

EL TERRITORIO ESCINDIDO EN *MEDEA* DE EURÍPIDES Y EN DOS TRAGEDIAS LATINOAMERICANAS

MARÍA SILVINA DELBUENO

Universidad Nacional de La Plata-Universidad Nacional del Centro de la provincia de

Buenos Aires

(Argentina)

Resumen

El personaje de Medea pervive en obras contemporáneas pues presenta aspectos polisémicos y un nexo crítico entre verdad y ficción. Nuestra investigación está centrada en los estudios de recepción que involucran al lector en la apropiación de la obra, reelaboración dialógica de un texto griego y su mito desde el presente. En Eurípides hallamos a una mujer herida que pierde su territorio, es decir, el lugar que ha habitado en el pasado y el que habita en el presente de la acción dramática, y por ello, hiere con una crueldad inhumana e indescriptible. La forma prioritaria de violencia que el mito de Medea resignifica en dos obras de la literatura latinoamericana aquí estudiadas se formula a partir del territorio. En primer lugar, Schujman en su obra *Medea* (1967) focaliza el territorio escindido en el adentro y el afuera de la casa de altos y bajos que habita su protagonista. La violencia extrema tiene lugar en el espacio interior de la planta alta, territorio propio de una mujer enteramente humana. En segundo lugar, Viña Martínez en su *Medeamaelstrom* (2017) recepciona el viaje de la heroína junto a los argonautas desde la huida de Cólquide y se concentra en la itinerancia marítima de la hechicera. Por tanto, el territorio que ocupan los personajes se halla escindido a partir de los movimientos de descenso y de ascenso, visualizados en el interior y en el exterior de la nave, respectivamente.

Los espacios interiores enfatizan el descenso como el lugar del encierro, lugar femenino y los espacios exteriores en el movimiento de ascenso, dan a conocer el lugar masculino junto la inmensidad de un mar que acorrala. La escritura teatral es una escritura agresiva que se refracta en el territorio a partir de las expresiones de violencia extrema perpetradas por las protagonistas que componen estas obras.

Introducción

Dos autores latinoamericanos vuelven, una vez más, sobre el personaje mítico de Medea y lo reescriben en un contexto geográfico e histórico muy disímil al de la antigua Grecia. Ello nos ha llevado a indagar las cualidades más intrínsecas de este personaje desde la obra homónima del poeta clásico Eurípides (431 a. C) en donde hallamos a una mujer herida que pierde su territorio, es decir, el lugar que ha habitado en el pasado y el que habita en el presente de la acción dramática, y por ello, hiere con una crueldad inhumana e indescriptible.

Sin embargo, durante los últimos años del siglo XIX importantes factores políticos y sociales han cambiado el foco sobre nuestra heroína. En este sentido, Fiona Macintosh (2000, p. 14) afirma: “Medea descends into a morality play towards the end of the last act, it is a serious study in the victimization of both womanhood and the outsider”. Es decir, de un enfoque acusatorio de su conducta se pasa a la consideración empática de su condición de mujer y de ajena o extranjera.

Nuestra investigación está centrada en los estudios de recepción que se focalizan en el lector y también en el autor como “lector”,¹ en cuanto a su

¹ Cfr. los estudios de Hall *et all* (2000); Martindale (2007); Hardwick (2003); De Pourcq (2012); García Jurado (2015).

metodología de análisis, reelaboración dialógica de un texto griego y su mito desde el presente.

El autor argentino Shujman como el autor cubano Viña Martínez otorgan nuevas aristas a este personaje mítico, lo entrecruzan con el color local y lo recrean a partir de un territorio anclado en la violencia. Por tanto, definimos territorio (*territorium*) como un término que se acerca a “región”, que se relaciona con la construcción del espacio, y que involucra indisolublemente la noción de borde o de límites. Y si hacemos alusión a límites, entonces es necesario remitirnos al concepto de frontera: “the frontier is an indefinite area on both sides of the boundary line” (Newman, 2003, p.142).

Retomaremos igualmente el término “violencia” que aparece como un desborde, una fuerza extrema, excesiva, inseparable de lo humano, en la que el furor, el padecimiento, la desesperación, la locura, se hallan involucrados. Liddell-Scott ya ha dado cuenta del término ὕβρις como sinónimo de violencia.²

Medea de Shujman

El teatro argentino contemporáneo se caracteriza por presentar una atmósfera inquieta porque vuelve su mirada hacia el pasado, en especial hacia la tragedia griega que revitaliza haciendo propio el conflicto que la circunda para incorporarlo a su territorio.

Schujman ha tomado una decisión drástica respecto de la trama -de corte aristotélico- esto es comenzar su obra por su tradicional desenlace, es decir

² Cfr. Liddell-Scott (1996, p. 1842); Wolff (1969, p. 606); Pérez Herranz (2013, p. 39); Femenías (2013, p. 19); Girard (1987, p. 102-103); Crespi (2014, p.23); Galtung (1990, p. 292); Ludmer (2011, p. 383-384).

componiéndola de modo inverso y demostrando que el fin ordena todos los acontecimientos y es lo fundamental.³

En cuanto a los tiempos y espacios, el autor ubica esta pieza de un acto único aproximadamente entre las décadas del 50 y del 60, en un tiempo cercano al de su escritura.

Entonces la Medea clásica se ha desmitificado, se la ha revestido de humana tragicidad y se ha moldeado, a partir de ella, una mujer corriente, presumiblemente urbana e inserta en una sociedad moderna.

Ahora bien, la dialéctica del adentro y del afuera, como la del aquí y del allá, desempeña un papel relevante en la obra. El lugar que habita esta Medea, su casa, constituye no sólo el único espacio en el que se desarrolla la trama, sino también el lugar de anclaje en el que circulan los personajes de esta pieza, a partir de movimientos que van desde el afuera hacia el adentro de dicha casa y de este mismo marco interior, hallamos la circulación entre las habitaciones superiores e inferiores a través de movimientos de ascenso y de descenso.⁴ Esta Medea es señora de su οἶκος y desde allí comienza a invadir mortíferamente a los excluidos de ese lugar: Jasón, Sabina, Creonte. La casa funciona como metáfora del poder de la mujer, y los movimientos dibujan un eje horizontal y un eje vertical cuyo cruce es el punto crítico del filicidio que obrará como el montaje de un espectáculo, una celada en cuya red tendrán lugar posteriormente las muertes de los oponentes en el mismo orden

³ *Medea* de Schujman fue estrenada en Buenos Aires, en el teatro "Agón" en el año 1965 (o 1967) Cfr. Zayas de Lima (2010, p. 11) y después fue transmitida radiofónicamente por Radio Nacional. El papel de Medea estuvo interpretado por Elena Sagrera. La publicación data del año 2011 junto con otras dos obras: *Buen día, Monsieur Gauguin* y *¡Oh, un ratón!*.

⁴ Bachelard (1961, p. 192-195). "[...]Dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et de géométrie évidente, 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 nuances.»

secuencial que aparecen en el hipotexto de Eurípides. El crimen de Medea es un crimen doméstico, intrafamiliar, al igual que el perpetrado por la protagonista clásica.⁵ Notamos entonces la vinculación entre la tragedia griega y esta tragedia moderna en la reiteración de la división de los espacios: masculino-femenino como exterior-interior.

En los inicios hallamos a una mujer aparentemente paralizada en el dolor que nos retrotrae a los inicios de la tragedia griega, vv. 96-98 y vv. 111-114. En la heroína de Schujman, el estado anímico se exterioriza en su aturdimiento expresado en el silencio de la escena inicial en la que el personaje aparece solo, quebrado por una interrogación: “Medea: ¿Por qué?” (p. 14).⁶ Si bien, en Eurípides Medea no aparece al comienzo de la obra, su dolor se manifiesta claramente a través de los gritos proferidos desde el interior de la casa a causa del abandono del hombre, primer eslabón en la cadena de todos sus males. Por tanto, las manifestaciones de dolor de ambas protagonistas aparecen circunscriptas en el espacio interior, el palacio en una y la casa de altos y bajos en la otra, respectivamente.⁷

Ahora bien, los espacios exteriores e interiores se encuentran demarcados de manera intermitente en la protagonista clásica griega, en tanto que en la actuación de la protagonista argentina se enfocan exclusivamente en el espacio interior. Además, podemos discernir, en la espacialidad de la tragedia argentina, dos planos: la planta alta y la planta baja que conlleva a dos movimientos: el ascenso y el descenso de la protagonista y del resto de los personajes a partir del objeto escalera

⁵ Cfr. Lusching (1992, p.37). Respecto de los espacios en la *Medea* de Eurípides.

⁶ Schujman, H. (2011). Todas las citas están extraídas de esta edición seguida por el número de página.

⁷ De Souza Lessa (2010, p.45) “A sociedade ateniense se caracterizava pela existência de uma representação binária construída a partir da oposição interno/feminino e externo/masculino [...] uma divisão de tarefas e a uma divisão de competência e autoridade; não a um limite físico que encerraria a esposa no interior de seu *oïkos*”.

semiotizado.⁸ Dicha escalera no sólo divide los espacios: arriba-abajo sino que además significa “*el tramo conducente al lugar del horror*” en el movimiento de ascenso. Mientras tanto, en la planta baja, en el movimiento de descenso, tienen lugar los diálogos de inculpación entre los personajes: Medea-Nodriza-Jasón-Sabina-Creón. El personaje protagónico se erige en una mujer violenta que manipula y ejerce violencia sobre los otros personajes a partir del montaje desde el que ha perpetrado el crimen filicida y necesita mostrarlo al mundo. Asumimos que existe una implosión del interior hacia afuera. Así el espacio interior traspone sus límites, se vuelve escenario abierto a la contemplación de unos espectadores internos.

Como la infidelidad también es un crimen, según el parecer de Medea de Eurípides y Medea de Schujman, la consecuencia contestataria se verifica en la venganza. Ellas aparecen como mujeres entrelazadas con la muerte, obcecadas en el dolor, propio y ajeno, y saben que son capaces de desintegrar al hombre con el sufrimiento por la muerte de los hijos, quienes operan como víctimas expiatorias.

Los cuerpos de los hijos de la protagonista argentina están dispuestos para ser vistos por todos los personajes, excepto por el espectador que no los ve. Se trata de un espectáculo íntimo que los espectadores-lectores recibimos en la emoción que causa en los personajes, al igual que en la tragedia clásica.⁹ Es decir, somos “oyentes” de la descripción del crimen.

⁸ Cuando hacemos referencia al término “semiotización” se nos hace necesario recordar que el texto es sólo el libreto de una obra teatral y en escena, todo significa: mobiliario, vestuario, iluminación, etc, como en este caso particular, el objeto escalera que simbolizaría el ascenso y el descenso de los personajes: *anábasis* –*katábasis*. Como afirma Ubersfeld (1989, p.137-38) “El espacio teatral no está vacío, está ocupado por una serie de elementos concretos cuya importancia, relativa, es variable. Son estos elementos: -Los cuerpos de los comediantes, -los elementos del decorado, -los accesorios. [...] No obstante, el uso de los objetos y la frecuencia relativa de los tres órdenes en que los clasificamos son características de determinadas dramaturgias. [...] Por nuestra parte, definíamos al *objeto* teatral, en su estatuto textual, como aquello que es sintagma nominal, no-animado y susceptible de una figuración escénica [...]”.

⁹ Segal (1995, p. 232) Respecto de la tragedia griega: “La tragedia define de nuevo el papel del espectador. En vez del deleite o *térpsis* del recitado épico o de la actuación coral, la tragedia implica

La primera visión del filicidio corresponde al hallazgo de la Nodriza, y en su constatación alude al carácter monstruoso de quien lo ha llevado a cabo: “¡Dios mío! ¡Dios mío! ¿Cómo ha sido? ¿Qué ha pasado? Los dos, Medea. Inundados sus lechos de sangre. ¡Quién pudo ser tan inhumano! ¡Tan bestial!” (p.16).

La segunda visión pertenece a la contemplación de Jasón para quien verdaderamente está montado el espectáculo. En la voz de Jasón: “Yacen ensangrentados. Cavado el pecho en el lugar del corazón, mutilados los dedos en un postrar afán por preservarse del hierro asesino” (p.34).¹⁰ Esta descripción terrible conjuga una muerte traumática que evoca, de alguna manera, el pasado mítico, aunque en la persona del hermano Apsirto, a modo de preludio criminal y que será analizado en la obra de Viña Martínez. Por otra parte, en un intento por evitar la muerte inminente, el cercenamiento de los dedos nos recuerda mínimamente los gritos de los niños de la tragedia griega, en el preciso instante del filicidio, vv. 1270-1273.

La violencia extrema fraguada por la figura femenina se configura en el cuerpo de los hijos y de esa manera determina sus condiciones de visibilidad. Medea se comporta como una suerte de Director teatral, guía a los personajes a ver el espectáculo. La mujer ubicada en un lugar subordinado por causa del abandono del hombre, cobra verdadero sentido jerárquico desde el diseño del montaje del espectáculo a partir de la sangre derramada.¹¹ Este espectáculo se conforma en el

a su público en una tensión entre el esperado placer de asistir a un espectáculo trabajado en sus más mínimos detalles y el dolor que sus contenidos nos producen. Aquí y allá los propios trágicos llaman la atención sobre esta contradicción, la “paradoja trágica”, que consiste en encontrar placer en el sufrimiento [...]”.

¹⁰ Vernant (2001, p. 22) con respecto al crimen afirma: “Para el cuerpo humano la sangre supone la vida. Y es que, cuando mana de una herida y se derrama al sol, cuando se mezcla con la tierra y el polvo, cuando se coagula y se corrompe, la sangre está llamando a la muerte”.

¹¹ Didi-Huberman (1982, p. 272): “[...] el teatralismo histérico como práctica de la crueldad: el crimen del que mira. La histérica ama con la imagen: espera con la imagen, odia, muere y asesina con la imagen.”

teatro del dolor a causa de una pasión fuera de cauce. La protagonista de Schujman inscribe cruelmente sobre los cadáveres su huella, una marca ineludiblemente propia, como si se tratara de un dominio absoluto. Igualmente encarna la violencia a fin de impedir el olvido al que fallidamente intentó someterla Jasón. Es decir, Medea asesina para ser recordada porque no quiere ser expulsada de la memoria humana. Memoria y olvido, por tanto, constituyen los ejes sobre los que se estructura el crimen. Cíclicamente un crimen llama a otro crimen: la injusticia del abandono, injusticia familiar, será castigada con el filicidio.¹² Desde el espacio interior y cerrado de su οἶκος, la materia corporal de estos hijos, cuerpos vulnerables, se ha vuelto algo manipulable, se ha convertido en un lugar de resistencia para la mujer.

Sin embargo, en toda una innovación, la vida de esta Medea y de este Jasón debe continuar después de la muerte de los hijos, según el parecer femenino. En ningún momento la protagonista niega la monstruosidad de su crimen, que interpreta como la anulación de su maternidad vertida en holocausto por venganza contra el traidor.

Medeamaelstrom de Viña Martínez

Si bien cronológicamente la obra del autor cubano Viña Martínez es posterior a la del autor argentino, retoma una segmentación mítica que valida la recepción del viaje de la heroína junto con los argonautas desde el momento inmediato posterior de la huida de Cólquide. Para tal fin, fragmenta el cuerpo mítico y se concentra en la itinerancia marítima de la hechicera.

A la conocida nominación mítica de Medea, el autor anexa en el título otra nominación, *maelstrom*. En ambas, conjuga las expresiones de la violencia en tiempo

¹² Cfr. Mead (1943, p. 18) respecto del filicidio en la tragedia griega.

pasado y en tiempo presente. Desde el pasado, alude al mito de la hechicera y, desde el presente de la acción, alude a dos acepciones nórdicas. Una de ellas deriva de la palabra compuesta neerlandesa *malen* (“triturar”) y *stroom* (“corriente”), es decir: “corriente trituradora”. La segunda corresponde a la voz holandesa que significa “remolino muy peligroso que se forma en las costas del mar del Norte”. Por tanto, el título se aviene no sólo con el personaje mítico sino que además, al igual que el autor argentino, Viña Martínez semiotiza el espacio, en este caso, un mar fagocitante para la totalidad de los personajes.

La pieza teatral se halla compuesta por diez secciones, cada una de las cuales porta una titulación indicadora de los espacios, de los personajes y de los tiempos, que bien puede ser considerada una acotación escénica. La manifestación de la violencia aparece delineada en un único territorio bifurcado entre la macro-estructura marítima y la micro-estructura de la embarcación. En esta última interactúan los personajes que componen la obra: Nana (como la nodriza eurípidea), Apsirto, los tripulantes de la nave Argos, Jasón y Medea. De igual manera que en Shujman, los personajes circulan a través de los movimientos de descenso y de ascenso visualizados en el interior y en el exterior de la nave, respectivamente. Entonces, el descenso significa el lugar del encierro, de la semi-penumbra, del silencio en donde hallamos la bodega y un camarote improvisado, destinado especialmente al ámbito femenino de Medea, Nana y, junto a ellas, el ámbito infantil del niño Apsirto. Por otra parte, en el movimiento de ascenso, en el exterior, aparece la cubierta como el lugar masculino de Jasón y su tripulación, lugar de vocinglería, de luz y de la inmensidad de un mar que los acorrala.

En esta obra nos hallamos frente a una Medea débil y asustadiza que, en cierta medida, nos retrotrae en sus inicios a sus pares helénico y argentino, desde varias perspectivas. En primer lugar, los espacios interiores de la situación de encierro las homologan. En segundo lugar, las homologa la zozobra que experimentan como

causa de ese encierro. En la Medea de Viña, dicha zozobra surge como producto de los sueños que no sólo inquietan a la mujer, sino que además funcionarán como antesala premonitoria del fratricidio, punto axial de esta obra. En la voz de un marinero: “Nos persiguen unos barcos de la Cólquida. Al parecer a su padre no le gustó que le hayan arrebatado el vellocino y los hijos [...]” (p. 37).¹³ La inmensidad del espacio marítimo constatado por Viña nos conduce a la violenta desterritorialización de la mujer, (p. 22) pues a una semana de itinerancia, inmersa en un mar sin límites, Medea ya no posee territorio, ni horizonte, adquiere la naturaleza de una auto-desterrada, cuyo único territorio y punto de anclaje lo constituye el amor de Jasón y, por consecuencia su tierra, la tierra griega a la que se dirigen. Esta desterritorialización marca en la protagonista una bifurcación ontológica, no solamente desde el ámbito exterior griego-no griego, sino intrínsecamente en el interior de Medea, en los trazos temporo-espaciales: la mujer del pasado, la colquidense, la que emanaba fortaleza, en el presente de la obra solo emana debilidad. (p. 22). La pasión que experimenta Medea por su hombre no es correspondida, tal como sucede en la tragedia clásica y en la tragedia argentina pero en el caso de Viña ya se perfila desde la itinerancia del viaje. El servilismo amoroso de Medea, le hace perder el sentido de la realidad: “[...] Su pueblo me recibirá con los brazos abiertos, adulando a los nuevos reyes. Juntos tendremos lo que mi padre nunca quiso darme [...]” (p. 28). De esta manera, Viña pinta mayormente sobre el personaje de Medea la ambición de poder y, en menor medida sobre Jasón, muy disímil al poeta trágico griego y al autor argentino.

Desde la incursión de los espacios, en el exterior, en el movimiento de ascenso, se instala el lugar de la guerra por venir, el lugar masculino y, contrapuesto a ello, en el interior, en el movimiento de descenso, hallamos el amparo del mundo

¹³ Viña Martínez (2016). Todas las citas están extraídas de esta edición seguida por el número de página entre paréntesis.

femenino. Tengamos en cuenta que Viña resignifica la sintomatología de la violencia del personaje protagónico desde una base doble y contrapuesta: la animalidad enjaulada y la animalidad desbocada. La casa paterna le ha resultado carcelaria a Medea y, entre tanto, su itinerancia al lado de Jasón, la extralimita.

Ahora bien, la persecución paterna engendra otro acto de violencia: Medea será rehén de los marineros en rebeldía, botín ideal para lograr la transacción comercial con el rey Eetes a fin de salvaguardar sus vidas. Los actos de violencia de los otros engendran en ella la violencia extrema, que preludia el sacrificio del hermano (p. 45). Su primer plan se ha desvanecido: matar al padre en cuanto dé alcance y aborde Argos. Lejos de su cumplimiento, le será necesario a Medea llevar a cabo un segundo plan, más cruento pues se trata de inferir una herida irreversible porque lo castigará instrumentalizando la muerte de su único hijo varón como artefacto de venganza y de huida. Esta anulación de la paternidad prefigura la acción filicida tanto en la tragedia euripidea, como en la tragedia argentina. Medeamaelstrom no sólo se transforma en la asesina de su hermano, el verdadero chivo expiatorio de la obra, sino que también ha matado al hijo de leche de Nana. Es decir, Apsirto, como hijo adoptivo, ha reemplazado al hijo anterior de la nodriza, ya muerto. Esta Medea si bien no se erige en la clásica filicida, sin embargo, su crimen se ejecuta sobre la misma veta de infantil inocencia. A partir de este momento, la protagonista cierra los antecedentes míticos y abre el tiempo dramático. La víctima es a un mismo tiempo el marginado y el salvador para Medea. Su sangre derramada, su no-vida, será sustituida por la posibilidad de otra vida para Medea, una vida nueva. La Medea de Viña castiga, mata y no duda como lo ha hecho Medea de Eurípides en la extensa *rhexis* de los versos 1019–1080 o la Medea de Schujman en los inicios de la obra. El autor cubano enfatiza la antesala del crimen, espacio exterior de la nave a través de una acotación escénica: “Medea toma el cuchillo de Jasón y lo oculta en su espalda sin que Nana lo note. Con la otra mano extendida, llama al niño

como si fuera un cachorro” (p. 46). La protagonista de la pieza latinoamericana concreta la ceremonia ritual a través de las acciones: traer al niño Apsirto, matarlo frente a la comunidad y entregarlo, esparcido, desmembrado, frente a su padre. Paradójicamente, Jasón y los marineros, lejos de la consternación por el asesinato, lejos de la anterior rebeldía ya sofocada, festejan salvajemente la liberación del peligro. Podemos decir que la ejecución barbárica de la extranjera se transfiere a la algarabía barbárica de los argonautas por causa de la liberación del opresor. Las lamentaciones y la carga de culpabilidad únicamente están en boca de Nana. Entre tanto, Medea suspendida en el tiempo y en el espacio, cíclicamente se asemeja a la mujer que hallamos en los inicios de la obra. Esta mujer desposeída ha perdido su Cólquida natal, ha perdido a Jasón que la ha distanciado y también ha perdido a Nana quien, en una última expresión de violencia, la abraza hasta parecer asfixiarla. Esta nodriza, como auténtica profetisa, predice los acontecimientos del filicidio posterior en tierra griega, prolepsis dramática, que clausuran la obra de Eurípides con los vaticinios de la heroína respecto de la muerte de Jasón.

A modo de conclusión

Dos autores latinoamericanos vuelven sobre el personaje mítico de Medea. La tragedia de Schujman propone algunos puntos de inflexión con respecto al mito griego, puesto que la heroína halla su territorio en el espacio de la casa, el lugar que habita y en donde tiene lugar el filicidio. Sin embargo, luego del mismo, la mujer pretende una vida en común junto a Jasón. A partir de una escalera que divide los espacios arriba y abajo, se semiotizan los movimientos de ascenso y descenso al lugar del horror. Por un lado, ascenso al lugar depositario de las muertes de los hijos. Por otro lado, descenso al lugar de confrontación dialógica y de inculpación entre los personajes. La muerte de los hijos significará el montaje de un espectáculo con

sentido del evento cuyo fin es la celada en la construcción de la maquinaria de venganza sobre sus oponentes, en igual sucesión diacrónica que la tragedia eurípidea, pero desplegando una acción teatral por parte de cada uno de los personajes.

Del mismo modo, la obra de Viña Martínez delinea a una Medea inusual, una mujer temerosa y, sin embargo, fratricida. Para ello, parte de la fragmentación que se circunscribe en la itinerancia marítima de los argonautas junto con la hechicera, desde la huida de Cólquide.

El movimiento espacial, descenso y ascenso, se visualiza en el interior y el exterior de la nave. Los espacios interiores enfatizan el descenso, el lugar del encierro, el lugar femenino de Medea, Nana y el niño Apsirto, Por otra parte, los espacios exteriores, el ascenso, dan a conocer el lugar masculino de Jasón y su tripulación, lugar bélico y de vocinglería. Finalmente, el fratricidio se efectiviza en el espacio masculino de Jasón, en el exterior al que debe acceder fugazmente Medea. El crimen la ha implosionado y, una vez transcurrido el mismo, Medea vuelve a sumirse en la inacción.

Entonces, estos autores han recepcionado el mito desde fragmentaciones disímiles pero se aúnan en los territorios que ciñen a sus personajes anclados en la violencia.

Bibliografía

Ediciones, comentarios y traducciones

Eurípides. (1938). *Medea*. The text edited with introduction and commentary by Denys L. Page. Oxford: Clarendon Press.

Eurípides. (1977). *Tragedias I. El cíclope. Alcestitis – Medea – Los Heráclidas – Hipólito –*

Andrómaca - Hécuba. Introducción, traducción y notas de A. Medina González y J. A. López Férez. Madrid: Gredos.

Eurípides. (2007). *Tragedias*. Introducción, traducción y notas de J. T. Nápoli. Buenos Aires: Colihue Clásica.

Bibliografía crítica

Bachelard, G. (1961). *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.

Burkert, W., Girard, R. and Smith, J. (1987). *Ritual Killing and Cultural Formation*. Stanford: University Press.

De Pourcq, M. (2012). Classical Reception Studies: Reconceptualizing the Study of the Classical Tradition. *The International Journal of the Humanities*, 9(4), 219-226.

De Souza Lessa, F. (2010). *Mulheres de Atenas. Méliissa-do Gineceu à Agorá*. Río de Janeiro: Mauad X editora.

Didi Hubermann, G. (1982). *L'invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Mácula.

Femenías, M. L. (2013). *Violencias cotidianas (en las vidas de las mujeres) Los ríos subterráneos*. Rosario: Ediciones prohistoria. Vol I.

Galtung, J. (1990). Cultural Violence. *Journal of Peace Research*, 27(3), 291-305.

García Jurado, F. (2015). Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector. *Nova Tellus*, 33 (1), 11-40.

Hall, E. Macintosh, F. and Taplin, O. (Eds.). (2000). *Medea in Performance 1500-2000*. European Humanities Research Centre: University of Oxford.

Hardwick, L. (2003). *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press.

Liddell, H. G & Scott, R. (1996).1968. [1843]). *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.

Ludmer, J. (2011). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Lusching, C. A. E. (1992). Interiors: Imaginary spaces in *Alcestis* and *Medea*. *Mnemosyne*, XLV(1), 19-44.
- Martindale, C. (2007). Reception. In C.W. Kallendorf (Ed.), *A Companion to the Classical Tradition*, 297-311. Malden, MA: Blackwell.
- Mead, L. M. (1943). *A Study in the 'Medea'*. *Greece & Rome*, 12, 15-20.
- Newman, D. (2003). Boundaries. In J. Agnew, K. Mitchell and G. Toal (Geraóid O Tuathail) (Eds.), *A Companion to Political Geography* (pp. 123-37). Malden, MA and Oxford: Blackwell.
- Pégolo, L. (2015). *Medea* de Héctor Schujman: De la tragedia al melodrama. *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*. Roma: Università degli Studi Guglielmo Marconi.
- Pérez Herranz, F. M. (2013). El (inmarcesible) árbol del bien y del mal: entre el atractor maligno y el prójimo. In ID (Ed.), *La cólera de Occidente. Perspectivas filosóficas sobre la guerra y la paz* (pp. 23-60). Madrid: Plaza Valdés Editor.
- Schujman, H. (2011). *Teatro Cuaderno 6. Medea. Buen día, Monsieur Gauguin. ¡Oh, un Ratón!* Buenos Aires: Dunken
- Segal, Ch. (1995) El espectador y el oyente. En J.P. Vernant (Ed.), *El hombre griego* (pp. 211-247). Madrid: Alianza.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Universidad de Murcia.
- Vernant, J.P. (2001). *La muerte en los ojos. Figura del Otro en la antigua Grecia*. España: Gedisa.
- Viña Martínez, R. (2016). *Medeamaelstrom*. Cuba: Ediciones la luz.