

Las lamentaciones del personaje mítico de Medea en dos recepciones inéditas argentinas

Laments of the mythical character of Medea in two unpublished Argentine receptions

María Silvina Delbueno

Centro de Estudios Helénicos, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata/
Facultad de Derecho, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina
silvinadelbueno@yahoo.com.ar

 <https://orcid.org/0000-0001-7403-1940>

Resumen:

Tres personajes femeninos permanecen subyugados a las lamentaciones en torno a los hechos de violencia que han padecido. Las heroínas de Eurípides, Fermani y Suárez adolecen por causa del abandono masculino y, consecuentemente, del amor perdido, transformado en una pasión malsana. Medea, el ente teratológico de la tragedia griega aparece como un ser enteramente humano en su tragicidad en los versos del Prólogo y en los inicios de la Párodos, y ello se proyecta, tal como los estudios de recepción han observado, en los personajes de Fermani y de Suárez, especialmente, en la forma en que se gestó cada drama, es decir, a partir de las lamentaciones de sus protagonistas. Por un lado, Fermani retoma la disquisición eurípidea entre temporalidad pasada y presente, elemento del *thrénos*, al que incorpora el binomio vida-muerte, βίος-θάνατος. Por otro lado, Suárez refleja la misma temporalidad que se corresponde con la enunciación “Yo era la señora” frente a la monstruosidad presente y denigratoria de la alimaña. De este modo, ambos textos se proponen como un análisis minucioso de las emociones femeninas.

Palabras clave: Medea, Lamentaciones, Recepción, Fermani, Suárez

Abstract:

Three female characters remain subjugated to the lamentations of the violent acts they have suffered. The heroines of Euripides, Fermani, and Suárez suffer from male abandonment and, consequently, from lost love transformed into an unhealthy passion. Medea, the teratological entity of Greek tragedy, appears in the verses of the Prologue and at the beginning of the Parodos as a fully human being in her tragic nature, and this is projected, as reception studies have observed, in the characters of Fermani and Suárez, especially in the way each drama was conceived, that is, in the lamentations of its protagonists. On the one hand, Fermani takes up the Euripidean disquisition between past and present temporality, an element of the *thrénos*, to which he adds the life-death binomial, βίος-θάνατος. On the other hand, Suárez reflects the same temporality that corresponds to the utterance “I was the lady” in the face of the present and denigrating monstrosity of the vermin. In this way, both texts are proposed as a detailed analysis of female emotions.

Keywords: Medea, Lamentations, Reception, Fermani, Suárez

Recepción: 25 febrero 2025 | **Aceptación:** 25 marzo 2025 | **Publicación:** 01 agosto 2025

Cita sugerida: Delbueno, M. S. (2025). Las lamentaciones del personaje mítico de Medea en dos recepciones inéditas argentinas. *Synthesis*, 32(2), e168. <https://doi.org/10.24215/1851779Xe168>



Obra bajo Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional



Introducción

Uno de los aspectos más recurrentes del personaje mítico de Medea, por el que ha trascendido hasta nuestros días, es su sesgo de mayor dramatismo, el de “una hiperbólica filicida”. La crítica, en general, ha anclado su atención en las consecuencias funestas de las emociones en torno a los hechos de violencia por parte de esta heroína, traicionada en el amor y contestataria en la plasmación de su venganza. Sin embargo, poco se han tenido en cuenta las lamentaciones y padecimientos que inician la tragedia eurípidea y focalizan a un personaje diferente, que ha perdido en el presente dramático todo cuanto ha construido desde el pasado.

Por ello, en este trabajo nos proponemos estudiar las lamentaciones del personaje protagonista de Eurípides vigentes en el Prólogo (vv. 1-130) y en los versos iniciales de la Párodos (vv. 131-172) y su recepción en otras voces femeninas de la literatura argentina. Se trata de las tragedias *El escorpión blanco* de Daniel Fermani (2012) y *La Alimaña* de Patricia Suárez (2014), ambas inéditas. Para ello, vertebraremos dos lineamientos. Por un lado, la emoción en torno a los hechos de violencia que son objeto del lamento de este personaje y, por otro lado, su recepción en ambas obras argentinas.

Algunas definiciones

El lamento es uno de los tipos de canciones más antiguos. Alexiou nos indica que el lamento ritual de la mujer se da a conocer como *thrênos*, *góos*, y *kommós* (1999, p. 192). El *thrênos* es un canto fúnebre compuesto e interpretado por los plañideros profesionales, el *góos* es el llanto espontáneo de los parientes y el *kommós* un tipo específico de lamento trágico (1999, p. 193). Además de ello, los lamentos implicaban movimientos, gemidos y llantos, en una estrecha relación con el ritual (1999, p. 208). En el período clásico, el *thrênos* todavía se recordaba como un tipo distinto de poesía lírica, pero era intercambiable con el *góos*, especialmente en la tragedia, y podía referirse a cualquier tipo de lamento. Posteriormente, según afirma Suter (2008, p. 4), “[...] that lamentation was a female-gendered activity and that men were not supposed to lament, either in literature or in real life [...]”.

Ahora bien, al lamento podríamos integrarlo a la espectacularidad de los hechos de emoción violenta, fácilmente visualizables en las heroínas de las obras que nos conciernen. En torno a ello, recordemos que en lengua griega emoción hace referencia al término *páthos*. Se trata de un término que ha suscitado numerosas reflexiones. Ya Aristóteles lo había definido como aquello por lo que los hombres son transformados, modifican sus juicios y al cual siguen luego dolor y placer (*Retórica*. Libro II, 1, 1378a 20-23). Por su parte, Konstan (2006, p. 4) explica: “The specific sense of ‘emotion’ is in part conditioned by this penumbra of connotations: insofar as a *pathos* is a reaction to an impinging event or circumstance, it looks to the outside stimulus to which it responds”. En el mismo sentido, Sartre (2016, p. 21) confirma:

Nous avons choisi une définition simple -certains la trouveront simpliste- qui consiste à considérer comme “émotion” toute forme exacerbée d’un sentiment, forme s’accompagnant de modifications physiques, visibles (sur le visage) ou non (la peur qui noue le ventre), qui informent l’entourage du ressenti de cette émotion. Il s’agit *a priori* d’une sensation individuelle et spontanée, mais la même émotion ressentie en même temps par de nombreux individus peut provoquer des manifestations collectives qui en décuplent la portée.

Por ello, abordaremos las expresiones emocionales de los lamentos de las protagonistas como netamente inherentes a la condición humana, a causa de las desdichas plasmadas en los inicios de las respectivas tragedias. Nos es necesario recordar que el personaje de Medea en Eurípides no aparece en el inicio de la tragedia como un ente teratológico, sino como una mujer cuya humanidad está en quiebre, al igual que las protagonistas de las obras posteriores que nos proponemos presentar.

La constatación del dolor se halla entrelazada con expresiones en torno a la violencia. En este sentido, Aristóteles definió la “violencia desmedida o *hybris* como sinónimo de deshonor, honor herido.” (*Retórica* 1,13). En tanto, en tiempos más recientes, Fisher (1992, p. 1-2) combina su filiación con la impiedad y afirma, “[...] *hybris* is essentially the serious assault on the honour of another, which is likely to cause shame, and lead to anger and attempts at revenge”.

Desde el campo semántico, “violencia” 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. Wolff (1969, p. 606) sostiene: “Strictly speaking, violence is the illegitimate or unauthorized use of force to effect decisions against the will or desire of others”.

A continuación, indagaremos las emociones en torno de los hechos de violencia en los lamentos particulares de las heroínas de Eurípides, Fermani y Suárez.

Las lamentaciones del personaje de Medea de Eurípides

El Prólogo (vv.1-130) está a cargo del personaje de la Nodriza que funciona a modo de receptora empática de la heroína y relata el estado anímico de su señora (Napoli, 2007, p. 81-87). Abordaremos inicialmente la *rhêsis* de la Nodriza (vv. 1 al 49), donde podemos apreciar una estructura tripartita.¹ En primer lugar, enfatiza los hechos pertenecientes al pasado míticamente conocido. En segundo lugar, da cuenta de la sintomatología del dolor de su señora y, por último, preanuncia los hechos en torno a la violencia que Medea intentará derramar sobre sus hijos a causa de la traición del argonauta.

Analicemos pormenorizadamente dicha tripartición en las lamentaciones de la colquidense emitidas desde el *éndon*.²

Los primeros versos, vv. 1-19, se consolidan en el ámbito temporal del pasado con la malhadada aparición de la nave Argo junto a Jasón, conquistador de cetros, y del amor de la mujer traicionada en el presente de la acción dramática. Se asegura así un tono funeral en el plano de la enunciación a través del *racconto* de las fragmentaciones míticas. Las incursiones de la temporalidad pasada-presente sientan por sí mismas las bases de dicho lamento.

En segundo lugar, vv. 20-35, la Nodriza da testimonio de la sintomatología del dolor, que constituye la incorporación de un motivo del planto fúnebre signado en los llantos, los gemidos y la auto-referencialidad. Es decir, los gritos emitidos por causa de los juramentos vertidos y no cumplidos, por un lado, y por el otro, las invocaciones de la “fe de la diestra” todos ellos dados por Jasón (v. 20).³ Coincidimos con Kousoulini (2024, p. 2) en que Eurípides tiene especial interés en el aspecto físico del sufrimiento de la mujer y, por tal motivo, la angustia adquiere ribetes somáticos. Por ello, hallamos en nuestro personaje la representación del dolor en su manifestación superlativa, tanto en cuerpo como en alma. Entonces, la heroína se autoflagela, pues yace sin alimentos (v. 23), embargada por sus dolores no eleva la vista de la tierra (v. 27), es decir, no intenta mirar la luz del sol y se somete a la oscuridad como negación de la vida e, igualmente, vierte abundantes lágrimas (v. 28). A ello agreguemos la gestualidad que se incorpora al lamento al girar su cuello, extremadamente blanco, que denota la prolongada permanencia de Medea en el interior del palacio. La voz de la Nodriza agrega a esta sumatoria el desdén tanto de su patria, en general; como de su casa paterna, en particular. En tercer lugar, en los vv. 36-49, se destaca el odio que la mujer herida derrama sobre los hijos por causa del accionar paterno y el consecuente temor que experimenta la anciana por un posible suicidio o por la matanza de sus mortales enemigos, tal como sucederá. Es decir, el análisis de los sucesos presentes deviene en un clamor sostenido por la venganza justiciera.⁴ En este sentido, sostenemos con Rodríguez Cidre (2024, p. 3) que: “En la época el dolor era concebido como un elemento de efectos disruptivos que obligadamente convocaba a la regulación”.

Inmediatamente después sobreviene el diálogo con el Pedagogo (vv. 50-95), en el que la Nodriza redundante en la enunciación del dolor de la heroína, pero esta vez frente a un receptor, el personaje del mensajero, que al mismo tiempo trae la voz de un dolor mayor, el edicto de destierro. En tal situación, la anciana mimetiza la emoción de Medea ya que experimenta sentimientos análogos a los de su señora.

Como Medea no cesa en su cólera (*hybris*) lanza a sus hijos miradas de toro (v. 92), es la imagen monstruosa de un ser que devendrá filicida. En consecuencia, la Nodrizza prepara el terreno a fin de dar cuenta de la emoción violenta que atraviesa a su señora en medio de sus lamentaciones, preámbulo de la ominosa venganza.

Finalmente, hallamos los anapestos de lamentación de la Nodrizza y de Medea (vv.96-130). Es decir, la representación del dolor en términos absolutos en el tiempo presente. Medea desde el interior sigue vociferando, pero esta vez anuncia la voluntad imperiosa de morir (v. 97). Tal circunstancia fue resaltada por Mills (1980, p. 290) al afirmar: “[...] but rather wishes for death indiscriminately for herself”.

Al deseo materno debemos anexarle el inmediato deseo de muerte tanto para los hijos como para el padre de ellos (v. 113). Esto no solamente forma parte de las lamentaciones en las que prevalecen las injurias expresadas por una injuriada, sino además la constatación de un ser violento en su manifestación categórica.

Una vez introducido en la Párodos (vv. 131-213), el coro ha escuchado desde el exterior los clamores de la desdichada y, frente a ello, la anciana declara, por un lado, el abandono de Jasón y, por otro lado, da cuenta nuevamente de las emociones de la protagonista al momento de ansiar su muerte (vv. 146-148). En consecuencia, el coro hace alusión a Zeus, apela a su divina justicia, a la tierra y la luz. Medea reacciona invocando a Témis y a Ártemis (v. 160), portadoras de justicia. Las lamentaciones de la heroína en este punto anidan en una doble valencia: por un lado, el anhelo de venganza sobre el traidor y la joven princesa, la manera de atravesarlos con la muerte y, por otro lado, la corrosiva nostalgia por la pérdida del padre y de la ciudad, ya enunciados anteriormente, a los que añade la huida desde Cólquide a causa del fratricidio.

La recepción de las lamentaciones del personaje de Medea en dos tragedias argentinas

El lamento de la heroína por su propio destino representa una gran proporción de los lamentos en la tragedia euripídea. Medea canta su propio canto fúnebre, que contiene una sorprendente cantidad de fórmulas y temas comunes y, en todos ellos, la *moíra* y la *týche* son de máxima importancia (Alexiou, 1999, p. 208).

Dichos lamentos proponen “lecturas activas”, tal como ha sido manifestado por Gumbrecht,⁵ (1977, p. 77): “[...] denominamos distancia estética al espacio que media entre el horizonte de expectativas preexistente y la aparición de una nueva obra cuya recepción puede suponer un cambio de horizonte [...]” y han sido recepcionados en las tragedias argentinas que nos ocupan. Cuando hacemos referencia al término “recepción” seguimos, entre otros autores (Hardwick, 2003; De Pourcq, 2012; García Jurado, 2015; Fradinger, 2020), la propuesta de Martindale (2007, p.301): “La teoría de la recepción aparece como una respuesta al conflicto de interpretaciones que puede ayudar a elucidar por qué y cómo el mismo texto literario puede significar distintas cosas a distintas personas en distintos tiempos”. Tal como sostiene da Silva (2022, p. XVIII) “[...] always implies a large number of variables, originanting plural readings that interpenetrate, add and sediment with the passing of the centuries at the same time as conditioning later readings.”

Estas obras argentinas resignifican a la heroína euripídea de manera muy singular desde un abordaje que aúna problemáticas míticamente conocidas en un entramado nacional.

Las lamentaciones del personaje de Medea de Daniel Fermani

El escorpión blanco (2012) constituye una breve pieza dramática de Daniel Fermani, un “texto teatral”, carente de acotaciones escénicas y de los signos demarcadores de diálogo. Con esta obra nos adentramos en la recepción del personaje mítico de Medea en la dramaturgia argentina del siglo XXI.

Desde una voz enteramente poética que, intertextualmente, nos trae el eco de la voz de Heiner Müller,⁶ hallamos en esta pieza el monólogo de una mujer innominada. Muy brevemente la protagonista sostiene un discurso frente a dos alocutarios: sus hijos y la vieja criada, silentes receptores de sus lamentaciones.

Nos es necesario acudir al epígrafe a fin de consignar la recepción de la filicida que permanece oculta en el título: “En este raro tipo de escorpión blanco, la hembra destruye la cría cuando el macho abandona el

nido”. Es decir, la nomenclatura de la verdadera identidad se aviene con la simbología de una conducta animal que aparece delineada desde dicho epígrafe. Esta tragedia se construye a partir de un extenso monólogo arraigado en la profunda lamentación de una mujer otoñal, acosada no solo por la consabida pérdida de su patria, de su ciudad y del esposo, sino también por el paso del tiempo y la consecuente pérdida de juventud. De alguna manera, el monólogo revive los vv. 212-267 de la tragedia eurípidea, en los que Medea hace alusión a su actual situación de orfandad frente a las mujeres corintias.

Además, hallamos a una mujer vengativa, carente de remordimientos, momentos antes de perpetrar el crimen de los hijos. Dicho crimen aparece de manera reiterada y cíclica y está tramado como un modo de liberación, no solo para evitar a esos hijos una vida miserable, que emularía la del traidor; sino también como un modo de liberación del oprobio que provoca la vejez, tema vertebral en esta obra. Por ello, Fermani fragua una red de significados a partir del binomio: vida-muerte, βίος-θάνατος, equivalente a los pares luz-oscuridad/ tierra fértil-tierra yerma, que se relacionan con el vientre femenino. Tal como aparece en el Prólogo eurípideo (vv. 27-28), en esta pieza de Fermani, Medea enuncia: “[...] Vida era [...] Acunaba la luz la tierra bendecida [...] amorosa batalla entre vida y muerte [...] Existía la vida [...] Todo eso ha terminado” (p. 1). El hombre resignificando al argonauta griego ha roto los juramentos y por ello la protagonista argentina rememora un antes y un después: “Pero otra verdad se impuso sobre la Tierra [...] Nada de todo aquello que era es ya. Nada que sea testigo de la mano protectora de la vida y su dulce caricia sobre la cara devastada de Este Día Funesto” (p. 1). La metonimia de la mano en función de vida, otrora maternal, en el presente dramático se torna filicida y remite al poeta trágico (vv. 1040-1080).

Esta transformación visceral trae aparejada la declaración del carácter monstruoso de la protagonista al afirmar: “Mensajero de la muerte soy, que no de la vida [...] Ha quedado la muerte, y es a ella que yo estoy anunciando [...] Vida he sido y muerte seré [...] Humana era, yo, mujer, madre quizás” (p. 2). Esta manifestación del *thrénos* ubica su definición como la forma poética conectada con la glorificación de la muerte heroica que, en esta obra, se produce durante el amanecer.

La misma escisión temporal de la heroína del hipotexto griego, es decir pasado luminoso frente a un presente aborrecible, se vivifica en esta Medea en dos dimensiones. En primer lugar, desde la añoranza de un pasado esplendente para la protagonista, conformado por los años felices junto con su hombre apoyados en la fuga itinerante. De alguna manera, ese pasado se halla extractado del mito y es aludido en la obra a partir de fragmentaciones. En segundo lugar, el presente es concebido desde las lamentaciones signadas por la cruda realidad del abandono y la traición, que parece emular a la misma muerte. En tercer lugar, emerge la percepción de la protagonista en su interioridad, su corporeidad juvenil erotizada frente al presente de una mujer envejecida.⁷

Ese cuerpo femenino ha experimentado y aun experimenta el doble sentido de la sexualidad entendida como satisfacción en el pasado y como castigo en el presente, por estar privado de ella. Como consecuencia, esta carencia traerá aparejada a la muerte, ya aludida, que a modo de ἀγών, o “amorosa batalla”, resultará expresión de los hechos de violencia que emanan de esta naturaleza femenina, a través de una corporeidad arrasada por los deterioros de la vejez que se derrama en profusas lamentaciones. Igualmente, sobre este cuerpo, la protagonista enfatiza la percepción de sus sentimientos, pasados y presentes, hacia su hombre: “[...] Mentidas no fueron las palabras que un día sentí rozar y atravesar mi cuerpo joven” (p. 1). En ese tiempo anterior se supo mujer, y mujer nutricia, e igualmente se supo camino. Entonces, desde el correlato vida- mujer nutricia- luz sostiene: “Para perpetuar esa luz fui creada, y para plantar los pies en la tierra como raíces y sujetar los sueños de un hombre [...] Seré nadie. Y mis hijos. Nadie serán. Como nadie es todo aquello que de la muerte se vuelve posesión.” (p. 2).

Esta Medea, de la misma manera que su par eurípideo, ya no aparece sola, pues a partir del acto filicida que atraviesa la obra, habilita a un interlocutor silencioso e inmediato, la Vieja, inserto a modo de espejo degradado con el que comenzará a mirarse de manera distorsionada. Frente a la Vieja, Medea apela a los binomios ya mencionados: vida-muerte; luz-sombra:

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 (pp. 3-4).

La traición, la frustración y la consecuente amargura del olvido al que la ha condenado el hombre desheroizado (“[...] hombre no es sino un fantoche [...]”, p. 3) conforman una de las vetas con que la protagonista sobredimensiona las lamentaciones en torno de las emociones violentas en general y las concernientes a la vejez en particular. En este sentido, Stears (2008, p. 147) nos dice: “Excessive emotionalism, of which mourning was a manifestation, was considered a typical female trait associated with lack of self-control”. De manera ambigua la protagonista impide el derramamiento de lágrimas de la Vieja, pero sabe que su llanto la cobijará de manera sempiterna: “No humedezcas con tus lágrimas mi cabello. Que esa agua que la vida robada llora emblanquece mi cabeza por siempre. Por siempre. Ah por siempre voy a llorar a estos mis ángeles. [...]” (p. 4). Esta prohibición realizada a la Vieja criada, que consecuentemente recaerá en la protagonista, permite sobredimensionar la erotización corporal de esta mujer desde el pasado y, al mismo tiempo en el presente, a fin de seguir preservando su belleza en el funeral, una vez montado el espectáculo para ser visto por el traidor.

Ahora bien, existe un tono netamente argentino en el lenguaje del personaje protagónico que le da un carácter nacional insoslayable. Si bien el autor habilita a una mujer-madre, ante todo sigue siendo potencialmente una mujer, una hembra cuyo cuerpo padece los estragos de la decrepitud y, quizá por esta causa, el abandono del hombre. Entonces, el cuerpo constituye un territorio de anclaje, su propia vida. Los síntomas paulatinos de la vejez la llevan a anhelar la propia muerte como la de sus hijos: “Si la muerte les doy como una vez la luz les di es también para ahorrarles este dolor” (p. 3). Recordemos los versos euripideos 1061-1063 (πάντως σφ’ ἀνάγκη καθθανεῖν· ἐπεὶ δὲ χρεή/ἡμεῖς κτενούμεν οἵπερ ἐξεφύσαμεν/De cualquier forma, es forzoso que mueran/y, puesto que es necesario, los mataré yo, quien precisamente les dio vida), de los cuales prácticamente se hallaría extractado este *thrênos*. De la misma manera aparecen los versos del trágico cuando el autor argentino en la voz de Medea sostiene: “Terminados son pasados para siempre los tiempos en que los dioses del Infierno respondían a las súplicas de las mujeres traicionadas y lenguas de fuego ponían sobre la falda de la ladrona” (p. 4). Fuego que halla su eco en la muerte de Creusa por los venenos a cargo de la hechicera. Y aparecen los conjuros a modo de venganza: “[...] cada beso seque la belleza de la Traidora arrojando sobre ella la maldición de los años y sus injurias” (p. 4).

Fermani, con la intención de revisionar la tragedia euripidea, logra dar un giro crucial, innovador, al recepcionar las lamentaciones violentas de Medea no solo por la traición del argonauta sino, más profundamente, por la incidencia de una vejez que emula la muerte.

Las lamentaciones del personaje de Medea en La Alimaña de Patricia Suárez

Esta pieza se halla conformada por tres personajes femeninos y sus respectivas enunciaciones, formuladas a través de preguntas retóricas, declaraciones y oratorios. Medea, la Nodrizza Nina y Creúsa declaran sus lamentaciones en torno de los hechos de violencia en las más amplias y disímiles manifestaciones.⁸

Suárez retoma la tragedia euripidea a partir de la nominación monstruosa de su protagonista con la que no solo titula la obra, sino también con la que se autodefine este personaje. Instala a su protagonista de manera similar a la heroína euripidea del Prólogo en los vv. 113 y siguientes. La nomenclatura de la obra oculta la referencia al mito y su carga semántica, aunque evidentemente da cuenta de una interpretación basada en el juicio social al personaje. Como la titulación de la pieza de Fermani, acentúa la identidad anómala de su protagonista.

En el epígrafe, la autora argentina ofrece una definición aclaratoria sobre el vocablo “alimaña” y lo hace desde dos perspectivas: la animal y la humana.⁹ Ambas se hallan imbricadas en el personaje protagónico, ya

que de este modo es aludida, desde un lenguaje netamente coloquial y a veces rayano en la vulgaridad, tanto por el colectivo social como por sí misma. Desde este último y en un tono imperativo, por un lado, Medea enuncia: “no llegaré a ser la esposa vieja, la alimaña, la desposeída” (p. 6). Y, por otro lado, desde un tono compasivo: “lástima, mísera de mí, pobre alimaña” (p. 8). Resulta interesante destacar el uso del artículo, “la alimaña” y no “una” alimaña que le otorga una connotación de grado extremo y de universalización. La monstruosidad del término vuelve a remontarnos invariablemente a la Medea del hipotexto en los versos iniciales, a cargo de la Nodriza, y los finales, a cargo de Jasón.

Los personajes masculinos, apenas referenciados, ejercen violencia sobre la heroína. Al igual que en la obra de Fermani, los tiempos presente y pasado confluyen en esta Medea moderna, humanamente trágica en su condición de marginada, de desesperada, a partir de sus lamentaciones, y en los hechos de violencia contestatarios perpetrados por su acto filicida.

El asunto serio recortado en las fragmentaciones del mito y los tintes paródicos acentuados preponderantemente en el personaje de la Nodriza logran fraguar la transposición en una nueva pieza teatral que juega sobre varios planos a la vez, presentando una mezcla intrincada de estilos y, por tanto, de modos de comunicar.¹⁰

De la misma manera que la Nodriza en la tragedia griega, Nina abre la pieza y conforma el único personaje que enuncia monólogos conjuntamente con preguntas retóricas. A lo largo de ellos da cuenta del presente sombrío de la protagonista por la conocida traición de Jasón y por las nuevas nupcias con la hija del rey. En este caso, sigue con exactitud cronológica las secuencias de la tragedia griega.

Estructuralmente el monólogo de la Nodriza se halla escindido en dos partes. La primera de ellas se focaliza en el objeto: los zapatos que ella posee. La segunda parte se focaliza en el sujeto: Medea y su homologación a una sombra en referencia al estado anímico que atraviesa.

En la primera parte, la Nodriza nos inserta en el tiempo presente del destierro, aludido a partir de la ironía mordaz que implica la necesidad de elegir los pares de zapatos que se llevarán. De esta manera, “la unión de drama y comedia, de lo serio y lo paródico, es utilizada para poner en escena los mitos” (Seibel, 2002, p. 15).

Desde el tiempo presente de la acción tiene lugar la segunda parte del monólogo, titulado “La sombra”, a cargo de este mismo personaje. En él podemos entrever la disposición emotiva de la heroína referida por la criada. Afirma Nina: “Aquella sombra es mi señora. /Flaca, desgarrada va y viene. Va y viene. [...] se queda tirada en la cama, postrada. No come, no prueba bocado [...]” (p. 2). De alguna manera esta descripción se asimila a los sentimientos que experimenta la Medea de Eurípides en los primeros versos, a partir de los comentarios que también refiere la Nodriza (vv. 24-35). Expresa Nina:

Ella yace sin comer, abandonando su cuerpo a los dolores, consumiéndose día tras día entre lágrimas, desde que se ha dado cuenta del ultraje que ha recibido de su esposo, sin levantar la vista ni volver el rostro del suelo y, cual piedra u ola marina, oye los consuelos de sus amigos. Y si alguna vez vuelve su blanquísimo cuello, ella misma llora a su padre querido, a su tierra y a su casa, a los que traicionó para seguir a un hombre que ahora la tiene en menosprecio.

En orden general, las causas de las penas de las heroínas de las tres obras radican en el abandono del hombre y la inmediatez del destierro, que añade tragicidad. Suárez retoma el hipotexto clásico en pequeños eslabones —como es el caso de la blancura del cuello femenino—, que desde el pasado aparecen entremezclados con el presente de la acción dramática.

Entonces, Medea se manifiesta ante el otro social que la contempla como agente activo de cólera. Como indica Chantraine (1999, p. 1267) para la lengua griega antigua, la cólera (χόλος), en primer lugar, implica amargura, rencor y se asocia a la noción médica de bilis y la noción psicológica de humor. En segundo lugar, la cólera se vincula con la pasión. Ambas acepciones, tanto la referente a la amargura y rencor como la referente a la pasión, confluyen de una u otra manera en las protagonistas de las obras estudiadas.

A causa de la traición masculina y por el estado anímico que, consecuentemente genera en ella, la heroína de Suárez aparece animalizada y descripta de modo violento por la Nodriz, tanto en la enunciación de sus palabras como en la ejecución de sus acciones. Así lo afirma: “Pobre mi señora, que es un alma en pena. No come, se pasea descalza como una pantera de un lado a otro. Está que se trepa por las paredes [...]” (p. 2). Esta designación felina, con su caudal simbólico, funciona como anticipo míticamente conocido de la posterior venganza y símil de la mirada de toro eurípidea anteriormente referenciada. En los inicios de la tragedia de Suárez, la protagonista clama maternalmente y se conduele cuando le quitan a sus hijos. Por ello afirma: “Me quitan todo, me asesinan!” (p. 2). Los tintes maternales-protectores de parte de la Nodriz hacia Medea dejan entrever a la fiera herida, acorralada, cuyo comportamiento violento se exterioriza en “[...] Las amenazas de la señora, que llora a los gritos. Que matará a unos y a otros [...]” (p. 3). Aquí se resignifican los versos eurípedes ya analizados del inicio de la *Párodos*.

La Nodriz da cuenta del sufrimiento de su Señora desde la designación animal en dos perspectivas. En primer lugar, desde el lamento, perteneciente a un ámbito no-humano, cuando afirma: “[...] Mi señora aúlla de dolor y culpa al destino” (p. 3). En este sentido, sostiene Menges (2017, p. 259) “[...] emotional episodes have a representational content: being scared involves representing something as dangerous, anger involves representing something as having threatened, attacked, or interfered with something one values.” En segundo lugar y, como correlato del primero, el enamoramiento y posterior abandono de Jasón llevan a Nina a construir la comparación de esta mujer con un animal degradado cuando afirma: “La señora estaba enamorada de esa espalda (refiriéndose al hombre) [...] La deja llorando doblada en dos como una hiena. Porque esto es lo que el mundo no sabe, no conoce: el grandor del dolor que hace llorar a una hiena, que por dolores más chicos nomás se reía.” (p. 4).¹¹ Se cumple en estas palabras la afirmación de Stears (2008, p. 151): “[...] woman would revert to a wild and untamed condition.”

Inmediatamente después aparece Medea en la disquisición entre la temporalidad del pasado como parte compositiva del *thrénos* frente al presente, identificado con su memoria, con su propia esencia.¹² Por ello, y a modo de leitmotiv, evidencia a lo largo de la pieza la oposición entre: “Yo soy” frente al “Yo era”, el mismo eje estructural que aparece tanto en la tragedia eurípidea como en la obra de Fermani. Por consiguiente, el presente de la acción se manifiesta inhóspito para esta Medea, pues siente la degradación que su otro social le impone y que la hace objeto de escarnio frente a un pasado irrecuperable.

Desde el recuerdo del pasado y la comprobación del presente hallamos las lamentaciones de los hechos de violencia de una mujer traicionada y, por tanto, despojada de su estatus social. Dicho estatus cobra vigencia en la Medea de Suárez a partir del recuerdo del baile social de la tarántula, cuando era Señora y se la respetaba como tal: “Y bailando se curan todos los venenos que en tu cuerpo echaron las arañas” (p. 5). Más allá de la explicación detallada de este baile, que ofrece una versión animal, la importancia de este *racconto* es la que nos lleva a una de las fragmentaciones del mito que retoma muy fugazmente Suárez. El fragmento mítico seleccionado da cuenta de los sucesivos viajes que Medea y Jasón han realizado y durante los cuales la mujer ha aprendido el baile mencionado. La alusión al baile constata la incorporación de un elemento de distensión frente a la perpetración del acto filicida que sobrevendrá. Es decir, sobre el traidor pesarán los conjuros que la heroína comienza a fraguar desde el presente dramático como parte performativa de las mencionadas lamentaciones.

Muy lejos de la esfera divina, la Medea de Suárez, enraizada en la esfera terrenal y doméstica, se sitúa frente a un caldero para conjurar la muerte del marido. Constituye toda una innovación autoral el hecho de que esta heroína trame la inmediata desaparición del esposo a través de los conjuros. Afirma la mujer de Suárez: “Que la Luna me lo mate/ Que la Luna me lo arranque del recuerdo./ Que la Luna queme para siempre su rastro en mis entrañas./ Que mi marido muera gritando un grito de siete espantos./ Que se muera, que se vaya.” (p. 5). A las gallinas negras, la pintura, los elementos del mundo cotidiano y la Luna, como elemento divino, la heroína agrega la invocación a la diosa de las arañas con la que intenta que el nuevo matrimonio no se lleve a cabo. Entonces comprobamos que la nominación de esta pieza teatral se aviene no solo con las designaciones que el otro social confiere a esta Medea, sino también con su

autodefinición, su auto-referencialidad, que se relaciona con la protección mundana y quizá rural que ostenta: “Madre mía, diosa de las arañas, no desampares a tu sierva./ Madre mía, protectora de los escorpiones, concédeme esta gracia./ Madre mía, inmaculada, que en tu blanco vientre se gestan los alacranes transparentes [...]” (p. 6). El conjuro se torna recitativo, la musicalidad que corporiza el lamento parece invocar los poderes feéricos a fin de provocar la muerte del hombre en venganza por alta traición. Este deseo incumplido se convertirá en una maldición (Alexiou, 1999, p. 321). Si nos retrotraemos al hipotexto eurípideo, la heroína invoca las leyes de Zeus y de Témis, la agencia divina que impartirá el merecido castigo y, además, se halla acompañada por parte de un coro empático. Muy disímil es la situación de la protagonista de Suárez, que sufre en una soledad absoluta y expresa un conjuro que no será cumplido.

Esta Medea opera la pulsión pasional de matar a sus hijos, se desmorona en sucesivas lamentaciones al respecto, sabe de la desdicha que le sobrevendrá, pero en ningún momento reniega de su prole.

Conclusión

Tres personajes femeninos permanecen subyugados a las lamentaciones en torno a los hechos de violencia que han padecido. Las heroínas de Eurípides, Fermani y Suárez adolecen por causa del abandono del hombre y del consecuente amor perdido, transformado en una pasión malsana. De este modo, estos textos se proponen como un análisis minucioso de las emociones femeninas. Dichas emociones se manifiestan en una estructura trenética que involucra los ayes de dolor, la gestualidad corporal, la auto-referencialidad y los deseos de muerte propia, así como los conjuros en las maldiciones vertidas hacia los enemigos. Las apropiaciones de las que ha sido objeto este personaje mítico en las dos obras abordadas de la literatura argentina permiten replantear la dialéctica entre el mundo masculino y el mundo femenino, como una manera de revivir el mundo antiguo y sobre todo de indagar en el mundo actual.

El ente teratológico de la tragedia griega aparece como un ser enteramente humano en los versos del Prólogo y en los inicios de la Párodos. Los rasgos de violencia percibidos en la obra eurípidea han sido perfectamente captados por los autores argentinos, aunque con giros inusuales. Fermani retoma la disquisición del trágico entre temporalidad pasada y presente -elemento del *thrénos*-, a la que incorpora el binomio vida-muerte, βίος-θάνατος, ya que el presente de su Medea se halla mancillado a causa del oprobio que denota la vejez. Entre tanto, Suárez refleja la misma temporalidad que se corresponde con la enunciación de “Yo era la señora” frente a la monstruosidad presente y denigratoria de la alimaña. La autora logró entrecruzar en clave paródica, a través de una innovación magistral, el desarrollo de un asunto serio, míticamente conocido, con una realidad trágica (y siempre actual) desde un lenguaje inusual.

Fuentes documentales

Fermani, D. (2012). *El escorpión blanco*. Mendoza. (Inédito).

Suárez, P. (2014). *La Alimaña*. Buenos Aires. (Inédito).

Referencias

Alexiou, M. (1999). *The ritual lament in Greek Tradition*. Harvard University Press.

Aristóteles. (1990). *Retórica*. Traducción de A. Tovar. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Ministerio de la Presidencia, España.

Bravo de Laguna, F. J. (2010). De la Cólquide a la Pampa: una Medea en La frontera de David Cureses. *Arrabal*, 7-8, 131-137.

Cairns, D. (2021). The dynamics of emotion in Euripides' Medea. *Greece and Rome*, 68(1), 8-26.

Chantraine, P. (1999). *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*. Klincksieck. T. I.

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

Eurípides. (1938). Medea. The text edited with introduction and commentary by Denys L. Page. Clarendon Press. *Greece and Rome*, 8(24), 188-188. <https://doi.org/10.1017/S0017383500006446>

Femenías, M. L. (2013). *Violencias cotidianas (en las vidas de las mujeres)*. Los ríos subterráneos. Ediciones Prohistoria.

Fisher, N. (1992). *Hybris. A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece* (pp. 1-2). Londres.

Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.

Fradinger, M. (2020). Medea in Argentina. En A. Markantonatos (Ed.), *Brill's Companion to Euripides* (Vol I, pp. 1109-1133). Brill.

García Jurado, F. (2015). Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector. *Nova Tellvs*, 33(1), 11-40. <https://doi.org/10.19130/iifl.nt.2015.33.1.691>

Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degree*. Editions du Seuil.

Gumbrecht, H. U. (1977). Consecuencias de la Estética de la Recepción o la Ciencia Literaria como Sociología de la Comunicación. En J. A. Mayoral (Ed.), *Estética de la Recepción* (pp. 145-175). Arco Libros.

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

Konstan, D. (2006). *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*. University of Toronto Press.

Kousoulini, V. (2024). Suffering Women and Their Skin(s): Representations of Female Bodies in Pain in Euripides. *Synthesis*, 31(1-2), e144. <https://doi.org/10.24215/1851779Xe144>

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

Loraux, N. (2004). *Las experiencias de Tiresias (lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*. Acantilado.

- Martindale, C. (2007). Reception. En C. W. Kallendorf. (Ed.), *A Companion to the Classical Tradition*. (pp. 297-311). Blackwell.
- Martindale, C. (2013). Receptions-a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical. *Classical Receptions Journal*, 5(2), 169-83. <https://doi.org/10.1093/crj/cls003>
- Menges, L. (2017). The emotion account of blame. *Philos Stud*, (174), 257-273. <https://doi.org/10.1007/s11098-016-0680-9>
- Mills, S. (1980). *The Sorrows of Medea*. University of Chicago.
- Müller, H. (1988). Medea material. *Primer acto. Cuadernos de Investigación teatral*, (226), 98. Trad. B. Aschwanden.
- Napoli, J. T. (2007). *Eurípides. Tragedias I*. [Introducción, traducción y notas de J. T. Napoli]. Colihue.
- Ricoeur, P. (2013). *La memoria, la historia y el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez Adrados, F. (1983). *Fiesta, comedia y tragedia*. Alianza.
- Rodríguez Cidre, E. (1998-1999). El parto como tema en el *Himno a Apolo* de Homero y el *Himno a Delos* de Calímaco. *Anales de Filología Clásica*, 16-17, 141-167. http://repositorio.filo.uba.ar/jspui/bitstream/filodigital/14032/1/uba_ffyl_IFC_Anales%20de%20filolog%c3%ada%20cl%c3%a1sica_16-17_141-167.pdf
- Rodríguez Cidre, E. (2002). Medea y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca. En A. López y A. Pociña. (Eds.), *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy* (Vol. 1, pp. 277-293). Universidad de Granada.
- Rodríguez Cidre, E (2010). *Cautivas Troyanas. El mundo fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Ordia Prima.
- Rodríguez Cidre, E. (2024). La emoción del dolor y su gestualidad en el lamento de la párodos de *Ifígenia entre los tauros*. *Synthesis*, 31(1-2), e147. <https://doi.org/10.24215/1851779Xe147>
- Sartre, M. (2016). Les Grecs. En G. Vigarello, *Histoires des Émotions. 1 De l' Antiquité aux Lumières* (pp. 17-62). Editions Seuil.
- Seibel, B. (2002). *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Corregidor.
- Silva, F. (2022). *The Classical Tradition in Portuguese and Brazilian Poetry*. Cambridge Scholars Publishing.
- Stears, K. (2008). Death Becomes Her: Gender and Athenian Death Ritual. En A. Suter (Ed.), *Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond* (pp.139-155). Oxford University Press.
- Suter, A. (2008). Introduction. En A. Suter (Ed.), *Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond* (pp.3-17). Oxford University Press.
- Wolff, R. P. (1969). On Violence. *The Journal of Philosophy*, 66(19), 601-606. <https://doi.org/10.2307/2024177>
- Zecchin, G. (2022). La temporalidad del Treno: el lamento de la Musa en Reso (890-982). *Nova Tellvs*, 40(1), 35-50. <https://doi.org/10.19130/iifl.nt.2022.40.1.432572>

Notas

1 Rodríguez Adrados (1983, p. 300) ha destacado los rasgos peculiares del inicio de la tragedia eurípidea al sostener: “Al comienzo de *Medea* Eurípides, sin embargo, ha creado una estructura distinta, evidentemente innovada, como es ya innovación el colocar una escena de este tipo al comienzo de la tragedia. En 96 ss., en efecto, la párodos de *Medea* consta de un epirrema doble con anapestos previos y epodo final organizado del siguiente modo. En los anapestos hay un diálogo entre Medea (dentro, con acentos trenéticos) y la Nodriza (en la orquesta), siguiendo otro diálogo A-Nodriza-Medea. La estrofa y la antistrofa son dialógicas, como es habitual: el coro habla del dolor de Medea, intenta hacer algo, convence finalmente a la Nodriza de que la haga salir, como así sucederá”.

2 Respecto de la *Medea* eurípidea, Cairns (2021, p. 11), afirma: “Emotions are, or should be, at the centre of debate over the forms and possibilities of other-understanding, especially because they are associated with externally visible signs, symptoms, and behavior patterns, and because these external factors are typically taken as signs of appraisals, motivations, and values”.

3 Como señala Page (1938, pp. 19-20), esta referencia a los juramentos con la mano derecha establece una diferencia no solo entre griegos y bárbaros, sino también entre varón y mujer.

4 Zecchin (2022, p. 41): “A la estructura antifonal y repetitiva típica del *thrênos* se suma el componente de la venganza, elemento recurrente de los lamentos femeninos”. Un componente que por razones de extensión no analizaremos en este trabajo.

5 Gumbrecht (1977, p. 77): “El horizonte de expectativas de una obra que se puede reconstruir así, permite determinar más fácilmente su carácter artístico por el tipo y grado de su efecto en un determinado público. Si denominamos distancia estética al espacio que media entre el horizonte de expectativas preexistente y la aparición de una nueva obra cuya recepción puede suponer un cambio de horizonte al rechazar las experiencias familiares o concienciar sobre las que se manifiestan por primera vez, esta distancia estética se puede materializar históricamente en la escala de las reacciones del público y del juicio de la crítica (éxito espontáneo, rechazo o escándalo, aprobación aislada, comprensión lenta o tardía)”.

6 En conversaciones con el autor hemos señalado las resonancias del teatro de Heiner Müller, respecto del cual nos ha expresado su profunda admiración. Müller se caracteriza en sus textos por el subjetivismo, por la inmersión en una sociedad actual, problemática y contradictoria, por la transgresión en el lenguaje, características que, de alguna manera, son asimiladas por Fermani. Tales resonancias se visualizan en la obra *Medea Material* (1929, p. 104 [1988]) en la construcción poética desde el fluir de conciencia y en la ruptura de la sintaxis. A modo de ejemplo extractamos la parte final de esta *Medea*: “[...] Traidores No en vano habéis llorado/ Quiero arrancaros de mi corazón/ Carne de mi corazón Mi memoria Mis queridos/ Devolved a mi vientre vuestras entrañas/ Hoy es día de pago Jasón Hoy/ Tu querida Medea cobra sus deudas/ Podéis reíros ahora La muerte es un regalo [...]”.

7 Con respecto a la posesión del cuerpo, Foucault (2009, p. 158) sostiene: “Ha habido en el curso de la edad clásica, todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco del poder. Podrían encontrarse fácilmente signos de esa gran atención dedicada al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican”.

8 Utilizamos el nombre de Creúsa con acentuación, tal como lo inscribe esta autora en su obra, a diferencia de las transcripciones del mismo nombre sin acento en los capítulos anteriores.

9 Nos resulta interesante notar que el vocablo alimaña aparece en la tragedia griega *Medea* de Eurípides en la forma verbal *δηχθείη* del v. 817 pronunciada por la protagonista frente al coro: *οὕτω γὰρ ἂν μάλιστα δηχθείη πόσις* (“De esta manera mi esposo podría ser más herido”) en alusión al *ἄλκος* (alimaña/animal que muerde). También aparece en la tragedia *Agamenón* de Esquilo en la voz de la profetisa Casandra frente a su rival, la reina Clitemnestra: *δυσφιλὲς ἄλκος*, “alimaña” venenosa y odiosa en los vv. 1227-1236. Para un estudio mayor respecto de este sema, cfr. Rodríguez Cidre (1998, p. 230).

10 Genette (1982, p. 237) 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 certains des oeuvres qui y ressortissent [...]”. A este mismo respecto Bravo de Laguna Romero (2010, p. 131-137) sostiene: “[...] 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 [...]”.

11 Rodríguez Cidre (2010, p. 30) “La mujer aparecería asociada en la cultura griega con lo animal y salvaje, lo no domesticado”. Es decir, tanto lo monstruoso como lo femenino comparten el carácter de “oscilar” entre dos ámbitos. Rodríguez Cidre (2002, p. 272-292): “Lo monstruoso parecería oscilar entre dos polos: lo aterrador y lo grotesco.” Nosotros incluiríamos un tercer polo, si nos circunscribimos al ámbito específico de la tragedia griega, lo mágico en cuanto altera y quiebra un orden. Este quiebre nos lleva a la visión de Femenías (2013, p. 59) cuando afirma: “la mujer parecería descalificar la conducta de la civilización.”

12 Ricoeur (2013, p. 110): “Hay que citar como primera causa de la fragilidad de la identidad su difícil relación con el tiempo; dificultad primaria que justifica precisamente el recurso a la memoria, en cuanto componente temporal de la identidad, en unión

con la evaluación del presente y la proyección del futuro [...].” Más adelante (2013, p. 119): “¿qué falta al trabajo de memoria y al trabajo de duelo para igualarse con el deber de memoria? Lo que falta es el elemento imperativo que no está presente expresamente en la noción de trabajo: trabajo de memoria-trabajo de duelo. Más precisamente, lo que aún falta es el doble aspecto del deber, como lo que se impone desde fuera al deseo y que ejerce una limitación sentida subjetivamente como obligación. [...] Es la justicia la que, al extraer de los recuerdos traumatizantes su valor ejemplar, transforma la memoria en proyecto; y es este mismo proyecto de justicia el que da al deber de memoria la forma del futuro y del imperativo [...].”