



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 53, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2023 | PP. 11-28

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 05 ABR 2023 – ACEPTACIÓN 19 SEP 2023

Los rastros de violencia en el personaje mítico de Medea en *Polifonía* de Diana de Paco Serrano

*The traces of violence in the mythical character of Medea in
Polifonía by Diana de Paco Serrano*

María Silvina Delbueno

Universidad Nacional de La Plata
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
Argentina
silvinadelbueno@yahoo.com.ar

Resumen

Quizá *Polifonía* (2001) constituya una de las obras salientes de la literatura española contemporánea que aborda los mitos griegos como sustrato para la dramaturgia. La autora, Diana de Paco Serrano da voz a cuatro mujeres altamente conocidas en la Antigüedad, Penélope, Fedra, Clitemnestra y Medea, que entablan diálogos entre sí y con sus pares, los hombres que las han marcado en el pasado. Paco Serrano intenta recodificar, en quince escenas de una pieza armónica, el papel de la mujer partiendo de la culpabilidad, clave de la obra, y así trata de reconstruir el destino trágico de cada heroína. Desde la conciencia psicológica ellas se hallan en una cárcel imaginaria fuera del tiempo y del espacio y, como prisioneras de un papel reviven el mito que les pertenece desde un juego meta-teatral. Entonces mito, territorio y violencia se presentan desde una perspectiva netamente femenina.

Palabras clave: Medea – Recepción – *Polifonía* – Paco Serrano – Violencia

Perhaps *Polifonía* (2001) constitutes one of the outstanding works of the contemporary Spanish literature that uses the Greek myths as a sublayer background of the dramaturgy. The author, Diana de Paco Serrano gives voice to four women highly known in the ancient times. Penelope, Phaedra, Clytemnestra and Medea open dialogues among themselves and with their pairs, the men who have marked them in the past. Paco Serrano tries to re-code, in fifteen scenes of a harmonious piece, the role of the woman starting from the guilt, key of the play, and thus she tries to reconstruct the tragic fate of each heroine. From the psychological conscience they are located in an imaginary prison out of time and space, and as prisoners of a role they revive the myth that belongs to them from a meta-theatrical game. So, myth, territory and violence are presented from a feminine perspective.

Keywords: Medea – Reception – *Polifonía* – Paco Serrano – Violence

Introducción

Quizá *Polifonía* (2001) constituya una de las obras salientes de la literatura española contemporánea que aborda personajes míticos griegos altamente conocidos desde la Antigüedad clásica¹. Lo que nos ha quedado, “la historia postgriega, podría resumirse en la continuidad y en las rupturas de los géneros literarios, de los estilos artísticos, continuándolos, renovándolos, o transformándolos según los casos” (Rodríguez Agradados, 2004, p. 17) pero sin poder olvidar la referencia a los orígenes, incluso cuando se intenta plantear una ruptura completa con la tradición de ciertos temas². En este sentido, Lorna Hardwick nos dice: “The implications for the study of classical texts are important since they suggest that the meaning attributed to an

¹ La obra *Polifonía* (2001) fue finalista del Premio Calderón de la Barca 2000.

² García Jurado (2015, p. 14) sostiene: “[...] a la hora de comparar las etiquetas de “Tradición” y “Recepción clásica”, la primera característica que apreciamos es la de la desproporción temporal que hay entre ambas acuñaciones. Mientras que la primera data de finales del siglo XIX (gracias al ya citado Comparetti, 1872) y su acuñación definitiva y universal no tiene lugar hasta mediados del siglo XX (por obra de Gilbert Highet, 1949), la segunda proviene de finales de los años 60 del siglo XX (precisamente la *Rezeptionästhetik* de Hans Robert Jauss, 2000) y no se constituye como tal etiqueta (*Classical Reception*) hasta el siglo XXI. Por su parte, al tener el término “Recepción” un carácter general, el adjetivo “clásico” contribuyó asimismo a cerrar una nueva disciplina ligada, en principio, al ámbito de los Estudios Clásicos aunque no de manera excluyente [...]”.

ancient text is shaped by the historical impact of its subsequent receptions” (2003, p. 8).

Nuestro objetivo se fundamenta en los estudios de recepción³, especialmente en la manera en que Diana de Paco Serrano revive los mitos griegos como sustrato para su dramaturgia con el propósito central de estudiar la actualización que esta obra propone en los personajes míticos como personajes femeninos que han atravesado estallidos pasionales de violencia⁴, respondiendo así a una preocupación y una búsqueda de las causas del sufrimiento. Particularmente nos enfocaremos en el personaje mítico de Medea y su interrelación con el Esónida, anclados en la obra española⁵. Por tanto, intentaremos disponer, desde “la transtextualidad o trascendencia textual del texto, (...) todo lo que pone al texto, en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989, p. 9-10), de una serie de similitudes y de intertextos de lectura que relacionen y vinculen la tragedia *Medea* de Eurípides con la obra *Polifonía* de Paco Serrano. Por ello, este trabajo abarca un ámbito interdisciplinario, se plantea como un aporte de interpretación dialógico y, como sostiene Susan Basnett (1993), tiene que ver con modelos de conexión entre las literaturas a través del tiempo y del espacio. En concordancia con ello, Paco Serrano asevera:

³ Cfr. Hardwick, L. (2003), Martindale (2007), De Pourcq (2012), entre otros.

⁴ Diana de Paco Serrano (Murcia, 1973) es una investigadora teatral, y una especialista en literatura griega y comparada. Desde el año 2000 es Profesora Titular de Griego Clásico en la Universidad de Murcia. Su primera obra, *Eco de Cenizas* fue editada por la Universidad de Sevilla y publicada en 1999, por la que obtuvo el Accésit de Teatro en el V Certamen Literario de esta universidad (1997). Ello la ha llevado a la creación de obras como *Polifonía* (2001), *Lucía* (2002) que trata el mito de Electra, o *El canto póstumo de Orfeo* (2009) que aborda el mito de Medea. En su tesina estudió *Egisto* de Domingo Miras y su tesis doctoral se basó en *La Saga de los Atridas* en el teatro español contemporáneo. En el año 2009, el Teatro Principal de Palencia le otorgó el Premio Palencia de Teatro a *Obsesión Street*. Al año siguiente, fue nominada al Premio Max por el Mejor Espectáculo Revelación por esa misma obra. En el año 2015 fue galardonada con el I Premio Irreverentes de Comedia por *De mutuo acuerdo y otras obras menudas* organizado por el sello editorial Ediciones Irrelevantes.

⁵ Vilches de Frutos (2003, p. 21) En este sentido, confirma:

La recreación de algunos mitos griegos constituye uno de los vehículos elegidos por los autores dramáticos para reflexionar sobre la identidad humana, abordar los problemas generados por la existencia de nuevos modelos sociales, tratar de definir las emergentes relaciones surgidas por la consolidación de los mismos y buscar las claves de comprensión para entender mejor esos cambios.

El mito mantiene su verdad como símbolo, pero es contemplado desde una nueva visión del mundo que se identifica, en ciertos aspectos, con esquemas del pasado. El conjunto de las lecturas que conforman el mito del nuevo receptor está determinado por la actuación del “filtro mágico”, el tamiz que va añadiendo aspectos y restando otros al núcleo significativo y permanente heredado de la tradición en el devenir de los años. (2005, p. 27)

En el momento de interactuar con el mito, cada escritor enfatiza algunos aspectos del mismo y deja de lado otros, propone la noción de variación y de cambio de acuerdo con su propósito personal. En esta línea, el título *Polifonía* propone el sema de las múltiples voces que la autora dota a las mujeres silenciadas, voluntaria como involuntariamente a partir de la antigüedad clásica. Por tal motivo, entabla el diálogo entre cuatro personajes femeninos atormentados, signados por el dolor de la memoria desde el trauma del pasado que se aúnan solidariamente frente a la violencia. El común denominador en tres de ellas es el daño, el perjuicio que han cometido y las deturpadas consecuencias del mismo. Ellas son: Clitemnestra, Medea y Fedra insertas en un mismo tiempo, indefinido, y en un mismo espacio⁶, una caverna, un confinamiento punitivo deliberadamente confuso en el que permanecen, entre silencios y diálogos, luces y sombras. Penélope centraliza el eje a partir del cual giran las otras tres mujeres y la caverna, metáfora de cárcel, de muerte como de libertad, recepcionará la angustia de las cuatro que claman por su inocencia. Dicha caverna parece parangonarse a la conciencia de cada una de ellas, pues se halla construida con el resto del pasado de todas, insertas allí a fin de expiar una culpa, a excepción de una serena Penélope que, al parecer, se presta a hacer compañía al resto femenino. Sin embargo, ella, finalmente, se erige en su propia Parca, pues una vez que les ha devuelto el recuerdo todas

⁶ Si nos enfocamos en el ámbito de la construcción del espacio, exterior e interior, acordamos con Gastón Bachelard (1961, p.192-195):

(...) Dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et de géométrie évidente, cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans des domaines métaphoriques (...) L'en-deçà et l'au-delà répètent sourdement la dialectique du dedans et du dehors (...) On confronte alors l'être de l'homme à l'être du monde comme si l'on touchait aisément les primitivités. (...) On fait passer au rang d'absolu la dialectique de l'ici et du là (...) la dialectique du dedans et du dehors se multiplie et se diversifie en d'innombrables nuances.

saldrán de la caverna para regresar junto a las demás almas en la tierra del Hades.

Esta pieza se halla constituida por quince cuadros que se distribuyen en perfecta armonía tanto a partir de los personajes como a partir del lugar del encuentro. Como afirma Mar Mañas Martínez (2010, s/p): “De hecho todas las escenas del diálogo entre ellas llevan ese nombre (en alusión a “La cárcel”), mientras que los diálogos del pasado llevan los nombres de las mujeres y sus interlocutores masculinos” (Orestes, Agamenón, Jasón, Hipólito, Teseo, Telémaco y Ulises).

Violencia y territorio

El campo semántico del término “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. Liddell-Scott ya ha dado cuenta del término *ὑβρις* como sinónimo de violencia.⁷ A su vez, Robert Wolff sostiene: “Strictly speaking, violence is the illegitimate or unauthorized use of force to effect decisions against the will or desire of others” (1969, p. 606). Por otra parte, Fernando Miguel Pérez Herranz analiza el uso de dicha acepción desde la Antigüedad: “Violencia es un término vinculado al *vis* latino, que suele verterse por ‘fuerza, vigor, potencia, empleo de la fuerza física, cantidad, abundancia de una cosa’. Es fuerza natural, fuerza bruta o fuerza vital que el propio cuerpo despliega” (2013, p. 39).

En castellano los primeros testimonios del uso de la palabra aparecen en el siglo XIII, y la vinculan a la imposición por la fuerza física del varón. Por tanto, la noción de “violencia” significa “forzamiento” o “intimidación”. Si bien originariamente se vincula con la fuerza física, “se ha reconocido también una en la que el poder simbólico literalmente ‘construye un mundo’ imponiendo orden a la realidad” (Femenías, 2013, p. 19).

En esta obra española la violencia se encuentra consolidada a partir de los actos precedentes de tres de las cuatro mujeres insertas en un territorio

⁷ Cfr. Liddell-Scott (1996, p. 1842).

que se bifurca entre el ámbito interior de los personajes, sus tribulaciones, sus pesares y el ámbito exterior a ella, el de la cárcel que habitan. La oscuridad de la misma halla sus antípodas en el lienzo de color blanco sobre el que se recuestan y en la vestimenta particular de cada una. Así, Medea porta una túnica azul, Clitemnestra una túnica roja, Fedra una túnica rosa y Penélope una túnica verde y junto a ella, como extensión semiotizada de sí, la silla y el telar. Por tanto, la dialéctica del adentro y del afuera de dicha cárcel desempeña un papel relevante en la obra pues constituye el territorio de permanencia de estas mujeres. Si bien dicha permanencia se sitúa en el interior de una cueva, ellas estarán asidas a la palabra, al discurso de los hechos pasados, a diferencia del silencio esperado, de su clausura en la Antigüedad (Barlow, 1989, p. 160). Entonces, tendremos en cuenta el concepto de territorio (*territorium*) que entendemos es un término que se acerca a “región”, que se relaciona con la construcción del espacio, y que involucra indisolublemente la noción de borde o de límites. Y si hacemos alusión a límites, entonces es necesario remitirnos al concepto de frontera. En esta línea, Newman enfatiza: “the frontier is an indefinite area on both sides of the boundary line” (2003, p. 142). Este concepto móvil propone una demarcación, una línea divisoria socio-cultural, geográfica, etnográfica, económica, política, religiosa, simbólica, etc.⁸

Ahora bien, al abordar la definición de territorio plausible para nuestra interpretación, hemos de acudir a un concepto amplio que incluya el valor social de lo que concebimos como “lugar”, tal como lo define Biglieri:

Con respecto al concepto de *lugar* se puede decir que este se identifica con la habitación humana del *espacio*, ya sea transitoria o permanente: un *lugar* es un espacio “humanizado”. Esto significa que *vivir* (en) un espacio (Lefebvre) y *sentirlo* (Tuan) es una manera de estar en el mundo, de instalarse las sociedades en él y, por lo tanto, de conferirle una dimensión histórico-temporal. En síntesis, un *lugar* es un *espacio* en el cual se desarrollan procesos sociales; dicho de otra manera, no es el “escenario”

⁸ Boehm (2015, p.19) afirma:

Le terme ὄρος est tout à fait à part au sein de ce champ sémantique de la ‘frontière’. En effet, c’est le seul terme spécifique, les autres sont des formations dérivées, comme ἐσχάτια sur l’adjectif ἔσχατος. Ils sont liés, comme nous le savons, à la notion d’ ‘extrémité’, de confins, c’est-à-dire de ce qui est à longue distance d’un élément de référence.

estático de los hechos que en él “tienen lugar”, sino también un proceso que se despliega en una duración temporal. (2017, p. 140)

Y también resulta ineludible recurrir a los aportes de Guattari y Rolnik, para quien la apropiación subjetiva del territorio constituye un eje: “El territorio es un conjunto de representaciones las cuales van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos, cognitivos” (1986, p. 323)⁹.

Entonces, los cuatro personajes femeninos son producto de la violencia del territorio, se hallan inscriptos en el miedo que experimentan en ese espacio sin luz, y al tiempo, resultan víctimas de las pasiones del pasado. Excepto la fiel esposa de Odiseo, todas han cometido un crimen.

En el centro de la obra: “se yergue Penélope que sacará del olvido a estas tres mujeres [...] se erige en la intérprete del destino de las tres, las obliga a entrar en su pasado y romper su pacto de silencio” (Floek, 2009, p. 727). Este personaje se encuentra estigmatizado por la espera y permitirá al resto anclarse en la memoria y, a través de la interacción con la trama de los hechos irá descubriendo la verdad. Se trata del único personaje vivo en los límites de la espera, aunque esta constituye un deseo fallido de que el esposo no regrese, con lo cual Paco Serrano se permite desmitificar al personaje femenino de la epopeya homérica. Sin embargo, cumple con su papel: la espera. En el manto que incansablemente teje a fin de cubrir a Ulises y no a Laertes, como sucede en la *Odisea*, la esposa inscribe el destino de la humanidad. Entre tanto, el resto de las protagonistas se hallan “encarceladas” en su “papel” mientras reviven su pasado mítico, a modo de agentes del sueño desde su encierro en un juego meta-teatral.

Quizás la más pasional de todas ellas resulta ser Medea, la extranjera y la filicida, caracterizaciones que devienen del mito, quien abre la primera de las escenas en diálogo con Penélope, y ya se nos presenta como una mujer incapaz de derramar el llanto puesto que ha asesinado a sus hijos para liberarlos de todo sufrimiento.

⁹ Cfr. Cammarata (2006, p. 357).

Como ya lo hemos anticipado, nos centraremos especialmente en la recepción de la violencia en el personaje de Medea, enmarcada en la escena V y en la dupla Medea-Jasón, en la escena XII, respectivamente.

Medea: maternidad y filicidio, un amor demasiado intenso

Atrás ha quedado la colérica Medea eurípidea que se nos muestra como un ser bárbaro, asiático, salvaje, una fuerza implacable por encima del bien y del mal, cuyo odio es incoercible. Descontrolada en sus expresiones de dolor, Medea se hace eco de la irrupción de las fuerzas violentas de la naturaleza y, por tanto, ha sido caracterizada como un héroe al estilo sofocleo (Knox, 1977). En *Polifonía* Medea se halla enfocada en la maternidad, se despoja del sema venganza, lo quiebra y lo desplaza. Como mujer aporética, sin salida posible, traslada a sus hijos esta misma condición y entonces entabla el diálogo con sus cadáveres cuando afirma: “No, no se trata de venganza, se trata de ahorrarnos la amargura de un final inevitable, antes de que tengáis uso de razón, si llegáis a tenerlo” (p. 61)¹⁰. El acto de violencia extrema de una mujer que conlleva la anulación de su maternidad ya ha sido analizado por Walter Burkert et al:

The violent impulse becomes so intense that it silences all other considerations, and the mad logic we see here takes over the logos of human groups in a state of disarray. The innumerable crimes of sex and violence in the myths of the entire world suggest that the mob and its logic play a role in the genesis of mythology, and they show us, as they often do, the collective expulsion or death of those who supposedly committed these crimes. (1987, p. 85)

En este sentido, en la escena V Paco Serrano circunscribe la más extrema de todas las violencias a un breve monólogo ceñido por preguntas retóricas: “¿Para qué esperar a que sean vuestros inocentes labios, ahora mudos, los que me supliquen una muerte sin dolor, sin conciencia?” (p.61). Y cíclicamente da cuenta de la acción irreparable, del abismo al que estos hijos deberían enfrentarse tarde o temprano. El amor demasiado intenso

¹⁰ Todas las citas están extraídas de esta edición (2001) y se indicará solamente el número de página entre paréntesis.

de esta madre ha cercenado sus vidas e impedido, de esta manera, que la pena los consuma poco a poco. Medea aparece como una mujer entrelazada con la muerte, obcecada en el dolor y dadora de una omnipotencia terrible. La carne mutilada de los hijos deviene cosificación especialmente para el identitario masculino y su posterior fatalidad¹¹. Ahora bien, podemos leer entre líneas los versos de Eurípides (vv.1040-1061)¹² cuando la protagonista de Paco Serrano recuerda su dubitación:

¿He de arrebataros yo la vida que os di? Veo vuestra agonía, la presiento porque la he vivido; despojados de todo, solos, heridos, inquietos, cadáveres en vida. No hay nada más, ni nadie. Vuestro padre ha muerto, aunque viva lejos; ha borrado su recuerdo... desterrado para siempre. (p. 61)

Medea interpreta la presencia ausente de Jasón en similitud con la muerte, pues ha sido desterrado de su vida como ella ha sido desterrada de su Cólquide natal, y sabe que con su accionar es capaz de desintegrar al hombre con el sufrimiento por la muerte de estos hijos, que operan como víctimas. La racionalidad de esta mujer se subsume en otro componente de carácter monstruoso - animal- pulsional, y queda autoexcluida del espacio de lo pensable¹³. En el personaje clásico como en el de la autora española,

¹¹ Segal (1995, p. 237) afirma:

(...) lo más importante, la narración de la violencia que tiene lugar entre bastidores llama la atención sobre lo que no se ve. Así se le concede una posición privilegiada a este espectáculo invisible mediante el procedimiento de quitarlo de la vista. Se puede decir que un espectáculo negativo de esta índole crea una contraposición entre los acontecimientos que se ven a la clara luz del día que reina en la orquesta y aquellos otros que se ocultan entre bastidores. Estos últimos adquieren de este modo una dimensión añadida de misterio, horror y fascinación por el simple hecho de tener lugar fuera de escena. Este espacio entre bastidores, que a menudo representa el interior de la casa o palacio funciona como el espacio de lo irracional o lo demoníaco, las áreas de experiencia o los aspectos de la personalidad ocultos, oscuros y terribles.

¹² Para las citas de los versos de la tragedia griega tomamos como referencia principal las obras de Kovacs (1994) y de Nápoli (2007).

¹³ La razón-pasión de Medea ya ha sido estudiada por varios autores. Como afirma Rodríguez Cidre (2010, p. 22):

(...) la raza de las mujeres, carga con una serie de impulsos y reacciones que son en lo esencial antipolíticos, en particular, la cólera desmedida [...]. Por otra parte, estas mujeres que representan la alteridad interna son motivo de una reflexión en la Antigüedad misma en torno de la oposición masculino/femenino que se inscribe en los debates de la época,

razón y pasión confluyen y devienen en *ἀκρασία*, definida como la incapacidad para refrenarse en la comisión de una acción prohibida impulsada por la pasión. La locura erótica, el amor mancillado y fuera de cauce aparece explorado desde los inicios de la tragedia griega, especialmente “en el daño que puede efectuar una mente dañada” (Padel, 2009, p. 312). Esta locura desencadena una violencia exterior, hacia la *πόλις* con la ejecución del rey y de su hija, e interior hacia el *οἶκος* de Jasón y su propio *οἶκος* con la ejecución de sus hijos, ya que resulta autodestructiva. De allí deviene el carácter monstruoso de la protagonista que oscila entre dos polos: lo aterrador y lo grotesco.¹⁴ A consecuencia de ello, aparece la expresión de la violencia filicida de esta mujer que sólo engendra un entramado de violencia mayor, emanado desde una pulsión secreta. Es decir, el vínculo que ha roto Jasón con Medea halla su correspondencia con la anulación de esta con sus hijos en la materialidad del crimen. Sin embargo, Medea, la colquidense, la fuera de la ley, se aviene con el funcionamiento de la *πόλις* ya que: “El asesinato de los niños prueba la perfecta comprensión de Medea de las leyes griegas al hacer uso de un derecho que solo le pertenecía al padre” (Iriarte, 2002, p. 141).

La materia corporal de los hijos, cuerpos vulnerables, se ha vuelto algo manipulable y convertido en un lugar de resistencia para la mujer. “Con la muerte de los hijos Medea se afirma como dueña absoluta del fruto de la maternidad” (Gambon, 2009, p. 127). Los cuerpos semiotizan en el personaje de Paco Serrano la gratitud y no ya la venganza pues según su parecer, amar y sufrir se homologan y, entonces, el filicidio deviene la liberación de una vida en soledad, no exenta de contradicciones. Desde esta visión, Josefina Ludmer sostiene que “las mujeres que matan no están solas, sino con sus víctimas, que ocupan el lado político de la cadena, y su correlación con cierta realidad” (2011, p. 384).

Entonces, la violencia física es el *emergente excesivo* de una violencia estructural más profunda. Así lo manifiesta la interrogación: “¿Por qué he

particularmente la dicotomía entre el rol de las mujeres como garantes de la reproducción del cuerpo de ciudadanos y su paralela exclusión del cuerpo político (...).

¹⁴ Cfr. Vernant (2001), Rodríguez Cidre (2002) y Loraux (2004). En la definición de monstruo cfr. Foucault (2000).

de ser yo la que os salve y a la vez os condene? No puedo soportar este peso, me encuentro atrapada en una red de angustia y contradicción, un arma letal” (p. 62). En este tramo, como lo hemos anunciado, hallamos la igual dubitación de la heroína eurípidea de los versos 1040-1081 aunque recordemos que en ella se trata de la lucha entre la ya mencionada pasión y razón momentos previos a la consumación del crimen.

Ahora bien, la imagen de la red y de la culpa involucra y sostiene a Medea en el conjunto de las protagonistas femeninas de *Polifonía*. Esta define el espacio habitado como el lugar de la conciencia (p. 90) en el que convergen con el derecho al duelo para pagar una culpa. Recordemos que la red de caza, a modo de un yugo de prisión, ha sido utilizada por todas las heroínas. Fedra y Medea estuvieron sometidas a un amor encarnado como enfermedad, como divina locura y la frustración por la negación del mismo llevó a la primera al suicidio, luego de la inculpación fraudulenta del ser amado¹⁵. En tanto que la segunda se avino con la destrucción de sus mortales enemigos, la nueva esposa y su padre, el rey Creón a partir del engaño, para finalizar con la destrucción del argonauta que trajo aparejada la destrucción de sí a través de la matanza de los hijos. Ambas protagonistas se hallaron atrapadas en una lucha interior que, a posteriori, exteriorizaron con la violencia, en el fraude escrito, en una, y en la perpetración de los crímenes, en la otra. Finalmente, Clitemnestra, tan taliónica como las heroínas anteriores, atrapa en su red de caza a su esposo y rey Agamenón y fue capaz de cometer su asesinato como el de su concubina, la sacerdotisa Casandra (p. 64) en venganza por el sacrificio de su hija mayor, Ifigenia. Entre tanto, Penélope es la que sigue tejiendo “el pasado de cada una de ellas que quedará impreso en su obra de arte” (p. 101) y cuando esta despierte el resto de los personajes saldrán de su conciencia y volverán al Averno¹⁶. En este sentido, Barthes da cuenta de que: “Es la mujer quien da forma a la ausencia, quien elabora su ficción, puesto que tiene tiempo para ello, teje y canta” (1993, p. 34).

¹⁵ Cfr. Silva (2008).

¹⁶ Segal (1993, p. 158) “*Péplos* constituye una vestimenta femenina que se utiliza para seducir y corporiza la venganza”.

Luego de una pausa y en un breve cambio de tono, Medea nos retrotrae a los vv. 255-259 de Eurípides en que la mujer se halla sola, sin familia, sin amigos por amor al argonauta o como afirma la protagonista de Paco Serrano: “todo para aprender a amar” (p. 62). La heroína cierra el monólogo de la escena V en dos direcciones. La primera, en referencia a la maternidad: “Yo que os la di (aludiendo a la vida) con energía e ilusión, he de quitárosla ahora que me he consumido” (p. 62) en perfecta consonancia con los vv. 1062-1064 de la heroína euripídea. La segunda, hace referencia a su mentada extranjería, en su condición marginal de exiliada, la de una mujer oriental, por demás referenciada en el mito y en el hipotexto euripídeo y resaltada en las voces del resto de los personajes de *Polifonía*. Recordemos que Medea por su barbarismo y por su ascendencia afronta la asociación con la magia. Así nos lo dice: “No se trata de una venganza, hijos, comprendedme, os hago un favor arrancándoos de mis entrañas de forma tan brutal. Nadie me entiende. Soy extranjera, lo sé. Mi lenguaje es extraño al mundo” (p. 62). Extranjería y filicidio vuelven a construirse como semas consecuentes en la autora española.

Una dupla: Medea-Jasón

La escena XII lleva por título “Un final. Medea-Jasón” por lo que recepciona la mítica dupla en un *agón* sostenido en la secuencia final del trágico. Ante el regreso del argonauta cuyo objetivo fallido consiste en llevarse a sus hijos por temor al daño que pudiera infligirles su madre, el griego en su incredulidad sostiene la inculpación a Medea, causante de la desaparición de la nueva esposa, la contrincante. Por los hechos cometidos, la tilda de “bruja, la peor de las que he conocido nunca” (p. 85). Entre los diversos calificativos que este profiere: “fiera indomable”, “una bestia feroz”, hallamos a su par euripídeo en el v.1342 con la alusión a la “tirrénica escila”. Por tanto, la monstruosidad de Medea ha eliminado la distinción entre lo humano y lo animal. Así también en el hombre adquiere resonancia la otredad de Medea, en relación con el salvajismo, con su barbarie frente a la civilidad normativa griega: “Yo te saqué de entre los bárbaros, te enseñé, te eduqué, aprendiste a vivir en la civilización” (p. 85). De modo similar, Jasón euripídeo lo da a conocer en los vv. 535-541. Contestataria, Medea en una contienda verbal le enrostra la traición a su pueblo “para que

arrebataras nuestro tesoro (en alusión al mítico vellocino) y te lo llevaras llenándonos de sucia gloria a ti y a tu maldita civilización” (p. 86). En consecuencia, la heroína se erige en portadora de justicia en el momento en que se torna *aporética*, sin salida posible, cuando vuelve a preguntar “¿a dónde ir? ¿Quizá junto a mi padre, al pueblo que me vio nacer y que tú con mi ayuda devoraste?” (p. 86). Estas preguntas retóricas resultan refractarias de los vv. 475-490 euripideos con respecto a las hazañas en favor del argonauta y vv.502-516 con respecto al no-lugar de Medea en un mundo al que no se puede ajustar. La colquidense constituye el ícono femenino de la transgresión a todas las normas y “rompe con el rasgo de identidad femenina tradicional: la aceptación resignada del abandono” (Nieva de la Paz, 2005, p. 32).

En Paco Serrano, Jasón odia la “venenosa semilla” de Medea y todo lo interrelacionado con ella al conocer la muerte ígnea de Creusa. Posteriormente, y como consecuencia del acto filicida, el argonauta experimenta ante la mujer el mismo sentimiento de odio que experimenta su par euripideo. Ya sobre el final, una vez perpetrado el crimen filicida, Jasón invoca a la Erinis de sus hijos, divinidades arcaicas protectoras de la sociedad tribal, para que aniquilen al monstruo, al tiempo que “pronuncia el nombre de Justicia, castigadora del crimen” (López Férez, 2009, p. 45). Resulta paradójico que la dupla, marido y mujer, enfatice el término justicia, homologable a los vv. 219-221 de Eurípides, y lo manipulen de acuerdo con los aconteceres y perspectivas personales. Medea al dañar a su progenie se transforma en victimaria, actuando como anteriormente lo hizo Jasón.

Finalmente, la hechicera vuelve sobre la escena anterior, la liberación que la muerte otorga a esos hijos, pues ellos “no llegarán a sufrir las angustias que sufre su madre” (p. 87). La venganza de la que se ha despojado la Medea de Paco Serrano aparece mayormente acentuada en el personaje de Jasón cuando afirma: “Yo te maldigo Medea, sufrirás mi persecución y mis torturas [...] asesina, vas a saber de verdad lo que es la angustia” (p. 87). Las maldiciones proferidas por este argonauta quedan en el plano volitivo, al igual que acontece en el hipotexto griego, vv. 1322-1350 en el último diálogo de Medea y Jasón. Entre tanto, la heroína española emprende el camino, irredenta: “Me marchó con el orgullo de quien ha obrado con

piedad y por amor [...] Yo no he pensado en ti, sino en ellos. No me arrepiento” (p. 88).

Esta Medea, en definitiva, “ha supuesto la posibilidad de reivindicar determinados valores alternativos. ¡De ahí el carácter actual y moderno de un mito que ha permanecido vivo y vigente en la creación teatral española!” (Nieva de la Paz 2005, p. 39).

A modo de conclusión

Desde el mito, Medea ha sido interpretada como bruja, vengadora, infanticida pero ya entrado el siglo XIX ha sido enfocada como la madre víctima de las circunstancias, muy opuesta al agente de revancha, una visión que ha continuado dominando la escena hasta bien entrado los siglos XX y XXI. “Es justamente esa capacidad de ser reinterpretado en un nuevo contexto histórico y bajo una nueva óptica intelectual lo que da al relato mítico su perenne vigencia...” (García Gual, 1999, p. 194).

Este personaje, entonces, se ha convertido en la esposa abandonada cuyo infanticidio no es causado por el deseo pasional de venganza, sino por el deseo de una madre de evitar que los hijos se encuentren con un destino idéntico al suyo en el futuro, como lo amerita la obra de la autora española.

Víctimas y victimarias, cuatro personajes femeninos, altamente conocidos desde el mito receptionan en *Polifonía* la memoria de la violencia por los actos cometidos. Estas protagonistas entablan diálogos desde la conciencia psicológica en una cárcel imaginaria, fuera del tiempo y del espacio. Entonces, como afirma Freer-Papio:

Such universal themes are the very territory of myth and by presenting them from a female perspective, the dramatist challenge their audiences to look beyond one ‘authoritative’ narrative, beyond a single, male-inscribed point of view, to a more pertinent and complete vision of the problems facing the world outside the theater. (2017, p. 67)

Dicha cárcel constituye el lugar del encuentro, el preámbulo de la muerte en donde sólo una de ellas, Penélope con sutil inteligencia, interpreta el destino de las tres. Nos hemos enfocado en la particularidad de Medea, la

extranjera y la filicida, quien revive desde una perspectiva actual la inscripción del dolor maternal trazada por el poeta griego.

Por lo expuesto, Paco Serrano nos ha transmitido en *Polifonía* una intertextualidad retroactiva, es decir, la posibilidad de releer a los autores antiguos desde las obras modernas a partir de una perspectiva semántica apenas insinuada en los clásicos.

Referencias

- Bachelard, G. (1961). *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France.
- Barlow, S. (1989). Stereotype and reversal in Euripides' *Medea*. *G&R*, vol. 36 (2), 158-171.
- Barthes, R. (1993). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI editores.
- Bassnett, S. (1993). *Comparative Literature, A critical Introduction*. Blackwell.
- Biglieri, A. A. (2017). Los espacios abiertos de la pampa argentina. *452ªF. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, vol. 16, 132-57.
- Boehm, I. (2015). Pur concept, élément naturel ou réalité édifíée de main d'homme ? À propos du vocabulaire de la frontière en grec ancien. *Cahiers des études anciennes*, LII, 19-45. <http://etudesanciennes.revues.org/822>.
- Burket, W., Girard, R. y Smith, J. (1987). *Ritual Killing and Cultural Formation*. Stanford University Press.
- Cammarata, E. B. (2006). El turismo como práctica social y su papel en la apropiación y consolidación del territorio en M. Geraiges de Lemos, M. Arroyo y M. L. Silveira (eds.), *América Latina: cidade, campo e turismo* (pp.351-366). Clacso, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- 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. (1994). *Cyclops – Alcestis – Medea* (trad. D. Kovacs). Harvard University Press.
- Eurípides. (1995). *Tragedias. Medea – Hipólito – Andrómaca*. Planeta D'Agostini.
- Eurípides. (2000). *Tragedias. Alcestes – Medea – Los Heraclidas – Hipólito – Andrómaca – Hécuba*. Gredos.
- Eurípides. (2002). *Eurípides Medea*. Cambridge University Press.
- Eurípides. (2007). *Tragedias* (trad. J. T. Nápoli). Colihue Clásica.
- Femenías, M. L. (2013). *Violencias cotidianas (en las vidas de las mujeres) Los ríos subterráneos*. Ediciones prohistoria. Vol I.
- Floek, W. (2009). Introducción a *Polifonía*. In Diana de Paco Serrano. *Polifonía*. Universidad de Murcia.
- Foucault, M. (2000). *Los anormales*. Fondo de cultura económica.

- Gambon, L. (2009). Crisis de fertilidad en la tragedia: el imaginario de la *apaidía* en Eurípides, *Supplementvm II* (pp. 109-147), Nova Tellvs.
- García Gual, C. (1999). Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido en D. Villanueva, A. Monegal, E. Bou. (eds.), *Sin fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén* (pp.183-194). Castalia.
- García Jurado, F. (2015). Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector. *Nova Tellvs*, vol. 33 (1), 11-40.
- Galtung, J. (1990). Cultural Violence. *Journal of Peace Research*, vol. 27 (3), 291-305.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degree*. Editions du Seuil.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica: Cartografías del Deseo*. Editorial Traficantes de Sueños.
- Hardwick, L. (2003). *Reception Studies*. Oxford University Press.
- Iriarte, A. (2002). *De Amazonas a ciudadanos. Pretexto ginococrático y patriarcado en la Grecia Antigua*. Akal.
- Knox, B. M. W. (1977). The Medea of Euripides. *YCS*, (25), 193.
- Lefebvre, H. (2000). *La production de l'espace*. Anthropos.
- López Férez, J. A. (2009). Mitos y referencias míticas en las cuatro primeras obras conservadas de Eurípides. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 11, 15-82.
- Loroux, N. (2004). *Las experiencias de Tiresias (lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*. Acantilado.
- Ludmer, J. (2011). *El cuerpo del delito. Un manual*. Eterna Cadencia.
- Mañas Martínez, M. (2010). Penélope (y Ulises) en la dramaturgia femenina contemporánea en J. M. Losada Goya (coord.), *Kleos: estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico* (n° 19). Levante editori.
- 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, 169-83.
- Newman, D. (2003). Boundaries en J. Agnew, K. Mitchell and G. Toal (Geraóid O Tuathail) (eds.), *A Companion to Political Geography* (pp.123-37). Blackwell.
- Nieva de la Paz, P. (2005). Las transformaciones de un antiprototipo femenino: Medea en el teatro español contemporáneo. *Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda* (27), 30-42.
- Paco Serrano, D.M. (2001). *Polifonía. Primer Acto 291*. Universidad de Murcia.
- Paco Serrano, D.M. (2005). Mitos clásicos y teatro español contemporáneo. Identidad y distanciamiento. En F. Vilches-de Frutos (dir.), *Mitos e Identidades en el Teatro español contemporáneo*. (pp. 23-29). Brill.
- Padel, R. (2009). *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y trágica*. Sextopiso.

- Pérez Herranz, F. M. (2013). El (inmarcesible) árbol del bien y del mal: entre el atractor maligno y el prójimo en ID (ed.), *La cólera de Occidente. Perspectivas filosóficas sobre la guerra y la paz*. (pp. 23-60). Plaza Valdés Editor.
- Rodríguez Adrados, F. (2004). El despegue' griego en el nacimiento de una nueva humanidad en A. M. González de Tobía (ed.), *Ética y estética. De Grecia a la modernidad* (pp.13-25). Universidad Nacional de La Plata.
- 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* (pp.277-293). Universidad de Granada.
- Rodríguez Cidre, E. (2010). *Cautivas Troyanas. El mundo fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Ordia Prima.
- Segal, C. (1993). *Euripides and the poetics of sorrow. Art, Gender and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*. Duke University Press.
- Segal, C. (1995). El espectador y el oyente en J. P. Vernant (ed.), *El hombre griego* (pp. 211-247). Alianza.
- Silva, M. de F. (2008). La *Fedra* de Eurípides. Ecos de un escándalo en A. López y A. Pociña (coords.), *Fedras de ayer y de hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico* (pp.105-123). Universidad de Granada.
- Vernant, J. P. (2001). *La muerte en los ojos. Figura del Otro en la antigua Grecia*. Gedisa.
- Vilches-de Frutos, F. (2003). Identidad y mito en el teatro español contemporáneo en S. Hartwig y K. Pörtl (eds.), *Identidad en el teatro contemporáneo español e iberoamericano* (pp.11-24). Valentia.
- Tuan, Y. F. (1974). Space and Place: Humanistic Perspective. *Progress in Geography* (6), 211-252.
- Wolff, R. P. (1969). On Violence. *Journal of Philosophy*, 66 (19), 601-606.