

Tiempo pasado-tiempo presente en *El escorpión blanco* de Daniel

Fermani

María Silvina Delbueno

Universidad Nacional de La Plata (FaHCE) /Universidad Nacional del Centro de la provincia
de Buenos Aires.

silvinadelbueno@yahoo.com.ar

Resumen: El personaje mítico de Medea, motivo de estudio, subyace y se renueva en obras contemporáneas como es el caso de *El escorpión blanco* de Daniel Fermani. La percepción de una tensión entre lo particular y lo general, o mejor aún, entre lo local y lo universal (Guillén, 2005, p.29) aparece en la peculiaridad de la protagonista del autor argentino, una mujer innominada, frente a la mítica filicida. Una vez sumergidos en la lectura, hallamos la estrecha relación de este personaje con las mujeres de los hipotextos griego y latino desde varias perspectivas.

Esta obra podría estructurarse a partir de la antinomia del eje temporal: presente-pasado sobre el que la mujer de Fermani fragua una red de significados desde dos dimensiones. En primer lugar, desde la añoranza de un pasado esplendente para la protagonista (los pasados años felices junto a su hombre, apoyados en la fuga itinerante), míticamente conocido y aludido en fragmentaciones, frente a la violencia de un presente atroz (la realidad del abandono y la traición) que parecería emular a la misma muerte. En segundo lugar, y desde ese eje, emerge en la protagonista la percepción de su interioridad: el pasado juvenil desde el que ha dado vida frente al presente dramático de una mujer otoñal y filicida.

Palabras claves: Tiempo-Medea-Eurípides-Séneca-Fermani

La tensión entre la universalidad del mito y la particularidad del personaje protagónico de Fermani,¹ parecería recepcionar a la protagonista eurípidea a partir del epígrafe que hace referencia a una visión animalizada de la mujer desde la comparación animal. Una vez sumergidos en la lectura, hallamos la estrecha relación de esta protagonista con las mujeres de los hipotextos griego y latino desde varias perspectivas.

Nos llama la atención que esta obra, no constata datos de pertenencia espacial y temporal, excepto los que atañen a la interioridad de la misma protagonista. Es decir, podríamos enmarcarla en cualquier tiempo y en cualquier lugar.

La apertura está a cargo de la mujer que, a modo de canto recitativo, rememora su pasado placentero y lo halla inasible en el presente dramático. Desde este plano temporal pasado-presente aparece intercalada la visión de la naturaleza desde una perspectiva doble. Por un lado, desde la generalidad, aparece la naturaleza como dadora

¹ *El escorpión blanco* constituye una breve pieza dramática inédita de este autor argentino que ha sido representada en Italia, con el título: *Lo scorpione bianco* por la compañía “Los toritos” en el Teatro Furio Camillo de Roma, el 22 de abril del año 2012 con los actores: Laura Sales y Giovanni Cordi. Posteriormente, ha sido representada en Argentina, en la Segunda Edición del Festival de Teatro Independiente “La Vorágine”, realizada en la Sala de la Biblioteca Mariano Moreno en San Rafael, Mendoza, en octubre del año 2012. Los actores fueron Elsa Cortopassi y Lucas Cornejo. Al año siguiente se vuelve a poner en escena en el Teatro Quintanilla de Mendoza, el 16 de noviembre, por cumplir la actriz Elsa Cortopassi 50 años con el teatro.

de vida. Y, por otro lado, en la particularidad, aparece el cuerpo de esta mujer que hace eco de la fertilidad de esa naturaleza.

Este cuerpo transtemporal que atraviesa el pasado y el presente de la obra, conforma el único territorio de anclaje de la protagonista. En un tiempo anterior, ese cuerpo ostentaba vida, y encarnaba luz, a modo de metáfora. Aquella vida aparece exteriorizada en las preguntas retóricas acerca de la contemplación de la naturaleza, apenas esbozada, como cosmogonía (Ferm. *El Esc.* p.1).² El cuerpo ha experimentado y aun experimenta el doble sentido de la sexualidad entendida como satisfacción en el pasado y como castigo por estar privado de ella, en el presente. Como consecuencia de esta privación, ese cuerpo traerá aparejada la muerte, a modo de ἀγάων, “amorosa batalla”, expresión de la violencia que emana de la naturaleza femenina. Sobre dicho cuerpo, la protagonista enfatiza la percepción de sus sentimientos, pasados y presentes hacia su hombre cuando afirma: “[...] Mentidas no fueron las palabras que un día sentí rozar y atravesar mi cuerpo joven”. (Ferm. *El Esc.* p.1). En ese tiempo anterior se supo mujer, γυνή, y mujer nutricia e igualmente se supo camino, hacedora de luz, capaz de “sujetar los sueños de un hombre”. (Ferm. *El Esc.* p.2).

Varios planos parecen estructurar esta pieza de Fermani, pero particularmente enfatizamos el plano temporal pasado-presente que se circunscribe sobre la protagonista y sobre el resto de los personajes. A partir de él se irá eslabonando el plano exterior constituido por el juego de luces y sombras. Las luces han conformado el tiempo pasado de la mujer, en tanto que las sombras la circundan desde el presente dramático. Es decir, luces y sombras vuelven a entretrejer la confrontación interior que encarna la misma protagonista. Y más aún, si focalizamos la fibra genérica femenina, hallamos a una mujer dadora de vida frente a una mujer otoñal y madre filicida.

La heroína de Fermani considera que ya ha dejado de cumplir su función vital sobre la tierra porque ha decidido anular su maternidad, máxima expresión de violencia, desde los inicios de la obra. Desde esa anulación emerge la concepción de una alteridad, de una mujer monstruosa, en el presente dramático, que se interroga sobre la razón que valida su humanidad: “Un ser humano creí ser [...] Humana era yo, mujer, madre quizás”. (Ferm. *El Esc.* p.2). Dicha humanidad se puso de manifiesto en el racconto del pasado, en la herida del parto.³ Ese cuerpo abierto dio lugar a la completitud femenina

² De aquí en adelante, la presente obra será abreviada: (Ferm.*El Esc.*) seguida del número de página.

³ Loraux (2004, p.57) afirma: “El parto es visto como una prueba digna de ser definida con el nombre de πόνος”.

desde la tríada: hembra-esposa-madre. Uno de los puntos de encuentro entre la mujer del autor argentino y la mujer del hipotexto euripideo es el hecho de que dar a luz constituye en sí mismo un combate más peligroso que el que ha de librar un hoplita, tal como lo afirma la protagonista euripidea en los vv.250-251. Ahora bien, desde el dolor del trabajo de parto para la heroína de Fermani se aviene otro dolor, el peso del filicidio. La completitud del cuerpo esbozada en la tríada ya aludida, pertenencia exclusiva del plano genérico femenino, se quiebra desde el momento en que esta Medea comienza a pergeñar y a ejecutar en la inmediatez del presente dramático el asesinato de los hijos. El ritmo vital de la naturaleza parecería detenerse para dar lugar a una disrupción por la aparición de un ser que deviene monstruoso. Esta mujer preanuncia la máxima expresión de la violencia, la muerte de los hijos cuando sostiene: “Mensajera de la muerte soy, que no de la vida [...] Vida he sido y muerte seré”. (Ferm. *El Esc.* p.2). Por ello, subsumido al plano temporal hallamos el plano vida-muerte, *βίος-θάνατος*. Entre ambos términos prima el segundo de ellos. La decisión tomada se plantea desde una misma perspectiva en base doble: por experimentar o no remordimientos a causa del crimen que llevará a cabo. Ella se sabe culpable y no se exime del castigo interno, propio, individual que la segrega como matadora de los hijos cuando afirma: “[...] Yo asesina de mis hijos. / Yo, mujer muerta”. (Ferm. *El Esc.* p.2). Su humanidad aparece en quiebre ya que a través de la ejecución de los hijos, esta mujer dará por terminada su vida. Esos muertos obrarán como nutrientes de la tierra, del mismo modo que lo ha sido la madre en el momento en que fertilizó esa tierra al horadarla con su pie.⁴

La posesión de los cuerpos se erige en cosificación a escala de objeto. Claramente, la protagonista marca la pertenencia de los mismos por el hecho de haberlos concebido. Esta Medea ya no aparece sola, pues a partir del acto filicida alude a un interlocutor inmediato, la Vieja, en función de nodriza, y que está inserto a modo de espejo degradado con el que la Medea de Fermani comenzará a mirarse, de manera distorsionada. El filicidio ha acrecentado en la protagonista su percepción denigratoria de la vejez. Al parecer, con la matanza de los hijos no sólo los ha liberado de una vida

⁴ Esta imagen de la muerte en los cuerpos jóvenes que nutrirán la tierra nos recuerda a la obra argentina *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal (1983, p.78). En la voz de Don Facundo haciendo alusión a os cuerpos muertos de Antígona y de su hijo Lisandro: “-(Arrancándose a su contemplación, dice a los Hombres) Hombres, cavarán dos tumbas, aquí mismo, donde reposan ya. Si bien se mira, están casados) [...] / Hombre 1º-(A Don Facundo) Señor, estos dos novios que ahora duermen aquí, no le darán nietos. / Don Facundo-¡Me los darán![...] Todos los hombres y mujeres que, algún día, cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre.”

miserable, como la que le ha delineado el esposo a esta mujer, sino también, los ha liberado igualmente del paso del tiempo, de la vejez detestable. Así lo enuncia:

No me hagas ver tu rostro surcado tu paso arrastrado tus manos deformes
Que todo eso evito a mis hijos porque espejo sos de aquello que no
quiero ser. ¿Qué hombre te podrá amar? Tal vez deseo pensás aún
despertar con tu cuerpo retorcido marcado trastabillante que piedad
inspira y Muerte respira que no vida Sombra no luz y mal Olor a podrido
A olvido/No (Ferm. *El Esc.* pp.3-4).

Entonces el filicidio aparece homologado en la mujer argentina y en la mujer eurípidea, a pesar de las consabidas diferencias temporales ya que en la primera aparece casi en el inicio de la obra y en la segunda en la escena final. “[...] Pasión les dio la vida Pasión se las quitó”. (Ferm. *El Esc.* p.3). De manera similar, hallamos la enunciación de la mujer eurípidea, cercana al tiempo dramático de la ejecución del filicidio:

“πάντως σφ’ ἀνάγκη καθθανεῖν: ἐπεὶ δὲ χρή, ἡμεῖς κτενοῦμεν οἵπερ ἐξεφύσαμεν” (vv.1240-41) (De todas maneras, es necesario que ellos mueran. Y puesto que es necesario, soy yo quien los mataré, la misma que los engendró).

La finalidad del crimen, en las protagonistas griega y argentina, está direccionada tanto hacia la persona del traidor como hacia la joven novia y sus próximas bodas. Por ello, la mujer de Fermani maquina las diversas formas de muerte con las que hipotéticamente destruiría a su oponente, luego de perpetrado el acto filicida, en clara inversión respecto de las tragedias griega y latina. Recordemos los versos de Eurípides en el momento en que Medea anuncia jerarquizadamente la manera de destruir a sus enemigos, la maquinación de la venganza sobre padre e hija y su posterior concreción en los vv. 380-385. También es necesario enfatizar que toda la secuencia tiene lugar con antelación al filicidio.

Ahora bien, en la obra de Fermani el acento está puesto en la génesis identitaria femenina, en la joven oponente desde tres perspectivas. En primer lugar, por la juventud que ostenta y que esta Medea considera una verdadera injuria por el envejecimiento que va cubriendo su cuerpo. En segundo lugar, por haberle quitado al hombre. Finalmente, esa próxima unión ha provocado el quiebre de los juramentos del matrimonio. Por ello, la protagonista afirma: “[...] la avasalladora furia de la juventud que todo lo arrasa la autoriza a tomar todo aquello que por naturaleza la vida le regala porque no conoce

las reglas [...]”. (Ferm. *El Esc.* p.4). Sin embargo, el castigo sobre la oponente queda subsumido al ámbito volitivo.

Luego de estas lamentaciones, los cuerpos de los hijos serán instrumentalizados para el montaje de un espectáculo, cuyo destinatario es el traidor y la destrucción que operará sobre él. El crimen, será gritado al mundo luego de haber “degollado esas gargantas.”⁵ Por ello, sensualmente se prepara como una exultante Erinia vengativa para asistir al funeral de los hijos que ha asesinado porque espera otros llantos, llantos que parecen escindirse en dos planos. En primer lugar, el plano de la joven novia cuando esta Medea enuncia: “[...] En el día de la boda verá arruinada su fiesta por el funeral de aquellos [...]”. (Ferm. *El Esc.* p.4). Y, en segundo lugar, en el plano del traidor: “[...] Que de él las lágrimas no se secarán tan fácilmente. Luz no verán sus ojos que no hiera con el recuerdo de estos inocentes asesinados por la mano que armó su traición”. (Ferm. *El Esc.* p.5). Y más adelante: “[...] He arruinado así su nueva felicidad. Espero que sea para siempre”. (Ferm. *El Esc.* p.6).

La ejecución de estas muertes ha tenido varias finalidades, pero de entre ellas ha primado la liberación de la vejez, una verdadera ignominia desde la perspectiva de esta Medea: “Añorarían esta muerte si la vida para ustedes continuase como para mí Desilusión Desencanto les esperaría y no otra cosa”. (Ferm. *El Esc.* p.5). Entonces esta mujer se define desde una fragmentación del mito como la matadora de hombres y la matadora de su progenie.⁶ En esta pieza sobresale la pregunta retórica “¿Adónde ir?” (Ferm. *El Esc.* p.3) que formula esta mujer luego de perpetrado el filicidio y que nos retrotrae a sus pares clásicos. Sin embargo, la enunciación de la misma se halla inserta en un tiempo dramático bien diferente respecto de la tragedia griega y de la tragedia latina. En Eurípides, tal interrogación surge en los inicios de la trama, luego del decreto de expulsión por parte del rey Creonte, vv. 277-281.⁷ Y en Séneca en los vv.458-460:

⁵ Intertextualmente la protagonista *Médée Kali* de Laurent Gaudé (2003, p.18) asesina a sus hijos de la misma manera: “Je glisse doucement le cocteau sur la gorge du premier, [...]”.

⁶ Ryngaert (2004, pp. 25-26): “[...] Un buen texto de teatro tiene un formidable potencial de actuación. Ese potencial existe independientemente de la representación y antes de ella [...] Leer el texto teatral es una operación que se basta a sí misma, fuera de toda representación efectiva, dejando en claro que no se cumple independientemente de la construcción de una escena imaginaria y de la activación de procesos mentales como en cualquier otra práctica de lectura, pero ordenadas aquí en un movimiento que capta el texto “en camino” hacia la escena [...]”

⁷ Esta situación de *ἀπορία* aparece en la obra *Larga noche de Medea* de Alvaro Corrado (1956, Acto I, escena III, p.21) en el momento en la que la protagonista profiere: “...Al final de cada camino se encuentra lo que ya conoces. Está tu enemigo. Sólo tu enemigo te espera...Cuando se ha cortado como yo el camino del retorno”. En *La frontera* de Cureses (1960, p.53) el personaje de la Vieja sostiene frente a la india Bárbara: “-India...no es momento para flaquear, debemos partir...”

“Quascumque aperui tibi vias, Claudi mihi. Quo me remittis? Exsuli exsilium imperas ...” (Acto III, escena II, vv.458-460). (Yo misma me he cerrado los caminos que he abierto para ti... ¿Adónde me envías? Me envías, desterrada, a otro destierro [...]). En tanto, en la protagonista de Fermani, dicha interrogación se plasma en el momento de consumada la máxima expresión de la violencia. Una vez traspasada esa frontera se erige en una mujer aporética, sin salida posible, pues no sólo carece de sociedad y de leyes que la amparen, sino que carece de un lugar en el mundo, ya que no ha podido ajustarse a él.

Su naturaleza pasional se corresponde con una mujer enteramente culpable, fuera del marco normativo de la razón. Si bien se manifiesta irredenta, aparece finalmente en ella un dejo de remordimiento cuando afirma: “¿Qué he hecho? [...] Cómo he podido por despecho por venganza Cómo voy a vivir [...] Déjame, déjame vieja querida, llorar también yo sobre tus rodillas [...]”. (Ferm. *El Esc.* p.4). Dicho remordimiento no aparece en la protagonista griega pero sí aparece en la *Medea* de Séneca: “Iam cecidit ira. Poenitet. Facti pudet./ Quid misera, feci?...” (Ya se apagó mi furia./ Me arrepiento. Mi crimen me llena de vergüenza/¡Pobre de mí!¿Qué he hecho?[...]). (Acto Quinto, Escena Tercera, vv.989-991).

A modo de conclusión

Desde una voz enteramente poética que intertextualmente nos trae el eco de otras voces, en particular la voz de Heiner Müller, hallamos en la obra de Fermani el monólogo de una mujer innominada. Muy brevemente la protagonista sostiene dos enunciaciones: frente a sus hijos y frente a la vieja criada. El autor nada nos dice acerca de su extranjería, nada de su fama ni de los testimonios del horror fragmentados en el pasado mítico. Sólo el epígrafe deja entrever la lectura en clave de esta obra desde la perspectiva animal-monstruosa de la protagonista. En realidad esta pieza podría insertarse en cualquier lugar, pues no hallamos acotaciones que delimiten su geografía. Sin embargo, la consideramos una obra nacional por la génesis de su autor. Las expresiones de la violencia de esta mujer se homologan a las mujeres de los hipotextos griego y latino. Despojada del halo divino, la heroína de Fermani netamente humana, asume la consumación del filicidio. Este ha sido perpetrado para ser mostrado al mundo y como artefacto de castigo para los otros, evidenciados en dos personajes: la joven mujer y el traidor. Además, la novedad autoral respecto del crimen de estos hijos se manifiesta en la imperiosa necesidad materna de liberarlos de las marcas oprobiosas de

la vejez. El plano temporal: tiempo pasado y tiempo presente se conjuga pendularmente en el filicidio con el que la protagonista envuelve la maternidad en el dolor y desde el dolor produce el llanto del otro, del traidor y a partir de ello adquirirá los visos antinómicos del regocijo. Muy fugazmente experimenta remordimiento, tal como lo hiciera la protagonista de Séneca. La mujer de Fermani entrelaza a partir del quiebre del juramento dado por el hombre, el tiempo pasado-tiempo presente: tiempo de una mujer joven y dadora de vida frente al tiempo de una mujer otoñal y filicida.

Referencias bibliográficas

- Bañuls, J. V., De Martino, F., y Morenilla, Carmen. (2006). (Eds.) *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*. Universitat de València: Levante Editori-Bari.
- Basnett, S. (1993). ¿Qué significa literatura comparada hoy? En: *Comparative Literature, A critical Introduction*. Universidad de Warwick. Oxford: Blackwell.
- Cureses, D. (1964). *La frontera*. Buenos Aires: Ediciones Tesis.
- Corrado, A. (1956). *Larga noche de Medea*. Buenos Aires: Losada.
- De Pourcq, M. (2012). Classical Reception Studies: Reconceptualizing the Study of the Classical Tradition. *The International Journal of the Humanities*, 9(4), 219-225.
- Fermani, D. (2014). *El escorpión blanco*. (Inédito).
- García Gual, C. (2000). Eurípides. *Tragedias Alcestes-Medea-Los Heraclidas-Hipólito-Andrómaca-Hécuba*. Introducción de C. García Gual. Madrid: Gredos.
- García Yebra, V. (2001). Séneca, L.A. *Medea*. Traducción en verso de V. García Yebra. Madrid: Gredos.
- Gaudé, L. (2003). *Médée Kali*. París: Actes Sud-Papiers. Introducción, Traducción y notas de M. S. Delbueno. (Inédito).
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada Ayer y hoy*. Barcelona: Tusquets.
- Hardwick, L. (2003). *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Loraux, N. (2004). *Las experiencias de Tiresias (lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*. Barcelona: Acantilado.
- Marechal, L. (1983). *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Colihue.
- Medina González, A. y J. A. López Férez. (1977). Eurípides. *Tragedias I. El cíclope. Alcestis – Medea – Los Heráclidas – Hipólito – Andrómaca – Hécuba*. Introducción, traducción y notas de A. Medina González, y J. A. López Férez. Madrid: Gredos.
- Méridier, L. (1976). Eurípides. *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*. Texte établi et traduit par L. Méridier. Tome I. Paris: Les Belles Lettres.
- Müller, H. (1989). *Medeamaterial*. Cuadernos de investigación teatral N° 226, IV.
- Nápoli, J.T. (2007). Eurípides. *Tragedias*. Introducción, traducción y notas de J. T. Nápoli. Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Page, D.L. (1938). Eurípides. *Medea*. The text edited with introduction and commentary by D.L. Page. Oxford: Clarendon Press.
- Ryngaert, J. P. (2004). *Introducción al análisis teatral*. Buenos Aires:

Edicionesartedelsur.