOSE.

RUIDO DEL CARRUAJE YÉNDOSE.

APARECE EL CHINO, JUAN CRUZ LO VE.

JUAN CRUZ: ¿Preparaste el caballo? (CHINO ASIENTE)

Acercalo a la casa.

JUAN CRUZ SUBE A SU CUARTO.

MEDEA: (AL CHINO SIN MIRARLO) ¿Y ...? ¿Y entonces,  
Chino?

EL CHINO POR TODA RESPUESTA SACA SU CUCHILLO  
Y LO COLOCA EN LA MANOS DE MEDEA.

MEDEA: (PAUSA) ¿Porqué no lo hacés vos?

CHINO: ¡No puedo! ¡Esta vez sería por mí, no por él! (SALE)

MEDEA LLEGA HASTA EL ALJIBE.

JUAN CRUZ BAJA. SE MIRAN.

COMIENZA A OIRSE DESDE AFUERA LA GUITARRA  
DEL CHINO.

JUAN CRUZ: ¿Qué tenés ahí? (MEDEA MUESTRA EL  
CUCHILLO) ¡Es del Chino! ¡Le pediste el cuchillo al Chino!  
¿Querés matarme? (ELLA ASIENTE. NATURAL) No seas  
torpe, dame ese cuchillo. Todo va a mejorar. Ya oíste a Helena.  
Cuando regrese de Inglaterra podré verte de cuando en  
cuando. ¡Helena lo va a entender! ¡A ella no le importa la  
fidelidad, solo la lealtad!

MEDEA SE ACERCA A EL Y LO ABRAZA DESPACIO. LO  
ACARICIA COMO RECONOCIÉNDOLO. LO BESA SUAVE.  
GOZÁNDOLO. POR TODA LA CARA. EN REALIDAD SE ESTÁ  
DESPIDIENDO. EL LA BESA. DEJA EL CUCHILLO EN EL  
BORDE DEL ALJIBE. LA APARTA. SE VUELVE PARA IRSE.  
MEDEA TOMA EL CUCHILLO.

MEDEA: (LO LLAMA) ¡Juan Cruz ...!

EL SE VUELVE Y RECIBE LA PUÑALADA EN EL ESTOMAGO.  
GIME.

QUEDA DOBLADO SOBRE MEDEA QUE COMIENZA A  
LLORAR GIMIENDO MIENTRAS SOSTIENE EL CUCHILLO  
TODAVÍA INTRODUCIDO EN JUAN CRUZ. EL SE  
DESPRENDE Y CAE RODANDO SOBRE SI. LLEGA ALA  
PLANTA CUATRO.

LA GUITARRA DEJA DE TOCAR. JUAN CRUZ AGONIZANTE  
SE ENCORVA EN SU LUGAR. NO PUEDE CREERLO.

MEDEA BAJA HASTA EL. LO TOMA DE LOS CABELLOS Y  
DANDO UN ALARIDO ATROZ LO APUÑALA POR SEGUNDA  
VEZ. JUAN CRUZ CAE. DA UN PAR DE BOQUEADAS Y  
MUERE A LOS PIES DE MEDEA.

POR LATERALES APARECEN CHINO Y ANTONIA.

MEDEA DEJA CAER EL CUCHILLO.

HABLA COMO CONTANDO.

MEDEA: Ya no se irá. ¡Medea Amor, que fue Medea Tierra,  
hoy es Medea Muerte ...

(SIN MIRAR A NADIE COMO PARA SI) ¡Ahora se juntará  
todo lo que haya de valor en esta casa, y vos Chino, se lo vas a  
llevar a los hijos!

LENTAMENTE EL LUGAR DONDE ESTÁ PARADA MEDEA  
CON JUAN CRUZ MUERTO, COMIENZA A ASCENDER Y DE  
SUS COSTADOS EMPIEZAN A VISLUMBRARSE GRUESAS  
RAÍCES SALPICADAS DE TIERRA FRESCA.

MEDEA: ¡Que se vayan lejos ¡ ¡Muy lejos ... con Nahuel!

¡Ellos son lo nuevo ... en ellos está la verdad que viene de atrás

...!

OSCURO TOTAL. SOLO UN CENITAL PARA MEDEA

MEDEA: ¡Un día entre los días, sus hijos podrán llenarse las  
manos de trigo ... y habrá muchachas esperando por él ¡ ¡ Un  
día entre los días ¡ ¡De ellos es la vida ... como la tierra y Dios,  
son del hombre ¡ ¡Como el viento y el agua! ¡Juan Cruz Aldao,  
se queda acá! ¡Medea Navarro, mujer de un solo hombre, esta  
noche entre las noches, así lo quiso!

ROMPE AL FIN LA TORMENTA MIENTRAS SE VA

HACIENDO LENTAMENTE EL OSCURO TOTAL.

FIN.