



PROJECT MUSE®

De hechiceras, indígenas, capitanes y criollos: Otras
reescrituras de Medea en el teatro argentino

Francisco Bravo, Laguna Romero

Latin American Theatre Review, Volume 58, Number 1, Fall 2024, pp.
101-114 (Article)

Published by Center of Latin American Studies, University of Kansas



➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/949370>

De hechiceras, indígenas, capitanes y criollos: otras reescrituras de Medea en el teatro argentino

Francisco Bravo de Laguna Romero

Desde hace ya más de dos décadas, se ha ido construyendo una bibliografía extensa y productiva sobre la presencia de Medea en el teatro latinoamericano contemporáneo gracias a la labor, sobre todo, de investigadoras como Elina Miranda Cancela, Silvina Delbueno, Silvana Leiba y Perla Zayas de Lima, quien anticipó a finales del siglo pasado con su expresión “Tiempos de Medeas” la trascendencia posterior de las reescrituras del mito. En la actualidad encontramos, por tanto, un campo de estudio amplio y minuciosamente revisado que incluye: catálogos de obras y monografías; reescrituras que abordan conflictos con la ley, la violencia, el territorio, el indigenismo o la africanidad; y reivindicaciones intangibles desde la crítica feminista, la magia y la hechicería o desde la propia masculinidad enfrentada con el poder o representando su poder.

El mito, sin duda versátil pero resistente, con unos parámetros muy reconocibles, se ha reconfigurado en Medeas bárbaras y extranjeras, “de naturaleza hábil y experta en muchas artes maléficas” (Eurípides 285¹), e indígenas, pero herederas, sin duda, de la tradición clásica y, por tanto, válidas para la doble condición que se les impone: representar la voz desde los márgenes, pero posicionadas, en origen y por su universalidad, en la propia centralidad del pensamiento occidental. Para hablar de esta presencia femenina indígena como ejercicio de resistencia, Zayas de Lima puso como ejemplo a la actriz, directora y dramaturga mapuche Luisa Calcumil, quien mostró por vez primera en la escena teatral argentina una visión inexistente de su comunidad invisibilizada, bien porque no se habían recopilado textos

teatrales indígenas o bien porque en los textos escritos por “los blancos” la mirada siempre era ajena:

El poder económico [de Argentina], los echó de sus tierras [a los indígenas], cometiendo un doble crimen, pues el indígena tiene una relación con la tierra que va más allá de su uso. [...] Los centros del saber hegemónico difundieron, durante décadas, falsos conceptos sobre el mundo indígena llegándolo a considerar precultural e incapaz de constituirse como miembro integrante de la vida nacional, destruyendo su patrimonio cultural; distintos sectores sociales practicaron el racismo [...] y la negación de lo mestizo como componente de la argentinidad. (Zayas de Lima, “La voz” 1)

En este contexto de “argentinidad” y de universalidad nacieron numerosas Medeas argentinas, algunas en suburbios porteños, con pasiones primitivas mezcladas con la melancolía del tango.² Otras surgieron como reescrituras metateatrales en las que la tecnología se enfrentaba al mundo primitivo, la ciencia a la magia, el discurso científico al político, y las escenas ancestrales se mezclaban con el mundo ritual griego, cristiano e indígena.³ Luego hubo alguna obra colectiva de estética punk ambientada en plantaciones sudamericanas con retransmisiones coloreadas de hechizos mágicos.⁴ Hubo Medeas blancas y negras,⁵ espejos, contradicciones y contrafiguraciones de unos dobles perfectos para hablar de la sabiduría en las artes mágicas y del poder de la palabra como capacidad del mal. Las Medeas multiplicaron en el escenario,⁶ titiriteras sacerdotisas que preparan hierbas mágicas y convocan espíritus mientras narran el mito,⁷ y una breve pieza se reflexiva compuesta por los monólogos de Medea, la Nodriza y Creúsa.⁸

A este concepto de “integración nacional argentina”, con referencias a sus Medeas, debemos añadir el de “americanización”, acuñado en 1996 por William García (146), como otra de las claves compartidas en el tratamiento del mito. Este término nos permite incluir obras como *Malinztin*, *Medea americana* del mexicano Jesús Sotelo Inclán, *Gota d'água* de los brasileños Chico Buarque y Paulo Pontes, *Medea Mapuche* del chileno Juan Radrigán, *Medea del Olimar* de la uruguaya Mariana Percovich y *Mata teu pai* de la actriz, directora y dramaturga brasileña Grace Passô, entre otras muchas. En anteriores trabajos analizamos tres obras⁹ procedentes de Perú, Brasil y Argentina, cuya acción dramática con Medea como protagonista se situaba en los tiempos de conquista de América Latina. A este corpus añadimos ahora cuatro miradas de dramaturgos y dramaturgas argentinos que alimentan el

sustrato de nuestro argumentario: *La Navarro* de Alberto Drago¹⁰; *Medea de Moquehuá* de Luis María Salvaneschi¹¹; *La hechicera* de José Luis Alves¹² y *Medea del Paraná* de Suellen Worstell de Dornbrook.¹³ Hemos seleccionado estas cuatro piezas—dejando al margen las anteriormente citadas en las notas—porque en todas ellas conviven un elemento común y otro elemento diferenciador: su acción dramática se sitúa en tiempos de conquista, de enfrentamientos culturales y de debates políticos, donde la protagonista se posiciona con claridad y determinación en los márgenes de su propia condición de reivindicación indígena, étnica y social.

La Navarro nos invita a visitar la localidad argentina de Luján en los años 20 del siglo pasado. En esta ocasión, el indio, históricamente masacrado y silenciado, despreciado y exterminado, desplazará al mito porque Medea, a diferencia de su hipotexto clásico, asesina a Jasón/Juan Cruz, y permite que su hija Alba, embarazada del indio Nahuel, busque su futuro en otro lugar, acompañada por El Chino, gaucho del Sur a su servicio.

Medea de Moquehuá se ubica en Buenos Aires en época contemporánea. Medea proviene de Moquehuá, pequeño pueblo de provincias, donde se alberga en un hotel de baja categoría, en el que la hija del regente Creonte trabaja como bailarina. El resto del argumento y el orden de las secuencias respetan el argumento clásico de Eurípides y Séneca.

La hechicera es un “oratorio trágico” que nos traslada a Tucumán en la época de la colonización y la Inquisición. Representa el conflicto del mestizaje, donde ritos y supersticiones de ambas culturas nos permiten diferenciar la civilización de la barbarie. La hechicera india, Medea González, reflejo del personaje histórico de Luisa Gonzales, enjuiciada y condenada por brujería en 1689 en Tucumán, se enfrenta no solo a la presencia femenina hispana—simbolizada en la madre de Jasón, Laurencia Bazán—y a las mujeres del pueblo, sino también a los poderes fácticos, religiosos, políticos y militares fanáticos, crueles e ignorantes, que la acusan de bruja y “matadora de gentes” (Alves 26, 33). Sin embargo, en esta obra, a diferencia de las otras, esta india Medea es traicionada, paradójicamente, por un indio, Pablo Rocha, mientras que la india salva, paradójicamente, a un cristiano defensor de su inocencia. Carlos Alberto Garcés nos aclara que en estos casos de denuncia servía como prueba la declaración de testigos de excepción, o sea, de calidad—blancos, ricos, españoles—sobre la reconocida fama de hechicera de la acusada. También aclara que en estos procesos eran válidos los testimonios de otros especialistas como los adivinos indios que declaran e incluso llegan a deshacer

los hechizos, como en el caso del calchaquí Pablo Rocha, que descubre y anula las malas artes de la india Luisa Gonzales, a la que él mismo acusa de hechicera (Garcés 43-49).

Medea del Paraná es un original discurso teatral donde se superpone el mundo griego con la cultura toba y el universo mítico guaraní en la provincia argentina de El Chaco. Jasón, Capitán de la Patrulla Internacional, seduce a Medea, una divinidad surgida del río Paraná, hija de Wediaq, rey de los ríos, y nieta de Chi'ishí, la mujer estrella. Se produce la acción dramática en la casa flotante de juego donde Creonte es el dueño y su hija Anahí atiende la ruleta. En el acto final, Medea hace llover sobre las máquinas, electrocuta a Creonte y a su hija y regresa a su río, saltando desde un puente con sus hijos.

El contexto creativo y el espacio-tiempo dramático son dos características que conectan estas obras, pero en ellas existe además un componente estructural común que las vincula de manera absoluta: el límite, la frontera. En la tradición clásica, estaba representado por dos espacios geográficos, Cólquide y Corinto, que simbolizaban dos culturas (no griego-griego), mientras que en estos cuatro dramas el antagonismo comparte territorio y separa dos mundos.

Historia de marginación de una mujer, india y pobre, metáfora de una Argentina, igualmente marginal y pobre... una versión desde el otro que recita en lengua chiriguana, que conjura contra el olvido y la muerte, que conjura el destino de sus hijos con conjuros de la adivina, de la abuela, de la curandera. (Zayas de Lima, "La voz" 4)

Los dos mundos no solo están separados sino que se mantienen incomunicados entre sí en los márgenes de cada una de las soledades que los alejan cada vez más.¹⁴ Estas piezas dramáticas hablan de indios e indias que aman su tierra, su raza y su origen, que cantan canciones de cuna en lengua Kom, que conocen la sabiduría indígena, pero que son despojados con barbarie de este conocimiento por criollos supuestamente civilizados. Son despreciados como indios, abandonados por herejes y desplazados por adoradores de la magia junto a sus Medeas guerreras y salvajes.

Las realidades identitarias, históricas y étnicas se reproducen en las líneas fronterizas que separan los espacios dramáticos y resignifican la oposición entre el Viejo y el Nuevo Mundo: el norte cristiano, blanco y rico y el sur indígena, negro, idealizado, primitivo, salvaje y mitologizado. Representados como barreras naturales en forma de ríos, incluso con nombre propio, el Paraná, selvas, desiertos o emplazamientos de provincias alejados de la metrópolis, como Moquehuá o Luján, de naturaleza hostil, de vientos, tormentas, aullidos

de perros, rayos y relámpagos. Estos límites están diseñados con la misma función estética, simbólica y dramática, de modo que, aunque diferentes, los escenarios son idénticos: una isla habitada, separada de la civilización por un río, o un rancho en la frontera. Todos son fronteras donde Medea rompe con sus raíces o se protege de sus enemigos. Todos representan su origen, su raza, su cultura, su religión, su tradición y su conocimiento, y a ellos la protagonista termina regresando al final de cada una de las piezas.

Por lo tanto, ya sabemos dónde está Medea, o dónde no está, y sabemos de su relación con el mundo indígena. Conocemos el nombre de muchas de sus nodrizas, que conjuran con ella y son tan sabias como ella. Conocemos también los nombres propios de los indios y de los negros que la acompañan. Pero, ¿y Jasón? ¿Acaso repite nombre, patrones y modelos? ¿Cómo ostenta su poder frente a Medea? ¿Qué simbología le conceden sus autores? ¿Qué protagonismo? Estos interrogantes surgieron después de que Armando Capalbo se preguntara “cuántos hombres puede haber en Jasón” (18) tras la dramatización que Rodolfo Graziano hizo en 1993 con tres Medeas, tres Nodrizas y dos Jasones en escena. En todas las revisiones, incluso en esta de Graziano, la multiplicidad de Medeas es una posibilidad inagotable, urgente, casi incluso obligada y obligatoria.

Jasón se representa en casi todas las propuestas bajo el amparo del carácter belicista y bélico que se le presuponía a su referente clásico. Sujeto a principios castrenses en tiempos antiguos, ostenta el cargo de Capitán en *La hechicera* y *Medea del Paraná*, en algunos casos con nombre propio, como Capitán Jasón Ahumada o Capitán Diego Bazán. Su aspecto áspero y fiero adquiere la forma de Comerciante de Esclavos o la grotesca manifestación de un violador con apellido cristiano, Juan Cruz. En ascendencia y en jerarquía, a estos Jasones les ordena, como no podría ser de otra manera, la autoridad de Gobernadores, junto con políticos corruptos y dueños de casinos y hoteles de muy baja categoría. Todos los “Jasones y Creontes” son blancos, cristianos, en un mundo criollo de masculinidades jerarquizadas civil, militar, política o religiosamente.

Y frente a ellos, se encuentra Medea: mujer, extranjera y bárbara, condicionada por su procedencia incivilizada de la Cólquide. Como mujer “primitiva”, recibe un trato más propio de las bestias salvajes o de los monstruos mitológicos que de los seres humanos. Este “carácter inhumano, sobrehumano o subhumano del comportamiento de Medea” la convierte en un animal violento en su figura y en su descomposición como ser “ya no

humano” (Pérez Gómez 225). Para Eurípides, ella no fue mujer sino una leona, un arrebato feroz que inspiró a estos autores que la llamaron en sus textos bicho, hiena, leona, loba, puma o pantera aullante:¹⁵ “¿Qué despropósitos estará pensando esta leona, mordida por el destino?” (Salvaneschi 11); “En una media mitad, mitad loba, mitad hiena (Alves 12); “[t]emblaba como un puma herido, los dientes apretados, los ojos desorbitados” (Alves 46).

Con ese aspecto felino, de leona recién parida, con brillos de malos vientos, la mirada de todas estas Medeas emerge desde una profundidad desconocida y hermética, telúrica. En estas piezas dramáticas, se alía con un trasfondo idéntico que parte del abismo de sus “ojos de fuego”, “relucientes como infiernos”, del “mismo fuego del infierno”, una mirada que augura sin lágrimas, como hiciera Eurípides,¹⁶ tiempos funestos: “El brillo de esos ojos no me gusta para nada” (Salvaneschi 18); “Sus ojos eran fuego, el mismo fuego del infierno” (Alves 47); “El pelo azabache, largo, enmarca una belleza singular. Resaltan los ojos de fuego” (Worstell de Dornbrook 3).

El mismo recurso de la prosopopeya, la personificación o la etopeya sirve para proyectar esta visión negativa que perpetúa, a través de los Coros o las acotaciones, condición monstruosa. Es caracterizada de bestia en celo, de su fiera acorralada, animalizada como piraña, serpiente, lechuza fratricida o lagarta enamorada, seres que evocan los versos de la segunda escena del acto cuarto de la tragedia de Séneca, donde Medea, tras invocar a los dioses propicios de las artes mágicas, practica los ritos de la hechicería: “¡Piraña posesiva!” (Worstell de Dornbrook 11); “Es verdad que soy una fiera, una fiera herida y acorralada” (Alves 30).

Y de este modo, llegamos desde una exótica e ignota lejanía y “animalización” a la hechicería. Nuestras Medeas encajan con los estereotipos de adivinas, agoreras y magas, que se encuentran los castellanos y que definen los cronistas como curanderas indígenas, fascinantes hechizadoras que tienen la capacidad de predecir el futuro y que poseen el conocimiento de la tierra y de su herbolario. Entonces, ya no mujer, deshabitada de todas sus creencias y despojada de su propia identidad, nos encontramos con una Medea transgresora del orden social impuesto porque es una mujer vinculada al conocimiento y por lo tanto antítesis de la figura materna¹⁷ (Álvarez Espinosa 76). Ya Eurípides había aceptado que su fama como sabia y maga le había obligado a frecuentar espacios que eran inhóspitos incluso para ella misma, con artes y conocimientos de un lugar bárbaro que la convirtieron en la extranjera destructora. Ahora estas Medeas americanas indígenas, indias o

negras mantienen su condición de hechiceras, temidas, admiradas y odiadas al mismo tiempo por un pueblo representado por coros compuestos siempre de voces blancas, criollas y cristianas. En *La hechicera*, las voces femeninas se vuelven violentas y resuenan, salvajes, pidiendo a gritos que quemen a la bruja, que la maten, que la exhiban en pedazos, que la crucifiquen y manden al potro de los tormentos:

MUJER 1: A la hoguera.

MUJER 2: Que la maten.

MUJER 3: Que la exhiban en partes. (Alves 26)

MUJERES: Ha pactado con el diablo...

MUJER 1: Que la maten.

MUJER 2: Que la quemen.

MUJER 3: Que la exhiban en pedazos...

MUJERES: No tiene temor de Dios... [...] Al potro de los tormentos.
(Alves 32-33)

MUJERES: Que viva el adivino, muerte a la bruja....

MUJERES: Liberen al indio Pablo. Crucifiquen a la bruja [...] ¡Liberen al Indio Pablo, y quemen a la bruja! (Alves 41-42)

Sin embargo, este conocimiento que condena a nuestras heroínas se insinúa en ciertos momentos, en algunos puntuales, como algo positivo. La mirada de los personajes indios que acompañan a las diferentes Medeas, o en ocasiones la Nodriza, logran revertir una característica negativa, la hechicería, en algo positivo. El Capitán Defensor en el Juicio de la Inquisición le agradece a la india que haya sanado a su mujer y que le permita tener hijos, guerreros y fuertes en *La hechicera*: “Y todo te lo debo a ti Medea. Tus remedios han sanado a mi mujer y ahora ella me ha dado este hijo” (Alves 35). Asimismo, la confesión de Alba, hija de Medea en *La Navarro*, y la del Adivino en *La hechicera* también alaban el poder sanador de la tierra, sus hierbas y sus raíces como antídotos contra la hechicería:

ALBA: Los animales están contentos. El lobo herido que curamos la semana pasada viene todas las noches. (Drago 9)

ADIVINO: Conozco las cosas ocultas, puedo ver donde los otros no ven.... Puedo ver el pasado y el futuro, sobre el presente nada sé....

GOBERNADOR: ¿De quién aprendió esa ciencia?...

ADIVINO: Nadie, desde niño he tenido estas visiones... Puedo hacerlo con raíces y otras cosas que reconozco por instinto y que sirven contra hechizos.

GOBERNADOR: ¿Puede curar las enfermedades naturales?

ADIVINO: Suelo curarlas con hierbas y raíces. (Alves 17-18)

Por otro lado, el conocimiento se presenta como algo negativo, producto de la hechicería y brujería. El dominio de las pócimas y los filtros, de prodigios, ensalmos y sortilegios, solo puede estar en manos de los que conocen y habitan el mal. Los que están en el otro lado, los blancos cristianos, se resisten a esta fascinación y la temen: “Medea González estás, arrestada, en nombre del Santo Oficio, por practicar la hechicería y por matadora de gentes” (Alves 26); “Mis hechizos me sirven en todas partes” (Worstell de Dornbrook 7).

Su parentesco con Helios y sus plegarias a Hécate, reverenciada como Triforme, celeste y telúrica, luna en el cielo pero diosa de la hechicería en la tierra en la obra de Séneca, convierten a esta Medea en “diosa de las arañas... protectora de los alacranes... santa patrona de las negras pesadillas” (Suárez 6), virtud que permite estar en posesión del dolor como instrumento de poder. Su dominio en el arte de elaborar pociones y venenos, junto con la habilidad para urdir, tramar, maquinarse, crear con insidia y maldad, son sus cualidades más destacadas. En las invocaciones a los “espíritus atormentados y errabundos”, a los “espíritus malditos” (Alves 13), y en las convocatorias al animalario mágico de perros, serpientes, lobos, toros, conejos, escorpiones, anguilas, arañas y alacranes, Medea González es la más insistente:

MEDEA: Espíritus atormentados y errabundos; espíritus malditos, enemigos de la luz divina, yo os invoco en este instante lúgubre para que, sirviéndonos del agitado torbellino, del viento enfurecido, de la luz cárdena del rayo y del trueno, retumbante, acudáis a este lugar, iluminado por el fogón siniestro en el que arden las siete planchas mágicas que os han de purificar. (Alves 7)

La Navarro, como su modelo clásico, enlaza sus versos entre calderos, pócimas, filtros y fogones siniestros, pidiendo la muerte de su marido; silba, escupe, danza en círculos rodeadas de velas.

En cuclillas echa algo sobre el brasero...

MEDEA: Oh, muerte, muerte que rondás mi casa. Buscá tu presa lejos de aquí. Mirá otros ojos, otra cara, otro hombre. Humo... humo que te mezclas con el aire caminando senderos sin camino. Hacele huella hacia otro lugar. (Drago 7)

No podía faltar en estos hechizos la referencia numerológica con la presencia del número 7 donde las “siete planchas mágicas” de Medea González se funden con los “siete granos de sal” de *Medea de Moquehuá*.¹⁸

En relación a estos sortilegios e invocaciones, destacamos dos elementos diferenciales que se producen en *Medea de Moquehuá*. El primero de ellos es que, por vez primera, Medea deja de ser bruja y maga y se convierte en una sacerdotisa que profetiza un augurio a través del vuelo de las aves. No es habitual este complejo cambio que se impone a unas referencias menos clásicas ya que los augures siempre eran sacerdotes varones. Y como novedad, esta “duquesa de los gualinchos”¹⁹ aparece como una vidente que consulta cartas del tarot, superpuestas a las cartas de la baraja española para imprimir, de este modo y por primera vez también, el destino es un as de espadas como prodigio secreto del futuro que le espera a Jasón, puñal sagrado en forma de *ferrum* o *ensis*, que Séneca pone en mano de su bacante para que se acostumbre a derramar la sangre más amada:

MURG/5: Vuelan los pájaros de la desgracia.

MURG/1: Ni la ruda macho...

MURG/5: ... Ni la sangre de las gallinas...

MURG/2: ... Ni los siete granos de sal...

MURG/6: ... Borran los sucios olores de estos buenos aires.
(Salvaneschi 11)

VIEJA: ¿Qué te dicen las cartas españolas?

MEDEA: ... El as de espadas (32-33).

Una vez recorridos todos los laberintos de su conflicto, Medea se manifiesta entera con esa apelación a su voluntad que Séneca puso en su boca, “*Medea nunc sum*” (910), invocación que según la norma solo se le permite a los dioses (Pérez Gómez 226). Después de todas las decisiones de otros, la espera, las dudas y el conflicto, los recelos y los ruegos, se erige finalmente con voz propia, como la reina que también reivindicaba Séneca

en su tragedia, “Rex meus pater fuerat” (177). Ya es mujer. Ya es libre. Ya vuelve a ser Medea: “¡Medea Amor, que fue Medea Tierra, hoy es Medea Muerte!” (Drago 46); “Han fecundado a una nueva Medea. Vengan por Medea. Atrévanse con Medea” (Alves 27); “¡La libertad está en mi cuerpo! ¡Ahora sí, soy tan libre como estas llamas!” (Salvaneschi 44).

La condición identitaria de estas Medeas es reutilizada como fuente de reivindicación cultural, nacional y étnica. Estas Medeas indígenas argentinas, conocedoras de los poderes de su tierra, reivindicadas como sabias y temidas, al igual que su hipotexto clásico, no saben ni quieren frenar sus iras o sus amores y por ello se manifiestan capaces de todo lo que una mujer puede. Y al igual que la Medea de Séneca, que se mantiene y se queda—“Medea superest” (166)—, estas cuatro Medeas argentinas se apoderan del territorio, se reconocen en los elementos de la naturaleza que las definen, se quedan, se salvan y salvan a su comunidad. Medea del Paraná, la divinidad guaraní, regresa al río con sus hijos. Medea Navarro asesina a su Jasón violador, Juan Cruz, y permite que su hija Alba, embarazada del indio Nahuel, busque su futuro en la tierra mitologizada del sur. El fuego del casino en llamas libera a Medea de Moquehuá y el aire del final demiúrgico de la hechicera se lleva a sus hijos muertos en un carro alado. Estas escenas finales invierten el tradicional foco de la expresión de violencia filicida de la clásica Medea y permiten arraigarse radicalmente como referencia de identidad de género e identidad social.

Pero no es solo esto. La condición de estas Medeas es reutilizada como símbolo que resignifica el conflicto de una sociedad mestiza en Latinoamérica. Permite redefinir el antagonismo entre la barbarie y la supuesta civilización al delimitar una frontera inversa donde no se sabe quién es el bárbaro y quién el civilizado. Se respetan los cánones tradicionales, pero los rasgos “americanizados” de la Medea clásica representan modelos identitarios nacionales, étnicos y primitivos que permiten estas apropiaciones, donde lo mítico originario universal se adapta a lo mítico extraordinario local con todas las exigencias y connotaciones que cada uno de estos discursos adquiere.

Es evidente, por lo tanto, que la presencia de Medea en la dramaturgia argentina contemporánea está mucho más viva en estas dos últimas décadas. El “Tiempo de Medeas” que auguraba Zayas de Lima se ha hecho realidad y estas voces femeninas indígenas, en resistencia—voces libres, individuales y colectivas—reclaman los espacios que históricamente se les ha negado y los reclaman desde una universalidad que huye de la marginalidad y de la

periferia para ser reescritos desde la ternura, en algunos casos, o desde el conflicto en otros.

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Notas

¹ Para las obras de Eurípides y Séneca, los números citados corresponden al verso.

² *Medea*, de Héctor Schujman, estrenada en Buenos Aires en 1965, retransmitida por Radio Nacional en el año 1966 y editada en 2011.

³ *Ígnea Medeas*, de Jerónimo Brignone, 1985.

⁴ *Medea, paisaje de hembras*, obra colectiva de 1987 representada en El Vítril.

⁵ *Despojos para Medea*, de José Luis Valenzuela, fue estrenada en 1992 con su compañía Las Dos Lunas en el Teatrino de la Ciudad Universitaria de Córdoba, Argentina. Al igual que la obra de Mónica Viñao de 1994, *Medea/material*, comparten escena una Medea negra y otra blanca.

⁶ *Medea fragmentada*, de Clodet y María Barjacoba, 2006.

⁷ *Medea*, de Rodolfo Graziano, 1991.

⁸ *La alimaña. De mujeres y de tragedias*, de Patricia Suárez. Jagüel Editores. Mendoza, 2016.

⁹ Ver Bravo de Laguna Romero: “Una revisión de dos Medeas americanas de los años cincuenta a partir de *Além do rio* de Agostinho Olavo”; “Medeas en la frontera: la tradición clásica en tres piezas teatrales latinoamericanas”; “De la Cólquide a la Pampa: una Medea en *La Frontera* de David Cureses”.

¹⁰ En 1950 ganó el Premio Nacional de Teatro y fue estrenada en 1951 (la versión última corresponde a 1961).

¹¹ Fue estrenada en el Teatro El Gorro Escarlata el 2 de diciembre de 1964 y galardonada con el Premio Argentores 1960 al mejor drama.

¹² Obtuvo el primer puesto del Premio de Literatura "Luis José de Tejada" en 1996. Publicada por la editorial de la Municipalidad de la Ciudad de Córdoba en 1997, se estrenó ese mismo año en el Teatro Alberdi de Tucumán dirigido por su autor.

¹³ Ganadora del Primer Concurso Regional de Dramaturgia NEA del Centro de Investigaciones Dramáticas de la Biblioteca Teatral "El Público" en 2004.

¹⁴ Esta misma separación se observa en Facundina, la mujer india y pobre que protagoniza la obra de teatro de Luisa Calcumil, en la hechicera Medea González y en la Medea Navarro que vive "casi como salvaje" (Drago 15).

¹⁵ Para un acercamiento más concreto al léxico de la mirada de Medea en Eurípides y Séneca, véase Marcela Coria, “El léxico de la visión en *Medea* de Eurípides y *Medea* de Séneca: un estudio comparativo”, y Víctor Adrián Guzzo, *La eterna mirada de los ojos de Medea*.

¹⁶ Séneca la menciona en cuatro ocasiones y Medea la invoca para que prepare negros ritos y añada fuerzas a sus venenos y, de este modo, engañen a los ojos y seduzcan al tacto.

¹⁷ Aunque la Nodriz de Séneca le tiene que recordar a Medea que es madre: “Nutrix: Mater es” (171).

¹⁸ Séneca también hace referencia al tres al hacer ladrar tres veces a la audaz Hécate y hace vibrar las tres puntas de la lengua de una inmensa serpiente. Lo mismo hacer con el número nueve cuando Medea con sus manos sangrientas engarza una corona con nueve serpientes.

¹⁹ Espíritus y seres que representan la causa de los males universales en mitologías pampas o mapuches. Ver Erize, Esteban. *Diccionario comentado mapuche-español. Araucano, pehuenche pampa, picunche rancülche huilliche*, 1960.

Bibliografía

Álvarez Espinosa, Nazira. “Medea, la mujer transgresora de la Cólquide”. *Káñina, Revista de Artes y Letras*, vol. 28, no. 2, 2019, pp. 75-86.

Alves, José Luis. *La hechicera*. Córdoba, 1996.

Bravo de Laguna Romero, Francisco. “Una revisión de dos Medeas americanas de los años cincuenta a partir de *Além do Rio* de Agostinho Olavo”. *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura. Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa, Centro de Estudos Clássicos (FLUL), Edições Húmus, 2019, pp. 321-34.

---. “Medeas en la frontera: la tradición clásica en tres piezas teatrales latinoamericanas”. *Anuario de Estudios Filológicos*. XLI, Universidad de Extremadura, 2018, pp. 43-60.

---. “De la Cólquide a la Pampa: una Medea en *La Frontera* de David Cureses”. *Arrabal. Revista de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispano-americanos*, vol. 7-8, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Lleida, 2010, pp. 131-38.

Coria, Marcela. “El léxico de la visión en Medea de Eurípides y Medea de Séneca: un estudio comparativo”. *Circe de clásicos y modernos*, vol. 23, no. 2, 2019, pp. 18-39.

Cureses, David. *La Frontera*. Ediciones del Carro de Tespis, 1964.

Delbueno, María Silvina. “Identidades en conflicto: Medea de Eurípides en dos tragedias argentinas”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 18, 2023, pp. 18-32.

- . *Medea en obras argentinas contemporáneas. Violencia y territorio en la argentinización de un mito*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata, 2020.
- . “Medea de Eurípides en el indigenismo demonizado de *La hechicera* de Alves”. *XXVI Simposio Nacional de Estudios Clásicos y II Congreso Internacional sobre el Mundo Clásico*, 2020, pp. 378-88.
- . “Medea de Moquehuá de Luis María Salvaneschi. La violencia de la desterritorialización”. *Plurentes. Artes y Letras*, no. 10, Universidad Nacional de La Plata, 2019, sin pág.
- Drago, Alberto. *La Navarro* (libreto). Teatro Bambalinas, 2 septiembre 1980.
- Erize, Esteban. *Diccionario comentado mapuche-español. Araucano, pehuenche pampa, picunche rancülche huilliche*, 1960.
- Eurípides. *Medea*. En *Tragedias*, trad. de Alberto Medina González y Juan Antonio López Pérez, Gredos, 1999, pp. 201-63.
- Garcés, Carlos Alberto. *Brujas y adivinos en Tucumán (siglos XVII y XVIII)*. Universidad Nacional de Jujuy, 1997.
- García, William. “Tragedy and Marginality in José Triana’s *Medea en el espejo*”. En *Perspectives on Contemporary Spanish American Theatre*, editado por Frank Dauster, Bucknell UP, 1996, pp. 145-57.
- Guzzo, Víctor Adrián. *La eterna mirada de los ojos de Medea. Recepción y análisis de una tragedia de Séneca*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de La Plata, 2019.
- Leiba, Silvana. *La reescritura del mito de Medea en la dramaturgia argentina de finales del siglo XX*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de Córdoba, 2016.
- Miranda Cancela, Elina. *Calzar el coturno [sic] americano: mito, tragedia griega y teatro cubano*. La Habana, Ediciones Alarcos, 2006.
- . “Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericano contemporáneo”. *La Ventana: Revista de Estudios de Género*, vol. 22, 2005, pp. 69-90.
- Olavo, Agostinho. *Além do rio*. Editado por Abdias do Nascimento, *Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia do teatro brasileiro*. TEN, 1961.
- Pérez Gómez, Leonor. “Del mito de Medea al “Síndrome de Medea”. *Florentia Iliberritana*, vol. 29, 2018, pp. 211-38.
- Ríos, Juan. *La Selva. Teatro I*. Talleres Gráficos de Torres Aguirre, 1961.
- Salvaneschi, Luis María. *Medea de Moquehuá*. Ediciones Botella al Mar, 2001.
- Séneca, Lucio Anneo. *Medea*. Trad. de Valentín García Yebra, Gredos, 2001.
- Suárez, Patricia. *La alimaña. De mujeres y de tragedias*. Jagüel Editores, 2016.
- Worstell de Dornbrook, Suellen. *Medea del Paraná*. Universidad Nacional de La Plata, 2004.
- Zayas de Lima, Perla. “Mitos griegos en el discurso teatral argentino”. *Telonde fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, vol. 11, 2010, pp. 1-21.

- . "La voz femenina indígena como ejercicio de resistencia: el caso de Luisa Calcumil". *Teloneando, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, vol. 3, no. 4, 2007, pp. 1-12.
- . "Tiempo de Medeas". *Stylos*, vol. 7, no. 7, 1998, pp. 123-28.