

Loxias

Pour citer cet article :

María Silvina Delbueno,
" Imágenes de una antinomia : la dimensión aérea de la impureza de Medea de Eurípides en la resignificación de
Laurent Gaudé Loxias, Loxias 45.,
mis en ligne le 28 avril 2014.
URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7756>

[Voir l'article en ligne](#)

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL @Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

Imágenes de una antinomia : la dimensión aérea de la impureza de *Medea* de Eurípides en la resignificación de Laurent Gaudé

Images d'une antinomie : la dimension aérienne de l'impureté dans la *Médée* d'Euripide selon la nouvelle sémantisation de Laurent Gaudé

María Silvina Delbueno

María Silvina Delbueno es profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y especialista en Lectura, Escritura y Educación por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales de la ciudad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como Profesora Adjunta ordinaria en la Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires y como integrante del proyecto de investigación : « Las expresiones de violencia en la literatura, de Grecia a nuestros días », en la Universidad Nacional de La Plata. Es directora del proyecto de Extensión universitaria : « La problemática de las mujeres filicidas : una propuesta humanizante a través del mito griego a la realidad, de Medea a las mujeres del siglo XXI », acreditado por la Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires. Su tesis de Maestría en Literaturas Comparadas realizada en la Universidad Nacional de La Plata : *La problemática de las mujeres filicidas : Las reescrituras de Medea de Eurípides en Médée Kali de Laurent Gaudé y en el diálogo intertextual en dos Medeas argentinas* ha sido entregada para su evaluación el 30 de abril del año 2013. Sus publicaciones recientes son: « El palimpsesto del mito de Medea en el teatro francés contemporáneo : *Médée Kali* de Laurent Gaudé », *Trans-revue de Littérature générale et comparée de l'Université Sorbonne Nouvelle* (2), « *Au-delà* », 17, 2014, <http://trans.revues.org/965> ; *Iniciación a la lectura y a la escritura universitarias*, Editorial de la Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires, Unicen-Colección Textos para la Enseñanza. Segunda Serie 06, Tandil, Buenos Aires, 2013; « Los rastros de *Medea* de Eurípides en *Medea* 55, de Elena Soriano. El tópico de los celos » en Aurora López, Andrés Pociña y María de Fátima Silva (dir.), *De ayer a hoy. Influencias Clásicas en la literatura*, Centro de Estudios Clásicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, Portugal, 2012.

En ce XXI^e siècle, l'œuvre française *Médée Kali* donne, de façon dialogique, une nouvelle signification à la tragédie éponyme, la *Médée* d'Euripide. Laurent Gaudé réussit dans cette pièce, de manière particulière et remarquable, à unir le rôle de protagoniste de cette femme universellement connue, et l'étrangeté de l'Orient, sous la déité de Kali. L'écrivain français oriente alors le mythe connu dans une autre perspective, car tout ce que nous savons au sujet de l'héroïne classique, appartient au passé. Dans le domaine de la littérature comparée, Gaudé

engage un dialogue intertextuel à partir de l'antinomie centrée sur la dimension spatiale de la pureté de la cité, opposée à l'impureté émanant de la *physis* de sa protagoniste. Dans le troisième *stasimon* prononcé par le chœur, aux vers 824-865 de cette tragédie, l'impureté de Médée s'affirme par sa volonté de fer d'assassiner ses enfants. Ce même *miasma* caractérise la Médée de Gaudé, la pestiférée du Gange, qui pollue l'air avec sa pavane ondulante et sa danse de serpents, tout en affolant à mort les hommes dans son sillage. Cette étrangère, introduite dans un autre mythe, celui de Gorgo, la Méduse, revient en Grèce dans le but de déterrer ses enfants, après avoir commis l'infanticide.

Médée Kali de Laurent Gaudé es la obra francesa que en el siglo XXI resignifica la tragedia griega, *Medea* de Eurípides. El autor francés entrelaza desde el título de esta obra, a la mujer mítica y universalmente conocida, con la extrañeza de Oriente, en la particularidad de la diosa Kali. Desde el campo de la literatura comparada, Gaudé entabla el diálogo intertextual a partir de la antinomia centrada en la dimensión espacial de la pureza de la ciudad frente a la impureza que emana de la *physis* de su protagonista. Es en el tercer estásimo enunciado por el coro, en los versos 824-865 de la tragedia, prevalece la impureza de Medea por su férrea intención de perpetrar el asesinato de sus hijos. Es ella el *miasma*, la misma que signa a Médée Kali, la pestífera del Ganges, la que contamina el aire con su contoneo ondulante y su danza de serpientes, al tiempo que enloquece mortalmente a los hombres a su paso. Esta extranjera, imbricada en otro mito, el de Gorgona, la Medusa, vuelve a Grecia con el propósito de desenterrar a sus hijos, luego de cometido el filicidio.

Médée, dimension aérienne, pestilence, Médée Kali, Gaudé (Laurent)

Medea, dimension aérea pura, pestilencia, Médée Kali

Introducción

Los estudios comparados traspasan las fronteras culturales en el devenir histórico y por ello la fuerza dialéctica de la literatura adquiere visos de cosmopolitismo, lo que nos ha permitido hallar en las obras, motivo de nuestro análisis, un nuevo punto de encuentro.

La Literatura Comparada como afirma Guillén, consiste « en el examen de la literatura desde un punto de vista internacional, un mundo en tensión entre lo particular y lo general; o si se prefiere, entre lo local y lo universal¹ ».

Universalmente conocido es el mito de Medea y múltiples son las obras que en la literatura de Occidente vuelven sobre ella. Recordemos que el mito es una realidad

¹ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada de ayer y de hoy*, Barcelona, Tusquets, 2005, p. 27.

cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias².

Nuestro enfoque se vertebrará en el comparativismo entre la tragedia griega *Medea* de Eurípides y la pieza teatral contemporánea *Médée Kali* de Laurent Gaudé desde la dimensión de la imaginación aérea. Tal como afirma Bachelard : « Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas *image*, c'est *imaginaire*. La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole *imaginaire*. Grâce à l'*imaginaire*, l'imagination est essentiellement *ouverte, évasive*³ ». Fundamentaremos este análisis en la teoría de la intertextualidad desde la perspectiva de Gérard Genette⁴, ya que a la hipertextualidad le corresponde el mérito de relanzar constantemente las obras antiguas en un nuevo circuito de sentido. A su entender la literatura es inagotable, ya que el libro no basta sólo con releerlo sino que hay que reescribirlo.

En alguna medida los diversos autores en sus creaciones particulares retoman del personaje de Medea los rasgos de una naturaleza doble : la mujer y la divinidad. Al tiempo enfatizan en ella a la mujer extranjera, la maga con ribetes demiúrgicos, la abandonada, la *aporética*, sin salida y, finalmente, la filicida. Sin embargo, Gaudé ha sabido fraguar en esta heroína mítica, la particularidad de Oriente, en la mujer y en la divinidad hinduista, tan magnánima y destructiva como llega a serla mítica Medea. Magistralmente resemantiza, transforma, el rasgo de pestilencia de procedencia euripídea, pues es ella la que contamina el aire como consecuencia del acto filicida.

Si tenemos en cuenta la obra de Eurípides que funciona a modo de hipotexto, recordemos que es representada ante el público en el 431, último año de paz en la Atenas de Pericles, el momento de máximo apogeo y gloria del imperio ateniense, y el año del comienzo de las hostilidades con Esparta en las Guerras del Peloponeso⁵. El trágico Euforión obtuvo el primer premio en este certamen y Sófocles, el segundo. Eurípides debió conformarse con el último puesto, una muestra más de la escasa aceptación de que gozó su teatro entre sus contemporáneos. El drama formaba parte de la tetralogía *Medea, Filoctetes, Dictis* y el drama satírico *Los*

² Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Primera edición en Colección España, Barcelona, Labor, 1992, p. 12.

³ Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943, p. 7.

⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982. Afirma : « la transformation sérieuse, ou transposition, est sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce nous – l'éprouverons chemin faisant – que par l'importance historique et l'accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent. » (p. 237). A este mismo respecto cfr. Francisco Bravo de Laguna Romero, « De la Cólquide a la Pampa : una Medea en *La frontera* de David Cureses », Arrabal, 7-8, 2010. Afirma que : « con el término transposición se agrupan todas aquellas obras que representan una reelaboración, no lúdica, de un tema mítico con una nueva contextualización, espacial y temporal y, por tanto, con una nueva significación. Estas suponen un grado diferente de recreación literaria », p. 131-137.

⁵ Rosa Sala Rose, « La Medea de Eurípides : el enigma del infanticidio », en Aurora López y Andrés Pociña (Eds.), *Medeas : Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, vol. I, 2002. Afirma que : « El año 431 fue la fecha en que también se inició la Guerra del Peloponeso. Eurípides dio entrada a la tradición Occidental al personaje que con mayor rotundidad iba a simbolizar los peligros de la intrusión de lo marginal en el mundo civilizado. Medea, bárbara entre los griegos, es una indeseable sumida en un entorno que le es hostil por naturaleza » (p. 294).

Recolectores, ya perdido en la época alejandrina. Ahora bien, Eurípides resignifica el relato tradicional al implementar el rito iniciático de la muerte de los hijos.

Por su parte, el autor francés Laurent Gaudé ha sabido perfilar como pocos, a la mujer exótica y extranjera, la pestífera encantadora, la mortal hechicera. Ciñe a su personaje en la calamidad que significa haber nacido en los bordes del Ganges, su pertenencia identitaria, y la erige en un ser abominable y terrible cuya carcoma se adhiere a su paso y la enmarca como exiliada del mundo. Este último rasgo es el que la diferencia del otro social, el que la hace atractiva y la repele a un mismo tiempo, que se aviene con el filicidio en su caso particular y que, en definitiva, sirve de gozne entre los mundos clásico, oriental y contemporáneo.

Desde una mirada muy particular, el autor en esta obra a la que podríamos definir como un extenso monólogo de hondo lirismo, evidencia el préstamo desde el diálogo intertextual con la obra inglesa *Medea* de Thomas S. Moore (1920) y con la obra alemana *Medea. Voces* de Christa Wolf (1998), en sus hibridaciones. Sin embargo, el acento de Gaudé subyace en los rasgos orientales, hinduistas de esta Medea que se entroniza en la divinidad Kali⁶, la sibila capaz de suscitar milagros como así también, la pestífera que a su paso contamina el aire, la danzante domadora de serpientes, la encantadora y por tanto la encantadora de hombres. En esta obra el mito clásico interactúa dialécticamente y, a modo de palimpsesto, con otro mito, el de Gorgona y el de Perseo, su cazador.

⁶ En el marco del hinduismo, Kali es una de las diosas principales, considerada consorte y energía o « shakti » del dios masculino Shivá. La religión hinduista ve en ella a la Madre universal, que representa el aspecto destructor de la maldad y de los demonios. De acuerdo con la etimología, su nombre parece ser una versión femenina de la palabra sánscrita *kala* que significa oscuridad, como también mujer negra. De entre todas las facetas con las que se halla asociada, nos interesa sólo una de ellas : « Kamakshi », ojos de lujuria, pues llega a ser es éste, al igual que la nocturnidad, un aspecto en el que pondrá el acento Laurent Gaudé. La leyenda de los orígenes de Kali se halla en el Matsiapurana, que indica que ella se originó como diosa tribal de la montaña. A menudo llega a ser salvaje e irrefrenable, y sólo Shivá parece capaz de domesticarla. Esto se debe a que ella es una versión transformada de una de sus consortes y porque él puede emparejar su ferocidad con el desafío del baile silvestre del tandava y así aventajarla. La iconografía suele representar a Kali bailando sobre el cuerpo caído de Shivá, como también hay referencias sobre ellos bailando juntos, en un estado de frenesí. Desde otra perspectiva, pero intrínsecamente relacionada con lo anteriormente expuesto, Kali es equiparada a un ἄγών que se dimensiona en tres niveles : físico, mental y espiritual. El nivel más alto de entrenamiento del Kali podría ser el « triángulo universal » : el espíritu sobrenatural colocado en la parte superior del triángulo, en tanto que uno mismo y el oponente son los dos vértices de la base. Igualmente Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 108-109, da a conocer que el gran místico hindú del siglo pasado, Ramakrishna (1836-1886) era sacerdote de un templo recientemente construido a la Madre Cósmica en Dakshineswar, un suburbio de Calcuta. La imagen del templo daba a conocer la divinidad en sus dos aspectos simultáneamente, el terrible y el benigno. Sus cuatro brazos presentaban los símbolos de su poder universal ; la mano izquierda superior empuñaba un sable ensangrentado, la inferior tenía por el cabello una cabeza humana cercenada ; la mano derecha superior estaba levantada, la inferior extendida en ofrenda de bienes. En el cuello usaba un collar de cabezas humanas ; su falda estaba formada por brazos humanos ; su larga lengua estaba fuera, para lamer la sangre. Ella deviene la Fuerza Cósmica, la totalidad del universo, la armonía de todas las parejas de contrarios, combinando maravillosamente el terror de la destrucción absoluta con una seguridad impersonal pero materna. Por otra parte, ella era el río del tiempo, la fluidez de la vida, la diosa que al mismo tiempo crea, protege y destruye. Su nombre es Kali, la negra.

Génesis del mito

El armazón del mito de Medea es el resultado de una variada tradición legendaria centrada en la famosa expedición de los Argonautas, narrada en época helenística por el poeta y mitógrafo Apolonio de Rodas, siglo III a.C.⁷. Es indudable, por tanto, que en la época de composición de los poemas homéricos y probablemente antes, los asistentes a las recitaciones de los aedos, conocían las peripecias de estos navieros.

El ciclo épico de los Argonautas se relaciona con la cultura micénica. El primero en referirse a esta tradición fue Homero. En *Ilíada* en el canto VII, vv 467 y ss, el poeta cuenta que Euneo, hijo de Hipsípila y de Jasón, enviaba muchas naves cargadas de vino desde la isla de Lemnos. En *Odisea* (10 : 137 y ss.) el poeta se refiere a Circe, hermana de Eetes ; en (11 : 256 y ss.) narra la ascendencia de Pelias, y en (12 : 69 y ss.) su protagonista recuerda que la nave Argo le había precedido al pasar por las islas errantes, pues en cierta forma este personaje anduvo en sus andanzas marinas por pasajes que pisaron los argonautas, como la isla de Eea donde habita Circe, tía de Medea, o el país de los feacios donde Alcínoo y Arete fueron testigos de las bodas entre Jasón y Medea.

El nombre de Medea, no obstante, no aparece documentado hasta *La Teogonía* de Hesíodo, vv. 956 y 1002, en donde este autor refiere que la oceánide Persea engendró, junto con Helios, a Circe y al rey Eetes. Este último, junto con la oceánide Idía, engendró a Medea⁸.

Por otra parte, Diodoro recoge una tradición diferente a la mencionada por Homero y por Hesíodo, pues hace a Medea, hija de Hécate, la diosa patrona de las magas, y hermana de Circe⁹.

Los poetas líricos de los siglos VII y VI a.C. dan otras referencias acerca de los Argonautas y de Medea. Mimnermo cuenta que Jasón trae desde la ciudad de Eetes, el vellocino de oro para entregárselo a Pelias. Ibico ubica a Medea en el Eliseo junto con su esposo Aquiles, y Simónides hace alusión fragmentariamente al vellocino de oro¹⁰.

Píndaro en su *Olímpica* XIII, vv. 53-55, menciona a Medea, que a partir de la boda y contra el designio de su padre, salvaguarda a la nave Argos. En la *Pítica* IV encontramos la primera exposición detallada de la expedición, desde la aparición de Jasón ante su tío y usurpador Pelias, hasta el regreso victorioso de los expedicionarios a la isla de Lemnos, acompañados ya por Medea. El mito de Jasón no concluía con el regreso a su país natal, en posesión del vellocino de oro. La muerte de su tío Pelias habría obligado a Jasón a abandonar Yolcos y huir hacia otros lugares en compañía de su esposa Medea y de su hijo Mérmero. Cárcino nos dejó el testimonio en su *Naupáctica* de que en la isla de Corcira, en la que se había refugiado, su hijo había sido despedazado por una leona. Pero la tradición

⁷ Elisabeth Frenzel, *Diccionario de Argumentos de la literatura Universal*, Madrid, Gredos, pp. 315-318.

⁸ Ana María González de Tobía (coord.) y Juan Tobías Nápoli, « Acerca del mito de Medea y sus proyecciones », *Griego Clásico. Cuadernos de trabajos prácticos*, 6, Serie Mitos, La Plata, 1996, p. 1-33.

⁹ Antonio Caiazza, « Medea : fortuna di un mito, I », *Dioniso*, LIX, 1, 1989, p. 9-84 y « Medea : fortuna di un mito, II », *Dioniso*, LX, 1, 1990, p. 82-118.

¹⁰ M. Davis, « Deianira and Medea: a footnote to the prehistory of two myths », *Mnemosyne*, 42, 1989, p. 469-472.

relacionaba los acontecimientos posteriores al abandono de Yolcos, especialmente con la ciudad de Corinto. Según las *Corintiácas* del poeta Eumelo, poeta épico del siglo VIII a.C., Eetes había recibido de su padre, el Sol, la ciudad de Efira (luego Corinto) adonde iría Medea a recoger la herencia paterna, acompañada por Jasón, que reinaría compartiendo el trono con ella. Parece entonces que la leyenda primitiva era completamente independiente de la muerte de Pelias a manos de sus hijas por instigación de Medea, para vengar a Jasón y al padre de éste, Esón, a quien Pelias había asesinado para arrebatarle el trono de Yolco. Posteriormente ambas tradiciones serían puestas en relación, y la estancia de Jasón y de Medea en Corinto se consideraría originada por este asesinato, y como consecuencia los esposos se habían visto obligados a exiliarse en esta ciudad, habiendo partido desde Yolco.

Ciertamente algunos poetas de ciclos épicos, como Creófilo en *La toma de Ecalia*, según cuenta Dídimo, nos da información sobre la muerte de Creonte, rey de Corinto, envenenado por Medea, y la posterior huida de ésta a Atenas. Cuando Pausanias recorrió Corinto, visitó la tumba de los hijos de Medea, Mérmero y Feres, apedreados por los corintios como castigo por haber llevado a Glauce los funestos dones. Luego Medea vivió en Atenas, en casa de Egeo y, después de haber conspirado contra Teseo, se vio obligada a huir con su hijo Medo, fruto de los amores con Egeo. Igualmente los poetas trágicos se han ocupado de este tema. Meridier en la introducción a su edición de *Belles Lettres* (1947) da a conocer las distintas obras relacionadas con el mito de los Argonautas. De Esquilo : *Argo*, *Atamante*, *Los Cabiros*, *Hipsípila*, *Los Lemnios*, *Fineo* y *Las Nodrizas de Dionisos*. De Sófocles : *Atamante*, *Las Lemnias*, *Fineo*, *Frixo*, *Los Escilas*, *Las Magas (cortadoras de raíces)*, *Las mujeres de Cólquide* y el drama satírico *Amicos*.

Eurípides toma el mito de Medea en dos dramas : *Las Pelíades* (455) y *Egeo*. Su tragedia estaría basada en la obra homónima de un tal Neofrón. Los tres fragmentos conservados de este autor, dos de ellos de 4 y 5 versos y otro de 15 versos, dan a conocer que los pasajes de Eurípides ya estarían presentes en Neofrón. Sin embargo, hay argumentos que permiten suponer que la cuestión resulta inversa: *Medea* de Neofrón sería la imitación lineal de la obra de Eurípides¹¹. Por ello se presupone que este poeta tomó el mito de Jasón en su décimo segunda etapa¹². Conocido como el

¹¹ Juan Tobías Nápoli, *Eurípides. Tragedias*, Buenos Aires, Losada, 2007, Introducción.

¹² Alain Moreau, *Le mythe de Jason et Médée*, Paris, Les Belles Lettres, 1994. El autor da a conocer el mito en las siguientes etapas : « La première escale a lieu dans l'île de Lemnos où les Argonautes s'unissent aux Lemniennes qui avaient mis à mort leurs époux. [...] La deuxième escale, Jason et ses compagnons pénètrent dans l'Hellespont et abordent à Cyzique. [...] La troisième étape mène les Argonautes vers l'Est, sur la côte de Mysie. [...] La quatrième étape conduit Argo au pays des Bébryces, au fond du Golfe d'Olbia. [...] La cinquième étape se déroule en Thynie sur la côte de Thrace, c'est-à-dire sur la rive européenne de l'Hellespont. [...] Ayant franchi les Symplégades, dans la sixième étape, les Argonautes se retrouvent dans le Pont-Euxin et débarquent exténués, dans l'île déserte de Thynie, mais cette fois au large de la côte d'Asie. La septième étape, ils arrivent au port du cap de l'Achéron. [...] Au terme de la huitième étape, ils débarquent près du tombeau du héros Sthénélos, compagnon d'Héraclès. [...] Une longue étape, la neuvième, le long des côtes de Paphlagonie. [...] La dixième étape les conduit à Thémiskyra [...]. C'est le pays des Amazones belliqueuses. Au terme de la onzième étape Jason et ses compagnons atteignent l'île d'Arès. [...] Enfin, douzième et dernière étape, ils atteignent, à l'extrémité orientale du Pont-Euxin. À leur gauche, ils peuvent contempler les cimes du Caucase et la ville d'Aia, capitale de la Colchide... » (p. 26-30).

« filósofo de la escena¹³ » en una de sus primeras tragedias en su etapa final, es el que la ha delineado tal como la conocemos, en un proceso de degradación del personaje masculino de Jasón: de héroe en anti-héroe y de masculinización de la mujer.

Sin embargo, existe otro paradigma mítico del que se habría servido el trágico griego: la historia de Ino y la de Procne que constituirían « des précédents inexcusables » de aquellas mujeres que, reemplazadas por sus esposos, toman venganza provocando la muerte de sus hijos. Parecerían estar relacionadas con prácticas sacrificiales atribuidas al período cultural de la Edad de Bronce, en las que la víctima era ofrecida para aplacar la ira del algún dios y para salvaguardar a la comunidad desprendiéndose de uno de sus miembros. En su mayoría las víctimas eran recién nacidos, infantes o muchachas vírgenes. Muchos de estos asesinatos rituales fueron transformados y ligados al culto de la diosa Artemis y relacionados con el pasaje del estado de la naturaleza salvaje al de la civilización. Así se estableció la dicotomía entre el par: φύσις-νόμος, naturaleza-convención política, dicotomía que subyace en la heroína del período clásico y desde ella se transmite a la literatura de Occidente.

La saga de Jasón aparece vinculada a dos regiones de Grecia, Tesalia y Corinto. De Tesalia es la ciudad de Yolcos, en donde reina Pelias y se halla el monte Pelión, lugar en que el Centauro Quirón educa a Jasón, y con cuyos árboles se construye la nave Argos. Es en Corinto donde Medea matará a sus hijos. La versión de la muerte de los hijos forma parte del rito religioso a través del cual Medea esperaba darles inmortalidad. Fue una promesa de la diosa Hera en agradecimiento a que esta mujer rechazara las proposiciones de Zeus. Entonces Medea entierra a sus hijos en el templo de la diosa en Acrocorinto pero la resurrección fracasó. A este respecto, la matanza de los hijos perpetúa un fenómeno primitivo que parece haber constituido una imperiosa compulsión individual, después convertida en norma exigida por la sociedad. Constituye la expresión extrema de la actitud agresiva parental; en tanto que la civilización atenuó sus formas¹⁴.

Posteriormente la civilización romana ha revitalizado este tema. Entre sus autores se encuentra el poeta Ennio durante los siglos III y II a.C. con sólo unos fragmentos de la obra que se han perdido. Igualmente Ovidio escribió una *Medea* perdida y este tema lo retoma en *Metamorfosis*, libro VII, 1-424, y en las *Heroídas* VI y XII. Finalmente Séneca con su tragedia *Medea*, ha llegado hasta nosotros de manera completa. Seguramente este autor legó el argumento a la Edad Moderna.

Algunas notas sobre el autor francés y la obra

Laurent Gaudé es un escritor francés nacido el 6 de julio de 1972 en el 14 *arrondissement* de París. Entre sus obras se hallan : Teatro (1999) *Combats de possédé*, Actes Sud ; (2000) *Onyos le furieux*, Actes Sud ; (2001) *Pluie de cendres*, Actes Sud ; (2002) *Cendres sur les mains*, Actes Sud ; (2002) *Le tigre bleu de l'Euphrate*, Actes Sud ; (2003) *Salina*, Actes Sud ; (2003) *Médée Kali*, Actes Sud ; (2004) *Les Sacrifiées*, Actes Sud ; (2008) *Sofía Douleur*, Actes Sud ; (2009)

¹³ Werner Jaeger, *Paideia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, II, IV.

¹⁴ Arnaldo Rascovsky, *La matanza de los hijos y otros ensayos*, Buenos Aires, Ediciones Kargieman, 1970, p. 36.

Sodome, ma douce, Actes Sud ; (2011) *Mille orphelins* suivi de *Les Enfants Fleuve*, Actes Sud ; (2012) *Caillasses*, Actes Sud. Novelas: (2001) *Cris*, Actes Sud ; (2002) *La mort du roi Tsongor*, Actes Sud, Prix Goncourt des lycéens 2002 y Prix des Libraires 2003 ; (2004) *Le soleil des Scorta*, Actes Sud, Prix Goncourt 2004 y Prix Jean Giono 2004 ; (2006) *El dorado*, Actes Sud ;(2008) *La porte des Enfers*, Actes Sud ; (2010) *Ouragan*, Actes Sud. Nouvelles : (2006) *Sans négrier*, (2007) *Dans la Nuit Mozambique*, (2008) *Livre de nouvelles-récits : Voyage en terres inconnues*, Magnard ; (2011) *Les Oliviers du Négus*, Actes Sud.

Algunas apreciaciones comparativas

La escritura de Gaudé comienza cuando Eurípides delimitó el punto final en su obra *Medea*: el momento en que cometida la matanza de los hijos, el espacio aéreo alberga a Medea en el carro alado, ya partir de allí se erigirá en una fugitiva itinerante.

Todo lo que sabemos respecto del mito griego de Medea ha quedado en el pasado, pues con Gaudé ha adquirido una resignificación única. Ahora Médée Kali, mujer divina y cautivante, nos atrae y nos atrapa.

Ella se erige en una mujer fronteriza, su permanencia se cifra en los bordes, en la frontera, en los límites entre los ámbitos divino y humano. Tengamos en cuenta que la frontera en el presente análisis se propone como una demarcación, un límite, una línea divisoria socio-cultural y como afirma Biglieri : « in their several levels of analysis and dimensions (geographical, ethnographic, economic, political, religious, symbolic, etc.)¹⁵ » a partir de la que se podría eslabonar el paradigma griego entre civilización y barbarie. Su inexactitud espacial nos remonta a la definición propuesta por Newman para el que « the frontier is an indefinite area on both sides of the boundary line¹⁶ ».

Comparte con la protagonista de la tragedia griega esta *physis*, esta naturaleza doble, esta doble valencia. Recordemos por ello que Medea de Eurípides deja en claro su pertenencia a la diosa nocturna Hécate en los vv. 395-399, cuando enuncia :

οὐ γὰρ μὰ τὴν δέσποιαν ἦν ἐγὼ σέβω
 μάλιστα πάντων καὶ ξυνεργὸν εἰλόμην,
 Ἐκάτην, μυχοῖς ναίουσαν ἑστίας ἑμῆς,
 χαίρων τις αὐτῶν τοῦμὸν ἀλγυνεῖ κέαρ.

(Por la soberana a la que yo venero por encima de todas y a la que he elegido como cómplice, por Hécate, que habita en las profundidades de mi hogar, ninguno de ellos [los enemigos] se reirá de causar dolor a mi corazón.)¹⁷

Médée es una mujer liminal, limen quiere significar umbral (del latín *limen*-liminalidad), agónica y sufriente y, al mismo tiempo la diosa Kali, la diosa de la

¹⁵ Aníbal A Biglieri (inédito), « The frontiers of David Cureses' *La frontera* », *Volumen Greek Drama in the Americas*, editado por K.G. Boshier, F.Macintosh, J. McConnell y P.Rankine, Oxford, Oxford University Press.

¹⁶ David Newman, « Boundaries », John Agnew, Katharyne Mitchell and Gerard Toal (Geraóid O Tuathail) (Eds.), *A Companion to Political Geography*, 2003, p. 142.

¹⁷ J.F.M. Noël, *Diccionario de Mitología Universal*, Barcelona, Edicomunicación, 1991, Tomo II, p. 644-645. Hécate era una diosa extranjera procedente de Caria (Asia Menor). Diosa benefactora en sus orígenes, descendiente de los Titanes, con el tiempo ha pasado a convertirse en diosa de la magia y de los hechizos y a estar ligada al mundo de las sombras. Es la divinidad infernal, relacionada con Circe y con Medea.

muerte. En el decurso de la obra se va consolidando en ella una trinidad, una fusión *fantasmática* entre madre e hijos muertos y en la que se advierte la nominación de otra trinidad, a partir de la designación de Medusa, una de las tres Gorgonas¹⁸. Ella es la viajera itinerante, al igual que la protagonista eurípídea, aunque Kali, lejos de una situación de huida, va de los bordes del Ganges a Grecia para luego volver a Oriente con un claro propósito por cumplir. La tensión dramática que en Eurípides significó la dubitación de matar o no a los hijos propios, en esta obra se define en la tensión entre duelo y pasión, sensualidad y muerte, circunscripta en una atmósfera de exaltación que comulga con la naturaleza dionisiaca¹⁹. Ella se comporta ardiente y seduce de manera letal a los hombres a su paso. Por ello se mueve simbólicamente a través de imágenes cinestésicas, que oscilan entre el rojo pasional y el negro mortuorio, el color de la sangre y el color por la muerte en la hoguera, respectivamente

Sin embargo, no está del todo sola. Aparece una segunda persona, el tú, en función de destinatario, en anonimato inicial, que únicamente parece estar presente a partir del acto de enunciación de la mujer. Sin llegar a verlo de manera nítida, se siente « perseguida » por ese tú que siempre se instala a sus espaldas ya que no se aproxima demasiado. Entonces aparece delineado el personaje de Perseo, el cazador de la Gorgona, el conquistador de su cabeza frente al que nos cabe la interrogación : ¿será su amante o su vencedor ? ¿O bien ambos ? Interrogación que sólo será develada hacia el tramo final de esta obra²⁰.

Junto a ese tú, se hallan las voces de los hijos, vigentes en los apartados escénicos. Pero ellos no responden a Medea, sus diálogos se establecen en dimensiones paralelas, sin dominio efectivo de la comunicación. Entonces Gaudé logra mantener en la heroína la ambigüedad, la duda cifrada y establece la demarcación temporal entre pasado y presente, y la demarcación locativa que va de Oriente a Grecia para volver cíclicamente a Oriente.

El texto francés imprime en la dimensión aérea, la certificación de imágenes múltiples y, a un mismo tiempo, entrelazadas: la sensualidad, la lujuria, la orgía, la violencia, la peste, la miseria, a partir de esta mujer que encarna todo un sortilegio. Ella danza, plena de lujuria y en sus movimientos imita a las serpientes. La sensualidad que sostiene su danza involucra e incita a la orgía y desencadena la

¹⁸ Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, 1992 : « Había tres Gorgonas llamadas Esteno, Euríale y Medusa. Eran hijas de dos divinidades marinas, Forcis y Ceto. Las dos primeras eran inmortales, y sólo la última, Medusa, era mortal. Estos tres monstruos habitaban en el Occidente extremo, no lejos del reino de los muertos, del país de las Hespérides. Su cabeza estaba rodeada de serpientes, tenían grandes colmillos, semejantes a los del jabalí, manos de bronce y alas de oro que le permitían volar. Sus ojos echaban chispas y su mirada era tan penetrante, que el que la sufría quedaba convertido en piedra. Constituían un objeto de horror y espanto no sólo para los mortales, sino también para los inmortales. Perseo partió hacia Occidente para matar a Medusa, ya sea por obedecer órdenes de Polidectes, tirano de Séfiros, ya por consejo de Atenea. Encontró su guarida y mientras dormía le dio muerte. » (p. 217-218).

¹⁹ María Silvina Delbueno, « El palimpsesto del mito de Medea en el teatro francés contemporáneo : *Médée Kali* de Laurent Gaudé », *Trans- revue de littérature générale et comparée*, 17, 2014, <http://trans.revues.org/965> . La relación de Kalí con el dionisismo ya ha sido tratada en este artículo.

²⁰ J.F.M. Noël, *Diccionario de Mitología Universal*, Barcelona, Edicomunicación, 1991, Tomo II, p. 1068-1069. Perseo hijo de Zeus y Dánae. Enamorado Polídetes de su madre, procuró alejar de sí a Perseo, a cuyo fin le envió a combatir a las Gorgonas para que le trajese la cabeza de Medusa.

violencia contenida que deviene en muerte. Entonces ella se erige en matadora de hombres y por ello toda ella es sinonimia de serpientes²¹.

Desde esta perspectiva recordemos que el trágico griego alude a la serpiente en el *racconto* mítico de Medea, cuando tiene lugar el ἄγων entre los esposos, en el episodio II (vv. 480-482.). Aquí la heroína es la matadora de monstruos, en el caso particular de la serpiente que custodia el vellocino. Entonces esta Medea enuncia :

δράκοντά θ', ὃς πάγχρυσον ἀμπέχων δέρος
σπείραις ἔσφζε πολυπλόκοις ἄπνος ὤν,
κτείνας' ἀνέσχον σοὶ φάος σωτήριον.

(Y a la serpiente que guardaba el vellocino de oro, cubriéndolo con los múltiples repliegues de sus anillos, siempre insomne, la maté e hice surgir para ti una luz salvadora.)

La mujer en la obra griega se convierte en la salvadora del argonauta, sus poderes divinos funcionan mesiánicamente para el hombre. Pero esta misma fuerza, benefactora, en un primer momento, se consolidará en la suma de todas las destrucciones hacia el final, al anunciar el filicidio, la manera que, desde el ámbito animal provocará, en la metamorfosis de una serpiente, la desgarradura del esposo. Medea dice en el v. 817 : οὕτω γὰρ ἂν μάλιστα δηχθείη πόσις (Así mi esposo sería mordido con mayor ímpetu).

Ahora bien, el comienzo de la pieza francesa se evidencia con el después de la venganza en sus hijos, por la traición de Jasón. Médée Kali porta sobre sí, imagen de la sensualidad de una serpiente : hipnótica, ondulante, mortífera. Ella vuelve a la tierra griega sólo para desenterrar a sus hijos, porque le es insoportable la idea de que estén enterrados allí, en suelo extranjero. El planteo de este νόστος, en el que Gaudé cifra su obra, significa un giro escriturario tan magistral como novedoso.

Por otra parte, podríamos aventurarnos a decir que esta misma imagen del νόστος se halla encadenada en el momento final de la obra griega, en que la mujer huye en el carro alado pero no está sola, sino que los cadáveres de sus hijos la acompañan en su derrotero incierto. Como consecuencia Jasón, el padre, en extremo dolor se halló privado de su entierro. Igualmente la heroína francesa también estará acompañada por sus hijos muertos hasta formar una tríada, hasta el momento de volver al Ganges para depositarlos en sus aguas pestíferas.

²¹ Rosa Sala Rose, « La Medea de Eurípides : el enigma del infanticidio », en Aurora López y Andrés Pociña (Eds.), *Medeas : Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, vol. I, 2002, afirma : « Para los griegos las serpientes eran los animales ctónicos por excelencia ya que se creían nacidos directamente de la tierra. » (p. 311).

El espacio aéreo purificado de Atenas y la impureza de Medea de Eurípides

El tercer estásimo de la tragedia de Eurípides, vv.824-865, encierra la alusión al espacio aéreo ateniense, específicamente el aire, uno de los cuatro elementos²². La voz del coro quien lo pone de manifiesto²³.

La Estrofa I, vv. 824-832, en primer lugar da a conocer la génesis divina de los pobladores atenienses, hijos de Erecteo²⁴, descendientes que gozan, al igual que sus creadores, de un estado de felicidad. Esta última subyace no solamente como consecuencia de la ya referida genealogía, sino también por estar instaurada en la tierra ateniense, no sólo tierra divina, sino también la tierra caracterizada por la sabiduría, calificativo que desde siempre ha acompañado a la diosa protectora Palas Atenea. Por consecuencia el espacio aéreo se suma a la excelencia de la tierra y de sus pobladores, pues han sido gratificados por la presencia, en gradación ascendente, de las Piérides²⁵, las Musas y la Armonía²⁶. La estrofa enuncia:

Ἐρεχθεΐδα τὸ παλαιὸν ὄλβιοι
καὶ θεῶν παῖδες μακάρων, ἱερᾶς
χώρας ἀπορθήτου τ' ἄπο, φερβόμενοι

²² Annie Loupiac, *La poésie des éléments dans La Pharsale de Lucain*, Bruxelles, Collection Latomus, volumen 241, 1998, da a conocer que Empédocles en el siglo V a.C. formula la doctrina de los cuatro elementos que : « constitutifs de toute chose, incréés et impérissables, la Terre, l'Eau, l'Air et le Feu correspondent aux apparences et aux états de la matière : la Terre est le principe et le support de l'état solide et de la sécheresse ; l'Eau, issue d'une fusion ignée ou d'une dissolution, de l'état liquide et du froid ; l'Air, de l'état volatile et gazeux. Le Feu est un fluide éthéré, support de la lumière et de la chaleur et anime les particules des corps. » (p. 9).

²³ Ana María González de Tobía, « Un himno no convencional en Medea de Eurípides », Universidad Nacional de La Plata, Centro de Estudios Helénicos, Letras Clásicas, 12. Afirma a este respecto : « El canto cantado por el coro sigue siendo una acción y como acción preserva su función ritual y cultural pero sus modalidades sufren importantes modificaciones. El coro tiene una doble función : representa la voz del intermediario entre la polis o la entidad o dios invocados y a su vez como voz narrativa representa el papel de intermediario entre lo que los espectadores ven y lo que no ven. Acompañando estas dos voces del coro, ritual y narrativa, hay una tercera voz, que expresa emoción, especialmente en coros que representan a mujeres jóvenes. » (p. 3).

²⁴ Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, 1992 : « Erecteo es el héroe ateniense cuyo mito está ligado a los orígenes de la ciudad. En Eurípides figura como hijo de Hefesto y de la Tierra. Luego, a medida que las leyendas se fueron precisando, entró en la cronología de los primeros reyes de Atenas : es hijo de Pandión I y de Zeuxipe (tía materna de Pandión). A la muerte de Pandión, Erecteo y Butes se repartieron la herencia ; al primero le correspondió la realeza, y al segundo, el sacerdocio de las dos divinidades protectoras de la ciudad : Atenas y Poseidón ». Por otra parte Noel da a conocer que « Erecteo tuvo cuatro hijas Procris, Créusa, Ctonia y Oritia, que se amaban tan tiernamente que se obligaron con juramento a no sobrevivir las unas a las otras. Estando Erecteo en guerra con los eleusinos, supo por el oráculo que saldría vencedor si inmolaba una de sus hijas. Ctonia o Conia fue elegida por víctima y sus hermanas se mantuvieron fieles a su juramento. Vencedor Erecteo, Eumolpo, hijo de Neptuno, cayó en la batalla y Júpiter, a instancias de este dios, mató a Erecteo con uno de sus rayos, o según Eurípides, fue tragado vivo por la tierra que Neptuno entreabrió con un golpe de su tridente. » (p. 165-166).

²⁵ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, 1992. Piérides es un epíteto local generalmente aplicado a las Musas. El nombre se deriva del país de Pieria, Tracia. En la leyenda, las Piérides son nueve doncellas que quisieron rivalizar con las Musas (nueve hermanas, hijas de Mnemósine y de Zeus) (p. 428).

²⁶ Denys L. Page, *Eurípides. Medea*, Oxford at the Clarendon Press, 1938. El término Armonía se refiere aquí a la armonía de todas las artes y del saber en general.

κλεινοτάταν σοφίαν, αἰεὶ διὰ λαμπροτάτου
βαίνοντες ἀβρῶς αἰθέρος, ἔνθα ποθ' ἄγνᾶς
ἐννέα Πιερίδας Μούσας λέγουσι
ξανθᾶν Ἀρμονίαν φυτεῦσαι.

(Los hijos de Erecteo desde antiguo fueron prósperos e hijos de dioses felices, de una tierra santa y no devastada, nutridos de la sabiduría más ilustre, caminando siempre con soltura por el resplandeciente éter, en donde una vez, dicen que las sagradas Piérides, las nueve Musas, engendraron a la rubia Armonía.)²⁷

La Antistrofa I (vv.835-845) continúa dando a conocer el beneplácito que otorga la tierra griega e introduce para ello a otros dioses como es el caso de Cipris²⁸ y del río Céfiso²⁹.

Con esta imagen aún los elementos, aire-agua-tierra, pues desde el éter, es una diosa la que desciende a la corriente del dios-río y enaltece el aire con sus delicados aromas que se difunden por la tierra y por consecuencia expansiva, sus pobladores están involucrados en la sabiduría. Enuncia la estrofa:

τοῦ καλλινάου τ' ἐπὶ Κηφισοῦ ῥοαῖς
τὰν Κύπριν κλήζουσιν ἀφουσσαμένην
χώρας καταπνεῦσαι μετρίους ἀνέμων
ἀέρας ἡδυπνόους : αἰεὶ δ' ἐπιβαλλομένην
χαίταισιν εὐώδη ῥοδέων πλόκον ἀνθέων
τᾶ Σοφίᾳ παρέδρους πέμπειν Ἔρωτας,
παντοίας ἀρετᾶς ξυνεργούς.

(Y cuentan que Cipris, alcanzando las bellas corrientes del Céfiso, difunde sobre su tierra las auras dulces y suaves de los vientos y que siempre, ceñidos sus cabellos con una corona perfumada de rosas, envía a los Amores como compañeros de la Sabiduría, colaboradores de toda virtud.)

Luego de explicitar a modo de aretalogía, el beneplácito que significa vivir en tierra griega y respirar el aire que en ella se esparce, el coro subraya la frontera en la imagen de la antinomia entre los unos, los griegos; y los otros-Medea, a partir del accionar que quiere concretizar la mujer impura y extranjera. Por ello el coro le suplica a fin de evitar este crimen, conducta inusual que no se corresponde con la ética griega y con la que la mujer se erigirá en *miasma*. La estrofa II (vv. 846-855) enuncia :

πῶς οὖν ἱερῶν ποταμῶν
ἢ πόλις ἢ θεῶν
πόμπιμός σε χώρα
τὰν παιδολέτειραν ἔ-
ξει, τὰν οὐχ ὀσίαν, μετ' ἄστῶν ;
σκέψαι τεκέων πλα-
γάν, σκέψαι φόνον οἶον αἴρη.
μή, πρὸς γονάτων σε πάν-
τα πάντως ἱκετεύομεν,
τέκνα φονεύσης.

²⁷ Denys L. Page, *Eurípides. Medea*, Oxford at the Clarendon Press, 1938. Notas al v. 824 y ss. « This magnificent hymn to the glory of Athens is intended to divert Medea from her dreadful purpose. 'The chorus hopes that the comparison will deter her from killing her children', the Scholiast, with uncommon insight, observes, it is not likely that such wise and holy men will welcome a murderess. »

²⁸ Ciprina o Cipris, sobrenombre de Venus por haber nacido en la isla de Chipre, que le estaba consagrada, o porque había nacido de la espuma del mar, no lejos de esta isla.

²⁹ Céfiso es el río de Atica, venerado como una divinidad por los habitantes de Oropo, quienes le consagraron la quinta parte de un altar compartido con Aqueloo, las ninfas y Pan.

(¿Cómo la ciudad de los ríos sagrados, la tierra acogedora de los enemigos, te va a recibir a ti, la asesina de sus propios hijos, la impura entre las impuras? Piensa en el golpe que vas a dar a tus hijos, piensa en el crimen que afrontas. No, por tus rodillas te lo suplicamos con todas nuestras fuerzas, no mates a tus hijos.)

Esta antinomia entre el aire puro de la ciudad griega frente a la impureza que denota Medea, estaría relacionada también con el concepto de pertenencia identitaria entre griego-no griego en la designación de la ley sobre la que volveremos *a posteriori*.

El coro, en este momento, es incapaz de prever lo que vendrá. La sinécdoque de las manos ensangrentadas por haber cercenado las vidas de los pequeños, será retomada en la obra de Séneca y a partir de ella pasará por toda la literatura de Occidente³⁰. La Antistrofa II (vv. 856-865) enuncia:

πόθεν θράσος ἢ φρενὸς ἢ
χειρὶ τέκνων† σέθεν
καρδίᾳ τε λήψῃ
δεινὰν προσάγουσα τόλ-
μαν ; πῶς δ' ὄμματα προσβαλοῦσα
τέκνοις ἄδακρυν μοῖ-
ραν σχήσεις φόνου ; οὐ δυνάσῃ,
παίδων ἱκετῶν πιτνόν-
των, τέγξει χέρα φοινίαν
τλάμονι θυμῷ .

(¿Dónde hallará tu mente y tu mano valor para llevar al corazón de tus hijos tan horrible audacia? ¿Cómo, al dirigir tus ojos sobre ellos, soportarás sin lágrimas su destino de muerte? No podrás ante ellos, arrodillados como suplicantes, manchar tu mano de sangre con ánimo impávido.)

El tópico de la peste en *Medea* de Eurípides

En la tragedia clásica podemos visualizar la imagen de la pestilencia como sinónimo de calamidad en los versos del coro del cuarto estásimo. Estos versos funcionan como preámbulo de muerte de la joven Creúsa a partir de los dones ofrendados por la hechicera Medea. La princesa corintia será la primera víctima en

³⁰ Respecto de la imagen de las manos Gaudé nos remite dialógicamente a *Medea* de Eurípides, vv. 1055 : ἀὐτῷ μελήσει : χεῖρα δ' οὐ διαφθερῶ (No ablandaré mi mano) y a Séneca en un primer momento en la voz de Creonte (Valentín García Yebra, *Medea* de Séneca, Madrid, Gredos, 2001) « Potest Iason, si tuam causam amoves, / suam tueri : nullus innocuum cruor / contaminavit. Abfuit ferro manus, / proculque vestro purus a coetu stetit » (Jasón puede salvarse si separas tu causa de la suya. Sus manos inocentes no se han teñido de sangre, ni empuñaron la espada.) Acto II, escena 2, vv. 262-265. En un segundo momento, en la voz de Medea (Valentín García Yebra, *Medea* de Séneca, Madrid, Gredos, 2001) : « per victa monstra, per manus, pro te auibus / nunquam peperi, perque praeteritos metus » (Por los monstruos vencidos por mis manos, que nunca rehusaron en tu favor los crímenes mayores) : Acto III, escena 2, v. 478-479. Igualmente en Moore (Thomas Stugart Moore, *Tragic Mathers trilogy : Medea, Níobe and Tyrfing*, 1920, <https://archive.org/details/tragicmothers00moor>) en la voz de Medea frente a la ninfa Proto : « Ah si tu soñaras / Lo que estas dos manos han hecho... » (p. 13). Finalmente en Grillparzer (Franz Grillparzer, *Medea*, La Plata, 1960. Prólogo, traducción y notas de Ilse Brugger) : « Hätt'ich sie hier, ihr Dasein in meiner Hand, / in dieser meiner ausgestreckten Hand, / Und ein Druck vermöchte, zu vernichten / All, was sie sind und waren, was sie werden sein- / Sieh her !- Jetzt wären sie nicht mehr ! » (Si los tuviera aquí, [entregada] su existencia a mis manos, a estas manos extendidas, y si un apretón fuera capaz de aniquilar todo cuanto son y eran y serán...¡mira !...Ya no existirían más !) (Acto IV, p. 143).

la jerarquización del castigo por venganza, ya que fue capaz de robarle al hombre en cumplimiento del mandato paterno.

En este caso particular el tópico de la peste es asociado a la idea de fatalismo por la muerte próxima e inexorable. La Estrofa I (vv. 977-81) así lo constata :

νῦν ἔλπίδες οὐκέτι μοι παίδων ζόας,
οὐκέτι : στείχουσι γὰρ ἔς φόνον ἤδη.
δέξεται νύμφα χρυσέων ἀναδεσμῶν
δέξεται δύστανος ἄταν :
ξανθᾶ δ' ἀμφὶ κόμᾳ θήσει τὸν Ἄϊδα
κόσμον αὐτὰ χεροῖν.

(Ninguna esperanza me queda ahora de que los niños sigan viviendo, ninguna, pues ya se encaminan hacia la muerte. Recibirá la esposa, recibirá la infortunada la calamidad de áureas bandas. Y en derredor de su rubia cabellera se pondrá a Hades, como adorno, ella con sus propias manos.)

Ya los versos iniciales de la primera estrofa certifican el ideario de la muerte. A diferencia de la maquinación de Medea y de su posterior ejecución, el coro alude en un primer término a la inevitable muerte de los niños para hacerla extensiva a la joven princesa. Se detiene particularmente en la calamidad que la alcanzará, ya que le dedica parte de los versos de la Estrofa I, vv. 979-83, y todos los versos de la respectiva Antistrofa.

El v. 980 entroniza la imagen de la muerte a partir de la belleza de los ornamentos : corona y peplo. Seducida por la riqueza del atavío, la joven princesa coronará su muerte con mano propia. La idea de seducción letal que ejerce la Medea euripídea a partir de la entrega de los dones será resignificada por Gaudé en su heroína, si bien, en una contextualización disímil, enfatiza en ella la imagen de una mujer que seduce a los hombres, ornamentada con cascabeles y brazaletes que acompañan su danza, para llevarlos a la muerte, y de la que nos ocuparemos más adelante.

En la Antistrofa I, la obra griega retoma la imagen de seducción en una descripción pormenorizada, casi cinematográfica, de cada uno de los movimientos que realizará la joven novia, la mujer corintia. Tal como lo anuncia el coro, las nupcias serán con Hades, deificación de la muerte y la encontrará bellamente ataviada. Matrimonio con Hades y no con Jasón, quien se erige en causa de la desdicha de los hijos y de esta mujer, aludidos en la siguiente estrofa. La Antistrofa I (vv. 983-88.) enuncia :

πέισει χάρις ἀμβρόσιός τ' αὐγὰ πέπλον
χρυσότευκτόν τε στέφανον περιθέσθαι :
νερτέροις δ' ἤδη πάρα νυμφοκομήσει.
τοῖον εἰς ἔρκος πεσεῖται
καὶ μοῖραν θανάτου δύστανος : ἄταν δ'
οὐχ ὑπεκφεύξεται.

(El encanto y el inmortal brillo le inducirán a ponerse el peplo y ceñirse la corona de oro. En los infiernos se adornará con el ajuar nupcial. En tal lazo y destino de muerte caerá la desdichada. No logrará escapar a la fatalidad.)

Resulta interesante destacar el cambio del tono empleado a partir de la Estrofa II, pues de una alusión fugaz a la muerte de los hijos, el coro pasa a anticipar la muerte de la novia con los efectos del retardamiento en la acción, para luego detenerse. Por un lado, el coro hace más lento el curso de la acción con la injuria a Jasón, causa de todos los males, en la Estrofa II. Por otro lado, en la Antistrofa II, se detiene en la desdicha que se cernirá igualmente sobre la heroína. El coro enfatiza en mayor

medida, el repudio por el hombre que desconoce la concatenación de males que traerá aparejado su accionar vituperable. Su desconocimiento y su falta de sabiduría resultan imperdonables tratándose de un griego. La Estrofa II (vv.990-995) enuncia :

σὺ δ' ὦ τάλαν, ὦ κακόνυμφε
κηδεμῶν τυράννων,
παισὶν οὐ κατειδῶς
ὄλεθρον βιοτᾶ προσάγεις ἀλόχῳ τε
σᾶ στυγερόν θάνατον.
δύστανε, μοίρας ὅσον παροίχη.
(Y tú, oh desgraciado, malvado esposo emparentado con la casa real, sin saberlo llevas la destrucción a la vida de tus hijos y a tu esposa una muerte vergonzosa. ¡ Desdichado cuánto te desvías de tu destino !)

Cíclicamente cierra los versos del coro la imagen de una mujer *oximorónica* : maternal y filicida. La Antistrofa II (vv. 998-1001) enuncia :

μεταστένομαι δὲ σὸν ἄλγος,
ὦ τάλαινα παίδων
μᾶτερ, ἃ φονεύσεις
τέκνα νυμφιδίων ἔνεκεν λεχέων, ἃ
σοι προλιπῶν ἀνόμῳς
ἄλλα ξυνοικεῖ πόσις συνεύνω.
(También lloro tu dolor, desdichada madre de tus hijos, porque vas a matar a tus criaturas por un lecho nupcial que tu esposo tras abandonarte sin razón, compartirá la vida con otra mujer.)

El coro abomina el accionar de Medea que venga en los hijos la traición de Jasón pero, igualmente, se conduele porque sabe acerca de su dolor.

En un primer momento, el sentido de pestilencia conlleva la idea de calamidad, de infortunio en una gradación *in crescendo* hasta llegar, en un segundo momento, a enfatizarse en términos homónimos a la fatalidad, como correlato de la muerte. Esta es la imagen de la peste que pervive en Gaudé³¹. Quizá por ello y, a fin de fraguar esta imagen, el autor centralizalos bordes del río Ganges como locación espacial³². Allí la tierra se compone de fuego, de arena y de serpientes. La tierra llega a ser inhumana por excelencia y manifiesta al máximo la hostilidad de la que la naturaleza es capaz pues se la considera la tierra de las fuerzas telúricas Y si hablamos de bordes, inevitablemente debemos aludir a la marginalidad, a los habitantes de la frontera que, tal como veremos luego, serán definidos como

³¹ Dialógicamente la imagen de la peste es retomada por Corneille (Pierre Corneille, *Teatro Trágico*, París, Gallimard, 1972) : « Y vosotras mesnada diestra en negras atrocidades, hijas del Aquerón, pestes, espectros, furias, hermanas en soberbia », Acto I, escena IV, p. 12, y por Wolf, (Christa Wolf, *Medea.Voces*, Madrid, Editorial Debate, 1998, p. 151, 167, 188) desde otra perspectiva en la enunciación de Leucón : « La peste se extiende. Medea está perdida. Se debilita [...] Acamante me hizo llamar y me confió un secreto de Estado : Tenemos la peste en la ciudad... La peste se extiende. Medea ha hecho en estas semanas más que cualquier otro, los enfermos la reclaman, y ella los visita. Pero muchos corintios pretenden que es ella la que lleva consigo la enfermedad. Dicen que fue ella quien trajo a la ciudad la peste. » (p. 151 y ss). Es la peste que, a diferencia de Gaudé, no le pertenece a Medea, sino que deviene y será sustentada por los gobernantes como red de caza y de inculpaición. Sin embargo, la Medea de Wolf se asimila a la protagonista del autor francés cuando se define por la mirada del otro : « ...Ahora me evitaban como a una leprosa. Una mano invisible había trazado un círculo a mi alrededor, que ninguno de ellos traspasaba... » (p. 188).

³² Annie Loupiac *La poétique des éléments dans La Pharsale de Lucain*, Bruxelles, Collection Latomus, volumen 241, 1998, considera que la tierra de Oriente es una tierra pervertida, tierra infértil que potencializa su poder mortífero : « La terre ajoute à sa stérilité naturelle le fait d'avoir reçu des germes mystérieux, qui transforment cette stérilité en une fertilité perverse et monstrueuse. » (p. 67).

« parias » por la protagonista. El autor francés acentúa la pertenencia identitaria oriental de esta Medea, reivindicando con ello la procedencia euripídea, a partir del halo misterioso, por un lado y, por el otro, la situación de extranjera, de alteridad en Grecia³³.

El tópico de la peste en *Médée Kali*

Los pasos de Kali inflaman la tierra y el corazón de los hombres. Ella va sembrando la muerte desde su contoneo danzante y actúa en clara inversión de la imagen griega en que el pie femenino fecunda la tierra, pues la mujer es dadora de vida y no de muerte.

Desde la acotación escénica del primer apartado son las voces de los hijos los que hacen referencia al tiempo pasado, al tiempo después de su muerte, y al motivo del *plancto* del padre, en que el elemento del agua se describe, en un primer momento, en las lágrimas vertidas: « les larmes de notre père et ses cris » (p. 7) (las lágrimas de nuestro padre y sus gritos). Como ya lo hemos anunciado anteriormente, esta imagen de los hijos muertos que dialogan entre sí pero no lo hacen con su madre, intertextualmente está presente en una obra anterior a nuestro autor, la *Medea* inglesa de Thomas Moore³⁴.

Gaudé toma como punto de referencia el final de la tragedia griega y lo plasma en su obra como punto de partida. Estamos muy lejos del « *deus ex machina* » euripídeo, en el que Medea desaparece sobre el carro de Helios pues sólo tiene un único espacio para ir, el de los cielos, ya que la tierra no puede albergarla. Entonces nos hallamos frente a la imagen de esta heroína euripídea en tres perspectivas: la de una mujer: la que fue capaz de amar y de engendrar hijos, frutos de ese amor, y ha sido traicionada; la de una divinidad: la que como nieta del dios Helios-Sol, le confiere la salida, la huida de tierra corintia; y finalmente, la de un monstruo: la mujer filicida que atesora los cadáveres de sus tiernos hijos e impide su entierro a Jasón. Esta imagen triplicada es la de una Medea suspendida en el espacio aéreo.

Ahora la protagonista de la obra francesa regresa a la tierra griega. En su extenso monólogo, la mujer hace alusión a la proximidad de los hombres, la muchedumbre de corintios que parecen cercarla porque perciben su aliento. Es el aire, el que

³³ De entre las reescrituras de Occidente, la Medea de Anouilh (Jean Anouilh, *Medea*, Buenos Aires, Losada, 1946. Traducción de Aurora Bernárdez) circunscribe a su protagonista en la raza gitana, quizá porque mejor encuadra su errar itinerante. En tanto que Wolf (Christa Wolf, *Medea. Voces*, Madrid, Editorial Debate, 1998) nos dice en el segundo apartado en la voz de Jasón : « Por favor, Jasón, al fin y al cabo son salvajes, me dijo él (Creón) recientemente, poniéndome la mano en el brazo. Salvajes encantadores, y es muy comprensible que no siempre sepamos resistir sus encantos. ». Por otra parte y en la voz de Acamante : « la hermosa salvaje » (p. 56-109).

³⁴ Thomas Stugart Moore, *Tragic Motherstrilogy: Medea, Niobe and Tyrfing*, 1920, <https://archive.org/details/tragicmothers00moor>. Esta obra de un solo acto, tiene como escenario el bosque y será la luna quien marque el paso del tiempo, desde el atardecer hasta el amanecer. Después de separarse de Jasón y de haber asesinado a sus hijos, cuyos nombres Feres y Mérmeros siguen el cauce mítico, Medea se encuentra atendida por la ninfa Proto, por encargo de la diosa Artemis, y está obsesionada por el remordimiento, consecuencia del filicidio y por la necesidad de obtener el perdón de estos hijos : « ...Medea viene buscando a sus hijos asesinados nos lo anuncia el telonero » Enuncia Medea en diálogo con Proto : « oh yo los escucho... estoy segura de que escuché gritar a mis hijos al jugar » . Dice la ninfa Proto : « yo pensé que estaban muertos ». Responde Medea : « Sí, sí lo están. ¿No pueden los niños muertos jugar ? » (p 9-10).

denota su presencia, su « *parfum* ». Pero estos hombres, permanecen suspendidos, pues no están ni vivos ni muertos, sino petrificados: « *comme une armée silencieuse [...] pétrifiés, devant nous. / C'est moi qui ai fait cela* » (p. 7) (como una armada silenciosa [...] petrificados / soy yo la que ha hecho esto). Médée Kali, en este acto de inculpación, nos conduce a otra perspectiva mítica, la de convertir en piedra, la de paralizar a aquellos que la miran³⁵. Ya deja de ser la Medea eurípidea y advertimos el *quiasma*, la confluencia mítica. Ahora esta Medea se metamorfosea en Medusa, una de las tres Gorgonas, un ser monstruoso, una cazadora agonística. A este respecto Loupiac sostiene: « *Nous retrouvons donc la triple Alliance terre-femme-mort, résumée dans ce monstre mythique dont la puissance mortelle se manifeste par le regard*³⁶. »

Es a partir de la inclusión de este otro mito que comienza a percibirse el tópico del temor que la mujer produce en los otros: « *Ils me sentent / la terreur monte en eux* » (p. 8) (Ellos me sienten / el terror crece en ellos). Ellos, los otros, sus perseguidores, la muchedumbre petrificada que silenciosamente parece acorralarla. Desde esa armada se destaca el tú dialógico frente al que se define desde dos escisiones: como monstruo y como Medusa, y que finalmente llegan a ser unívocas: « *Tu te demandes quel monstre je suis* » (p. 8) (tú te preguntas qué clase de monstruo soy), interrogación que adquiere su completitud en la respuesta emitida por la propia heroína: « *Je suis la Méduse, / Gorgo, Gorgo, la Méduse* » (Soy la Medusa, Gorgona, Gorgona, la Medusa). Esta monstruosidad nominal, se concatena intertextualmente con el hipotexto eurípideo. En el personaje clásico ambos aspectos, razón y pasión, confluyen y devienen en ἀκρασία, definida como la incapacidad para refrenarse en la comisión de una acción prohibida impulsada por la pasión³⁷. De allí deviene el carácter monstruoso que, de acuerdo con Vernant³⁸, retomado por Loreaux³⁹, y luego por Rodríguez Cidre⁴⁰, oscila entre dos polos: lo aterrador y lo grotesco. La mujer aparecería asociada en la cultura griega con lo animal instintivo y lo salvaje, lo irracional, lo no domesticado. Son estas mujeres, la

³⁵ Respecto de la petrificación Jean Chevalier / Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995, afirma: « La petrificación simboliza el castigo infligido a la mirada indebida. Resultaría o bien de una atadura que subsiste después de la falta: esta mirada que se apega; o bien de un sentimiento de culpabilidad excesiva: esta mirada que paraliza; o bien del orgullo y de la codicia: esta mirada posesiva. La petrificación simboliza el castigo de la desmesura humana » p. 824. Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1959, da a conocer que: « Una ciudad persa fue una vez 'petrificada de piedras', el rey y la reina, los soldados, los habitantes y todo, porque el pueblo no quiso escuchar la llamada de Alá. La mujer de Lot se convirtió en estatua de sal por haber vuelto la cabeza cuando había recibido la llamada de Yavé. Y ahí está la fábula del Judío Errante, condenado a permanecer en la tierra hasta el día del juicio » (p. 65).

³⁶ Annie Loupiac, *La poétique des éléments dans La Pharsale de Lucain*, Bruxelles, Collection Latomus, volumen 241, 1998, p. 68.

³⁷ Aníbal A Biglieri, *Medea en la literatura española medieval*, La Plata, Fundación Decus, 2005, p. 70 y ss.

³⁸ Jean-Pierre Vernant, *La muerte en los ojos. Figura del Otro en la antigua Grecia*, Barcelona, Gedisa, 2001.

³⁹ Nicole Lorau, *Las experiencias de Tiresias (lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*, Barcelona, El Acantilado, 2004.

⁴⁰ Elsa Rodríguez Cidre, « Medea y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca », en Aurora López y Andrés Pociña (Eds.), *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, vol. I, 2002, p. 277-293.

de Eurípides y la de Gaudé, las que focalizan la anarquía para el reglado mundo masculino de la πόλις y en consecuencia representan la φύσις y la desproporción.

En la pieza de Gaudé, la monstruosidad llega a ser ambigua, ya que por un lado, es la mujer dadora de muerte, pero por otro, y a un mismo tiempo, resulta dadora de vida cuando enuncia: « Pour faire gémir les morts / et pleurer les statues » (p. 8) (Para hacer gemir a los muertos y llorar a las estatuas).

El otro social que la cerca sabe que ha regresado, desde la percepción olfativa de su presencia, a un tiempo los embriaga y los atemoriza: « Ils reconnaissent mon parfum et cela fait naître en eux une terreur incontrôlable » (p. 9) (Ellos reconocen mi perfume y eso hace nacer en ellos un terror incontrolable). Terror que involucra la presencia de esta Medea desde una veta bipartita : la del castigo y la de la liberación, pues por una parte, la exhalación femenina abrumba a estos castigados por la inmovilidad en la que se hallan, ya que no pueden huir, pero, por otra parte, en el presente de la obra, ellos sustentan la esperanza en la dubitación de si ella ha regresado para liberarlos o no de esa opresión. Esta ambigüedad, esta dualidad genérica femenina, vertebrará la pieza teatral como parte performativa.

Inmediatamente junto a la autodefinición anterior, su catalogación monstruosa, ahora se le adhiere el terror que provoca como engendradora de la peste. Terror que se expande por el aire y lo carcome en su impureza: « Le vent tombe pour ne pas souffler dans mes cheveux » (p. 10) (El viento cae para no soplar en mis cabellos), pues ha regresado con un propósito definido: « je reviens au tombeau de mes enfants » (p. 8) (Regreso a la tumba de mis hijos), en un derrotero inverso al eurípideo, que el autor francés traza en las líneas de acción de la trama. Esta muchedumbre que anteriormente le temía, ahora paradójicamente acorralla a Médée Kali : « C'est la foule des Corinthiens, / Qui se sont pressés autour de moi, / Qui voulaient s'emparer de moi, / Me maîtriser, / Me lapider peut-être » (p. 8) (Es la muchedumbre de los corintios, / que se estrechaban alrededor de mí, / que querían apoderarse de mí, / dominarme, / quizá lapidarme). Gaudé en este regreso, retoma una de las vertientes míticas, la que tiempo antes consolidó Christa Wolf⁴¹, respecto de la muchedumbre opresiva que finalmente acorralla a la heroína. El autor francés magistralmente funda su obra desde ese regreso. Este no está carente de atisbos vengativos, rasgos dialécticamente clásicos: « Ma rage n'est pas encore étanchée » (p. 9) (Mi rabia no se ha aplacado todavía). Ella encarna a la misma Erinia de la que nos habló Jasón en Eurípides, en los vv.1339 y ss. cuando enuncia :

οὐκ ἔστιν ἤτις τοῦτ' ἄν Ἑλληνίς γυνή
ἔτλη ποθ', ὧν γε πρόσθεν ἠξίουν ἐγὼ
γῆμαι σέ, κῆδος ἐχθρὸν ὀλέθριόν τ' ἐμοί,
λέαιναν, οὐ γυναῖκα, τῆς Τυρσηνίδος
Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν.

⁴¹ Christa Wolf, *Medea. Voces*, Madrid, Editorial Debate, 1998 : « ... La muchedumbre se mueve en oleadas, yo corro de un grupo a otro, quiero oír de qué hablan, pero no me atrevo a escucharlos... ¡Los niños !...Hemos librado a Corinto de esa plaga...¡Lapidados !... » (p. 215). Sin embargo no ha sido la protagonista de la obra alemana quien mató a sus hijos, sino el pueblo, en conspiración por venganza. En este mismo sentido Aníbal A Biglieri, *Medea en la literatura española medieval*, La Plata, Fundación Decus, 2005 : « En otras tradiciones míticas, los hijos de Jasón y Medea morirán accidentalmente, durante un proceso de inmortalización llevado a cabo por Medea, o matados por los corintios, en represalia por las muertes de Creonte y Creusa, o víctimas de un sacrificio destinado a poner fin al hambre que azotaba a la ciudad. » (p. 155).

(No existe mujer griega que se hubiera atrevido a esto, y sin embargo, antes que con ellas habría preferido casarme contigo – unión odiosa y funesta para mí –, leona, no mujer, de natural más salvaje que la tirrénica Escila)⁴².

Entonces nos preguntamos : ¿en qué se funda la causa de la rabia de Kali ?, ¿la traición anterior de Jasón, apenas delineada en esta obra ? Consideremos especialmente que es esta rabia emanada en el espacio, la que infecta la tierra, la hace pestífera, la que destruye todo lo que está a su paso. Esta Medea ha sido capaz de detener la vida de la muchedumbre, de un solo golpe de mirada. Por ello, detrás de sí y a sus espaldas aparece su perseguidor. Mientras tanto vuelve al *tú* del diálogo en la mención del perseguidor por ahora anónimo : « Au pas lent de ton cheval [...] Tu as décidé de suivre Médée » (p. 10) (Con el paso lento de tu caballo [...] Has decidido seguir a Medea), en ésta, una primera nominación de la protagonista, epónima a la tragedia clásica⁴³.

En el segundo apartado de la obra francesa, aparece por vez primera la mención a Jasón, el hombre amado y, a un tiempo, malogrado. La descripción degradada de su estado, ni vivo ni muerto, inmóvil, en la pasiva contemplación de su ruina, nos sugiere el estado anímico de aquel otro Jasón de la Medea euripídea en los versos finales del drama.

Ahora la heroína francesa marca la dicotomía, en relación con los elementos, en el presente y en el pasado del argonauta : presente en el que la mujer intervino a partir de la inmovilidad de piedra frente al pasado mítico, móvil y personal de las aguas surcadas cuando todavía Jasón era un argonauta.

Enuncia Kali : « Jasón / Le premier homme que j'ai aimé, / Le premier homme aussi que mon regard a pétrifié » (p. 11) (Jasón / el primer hombre que amé / el primer hombre que también petrificó mi mirada). Entonces anuncia el aniquilamiento interior : « Je ne veux pas de sa mort / Je veux qu'il dure, Inutile et seul / Contemplant à l'infini le tombeau de ses enfants » (p 12) (Yo no quiero su

⁴² Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, 1982 : « Escila : Monstruo marino emboscado en el estrecho de Mesina (en la costa italiana), una mujer cuyo cuerpo, en su parte inferior, está rodeado de perros, seis animales feroces que devoran cuanto pasa a su alcance » (p. 19). No es casual que la protagonista francesa se nombre como perra en p. 19. A este respecto Jean Chevalier / Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995 : « En el mito peruano pre incaico se asocia al perro con las divinidades ctónicas y con el sacrificio humano. Además el simbolismo del perro en Extremo Oriente es esencialmente ambivalente : benéfico pues el perro es el compañero próximo del hombre y el guardián que vigila su morada ; maléfico, pues, emparentado con el lobo y el chacal, aparece como un animal impuro y despreciable » (p. 818).

⁴³ Carlos García Gual, « El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria », en Aurora López y Andrés Pociña (Eds.), *Medeas : Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, vol. I, 2002, considera que « los caballos y las serpientes formaban parte del simbolismo ctónico funerario » (p. 34). Igualmente en esta cita la alusión a Pegaso, el caballo de Perseo, es clara. Por otra parte Jean Chevalier / Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995, da a conocer que « el caballo es asociado a las tinieblas del mundo ctónico, del que surge, galopando como la sangre en las venas, desde las entrañas de la tierra, o los abismos del mar. Hijo de la noche y del misterio, el caballo arquetípico es portador a la vez de muerte y de vida, ligado al fuego, destructor y triunfador, y al agua, alimentadora y asfixiante [...]. Ciertas figuras de la mitología griega, como la de Pegaso, representan, no la fusión de los dos planos de arriba y de abajo, sino el pasaje, la sublimación del uno al otro : Pegaso lleva su rayo a Zeus ; es pues un caballo celeste ; su origen es sin embargo ctónico porque ha nacido, ya sea de los amores de Poseidón y la Gorgona, bien sea de la tierra fecundada por la sangre de la Gorgona. » (p. 208).

muerte, quiero que él permanezca, inútil y solo, contemplando infinitamente la tumba de sus hijos). Este es el tramo en el que comparativamente la mujer se apropia de la venganza trágica griega, como corolario de un castigo sobre el hombre, cuyo accionar previo en la obra francesa permanece oculto. Desde el tópico de la marginalidad en la que este hombre se halla sumido, la mujer demarca otra marginalidad que le es propia, una frontera, una clara línea divisoria en la constatación de su génesis : « Il n'a jamais su que je venais de plus loin que les plaines de Colchide, / De plus loin encore que les hautes montagnes enneigées des frontières perses [...]. Je suis née sur les bords du Gange » (p. 12) (El [Jasón] no supo jamás que venía de más lejos que los llanos de Cólquide, de más lejos todavía que las altas montañas nevadas de las fronteras persas [...]. Yo nací sobre los bordes del Ganges)⁴⁴.

Esta espacialidad está adherida no sólo a su situación de extranjera, que ya ha caracterizado a *Medea* de Eurípides, sino también que estos rasgos orientalizantes convocan su otredad social, preludiado en la denigración a escala *miasmática* de pestilencia. Su pueblo, al que pertenece, se caracteriza por « la lèpre et la sueur », (la lepra y el sudor) como eje vertebral de su extranjería y como consecuencia de su barbarie. Esta carcoma la enmarca como exilada del mundo y aun así, la pluma de Gaudé le imprime la novedad de carecer de génesis clara, situación que la diferencia de la otra Medea : « je n'ai pas eu de parents, / c'est cette foule entière qui m'a accouchée [...]. J'ai été jetée au monde [...] me transmettant les maladies de mon peuple, / me murmurant le nom sacré de nos divinités » (p 12) (Yo no he tenido padres, es esta muchedumbre entera quien me ha dado a luz [...] yo he sido arrojada al mundo [...] transmitiéndome (la muchedumbre) las enfermedades de mi pueblo, murmurándome el nombre sagrado de nuestras divinidades)⁴⁵. En este nacimiento está presente el tópico de las manos, las que la acunaron, y que posteriormente, como veremos, se consolidarán en esta heroína en un engranaje de muerte y no de vida tanto para los hijos como para los jóvenes extasiados por su presencia.

Es decir, ella encauza la peste, se erige en su tópico desde la descripción degradada extrema, pero parecería elevarse, pendularmente con la nominación de las divinidades que sustentan a su pueblo. La atmósfera aérea dispersa las *miasmas*, circunscriptas a la lepra. Gracias a su expansión, la muerte engendra otras muertes, cuando este aire se torna pútrido y parecería funcionar como la antesala del infierno. Esta imagen de la pestilencia, a un mismo tiempo, invade la tierra que se huela por esta presencia contaminante. Tan disímil como antinómica es la imagen de la dimensión espacial aérea que presenta el coro en Eurípides. En este pasaje es donde mayormente pueden constatarse los ribetes mortuorios de Kali en el marco del hinduismo.

⁴⁴ Respecto de la alusión al Ganges, está presente en Séneca (Valentín García Yebra, *Medea de Séneca*, Madrid, Gredos, 2001) en la voz del coro y refiriéndose a Medea : « Ut tigris orba natis / cursu furente lustrat / Gangeticum nemus, sic / frenare nescit iras / Medea, non amores » (Igual que una tigresa / rastrea furiosa / los bosques del Ganges, buscando a sus hijos / que han sido robados / Medea no sabe / poner freno al odio, / ponerlo al amor). Acto IV, escena 3, v. 864 y ss.

⁴⁵ A este respecto Christa Wolf, *Medea. Voces*, Madrid, Editorial Debate, 1998 en la voz de Medea : « Ahora me evitaban como a una leprosa » (p 188). Franz Grillparzer, *Medea*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación, Departamento de Letras, 1960. Prólogo, traducción y notas de Ilse Brugger en la voz de Jasón : « Verpesteter Gemeinschaft weicht man aus... » (La gente evita los contactos infestos) (p. 43).

El otro social, los otros, inmersos en la espacialidad urbana, « les hommes des villes » (los hombres de la ciudad), a su paso, no se atreven a contemplarla, tal como actúa su perseguidor puesto que es ella la cazadora, por ahora de un solo vértice, el de la mirada. En esta atmósfera aérea pútrida emerge la razón de su barbarismo, cuando nos dice: « Je suis née sans pitié » (p. 13) (Yo he nacido sin piedad).

A partir de ahora comienza a entronizarse la ambigüedad de esta mujer, pues por un lado es dadora de pestilencia⁴⁶, pero por otro lado, y a un mismo tiempo, cautiva con su belleza instrumentalizada en la danza : « Une pestiférée plus jolie que les autres / Mais la danse m'a sauvée » (p. 13) (Una pestífera más bonita que las otras pero la danza me ha salvado). Aquí es donde comienza a eslabonarse, a partir del tópico de la peste y, su interrelación con el barbarismo y la extranjería que denota esta mujer, otro tópico, el de la desmembración orgiástica. Ella pareciera ser una profetisa inspirada⁴⁷. Los hombres jóvenes están presos de locura y ella ensangrienta y riega la tierra de sexos mutilados : « Et plus je devenais sauvage, plus les hommes s'atroupaient, / Alors j'ai castré les plus vaniteux, / Mordant dans le sexe surpris » (p. 22) (Y me volvía salvaje, más los hombres se agrupaban, / entonces castré a los más vanidosos, / mordiendo el sexo sorprendido.)⁴⁸

La dialéctica de los espacios : el exterior y el interior en ambas obras

Respecto del espacio, Bachelard afirma :

Dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et la géométrie évidente de cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans des domaines métaphoriques [...]. L'en-deçà et l'au-delà répètent sourdement la dialectique du dedans et du dehors [...]. On confronte alors l'être de l'homme à l'être du monde comme si l'on touchait aisément les primitivités. [...] On fait passer au rang d'absolu la dialectique de l'ici et du là [...] la dialectique du dedans et du dehors se multiplie et se diversifie en d'innombrables nuances⁴⁹.

Si tenemos en cuenta la obra de Eurípides, ésta comienza « *in medias res* » en la región griega de Corinto. Todas las alusiones a la tierra extranjera de Cólquide, pertenencia identitaria de la heroína, las hallamos en la tragedia a partir del *racconto* mítico. Es desde ese mismo *racconto* donde se pluralizan los espacios en el itinerario de auxilio al argonauta.

⁴⁶ Respecto de la peste cfr. Christa Wolf, *Medea. Voces*, Madrid, Editorial Debate, 1998 : « ... La peste se extiende. Medea está perdida... » (p. 151).

⁴⁷ Ana Iriarte, « Las razones de Medea », en Aurora López y Andrés Pociña (Eds.), *Medeas : Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, vol. I, 2002 : « En Píndaro, Píticas IV, 10, la maga es ante todo una profetiza inspirada cuyos oráculos llegaron a ser confirmados por el propio Apolo. Sin embargo, Eurípides no retoma abiertamente esta tradición. La tragedia otorga a Medea su status de Sabia del que normalmente gozan las profetizas, pero su poder oracular sólo se revelará al final de la obra, cuando aparece, en calidad de semi-diosa, sobre el carruaje que portan serpientes aladas » (p. 186).

⁴⁸ Dialógicamente esta escena se repite en Christa Wolf, *Medea. Voces*, Madrid, Editorial Debate, 1998, en la voz de Medea : « Oí el grito animal de un hombre. Turón, era Turón. Yo sabía lo que había ocurrido. Le habían cortado el sexo. Lo ensartaron y lo llevaron en alto, todas fuera de sí y sin dejar de gritar, moviéndose hacia la ciudad » (p. 192).

⁴⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 192-195.

Igualmente hallamos en esta obra el distingo entre el exterior y el interior del οἶκος. Es en este interior donde acontece el filicidio al que nos referiremos más adelante.

En función de la espacialidad en la clásica Medea afirma, Lusching: « Medea's Nurse (like Alcestis's slave) gives the exact location in the house where the action is taking place: Medea is in her bedroom, the center of a woman's life⁵⁰. »

Otro es el espacio exterior, como anteriormente lo hemos referido, en el que aparece el carro alado, suspensión entre la tierra y el cielo, que posteriormente la obra francesa asigna a los hombres que han sido petrificados. A este respecto Loupiac afirma: « L'air est symboliquement associé au vent, au souffle. Il représente le monde subtil intermédiaire entre le ciel et la terre, celui qu'emplit le souffle vital et cosmique dont parlent les mythologies orientales⁵¹. »

Desde otra dimensión, la obra francesa delinea varios espacios por los que transita la protagonista. Ella viene del Ganges. Antinómica es la imagen olfativa de este río caracterizado por « son odeur sauvage » (p. 16) (su olor salvaje) frente a las bellas corrientes del Céfiso de la obra griega, ya aludidas anteriormente. Desde un movimiento oscilante que emula a las serpientes, llega a la tierra griega con el propósito del desentierro: « J'ai observé les serpents qui ondulaient entre les jambes de nos mendiants [...] J'ai observé les singes qui s'enroulaient dans nos nuits » (p. 13) (Yo observé las serpientes que ondulaban entre las piernas de nuestros mendigos [...]. Yo observé los monos que se enrollaban en nuestras noches).

En esta obra confluye el exterior como el interior de los espacios. En un primer momento, percibimos a Kali desde el espacio exterior y abierto, de una hediondez incipiente. De allí pasa al interior sacro del templo de los Brahmanes. Esa sacralidad está instituida a partir del agua que en forma de dominio mágico de la lluvia se ciernen sobre las estatuas a las que esta Medea les otorga vida⁵². « La pluie ruisselait sur ces corps de pierre et semblait les inonder de vie » (p. 14). (La lluvia brillaba sobre sus cuerpos de piedra y parecía inundarlos de vida).

Podemos decir que si bien la tierra por la que transita es árida, tierra de muerte y de putrefacción, condenada por su infertilidad natural, se fertiliza con la caída de la lluvia que propicia la orgía báquica, en una sola noche, en la que esta maga se vuelve capaz de obrar el milagro de la vida. « Et j'ai offert aux hommes une nuit d'étreintes sacrées. / Les statues se sont offertes aux brahmanes [...]. Partout des couples s'unissaient dans le déluge de la nuit » (p. 15) (Yo ofrecí a los hombres una noche de abrazos sagrados. Las estatuas se ofrecían a los brahmanes. Por todos lados las parejas se unían en el diluvio de la noche).

Igualmente podemos discernir en esta obra el espacio exterior y el espacio interior respecto de la tumba de los hijos. Por un lado, el exterior es de duro mármol, elemento netamente griego y por ello la mujer rascarán con sus uñas para lograr su propósito del desentierro. « Ils vous ont enterrés comme des Grecs. / De lourdes dalles de marbre reposent sur vos corps. / Vos ossements ont été entourés de linges

⁵⁰ C. A. E. Lusching, « Interiors: Imaginary spaces in *Alcestis* and *Medea* », *Mnemosyne*, XLV, 1, 1992, p. 37.

⁵¹ Annie Loupiac, *La poétique des éléments dans La Pharsale de Lucain*, Bruxelles, Collection Latomus, volumen 241, 1998, p. 12

⁵² Respecto de la lluvia cf. James George Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, Cap. V, p. 90-107.

et de poteries sacrées [...] Pour me faire offense » (p. 17) (Ellos los enterraron como los griegos. Pesadas losas de mármol reposan sobre vuestros cuerpos. Vuestros huesos han sido envueltos de ropas y de adornos sagrados [...] Para hacerme una afrenta).

Esta afrenta será la causa en la que se origina la rabia inicial.

Por otra parte, es en los apartados escénicos donde hallamos las voces temerosas de los hijos que pueblan el espacio interior de las tumbas. En la descripción que estos hijos hacen de su madre, evidenciamos las imágenes que condicen con su monstruosidad : « Avec ses ongles de mère, elle nous griffera à nouveau. / Avec ses dents de mère, elle nous saignera à nouveau » (p. 17) (Con sus uñas de madre, ella nos arañará de nuevo/ Con sus dientes de madre, nos hará sangrar de nuevo). Esta imagen que se concatena con el filicidio, entroniza la virilidad de la mujer. La triple alianza entre madre e hijos muertos que comenzarán su derrotero hacia el Ganges, nos retrotrae a otra alianza : tierra-mujer-muerte que se subsume en la figura de Medusa.

Sin embargo estos hijos no permanecerán en el espacio interior, sino que se exteriorizarán junto a su madre y con ella conformarán una tríada monstruosa. Sus figuras fantasmagóricas se acrecentarán en el presente de la obra, ya que ella los llevará hasta el confín del mundo : « Mes enfants / Mes fantômes. / [...] Oui, vos corps ont forci » (p. 34-35) (Mis hijos / mis fantasmas / [...] Sí, vuestros cuerpos han crecido).

Cíclicamente es en el espacio abierto, exterior, en donde aparece ante nuestros ojos el Ganges, como instrumento de descomposición a causa de sus aguas estancadas e inmóviles. Los hijos parecen hallar alivio en el descanso eterno de esas aguas : « tu nous lâches la main, le courant nous emporte, nous ne te reverrons plus [...]. Nous nous dissolvons dans le Gange, avec soulagement » (p. 41) (nos sueltas la mano, nos arrastra la corriente, ya no te veremos más [...] nos disolvemos en el Ganges con alivio).

El agua pestífera disolverá los cuerpos en su lecho, muy disímil de aquella agua de lluvia que dotó de vida a las estatuas: « Mes deux fils égorgés [...] / Ils disparaissent / Je les confie aux fonds limoneux du Gange » (p. 39) (Mis dos hijos degollados [...]. Ellos desaparecieron/ Los confío a los fondos cenagosos del Ganges.)

Finalmente es en ese mismo espacio exterior, en la nocturnidad, donde Kali se entregará al cazador : « Il n'y aura que toi et moi, / Face à face, / Et tu me décapiteras » (p. 43) (Ya sólo estaremos tú y yo, / cara a cara, / y tú me decapitarás.)

Mujeres sin ley, mujeres *miasmadas*

Podríamos aventurar a decir que las mujeres protagónicas de ambas obras viven como transgresoras, marginales y por ello circunscriben la *miasma* que traza la frontera entre los unos y los otros, los griegos frente a la colquidense o bien frente al pueblo del Ganges, es decir, los puros y los impuros, φύσις-νόμος, en el marco que otorga la ley.

Si tenemos en cuenta las leyes en Grecia, en el régimen democrático, éstas reglamentarían, con el consenso de todos, los diversos aspectos de la vida en común. La ley – y más precisamente la ley escrita – se volvió entonces el símbolo de una

doble oposición : encarnó para los griegos la lucha contra la tiranía y a favor del ideal democrático, pero también la lucha contra los bárbaros y el ideal de una vida civilizada. Ellos definían la libertad como la obediencia a las leyes, la *πειθαρχία* salva a las ciudades, y el término *νόμος*, concilia el ideal abstracto del buen orden con las costumbres simples⁵³.

Este concepto en términos de ley, tiene sus implicancias en Medea, la protagonista euripídea, pues sus hijos son los hijos de una colquidense, de una extranjera, de una bárbara ; pero igualmente son los hijos de Jasón, el argonauta griego. Recordemos que, en la Antigua Grecia, la ceremonia de boda no transcurre en un solo día. La unión legítima entre hombre y mujer se celebra con el acto social del acuerdo recíproco entre familias, en el que el padre de la novia se compromete a entregarla al hombre que la pretende. Por ello la novia será conducida al espacio doméstico, al *οἶκος* del novio. Al mismo tiempo, el matrimonio no se consideraba consumado realmente antes de que los novios hayan cohabitado durante un tiempo. Por consecuencia, el matrimonio entre Jasón y Medea sólo es considerado un hecho.

Como se sabe extranjera y en carácter de tal, se le hace necesario adaptarse a la ciudad. Así lo afirma en los vv. 222-224 :

χρῆ δὲ ξένον μὲν κάρτα προσχωρεῖν πόλει :
οὐδ' ἄστον ἦνεσ' ὅστις ἀνθάδης γεγώς
πικρὸς πολίταις ἐστὶν ἀμαθίας ὕπο.

(El extranjero debe adaptarse a la ciudad, y no alabo al ciudadano de talante altanero que es cruel para sus conciudadanos por su insensibilidad.)

Sus hijos han sido concebidos y han nacido fuera del territorio helénico. A este respecto Boegehold refiere :

A law of 451/0 B.C. limited Athenian citizenship to *τούς ἐκ δυεῖν Ἀθηναίων γεγονότας*, "men born of two Athenians" [...] Whoever has not been born of parents who are both citizens has not share in the city⁵⁴.

Es decir estos hijos no pueden participar de la vida política de la ciudad y por ello, en el momento en que su madre es condenada al exilio, dispuesto por el rey Creonte, ellos sufrirán su mismo destino de apátridas⁵⁵.

Dentro del espacio teatral de Corinto, espacio escénico, donde se desarrolla la acción de la tragedia, aparecen otros espacios : Cólquide, el espacio distante – mítico en la voz de la nodriza y de la propia Medea y, por mediación del coro, Atenas, como eje espacial. Así lo constata Tobía : « La situación trágica tiene como lugar Corinto, espacio que, en realidad, desde el punto de vista trágico, sólo sirve como contraste, ya que la acción que en él se desarrolla, surge de la presentación de la lejana Cólquide y de la vigencia ética impuesta resolutivamente por Atenas⁵⁶. »

El público ateniense, espectador de la tragedia, no se asombra por el accionar del hombre, el abandono en el que deja sumida a su mujer, en definitiva una extranjera,

⁵³ Jacqueline de Romilly, *La ley en la Grecia clásica*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, p. 15-19.

⁵⁴ Alan L. Boegehold, « Perikles' citizenship law of 451/0 B.C. », in *Athenian Identity and Civic Ideology*, 1994, edited by Alan L. Boegehold and Adele C. Scafuro, University Press, p. 57.

⁵⁵ Paradójicamente Pericles, seducido por la bella extranjera milesia Aspasia, se separó de su esposa, y tuvo con ella un hijo al que reconoció públicamente, contradiciendo con su propio ejemplo la ley que él mismo había promulgado. Cf. *Der Kleine Pauly - Lexikon der Antike in fünf Bänden*, 1979, München, Deutscher Taschenbuch Verlag. Band 1, s. v. « Aspasia ».

⁵⁶ Ana María González de Tobía, « Un himno no convencional en *Medea* de Eurípides », Universidad Nacional de La Plata, Centro de Estudios Helénicos, Letras Clásicas, 12, 2008, p. 11.

y a sus hijos, a fin de sustanciar su regreso al mundo griego, a la *pólis* normativa, a partir de un nuevo matrimonio con la hija del rey Creonte. Boegehold apunta :

On the other hand, the requirement of Perikles's law that both parents be Athenians is obviously a real constraint, especially in a time when leading citizens had for generations been contracting marriages with prominent non-Athenian families⁵⁷.

Medea sigue una norma superior a la ley del estado, la ley de los dioses : firme, inmutable y perpetua frente a la ley frágil y provisoria de los mortales, pues sabe que la justicia no existe en los ojos de los hombres, como lo enuncia en el verso 219 : *δίκη γὰρ οὐκ ἔνεστ' ἐν ὀφθαλμοῖς βροτῶν*. (Es evidente que la justicia no reside en los ojos de los mortales.)

La generalidad de los hombres a los que alude, recae en la particularidad de Jasón quien ha roto el juramento de su diestra⁵⁸. Por ello invoca la protección de sus dioses. La dicotomía hombres-dioses expone la oposición de las leyes no escritas *ἄγραπτανόμιμα*, oposición entre las obligaciones familiares y las demandas de la comunidad que se traduce en la dicotomía : *πόλις-ὄϊκος*. Medea cree en la justicia divina y por ello, está segura de que los dioses están de su lado. Invoca a Themis, la ley ancestral ; a Artemisa, la ayuda de la mujer durante la niñez en el v. 160 ; invoca a Zeus y a la luz del Sol en el v. 1391 y a Hécate en v. 395.

Como extranjera canta mágicamente la mítica Medea para inflamar a los guerreros ctónicos, nacidos de la tierra. Como una sibila se erige en « la profetisa que expresa un “canto” oracular contrario a las normas, un *nómos ánomos*⁵⁹ ».

En la obra francesa es la diosa que impone su ley a los hombres, aún a los brahmanes porque luego de obrar el milagro de la lluvia con su danza, al salir del templo, se erige en Kali. Ella nació arrojada al mundo, sin ley y sin piedad. Nada nos dice al principio el autor respecto del matrimonio con Jasón. Sólo sabemos acerca de los hijos de ambos, ahora degollados. Ella existe como *miasma* pestífera y frente a ella, en la tierra del Ganges, Jasón se torna extranjero : « La petite-fille du Gange avait trouvé son étranger » (p. 26) (La hija del Ganges había encontrado a su extranjero). De igual manera y *a posteriori* lo será Perseo aunque circunscripto en otro espacio, el de Grecia: « Tu es grec et je vais t'emmener dans des pays qui t'effraieront » (p. 30) (Eres griego y te llevaré a los países que te darán miedo).

El recorrido circular que ha realizado del Ganges a Grecia y nuevamente al Ganges y, al que ya nos hemos referido, tuvo el propósito de lavar la afrenta recibida de los griegos. Afrenta que deviene luego de haber asesinado a sus hijos y de haberlos quemado en una hoguera. En el presente de la obra, la protagonista cometió el acto impío del desentierro que no se aviene con la ley griega, la de enterrar a todos los muertos. Kali, la mujer-diosa sin ley, mutilará a los jóvenes para calmar la rabia con la que se exterioriza esta afrenta. Para ello utilizará su ley, el poder hipnótico de la maga, el contoneo danzante de las serpientes.

Lejos del mármol griego, la fluidez del elemento del agua, acunará a sus hijos. Entonces la ley griega quedará subsumida a la ley del Ganges. En la obra francesa

⁵⁷ Alan L. Boegehold, « Perikles' citizenship law of 451/0 B.C. », in *Athenian Identity and Civic Ideology*, 1994, edited by Alan L. Boegehold and Adele C. Scafuro, University Press, p. 58.

⁵⁸ Anne Pippin Burnett, *Revenge in Attic and Later Tragedy*, University of California Press, 1998: « She locates the injury that angers her not in the part of herself that is couched but in her hand, the hand on which Jason's broker oath of alliance was sworn » p. 194.

⁵⁹ Ana Iriarte, *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid, Editorial Taurus, 1990, p. 104.

prevalece Kali como la nativa maldita, hecha del sudor y del hedor de su pueblo. Brevemente en su deambular itinerante, se hace alusión a su extranjería, mientras que en la tragedia, *Medea* de Eurípides, es desde siempre la extranjera

Nuevamente el aire purificado de Grecia, al igual que en la obra griega, aparece desde el recuerdo de Medea en el momento en que se halla frente a su perseguidor en un espacio abierto: « Par toutes ces nuits où nous avons partagé la fraîcheur des étoiles » (p. 37) (Por todas esas noches que compartimos la frescura de las estrellas.) Pero finalmente se entrega, en la sensualidad de la danza, al cazador.

La ambigüedad de la mirada amorosa : La belleza griega de Jasón-la bella pestilencia oriental de Kali

Pasado y presente vertebran el tópico de la mirada en la obra francesa. Quizá la expresión de mayor lirismo subyace en la enunciación de Medea acerca de la primera vez que vio a Jasón : « Je suis née sous ses yeux » (p. 16) (Yo nací con su mirada).

A excepción de Eurípides, las Medeas de Occidente, siguen amando a Jasón, en el presente de la acción, preponderantemente la de Séneca. Gaudé retoma este tópico pero, sin embargo, lo dimensiona desde el pasado como lo hace la *Medea* euripídea : « Je t'ai aimé » (p. 25) (Yo te amé). Recuerda que la presencia del hombre significó, desde el tópico de la mirada, una vida nueva, radiante, sumida en la comparación con el mar Egeo, inmenso y bello. La descripción masculina emerge de esa belleza tan armoniosa como caracterizadora del mundo helénico. Es importante destacar que es ella quien lo venera como a un dios, especialmente al estar embestido como un guerrero : « Je me suis agenouillée devant toi / J'ai baisé tes pieds salis par la marche / J'ai baisé tes mains souillées par les combats » (p. 26) (Me arrodillé ante ti, besé tus pies mancillados por la marcha, besé tus manos manchadas por los combates)⁶⁰. Nuevamente aquí retoma la imagen de las manos ensangrentadas, pero lo hace desde una dimensión novedosa ya que al parecer, ningún otro autor ha puesto el acento en la acción de lucha de este griego. Pero la degradación de aquel amor pasado se efectiviza en otra imagen visual : la de la hoguera, con la pestilencia de la carne y del humo. La sangre y la llama, sinécdoque de la manos y de la hoguera, se hallan entre los tropos que articulan la tragedia y, a partir de ella, la obra francesa.

Frente al pueblo pestífero de Kali, antinómicamente sobresale la belleza de los héroes griegos : Jasón y luego Perseo. Enuncia Kali : « Je succombe à la beauté des hommes [...].Tu étais beau Jason » (p. 26) (Sucumbo a la belleza de los hombres [...]. Eras bello Jasón.). Esta sensualidad que entrelaza la atracción de la pestífera, de la impura por lo esencialmente puro, se extiende a la situación con Perseo.

La armonía visual que provocan estos dos hombres, se expande en el bienestar que irradian. Por ello, desde la obra euripídea, la dimensión aérea purificada y expuesta por el coro, se contrapone antitéticamente con la muchedumbre pestífera del Ganges, catalogada de pútrida e indeseable. Kali hipnotiza, seduce a los hombres que la contemplan, los cautiva pero lejos de prodigarles una dimensión aérea

⁶⁰ Esta imagen es muy contraria a la imagen derruida que porta Jasón en la literatura de Occidente, especialmente en la obra de Pierre Corneille, *Teatro Trágico*, Paris, Gallimard, 1972 y de Christa Wolf, *Medea. Voces*, Madrid, Editorial Debate, 1998.

saludable, como una Gorgona, los ciñe con dolo a la muerte. Su entorno maloliente obliga a Perseo a cubrirse el rostro. Así lo afirma Médée : « Tu t'es mis la main devant le visage pour ne pas sentir cette / horrible odeur de mort chaude » (p. 29) (Tu has puesto la mano delante del rostro para no sentir este/ horrible olor de muerte caliente.)

La dimensión aérea pestífera a partir del filicidio

Del mito griego a la literatura de Occidente, Medea ama y sufre traición y su amor de madre la lleva al filicidio y este hecho dimensiona su tragicidad. Su dualidad ontológica entre monstruosidad vengativa y la dulzura maternal, tiene su apoyatura en Eurípides, que prepondera el primero de los ejes.

La protagonista clásica perpetra el crimen en el interior de la casa, del *oïkos*. Lo hace no sólo por la convención aristotélica sino porque esa casa no le pertenece. A este respecto Bachelard afirma : « A veces la casa del porvenir es más sólida, más clara, más vasta que todas las casas del pasado. Frente a la casa natal trabaja la imagen de la *casa soñada*⁶¹. » Este crimen ha sido urdido en la jerarquización del castigo por venganza de sus enemigos : Creusa-Creonte-Jasón. Esta triplicación se sostiene en una gradación *in crescendo*. El elemento del fuego en una de sus formas, el veneno que abrasa es utilizado para aniquilar a padre e hija. Al peor de los hombres, Jasón, lo aniquila por dentro, ya que le cercena la posibilidad de una descendencia, como a posteriori cercenará Médée Kali el sexo de los jóvenes a los que cautiva.

La heroína de Gaudé porta la ambigüedad dionisiaca de su comportamiento, y dicha ambigüedad la agita turbulentamente entre dos ejes : por un lado, entre la rabia, prototipo de fiereza, a modo de una Erinia abominable : « ma rage ne connaîtra pas de fatigue » (p. 17) (mi rabia no conocerá la fatiga) y, por el otro, el amor maternal, nuevamente renovado : « La dernière fois, je vous couvrais de baisers » (p. 17) (La última vez yo los cubría de besos).

Ahora bien, a partir del recuerdo del pasado, la heroína de Gaudé empieza a urdir el tópico del filicidio desde una descripción sumida en el efecto de retardamiento y en el efecto de la *amplificatio* con cierto ludismo mortuorio desde la figura de la hipotiposis : « Je glisse doucement le couteau sur la gorge du premier [...] et le sang coule, noir et épais, le long de ma main » (p. 18) (Deslizo dulcemente el cuchillo sobre la garganta del primero [...] y la sangre corre, negra y espesa, a lo largo de mi mano)⁶².

La protagonista nos retrotrae, desde el recuerdo del pasado, a la estaticidad del presente, a esta descripción mortuoria *in illo tempore*. Podemos evidenciar en ella una cierta *delectatio* desde el paso inicial de la toma del cuchillo hasta el corte certero en la garganta de los hijos, primero uno y luego el otro. Al igual que su par euripídeo, el filicidio ha sido premeditado: « Je cherche de la main le couteau que j'ai aiguisé le matin [...]. Je vous regarde comme une mère regarde ses enfants [...].

⁶¹Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 93.

⁶² Anne Ubersfeld, *El diálogo teatral*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2004 : « ... Figura de estilo que consiste en describir una escena de manera tan viva, tan enérgica y tan bien observada, que ella se ofrece a los ojos con la presencia, el relieve y los colores de la realidad... » (p. 144).

Je vous souris » (p. 18) (Busco en la mano el cuchillo que afilé en la mañana [...]. Los miro como una madre mira a sus hijos [...]. Les sonrío)⁶³.

Aunado al tópico del filicidio, comienza a entramarse en *Médée Kali*, el tópico de la muerte liberadora : « Je ne veux pas que vous ayez mal [...]. Vous sentez la langue de votre mère qui vous lèche la vie » (p. 19) (Yo no quiero hacerles mal [...]. Sientan la lengua de vuestra madre que les lame la vida).

Concatenado con lo anteriormente expuesto, ahora la mujer comienza a comportarse como una bacante, en primer momento en torno al tópico de la sangre : « Mon visage est couvert de sang / Je vous bois, je vous enlace, je vous lèche doucement » (p. 19) (Mi rostro está cubierto de sangre yo los bebo, los abrazo, los lamo dulcemente).

Sin embargo, ella es quien se erige en portadora del abandono, ella los ha dejado en Grecia. El tópico, en Gaudé, se ha invertido y plantea una situación muy diferente a la de las otras *Medeas*. Como consecuencia, esta mujer fue capaz de abandonar a sus hijos tomando para ello una veta mítica que no retomó Eurípides ya que se ha marchado dejándolos entre los corintos : « Je vous ai abandonnés derrière moi » (p. 22) (Los abandoné detrás de mí)⁶⁴.

La dimensión de la impureza bajo la forma del terror

La peste es el terror. Ella representa el terror pero Perseo ha conocido la tierra extranjera y se ha fortificado y puede contemplarla en todo su horror. Medea enuncia a Perseo : « Médée te fait peur. »(p. 29) (Medea te da terror).

Si nos adentramos en las reacciones de temor que experimentan los otros por la protagonista de la tragedia griega, podemos observar la reciprocidad de ese temor enquistado en el interior de la mujer, en el momento en que teme de sí. Por su parte Médée Kali es temida por los otros. Sin embargo, la innovación que nos devela Gaudé consiste en que a partir de esa ternura manifiesta en los niños que esperan sus abrazos, inmediatamente se subvierte, desquiciando al lector, en el apartado escénico IV, en el temor que experimentan por esta madre que regresa por sus muertos: « tu voudrais, comme moi, creuser plus profond pour que notre mère ne nous attrape pas » (p. 21) (tu quisieras, como yo cavar más profundo para que nuestra madre no nos atrape).

De esta manera, el autor comienza a construir otra imagen, la de la caza, la de la madre cuyos hijos oficiarán de presa. Es el mismo temor que experimentan los hijos por la mujer euripídea en el momento preciso del filicidio y que se visualiza dialógicamente en la obra de Grillparzer, como antesala del acto criminal⁶⁵. Sin

⁶³ El tópico de la sonrisa tiene en Médée Kali el rasgo dionisiaco que según E. R. Dodds, *The Ancient concept of Progress and Other Essays*, Oxford, 1973. Primero es la sonrisa del mártir, luego la del destructor. Nosotros preferimos omitir las connotaciones negativas y tomar la sonrisa de la madre que no infunde temor a los hijos, desde la fase inicial, a fin de traspasar el umbral vida-muerte, sin traumatismo. Es ésta enteramente una sonrisa maternal y no la que se atisba frente a Perseo en el final, claramente depredatoria.

⁶⁴ Cf. Introducción del presente trabajo.

⁶⁵ Franz Grillparzer, *Medea*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Letras, 1960, Prólogo, traducción y notas de Ilse Brugger : Knabe : Ich fürchte mich (Muchacho ¡Tengo miedo !) / Medea : Komm her ! (¡Ven aquí !) / Knabe : Tust dum ir nichts ! (¿No me va a hacer nada ?) / Medea : Glaubst ? Hättest du's verdient ? (¿Crees que lo has merecido ?) / Knabe : Eins warfst mich auf den Boden, weil dem Vater /

embargo hacia el final, aventura el suicidio : « J'entrevois la possibilité de les suivre [a los hijos] » (p. 39) (Entreveo la posibilidad de seguirlos). Esta misma idea se plantea de manera inversa en la tragedia ya que aparece inicialmente en los versos, vv. 95-115. Pero Médée Kali se entregará al cazador.

La dimensión aérea pestífera a partir de la hoguera

De los múltiples significados que adquiere el fuego, podemos decir que constituye el símbolo a la vez de purificación y de destrucción, de vida y de muerte.

De la obra griega sólo nos resta el ardor por el veneno que laceró la humanidad de Creonte y de Creusa. Mientras tanto en la obra francesa, del amor de Medea y Jasón sólo restan dos tumbas profanadas y el hedor persistente de la hoguera. En relación con esta hoguera parece la imagen de loba con la que se autonoma la heroína⁶⁶ : « Le feu a pris, les flammes grandissent. /Elles lèchent le bûcher comme j'ai léché moi-même vos corps / du temps où j'étais louve » (p. 21) (El fuego ha prendido, las llamas crecen. / Ellas lamen la hoguera como he lamido vuestros cuerpos / en el tiempo en que era loba).

A este respecto Loupiac afirma :

Le symbolisme du feu s'organise autour de deux axes : celui des symboles caloriques et celui des symboles fulgurants. Le feu réchauffant est bien sûr, au premier chef, un symbole érotique⁶⁷.

Esta imagen sexual del fuego bien podría aplicarse a la hoguera en las que arden los hijos de Medea ya que han muerto por amor.

Algunas conclusiones

El campo de los estudios comparados nos ha permitido ahondar la dimensión aérea del personaje protagónico femenino de dos obras disímiles en espacio y tiempo. Desde el aporte mítico, Medea ha sido caracterizada como la extranjera, la filicida, la impura, la *miasmada* que contamina el aire a cada paso. *Medea* de Eurípides y *Médée Kali* de Laurent Gaudé, vertebran lo femenino agonístico, el furor en una, la rabia en la otra, que encarna la venganza por alta traición. El coro de la tragedia clásica delimita claramente la antinomia entre la pureza del mundo griego y la impureza en el aire, la impureza de Medea, por causa del crimen que va a perpetrar y del que se vuelve capaz por su otredad, por su alteridad. La mujer filicida de procedencia euripídea, queda ante el lector, suspendida en el aire, en el carro alado enviado por Helios junto a los cadáveres de sus hijos. Mientras tanto un desgarrado Jasón la contempla, en un estado que no pertenece al mundo de los vivos ni al mundo de los muertos. Esta imagen aparece retomada por el autor francés y resemantizada, ya que el argonauta ha quedado petrificado, permanece ni vivo ni

Ich ähnlich bin, allein er libt mich drum. / Ich bleib'bei ihm und bei der guten Frau ! / (Muchacho : Una vez me arrojaste al suelo porque me parezco / A mi padre, pero él me quiere justamente por ello. / ¡Me quedo con él y con la buena mujer [Creusa].) Acto IV, p. 161.

⁶⁶ Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995 : « Loba es sinónimo de desenfreno. El simbolismo del lobo entraña dos aspectos : uno feroz y satánico, el otro benéfico. Porque ve en la noche, es símbolo de luz. Por otra parte, el aspecto luminoso del lobo, lo presenta como símbolo solar » (p. 652).

⁶⁷ Annie Loupiac, *La poétique des éléments dans La Pharsale de Lucain*, Bruxelles, Collection Latomus, volumen 241, 1998, p. 11.

muerto. En la pluma de Gaudé el mito griego se bifurca ya que Médée inmersa en el hinduismo se deifica en la sensualidad de Kali y, a un mismo tiempo, en la carcoma petrificante de Medusa, la Gorgona. Aquella hacedora de milagros, suspende a su paso el movimiento del aire y lo vuelve pútrido. Lleva la pestilencia adherida en la génesis de su pueblo, hecho de lepra y de sudor. Maquina su regreso, pues vuelve a Grecia con el objetivo de desenterrar a sus hijos para depositarlos en la morada cenagosa del Ganges. Con cada paso ella inflama el aire con el contoneo danzante, hipnótico y mortal. Aplacará la rabia que la domina con la mutilación sexual de los jóvenes con cuya sangre vertida, regará la tierra árida.

Su impureza ontológica se acrecienta con la hoguera pestilente en la que se han inflamado los cadáveres de sus hijos, último resabio del amor de Jasón. La dimensión aérea del espacio acrecienta el *miasma* en la que se conforma la tríada de madre e hijos, una tríada de gorgonas, en un derrotero de pavor que circunda su itinerario hasta llegar al destino final del Ganges.

Ella impone su propia ley ya que ella es la ley, la que entroniza la divinidad Kali y que la diferencia de la Medea clásica ya que esta última cree e invoca la justicia divina en su auxilio. Sin embargo, Kali resulta vencida por la belleza helénica del primer hombre que amó, Jasón y, posteriormente, por Perseo, el asesino de Medusa, mito con el que esta pieza teatral interactúa dialécticamente. Y como ha sido derrotada, finalmente se entrega mientras danza con el contoneo sensual de las serpientes para que su cazador le dé muerte.