

Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas

**Aldo Rubén Pricco, Stella Maris Moro
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

LA EXPRESIÓN DE LA VIOLENCIA EN *MEDEA* DE EURÍPIDES Y EN
LA TRAGEDIA ARGENTINA *JASÓN DE ALEMANIA* DE JAVIER ROBERTO
GONZÁLEZ¹

(The violence expression in Euripides' *Medea* and the Argentine tragedy *Jasón de Alemania* by Javier Roberto González)

MARÍA SILVINA DELBUENO (silvinadelbueno@yahoo.com.ar)
Universidad Nacional de La Plata - Universidad Nacional del Centro de la
provincia de Buenos Aires

RESUMEN — Desde el marco de los estudios de recepción literaria, el personaje clásico de Medea ha sido resignificado en múltiples versiones, especialmente en la República Argentina. La tragedia que abordaremos de Javier Roberto González parece sumirnos en una lectura que, en cierta medida, subvierte magistralmente el límite de lo previsible para un lector sujeto a las versiones más canónicas del mito clásico. Ya desde el inicio el epígrafe extractado de *Medea* de Séneca sitúa el enclave con el que este autor toma un punto de partida, una referenciación, hasta llegar a demarcar un sesgo escriturario, tan auténtico como propio. Lejos de hallarnos con la consabida relación conyugal, los personajes Medea y Jasón forman la dupla: madre e hijo. La relación filial empieza a urdir el atisbo de una complejización en la que la función materna se delinea opresiva y omnifagocitadora y, frente a la cual, el hijo parece estar cautivo. Esta relación podría encuadrarse a partir de la declarada ausencia paterna, ausencia que deviene presencia en la iteración del recuerdo, ya que el hijo repite el nombre del padre en su enunciación. Quizá por ello la titulación de esta obra se sostiene en la apoyatura del hombre, del padre, del extranjero, y no ya de la mujer.

PALABRAS CLAVE: *Medea*, Eurípides, *Jasón de Alemania*, González, violencia.

ABSTRACT — From the frame of the literary reception studies, the Medea classic character has been redefined in multiple versions, especially in the Argentine Republic. The tragedy that we will deal with, by Javier Roberto González seems to immerse us in a reading that, to some degree, subverts masterfully the limit of the foreseeable for

¹ Javier Roberto González nació en Buenos Aires en 1964. Se graduó como Doctor en Letras en 1995. Actualmente ha sido designado como decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina. Es investigador del Conicet y Director del Departamento de Letras de la UCA, donde se desempeña además como Profesor Titular de Literatura Española Medieval, Profesor Adjunto de Historia de la Lengua Española y Director del Centro de Estudios de Literatura Comparada. Es autor, entre casi un centenar de trabajos de investigación, de los libros: *Patagonia-patagones: orígenes novelescos del nombre* (1999), *Cirongilo de Tracia de Bernardo de Vargas. Guía de lectura* (2000) y la edición de este mismo libro de caballerías (2004), ambos editados por el Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares, *Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo* (2008), y *Los Milagros de Berceo: alegoría, alabanza, cosmos* (2013, en prensa). En 1994 obtuvo el Premio Nacional de Teatro Argentores por su obra: *La declaración de Electra*.

a reader subject to the most canonical versions of the classic myth. Since as long as the beginning, the epigraph, extracted from Seneca's *Medea*, places the settlement with which this author takes a starting point, a referencing, until getting to demarcate a scriptural bias, as authentic as appropriate. Far from finding the well known connubial, Medea and Jason characters form the duo: mother and son. The filial relationship starts to plot the trace of a complexity in which the maternal function delineates itself oppressive and omni-phagocytising and, facing it, the son seems to be captive. This relationship might be framed from the declared paternal absence which becomes presence in the iteration of the memory because the son repeats his father's name in his enunciation. Perhaps that's why the titling of this work, in which the protagonism holds in the man, the father, the foreigner's support and not the woman's any more.

KEYWORDS: *Medea*, Euripides, *Jasón de Alemania*, González, violence.

INTRODUCCIÓN

Jasón de Alemania de Javier Roberto González², parece sumirnos en una lectura que, en cierta medida, subvierte magistralmente el límite de lo previsible para un lector, sujeto a las versiones más canónicas del mito clásico de Medea.

Estructuralmente se construye en tres Actos, divididos en ocho amaneceres y siete noches, cuyo accionar transcurre en la ciudad de Buenos Aires hacia el año mil novecientos cincuenta, durante el gobierno de Juan Domingo Perón, contextualizado en breves alusiones extra-escénicas³.

Ya desde el inicio nos llama la atención el epígrafe extractado de la *Medea* de Séneca con la que este autor argentino toma un punto de partida, una referenciación, hasta llegar a demarcar un sesgo escriturario, tan auténtico como propio⁴. Dicho epígrafe porta el enclave de una visión, la de la acción criminal desde una perspectiva híbrida: paterna y materna.

Lejos de hallarnos con la mítica relación conyugal, los personajes: Medea (setenta y pico) y Jasón (cincuentón) forman la dupla: madre e hijo, quienes se sostienen en la permanencia de un *agón* dialéctico. Entonces el mito será resemantizado por Javier González, para instaurar a partir de él un nuevo punto de partida. La relación filial empieza a urdir el atisbo de una violenta complejización con ciertos ribetes edípicos en la que la función materna se

² González 2000. Todas las citas están extraídas de esta obra y por tanto serán indicadas solamente por el número de paginación.

³ Perón, Juan Domingo (1895-1974) Fundador del partido Peronista. Presidente de la República durante los períodos: 1946-1952, 1952-1955 y 1973-1974. En conversaciones con el autor, ha manifestado que esta tragedia exige una lectura histórico-política: El primer peronismo es un momento clave de *anagnórisis* de la Argentina que se descubre americana. Simbólicamente, Medea podría llegar a ser la Argentina y, por eso, Jasón, el hijo, debe irremediamente caer vencido por su Madre.

⁴ Séneca, 933-934: *Scelus est Iason genitor et maius scelus Medea Mater* ("El crimen es su padre, Jasón, y mayor crimen es su madre, Medea").

delinea opresiva y omnifagocitadora y, frente a la cual, el hijo parece estar cautivo y falto de voluntad. Enuncia Medea: “Pero ya que te pasas la vida prendido al bandoneón, podrías hacerme un tango que fuera tuyo. Tuyo para mí... Vos y yo nos bastamos” (3). En un cifrado in crescendo, dicha relación podría encuadrarse en una declarada ausencia paterna, ausencia que deviene presencia en la iteración del recuerdo, ya que el hijo repite el nombre del padre en su nominación para confusión de la mujer, particularmente en los momentos en los que su realidad se fracciona e incurre en una alucinación intermitente. Quizá por ello, la titulación de esta tragedia se sostiene en la apoyatura del hombre, del padre, del extranjero, Jasón Strahl⁵, y no ya de la mujer.

Sin embargo, esta Medea conserva de la tragedia clásica, en particular de la latina, los rasgos de una mujer imperativa, acostumbrada a ordenar y a ser obedecida.

Ahora bien, es el bandoneón, un instrumento vertebrador en la obra⁶, a partir de la ausencia-presencia que provoca Jasón, el padre. Por un lado, delimita y ensambla los espacios constitutivos en la conformación de un tríptico: procedente de Europa del Centro, llegó junto a los inmigrantes a los suburbios del río de la Plata en los que se incorporó frente al ámbito de la pampa, lejano al contacto con el mundo urbano, es decir: Europa Central-Río de la Plata-la pampa. Por otro, podría simbolizar la posesión de un preciado vellocino en una versión muy diferente a la mítica. Posesión casualmente heredada con la que el hijo, a un tiempo, evoca y trae al presente la figura paterna magníficamente idealizada por esa misma ausencia. Son los acordes disonantes de ese bandoneón, los que llevarán al hijo al intento fallido de recuperar los rastros del padre e igualmente, a partir de este objeto semiotizado, opera la sinécdoque del tango en la tríada descalificatoria: hombre-bandoneón-tango en la afirmación de Medea: “Esa pavada prepotente la tocaba tu padre, mirá si es vieja... Es una compadrada. Música fanfarrona” (12).

La aparición-desaparición de Jasón, el hombre de Medea, ha significado en la realidad controvertida de esta mujer, un estigma imborrable, y después de ello, su condición genérica femenina se debilita en un momento inicial, se quiebra subvirtiendo los límites entre realidad y ficción, para finalmente homologarse a la naturaleza animal en su deformidad. Esta repitencia la volvemos a encontrar en el plano onírico, en el que se transfiere desde el ámbito ficcional del sueño

⁵ En diálogo con el autor, nos ha referido que ha tomado de la lengua alemana el apellido “Strahl” perteneciente a Jasón, equivalente a “rayo”, esto es, el principio masculino-activo que fecunda la tierra pasiva que adquiere significación en la protagonista, pues se trata de oponer la tierra a la luz, lo receptivo uterino a lo fálico.

⁶ Las alusiones a este instrumento están dadas por el propio autor en la obra 2000: 3, en la voz del hijo: “El bandoneón lo inventaron los alemanes a mediados del siglo pasado, hace más o menos cien años.”

al ámbito de la realidad, la perversa y violenta relación madre-hijo, ahora desde una mujer férrea, en la que la asfixia, la manipulación, la castración, son sólo algunos de los términos que podrían definirla. El abandono del hombre la ha metamorfoseado, ahora es una mujer que nada espera, habitante de un cautiverio por ella simulado, en una “cueva” sin luz, cautiva en el recuerdo del pasado, al que se aferra tiránicamente y al que no pretende olvidar y, al tiempo, cautivadora del hijo, único resabio de aquella unión. Como corolario del abandono paterno surge la opresión patológica de la madre por ese hijo al decir: “Querés dejarme, abandonarme otra vez... Vos no vas a moverte de aquí” (14). Desde esta opresión el hijo le pide permiso para enamorarse y para emprender un viaje junto con el bandoneón, vínculo que aúna los dos mundos: el de acá, Argentina y el de allá, Alemania, y la ilusión irrisoria de traer de regreso al padre. Por consecuencia del abandono del hombre, de Jasón de Alemania, la mujer empezará a urdir la red en la que caerá Jasón, el hijo, su presa, como tantas otras.

LA EXPRESIÓN DE LA VIOLENCIA

Desde un estatismo espacial en la escenificación de la interioridad planteada en el Acto I: *in matre*⁷, evidenciamos a partir del Acto II, un movimiento que se consolidará en el engranaje del punto de fusión entre dos espacios: interior-exterior, presente el último exclusivamente en el personaje del hijo. La ambientación escénica interior constata la pobreza y el deterioro⁸, en tanto que el exterior puesto de manifiesto en salidas breves al café con los amigos de siempre, o bien en la voz de Cristina, a partir del teléfono, serán clausuradas por Medea: “Sí soy tu enemiga. Si no hacés lo que yo quiero, si no me gusta lo que hacés o lo que querés, somos dos enemigos” (19).

A pesar y, como consecuencia, de esa atmósfera omnifagocitante creada por la madre, el hijo se atreve a pulsar súbitamente un quiebre, al enrostrarle: “Quiero avisarte una cosa: la semana que viene me caso” (27). Este imperativo emitido sin dubitación, nos adentrará en el clímax de la tragedia que no sólo derivará en la imposición de funestas consecuencias para el hijo, sino también y paralelamente, le certificarán el camino sin retorno, la *aporía*, su derrotero sin salida, sin lugar a dónde ir.

⁷ Kowzan 1975: 207: “La fonction du décorateur (appelé aussi auteur du dispositif scénique ou scénographe) est de déterminer les signes du décor, des accessoires, parfois de l’éclairage; lui-même ou des collaborateurs spécialisés déterminent ceux du costume, de la coiffure, du maquillage. Par telle ou telle disposition de l’espace théâtral, le décorateur peut suggérer les signes du mouvement. Enfin le compositeur, pour ne parler que des principaux coauteurs du spectacle théâtral, crée les signes de la musique et, éventuellement, du bruitage; Dans le cas de la musique de ballet ou de pantomime, le compositeur inspire les signes du mouvement de l’acteur”.

⁸ Ubersfeld 2004: 142: “El escenario imaginario no tiene una función de información, es una construcción cuya función está vinculada con el yo del personaje en el conjunto de la fábula.”

Ahora la madre se ha erigido en un peso difícil en la enunciación de Jasón: “Su ausencia no me pesa (el padre) como me pesás vos, mamá, siempre a mi lado, atrás, encima, recordándome cosas...Reprochándome cosas!” (24). Es desde esa misma *aporía* que el hijo sostiene sobre sí, una red de filiación materna, la de la frustración, comparativamente similar a la protagonista femenina de Eurípides en los versos iniciales de la tragedia, en una inversión de espejo. Entonces desde la impartida oclusión materna hacia la intencionada diáspora del hijo, empieza a fusionarse la dupla: amor-odio que aparece en la voz de Jasón: “Pudiste impedirme que estudiara una carrera... pero éstos (los libros)... te revientan, porque te gritan hasta qué punto vos y yo tenemos poco y nada que ver” (25). Como este hijo la hierde repitiendo la sentencia del padre, mayormente en los rasgos del intelecto, se le hace del todo necesario urdir la trama en la que cazador-cazado constituyen los vértices de un mismo laberinto. En el presente del discurso, por decisión materna deben compartir la clausura en el exilio y en el resentimiento, que aprisiona a una; y en la nostalgia de lo que pudo haber sido, de la *aporía*, en el otro.

En el acto III: *in matrem* la violenta dialéctica madre-hijo se pliega sobre las mujeres que se han relacionado anteriormente con Jasón, entre las que hallamos a Aurora, “la tercera”, al decir de la madre, puesto que en verdad llegó a ser la tercera víctima de sus crímenes.

Sin embargo, debemos pluralizar a las víctimas, ya que no se erigen únicamente en las antagónicas femeninas, sino que también se incorpora en esta calificación la masculinidad del hijo. Por consecuencia, este hijo deviene en la dualidad de víctima y objeto de conquista, en la enunciación de Medea:

No voy a darte a mi hijo, Jasón de Alemania...Te dejé tumbarme en el bajío, y después robarme mi tierra. Te dejé encerrarme en esta pieza con olor a puerto y con ruido de tangos compadritos...y te dejé olvidarme y traicionarme...Para mí sola lo parí, ¿sabés?, o sí no para nadie” (31).

González vuelve, desde las reescrituras del mundo occidental, sobre el vértice del filicidio, pero con la novedad autoral de ser éste un intento fallido. Fallido pues la mujer toma una colcha marrón⁹, simulación de un hijo pequeño, a modo de objeto. Dice Medea: “Quieto o lo mato. Lo mato, Jasón...Como a cosa

⁹ En conversaciones con el autor, éste afirma que hay un cierto uso de los colores: el marrón de la colcha con que Medea intenta ahogar a su hijo quiere significar “esa tierra primaria” que representa la protagonista, y el amarillo de Jasón, el hijo, simboliza esa vocación “solar” y luminosa heredada de su padre, expresada también en la insistencia de “lo rubio”. Por otra parte, la ambivalencia entre el color marrón de la colcha usada por esta Medea, frente a la preferencia del hijo por la de color amarillo, nos retrotrae a otra *Medea*, la nominada Clara Zachanassian en *La visita de la anciana dama* de Dürrenmatt, F. 1960, en el color amarillo de los zapatos que la mujer utiliza, epítome del desprecio por el hombre que la abandonó.

mía que es...Primero lo voy a dormir, para que sufra menos...Es tan chiquito, tan poca cosa...La que dio puede quitar ¿sabés? ” (31).

Este filicidio se halla perpetrado desde la simulación lúdica que constata el hijo en una media verdad, a partir de los designios que sobre su persona sostiene la madre. Enuncia Medea: “Dos veces te regalé la vida...quiero eso, sí. Atarte, exigirte. Si no, ¿para qué los hijos? [...] Perdonarte la vida fue lo más grande. Así me traieras cien gringas, no podrías contra algo que ata más que la sangre misma” (34-35). A modo de epílogo, ese filicidio se clausura con el ritual carnalizado que desde el espacio exterior se manifiesta en el repique de los bombos que avizoran la contextualización política en la que se inserta la obra.

La incertidumbre interrogativa del hijo sobre las causas de su muerte simulada, su no-muerte, lleva a la madre a develar la otra verdad, el encuentro entre oponentes: dos mujeres por un mismo hombre. Desde la reproducción de aquel último diálogo: madre-nuera, degrada el comportamiento de esta última, la otra, la enemiga, al decir de Medea: “A mí no se me roba al hombre...Ya somos como uno, nosotros”. (38). Es ella la que constata la situación *aporética*, sin salida posible de Jasón, atrapado en su red:

Jasón -Voy a salir a buscarla (A Cristina) No puede ser que no me atienda.

Medea -Si puede ser. ¿No te das cuenta que la maté? (38).

Encadenada al conocimiento féerico de las otras *Medeas*, en esta tragedia, el autor enfatiza el saber popular de la heroína: “Siempre fui medio bruja, yo... Nadie me enseñó nada. Hay cosas que se saben no sé de dónde. Sé hacer té de yuyos para dormir, y té de yuyos para despertar” (23)¹⁰. Desde su risa sarcástica se sabe hechicera, punto vertebral de encuentro con las *Medeas* del mundo occidental, y refiere, al atónito Jasón, el ritual de la muerte de Cristina, a la que fatalmente confunde con Creusa. Enuncia Medea:

Le preparé una torta gringa, una torta de un libro alemán ¿sabés?...Y hablamos de vos. La dejé hablar. Creo que te quería de veras. Pero no es ningún mérito. Se quiere como se tiene sueño o sed, y a ella le tocaste vos. Yo la escuchaba, nomás. Hasta que empezó a temblar, y a atragantársele las palabras, y a mirarme como pidiendo explicaciones, o perdón, o piedad... ¡Nada!...¡Nada de lástima, Creusa! (38).

¹⁰ A este respecto Moreau 1994: 96 afirma: “De plus, Hécate épouse son oncle Aïétès. Du couple naissent deux filles, Circé (auparavant soeur d’Aïétès), Médée et un fils, Aegialée. Le remplacement d’Eidyia, l’Océanide aux belles joues, par la sombre Hécate, déesse des sorcières, comme mère de Médée, montre l’importante croissante de la magie dans le mythe de Médée: dans la nouvelle généalogie celle-ci est entourée d’une tante sorcière, Pasiphaé, d’un cousin sorcière, Hécate, qui devient sa mère, et d’une soeur sorcière, Circé.”

La patética corroboración del crimen ante la criminalidad confesa, lleva a Jasón a proferir, en estupor extremo: “Usted es un monstruo” (38) definición que nos trae intertextualmente el eco de Jasón de Eurípides en la escena final, frente a los cadáveres de los hijos, momento en que frente a sus ojos la mujer deja de serlo para devenir monstruo. Enuncia Jasón:

λέαιναν, οὐ γυναῖκα, τῆς Τυρσηνίδος Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν.
(1342-1343)

Leona, no mujer, de natural más salvaje que la tirrénica Escila¹¹.

La incipiente patología materna adquiere ribetes contestatarios en los que deja clara evidencia de que la posición del hijo en esa relación de díada, forma parte de una posesión cosificadora a escala de objeto. Es en esa relación omnifagocitadora que la madre “devora” al hijo en su conciencia.

Entonces, bajo amenaza, esta mujer consolida la simulación matrimonial. Dadora de muerte, cíclicamente esta mujer vuelve a restaurar el orden, intermitentemente colapsado por la irrupción femenina de “la tercera” en su pequeño cosmos. Nos dice Medea:

No había otra cosa en el mundo más que yo, Jasón. Ahora podemos odiarnos con más fuerza, ¡y yo puedo desangrarte, también!... (hace finta con el cuchillo). Pero no hay caso. Nos queremos. Somos lo único en el mundo. Vos sos mi carne, y yo soy la porquería que te mancha por dentro desde que te parió, y que te atrae. (39)

ALGUNAS CONCLUSIONES

El autor argentino, Javier González, ha forjado magistralmente en esta tragedia un punto de inflexión respecto del conocido hipotexto mítico griego. Medea, la mujer, vertebró la obra, circunscribe su engranaje desde el pasado hacia el presente de dos hombres, sus hombres, sus pertenencias: padre e hijo. Sólo el primero asume la titulación de la pieza, toda una novedad en las reescrituras del mundo occidental.

González delinea personajes trágicos en su cotidianidad¹², insertos en un

¹¹ Cf. Gambón 2002: 136.

¹² Dubatti 1999: 9-24 distingue: “...seis nuevos rasgos en el campo teatral argentino actual, provenientes de las nuevas coordenadas del “posmodernismo” 1) el pasaje de teatro de las grandes conceptualizaciones a lo que podríamos denominar un “teatro de balbuceo” debido a la quiebra del pensamiento binario y a la desaparición de representaciones ideológicas totalizadoras. 2) la representación en el teatro de la cotidianidad inmediata, proveniente del auge de lo microsocio, lo macrocultural, lo micropolítico y las prácticas del individualismo. 3) la atomización de la unificación anterior de buena parte de teatristas argentinos, a causa de la

microcosmos vedado, sórdido, y sujetos a la pasiva inanición que en la madre se reduce al ámbito de la cocina y en el hijo, a la ejecución del bandoneón, instrumento foráneo que trae la reminiscencia paterna, siempre ausente.

La mujer se asume en la hibridación de lo masculino y de lo femenino, pautada desde el epígrafe y se erige en la función de devoradora en dos dimensiones: la matadora de mujeres, sus casuales antagonistas y, la devoradora de la voluntad de Jasón, su hijo, su presa, su artefacto de conquista, su intento fallido de filicidio. Lejos de la Medea euripídea, esta Medea argentina, subvierte el mito y logra entronizar la reposición del vínculo filial a partir de la gestación de otra *aporía*, la tiránica omnifagocitación que sobre el hijo sostiene la madre en lineamientos maritales.

crisis del pensamiento de izquierda. 4) una cartelera donde coexisten los más variados registros de producción, que refleja el fenómeno de la heterogeneidad cultural. 5) la coexistencia de la experimentación de prácticas teatrales inéditas con la recuperación de las prácticas más tradicionales, proveniente del efecto de relativización del sentido temporal y de la coexistencia de tiempos o multitemporalidad. 6) la aparición en el teatro del simulacro y la virtualidad, debida a la posición ambigua del hombre frente al principio de realidad.

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES, COMENTARIOS Y TRADUCCIONES:

- Eurípides. *Medea*, Headlam, C. E. S. (ed.) (1919). Cambridge: University Press.
- Eurípides. *Medea*, Page, D. L. (ed.) (1938). Oxford: Clarendon Press.
- Eurípide. *Tome I*. Méridier, L. (1977). Paris: Les Belles Lettres.
- Eurípides. *Tragedias Medea-Hipólito-Andrómaca*, Medina González, A., López Férrez, J. A. (1995). Madrid: Gredos.
- Eurípides. *Medea*, Mastronarde, D. J. (2002). Cambridge: University Press.
- Eurípides. *Tragedias*, Nápoli, J. T. (2007). Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Eurípides. *Medea*. Guelermann, C. (2008). Buenos Aires: Biblos.

ESTUDIOS

- Bañuls, J. V., De Martino, F., Morenilla, C. (eds.) (2006), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*. Bari: Levante Editori.
- Bassnett, S. (1993), “¿Qué significa literatura comparada hoy?”, in *Comparative Literature, A critical Introduction*. Oxford, Universidad de Warwick, Blackwell: 87-101.
- Bergson, H. (1939), *La risa*. Buenos Aires: Losada.
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1986), *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- Coutinho, E. (2006), *La reconfiguración de identidades en la producción literaria de América Latina*. Río de Janeiro: Forense.
- De Pourcq, M. (2012), “Classical Reception Studies: Reconceptualizing the Study of the Classical Tradition”, *The International Journal of the Humanities* 9. 4: 219-225.
- Dubatti, J. (1999), *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Dürrenmatt, F. (1960), *La visita de la anciana dama*. Buenos Aires: Compañía general fabril editora.
- Gambaro, G. (2014), *El teatro vulnerable*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Gambón, L. (2002), “Medea y la imagen de las Simplégades en Eurípides”, in López, A., Pociña, A. (eds.), *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. I. Granada*, Universidad de Granada: 233-254.
- García Yebra, V. (2001), *Séneca. Medea*. Madrid: Gredos.
- Genette, G. (1982), *Palimpsestes. La literatura au second degré*. Paris: Les Belles Lettres.

- González, J. R. (2000), *Jasón de Alemania*. Buenos Aires: Inédita.
- Hall, E., Macintosh, F., Taplin, O. (eds.) (2000), *Medea in Performance 1500-2000*. Oxford: European Humanities Research Centre University of Oxford.
- Hardwick, L. (2003), *Reception Studies*. Oxford: University Press.
- Kowzan, T. (1975), *Littérature et spectacle*. París/La Haya: Mouton.
- Martindale, Ch. (2013), “Receptions -a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical”, *Classical Receptions Journal* 5: 169-183.
- Moreau, A. (1994), *Le mythe de Jasón et Médée. Le va-un-pied et la sorcière*. Paris: Les Belles Lettres.
- Tschudi, L. (1974), *Teatro argentino actual*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Ubersfeld, A. (2004), *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.