

“Pero de la pluma de Eurípides ya han salido las fatales palabras”: la reescritura de *Medea* en Patricia Calvelo

**“But From the Pen of Euripides the Fatal Words Have Already Been
Written”: The Rewriting of *Medea* in Patricia Calvelo**

 **Josefina Corro**

Universidad Nacional de Jujuy,
Argentina
corrojosefina@gmail.com

Resumen

Varias son las figuras femeninas de la mitología clásica que han causado tanta fascinación como *Medea*, la extranjera que traiciona a su padre y a su patria para ayudar a Jasón. De todos los poetas clásicos que le dieron tratamiento al mito, es la *Medea* de Eurípides, la obra que más influencia ha tenido, debido quizás a la representación de *Medea* como una figura del poder femenino.

Algunos estudiosos repararon en un proto-feminismo en Eurípides ya que su *Medea* cuestiona las normas, creencias y sistema de valores imperantes en su época. Otros observaron el discurso de la protagonista a favor de la mujer como un medio para criticar la ética masculina heroica.

Teniendo en cuenta que Eurípides es un poeta que escribe sobre la mujer, la propuesta de este trabajo consiste en realizar una lectura de la obra, particularmente sobre la construcción y representación de la mujer, y compararla con una reescritura del siglo XXI: una microficción llamada *La terrible Medea* de Patricia Calvelo, perteneciente a *Relatos de bolsillo* (2005). La escritora jujeña propone un diálogo entre *Medea* y Eurípides, en el que ella cumple los designios de este en contra de su propia voluntad.

Palabras clave: *Medea*, Literatura Clásica, Comparatismo, Mujeres, Reescritura

Abstract

There are several female figures in classical mythology who have caused as much fascination as *Medea*, the foreigner who betrays her father and her homeland to help Jason. Of all the classical poets who have treated the myth, it is Euripides' *Medea* that has been the most influential, perhaps because of its depiction of *Medea* as a figure of female power.

Some scholars noted a proto-feminism in Euripides as her *Medea* questions the norms, beliefs and value system of his time. Others observed the protagonist's pro-woman discourse as a means of criticising the heroic male ethic.

Bearing in mind that Euripides is a poet who writes about women, the proposal of this paper is to make a reading of the play, particularly on the construction and representation of women, and compare it with a 21st century rewriting: a microficción called *La terrible Medea* by Patricia Calvelo, from *Relatos de bolsillo* (2005). The writer from Jujuy proposes a dialogue between *Medea* and Euripides, in which she fulfills his designs against her own will.

Keywords: *Medea*, Classical Literature, Comparatism, Women, Rewriting

La siguiente investigación se ha realizado en el marco de una “Beca Estímulo a las Vocaciones Científicas” del CIN, en la cual se estudian las reescrituras de figuras femeninas clásicas en una microficción de Patricia Calvelo, perteneciente a su *Relatos de bolsillo* (2005) y en un poema de *Pasajero solo* (2000).

En este artículo, se abordará la reescritura de la tragedia de Eurípides en *La terrible Medea*, como un reclamo de tan compleja figura femenina clásica como es Medea a través de la intertextualidad, para darle luz a esta actualización mítica.

Para analizar una reescritura, es necesario volver al pasado para mirarlo, entenderlo y así reformularlo en un presente en el que quien toma la palabra poética es una escritora. Esta reescritura pone en crisis el retrato más conocido de Medea: el de Eurípides. Calvelo, como intentaremos probar, crea una ruptura entre la imagen mítica y la representación de lo femenino compuesta, con violencia, por el dramaturgo.

Es innegable la fuerza pedagógica de los mitos, por su contenido simbólico y potencia de significados. Muchos estudiosos sostienen un proto-feminismo en Eurípides, sobre todo en el primer diálogo de Medea con el Coro. A los efectos del trabajo retomaremos algunas de tales propuestas exegéticas, pero nos posicionamos en la tesis de Andrew Messing (2009) que analiza la pericia de Eurípides para construir un personaje femenino que no merezca simpatía, al menos, en su primera audiencia. Cabe aclarar que Eurípides no compuso Medea, en todo caso desde la interpretación de Messing, y como veremos con los aportes de Laura Swift, específicamente para advertir los peligros de las mujeres libres en el exceso de Medea, sino que utiliza lo femenino como medio para denunciar una ética heroica masculina retratada en Jasón. Con esa finalidad no aborda lo femenino desde una sensibilidad deliberada por la posición social de las mujeres en su contexto, todo lo contrario: hace de Medea una alteridad monstruosa que ha sorteado con astucia engañar a todos, incluyéndonos a espectadores y lectores. Tomamos esta decisión teórica en función de la reescritura realizada por Calvelo.

La metodología consiste en un análisis comparativo en el cual se establece la relación hipertextual entre los textos de Eurípides y Calvelo. Diremos, para diferenciarlas, que la de Eurípides es de primer grado (en relación con el mito ancestral) y la de Calvelo, de segundo grado (en relación con Eurípides). Cada actualización se vuelve parte de la historia del mito que actualiza; así, el mito será la suma de todas sus representaciones, por lo que cada reescritura es un proceso de creación y de vida de los mitos (Sampedro Careño, 2019, p.15).

Mircea Eliade (1992) señala que “el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos” (p. 12). Metodológicamente, por la profunda correspondencia entre literatura y mito, nos ubicamos en la mitocrítica, la cual clasifica los mitos en: 1) ancestral (su primera forma, oral e inaccesible), 2) literarizado (el ancestral adaptado o reformulado en un enfoque narrativo y argumentativo), 3) literario (encuentra su génesis en la literatura, en la creación individual de un escritor, como el Quijote de Cervantes), 4) explícito e implícito, y 5) temas míticos y su reescritura en los textos literarios.

Debe precisarse, para el análisis, si el mito de Medea en Eurípides es literarizado o literario. Originalmente proviene de uno religioso, el conjunto de secuencias míticas referidas al rey Pelias, a los argonautas y el Vello de Oro, a Jasón y Medea, que pueden encontrarse en el Tomo II de *Los mitos griegos* de Robert Graves, o bien leer las fuentes clásicas.

Tatiana Goldban (2012) sostiene que la Medea de Eurípides es un mito literario, en tanto producto narrativo específico de un poeta y que esta representación sobrepasa la realidad primordial de esta forma compositiva. La autora diferencia el mito literario de Eurípides del literarizado en Hesíodo, Eumeles y Píndaro. El de Medea tiene su origen en la antigüedad, pero se consolida como literario en Eurípides, quien heredó cierta imagen de lo ancestral y la transformó. Efectivamente, tras el acceso a diferentes estudios, se observa cierto consenso al decir que el infanticidio no era parte de la historia original sino invención de Eurípides. Para Goldban esta transformación cambia la realidad mítica de Medea y la vuelve un arquetipo.

El poeta viene de una época cuando las tradiciones mitológicas eran múltiples y conflictivas entre sí, no había versiones canónicas ni últimas de los mitos, sino muchas variantes. El personaje de la Nodriz recapitula los eventos que llevaron a la situación presentada, la cual inicia *in media res* cuando Jasón abandona a Medea.

Los dramaturgos del período alteraban los mitos en aspectos que servían a sus propósitos, otorgándoles nuevos significados. En Eurípides es una terrible hechicera, capaz de cometer homicidio y, recurriendo a su pasado sangriento (el asesinato de su hermano y de Pelias), asumimos que de ahí el dramaturgo se permitió el filicidio. No es una transformación incoherente, porque ella quebraba a voluntad las leyes divinas y humanas. Pero la primera audiencia no esperaba el filicidio, ya que no ocurría en el mito original (según la secuencia que recupera Goldban, el pueblo de Corinto asesinó a los hijos de Medea y Jasón).

Sin desconocer la transformación realizada por el autor, sostenemos que se trata de un “mito literarizado”, situando esta actualización dentro de las posibilidades planteadas por Herrero Cecilia (2006):

El mito literarizado tiene como característica específica el hecho de ser una adaptación o reformulación individual de un relato arcaico perteneciente a la mitología colectiva de una cultura o de un pueblo (...) la fuente de un mito literarizado es un mito étnico o religioso ancestral cuya versión original resulta inalcanzable. Por otro lado, el mito literarizado será reformulado de nuevo por otros escritores y dará lugar a una serie de versiones o de reactualizaciones a lo largo de la historia literaria. (p. 65)

En ninguna obra de Eurípides se representa a la mujer tan subvertida como en *Medea* y en la tesis de Andrew Messing se debate entre un incipiente proto-feminismo o misoginia.

Por un lado, Messing reconoce la lectura de crítica social del diálogo de Medea en contra de las normas predominantes, y que expresa una gran simpatía hacia las griegas por la posición que ocupan en la sociedad. A través de ese diálogo se gana el favor del Coro de mujeres. Por otro lado, también reconoce la personalidad y el carácter fuerte e independiente de Medea, además de su inteligencia y astucia. Es sumamente elocuente al hablar y su reclamo no es personal, sino que representa a las mujeres en general. Advertimos esto no solo en el lenguaje sino en la representación de la obra, en el traspaso de la casa (lo privado, el ámbito que tradicionalmente ocupa la mujer) hacia afuera (lo público), la polis (lugar tradicional del hombre). Los estudios que sostienen un proto-feminismo en Eurípides destacan un retrato de la mujer asediada y desesperada. Medea es mujer, extranjera, bárbara, sin protección masculina (familiar o conyugal) en tierra griega, rodeada de enemigos. Al principio de la tragedia ella desea la muerte, declara sus intenciones suicidas, pero el deseo de venganza contra Jasón la estimula para superar la adversidad.¹

Esta Medea es pura alteridad: no es diosa ni humana ni bestia; no es civilizada y, por supuesto, no es hombre. Es un personaje ontológicamente complejo, explica Marcela Coria (2014) en su tesis:

[es] una mujer animalizada y masculina, una madre, una heroína al estilo de los héroes épicos y sofocleos, una descendiente directa de los antiguos dioses, una hechicera, una asesina, una extranjera (bárbara) y una mujer que razona y argumenta como sofista. (p. 55)

Por un lado, representa la demonización de lo femenino; por el otro, es una madre que desea salvar a sus hijos de un futuro hostil, tras la traición de su esposo. Es un ser desbordado y colérico, que busca remediar el ultraje de Jasón por un camino que amenaza a la sociedad

¹ Este es una breve síntesis de las lecturas que recorre Andrew Messing.

patriarcal helena. Eurípides le ha dado atributos “utópicos” (Leiba, 2016, p. 28) a una protagonista: astucia, valentía, coraje, determinación.

Medea pone en tensión ciertos valores considerados “griegos”, como aborrecer la idea de ser objeto de burla de los enemigos. Evitar esta risa es un rasgo masculino griego, los héroes se esfuerzan por su reputación. Ella está dispuesta a llegar hasta las últimas consecuencias con tal de evitar la sorna, para triunfar y salir airosa -sin sufrir ningún castigo por sus crímenes². Como la humillación que sufre trasciende la esfera de lo privado-doméstico a lo público, desea vengarse. Pero este deseo no debería ser pensado como un exceso, sino como una preocupación griega por la reputación. Ahora bien, al ser mujer y no hombre como Aquiles, Áyax o Ulises, la doble vara la condena.

Jasón encarna algunos valores de lo “griego”. Por ejemplo, creer en la superioridad helena por encima de lo bárbaro y lo defiende al punto de decir que no la está abandonando, sino que le está haciendo un favor. Por ser bárbara (la obra insiste en esto) es moralmente inferior y Jasón recuerda los actos de Medea para confirmar su naturaleza. Incluso hacia el final sostiene su alteridad: “No existe mujer griega que se hubiera atrevido a esto” (vv. 1340). Él concentra lo que el griego piensa del extranjero: son seres irracionales y excesivos.

Pero Jasón es el personaje menos simpático de la tragedia, quien se justifica, como hemos mencionado, para abandonar a su mujer e hijos. La falta al juramento y su traición son los móviles que llevan a Medea a la violencia, no su naturaleza bárbara. El argonauta faltó a los juramentos y al estatus legal que estos poseen, obrando en contra de quien se había sometido debidamente a él, que además es fértil y ya le ha dado dos hijos sanos. Pero cuando Medea lo critica, recurre a su etnia para desviar la atención de sus propios defectos. El Jasón trágico oscurece su versión épica de héroe: es negativo, traidor, cínico, hipócrita, egoísta, “el más malvado de todos los hombres” (vv. 690)³.

Medea, entonces, pervierte los valores helenos y el código heroico para justificar el infanticidio en pos de la reputación. Deja sobre la mesa la polarización griego-bárbaro y las implicaciones negativas de aquellos valores tradicionalmente griegos y su potencial destructivo, como fue la hospitalidad que le ofrece el rey Egeo por la cual, gracias a la promesa de seguridad y protección, ella puede comenzar a dar marcha a su plan.

Combinando rasgos estereotípicos masculinos (personalidad activa y audaz, inteligencia, capacidad argumentativa, deseo de evitar las burlas y de proteger su honor, agresividad) y femeninos (capacidad de engañar y de manipular, en especial a los hombres, pero también al Coro), Medea se convierte en un personaje admirable y al mismo tiempo aterrador.

La Medea del principio, aquel personaje simpático presentado por la Nodriza, no es la mujer peligrosa del final. Aunque la Nodriza había lanzado una advertencia: “temo que vaya a tramar algo inesperado, pues su alma es violenta y no soportará el ultraje” (vv. 38). Pero Eurípides minimiza el terror para establecer el derecho de resarcimiento. Ella está furiosa, abatida, llora, y en tal estado convoca la empatía no solo del Coro de mujeres, quienes le dan su favor para vengarse, sino también del público (aunque no será por mucho), porque deja en claro que no ha faltado a sus obligaciones como esposa y es injusto y cruel el accionar de Jasón. Confiesa el deseo de muerte, pero no la de Jasón o la de sus hijos, sino la propia: quiere suicidarse (lo mismo teme la Nodriza), se autodesprecia y llora por la situación desesperante en la que se encuentra. La Nodriza advierte que algo malo está por ocurrir. Pueden realizarse suposiciones recurriendo al mito, pero nadie puede adivinar el desenlace que lentamente teje el poeta.

La salida de la casa a la ciudad es altamente simbólica, porque en esa época las mujeres no podían participar de la esfera pública. En este espacio le dirige la palabra al Coro de mujeres, en el que elabora su crítica social sobre la posición femenina en la sociedad. Pero, si bien se gana el favor del Coro, el público -como habíamos adelantado- comienza a sospechar por el contenido

² Esta impunidad es inusual en la tragedia.

³ Incluso el rey Egeo condena los actos de Jasón (vv. 690-730).

del discurso: en la forma de concebir al matrimonio (“comprar un esposo”, v. 232) y alegando que se encuentra en la misma situación que cualquier mujer, agravada por su naturaleza bárbara en tierras griegas y desprotegida de toda protección familiar. Lo engañoso de su discurso, y lo que extrañaría a la primera audiencia de la obra, es que el matrimonio era una institución arreglada por el padre de la familia, ocupando la mujer un lugar pasivo, no activo como propone la protagonista. Además, ella contrajo libremente matrimonio con Jasón, traicionando a su familia, habiendo llegado incluso a matar a su propio hermano. La resistencia de la audiencia se despierta al ver cómo manipula y engaña al Coro, a Creonte (para que la deje quedarse un día más), a Egeo (para que le dé hospitalidad) y a Jasón (para poder vengarse).

Es sorprendente la transformación de la primera Medea, vulnerable y desesperada, a esta engañadora, valiente y audaz, que asegura que sus poderes vienen de Hécate -diosa aliada a la que venera-, capaz de matar tanto con veneno como con la espada, y que proclama: “las mujeres somos por naturaleza incapaces de hacer el bien, pero las más hábiles artífices de todas las desgracias” (vv. 208-209).

Empieza a ser temida. Incluso cuando le confiesa al Coro que dará muerte a sus tres enemigos: a Creonte, su hija y Jasón; y pasa revista por los muchos caminos por el que puede concretar su venganza, eligiendo el veneno. A medida que avanza la acción dramática, el Coro, que la veía como una heroína y una portavoz, la abandona y suplica que sea detenida (v. 1260).

Matar a los hijos es una innovación de Eurípides, quien mantuvo aquel secreto hasta el final, mientras la retrataba no como víctima sino como victimaria, que no protege a su familia, sino que es su peor enemiga (McDermott en Messing, 2009, p. 17). Señala Messing que el dramaturgo clavó el cuchillo que termina de herir lo femenino, tanto al Coro que pierde la voz femenina que representaba Medea, como a ella misma convirtiéndola en una filicida, encarnando el terror y advirtiendo los peligros de las mujeres libres. Si bien comenta Messing que el objetivo central de la obra no era criticar la misoginia, sino la ética varonil tradicional para deshumanizar el mundo masculino, lo hace a costa de las mujeres sin despertar empatía y sensibilidad hacia ellas.

Con esta interpretación, procedemos a la propuesta de Calvelo (2005), quien hace un salto cualitativo con respecto al género pasando del teatro a la microficción, diferente de las otras reescrituras argentinas del mito⁴.

La microficción como género se caracteriza por la recurrencia a la herencia tradicional universal (mitos, cuentos de hadas, folclore, pasajes bíblicos, etc.) ya que, por su brevedad, retomar historias conocidas es una estrategia económica a nivel narrativo y deja espacio para que ocurra la reescritura que desentraña el mito. A esto se le suma, desde una mitocrítica feminista, la revisión de personajes femeninos de la mitología clásica cuyas historias fueron literarizadas por poetas masculinos.

El microrrelato que nos convoca dice:

A veces no se siente mujer, Medea, se siente un monstruo, una abominación, un engendro del Hades. Qué no ha hecho por el amor de Jasón: mentir, traicionar, matar. Todo. Más aún: le ha dado hijos, dos bellos y amorosos hijos. Él nunca supo amarla. Sin embargo, por su hombre ella volvería a hacerlo todo... No todo: esto que debe hacer ahora, no. No quiere: *por favor, no*, le pide al poeta que está urdiendo la trágica escena. *Por favor, no*, implora la terrible Medea bañada en llanto. Pero de la pluma de Eurípides ya han salido las fatales palabras, y como un títere desgarrado y sin fuerzas, va Medea a cumplir su triste destino. (Calvelo, 2005, p. 62)

⁴ Como *Medea de Moquehua* de L. M. Salvaneschi, *La Navarro* de A. Drago, *La frontera* de David Cureses, *Jasón de Alemania* de J. R. González, *Mirando la luna* de Verónica Pérez Luna y Jorge Pedraza, o *Museo Medea* de Guillermo Katz, María José Medina y Guadalupe Valenzuela, etc.

El microrrelato comienza con una locución adverbial, indicando que algo sucede de forma alternativa a lo habitual y procede a enunciar dos modos de ser: por un lado, ser mujer y, por el otro, ser alteridad (“monstruo”, “abominación”, “engendro de Hades”), espacios entre los que Medea se mueve.

El “se” reflexivo y la tercera persona abren su interioridad. Se pregunta de forma indirecta “qué no ha hecho por amor”. Se responde a sí misma analizando acciones en verbos en infinitivo (mentir, traicionar, matar). Aquellos verbos resumen su secuencia mítica. Los verbos no están conjugados, no tienen persona ni tiempo; por lo tanto, son acciones universales que se pueden referir a cualquiera.

Medea hizo todo por amor. El “más aún” carga valor enfático, sus acciones van más allá del “todo”: “le ha dado hijos”, la conjugación nos lleva a Medea. Los hijos eran sumamente importantes, porque aseguraban la continuidad del linaje familiar, situación que se protegía mucho en la antigüedad griega. Los hijos significan trascendencia. La voz se llena de afecto al describirlos como “bellos” y “amorosos”. No así para hablar de Jasón, utilizando el adverbio de tiempo absoluto y negativo.

Con el “sin embargo”, procederá a oponer dos ideas: hacer todo por su hombre o no. El “no todo” viene después de los puntos suspensivos que son una pausa, un momento de detención, de pensamiento. Comienza a transitar la anagnórisis trágica, advierte lo que está por suceder. El conflicto de Medea es interno, pero la voz recurre al “deber hacer” en presente: está obligada, aunque no quiere hacerlo, y así lo expresa con las letras en cursiva. La voz capta en estilo directo su voz.

Esta microficción, según nuestra lectura, está construida como un metateatro en el que se desdibujan las líneas que separan la realidad de la ficción: la súplica de Medea parece un eco a la del Coro, como si ella estuviera entre los coreutas al mismo tiempo que se ve a sí misma haciendo aquello que se escribe. Su voz le pide al poeta “que está urdiendo” la escena que no lo haga. Del término “urdiendo” se abren dos posibilidades no excluyentes: urdir es preparar los hilos para pasarlos por el telar -metáfora de la composición y del poder que posee el poeta. Pero urdir es también maquinar, de manera cautelosa, en contra de alguien. En este caso será contra Medea, en cuanto cambie su mito para siempre.

Medea retoma la palabra para implorar: esto es mucho más que simplemente pedir, es un ruego. Se antepone el adjetivo “terrible” a su nombre, develando su realidad: causa terror. Está bañada en llanto, hipérbole que manifiesta su resistencia ante lo que la están obligando.

Los tiempos verbales que se refieren a ella están en presente; los que aluden a Eurípides, en pasado (“ya han salido”). Se trata de un tiempo anterior de composición y de uno de actuación en el ahora. La oposición de tiempos señala que la decisión ha sido tomada mucho antes de que ella pudiera objetar, que el destino ya había sido escrito.

La pluma, símbolo de la escritura, compone las “fatales” palabras, nuevamente un adjetivo antepuesto hablándonos de la realidad de la tragedia. El “cómo” introduce la metáfora: ella es un títere que obedece los designios del titiritero, haciéndola cumplir con su destino, aquel que eligió el poeta para ella.

Esto nos recuerda a Gilbert y Gubar (1998) cuando en su *Loca del Desván* hablan de la noción patriarcal del escritor que engendra su texto como Dios engendró al mundo y que la pluma es homóloga fálica de la espada en manos de los escritores masculinos. Al escribir un texto, no solo es dueño de este ni de la atención del lector, sino poseedor de los sujetos del texto, esto es, las figuras, escenas y hechos (p. 21). Eurípides posee a Medea, porque la ha generado a través del lenguaje, de la pluma, la controla y la encierra en sus páginas y es lo que él quiera que sea. Medea es “sentenciada, predestinada, encarcelada, porque la ha redactado y acusado” (p. 28).

A modo de conclusión, retomamos los objetivos de este artículo: comprobar la reescritura de Medea de Eurípides en una microficción de Calvelo en *La terrible Medea*.

El camino recorrido nos ha remontado al mito ancestral de Medea que, por la naturaleza cambiante de estas narraciones, consta de múltiples variantes. Surge de entre esas posibilidades

un mito literarizado que cambiará de modo casi definitivo el retrato de tal personaje, convertida en infanticida por Eurípides.

Hemos visto, siguiendo la tesis de Messing que, si bien el propósito principal de *Medea* no consistía en ser una crítica a la mujer y a lo femenino, sino a la ética tradicional masculina, el poeta trágico asesta una herida mortal sobre la protagonista.

Patricia Calvelo en su microficción desteste el drama exponiendo a Eurípides como el autor del retrato más conocido de Medea. Volvemos sobre el uso del verbo “urdir” en dicha microficción, significando una maquinación cautelosa en contra de alguien, ya que genera una tensión con la tesis de Messing. En Calvelo el obrar del Eurípides ficcionalizado es personal y casi tiránico contra Medea, dejando a Jasón y a la crítica de la ética tradicional masculina en segundo plano. En esto advertimos la reescritura con violencia que planteamos al principio: el Eurípides ficcionalizado obliga a actuar a Medea siguiendo su designio, a pesar de las súplicas y el llanto. La vuelve protagonista de un acto terrible por el que la recordarán para siempre.

“La pluma”, dicen Gilbert y Gubar, “no es sólo más poderosa que la espada, también es como la espada en su poder -su necesidad incluso- de matar” (p. 29). ¿Matar qué?, nos preguntamos. Y según nuestra lectura, la respuesta sería la referencia a la verdadera Medea, en este caso silenciada. Pero, como afirman más adelante las autoras, “ninguna criatura humana puede ser completamente silenciada por un texto o una imagen” (p. 31), y la tercera persona -no la persona- lo concede a Medea una vez. La tercera persona se ubica como aquel reino de Atenas que le ofrece hospitalidad de la palabra.

En términos de Gilbert y Gubar, el intento de huida que la pluma femenina de Calvelo ofrece a Medea desde la prisión del texto euripideo es comenzar a definirse, a enunciar “yo soy”. Aunque al final deba cumplir la voluntad del poeta, aunque aquella pluma y espada la maten, la posibilidad de tomar la palabra al menos por un instante es marcar al poeta con la sangre derramada. Calvelo ha permitido ver a Medea, detrás del velo, detrás de la imagen construida.

Referencias

- Calvelo, P. (2005). *Relatos de bolsillo*. Argentina, Universidad Nacional de Jujuy.
- Coria, M. (2014). *Medea de Eurípides: el personaje y el conflicto trágico. Lecturas filosóficas*. [Tesis de doctorado en Humanidades y Artes, mención Filosofía, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario]. <https://rephip.unr.edu.ar/items/66af78e9-aad7-4db5-b423-881a9ec252ae>
- Eurípides (1991). *Tragedias I*. Madrid, Gredos.
- Gilbert, S. M., & Gubar, S. (1998). *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (Vol. 52). Valencia, Universitat de València.
- Goldban, T. (2012). Redirecting Thematic Perspectives: Euripides' Version of Medea Myth as The Rise of a Literary Myth. en *Analele Universității Ovidius din Constanța. Seria Filologie*, 23(2). Constanza, Ovidius University Press, 71-80. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=536745>
- Graves, R. (2001). *Los mitos griegos* (II vols.). Madrid, Alianza Editorial.
- Herrero Cecilia, J. (2006). El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias, en *Revista de Estudios franceses Cédille*, 2. Córdoba, Universidad de Córdoba, 58-76. <https://helvia.uco.es/handle/10396/16475>
- Leiba, S. (2016). *La reescritura del mito de Medea en la dramaturgia argentina de finales del siglo xx* [tesis de licenciatura en Letras Modernas, Universidad Nacional de Córdoba], <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/4885>

- Messing, A. (2009). "Protofeminist or Misogynist? Medea as a case study of gendered discourse in Euripidean drama"
https://www.researchgate.net/publication/271346616_Protofeminist_or_Misogynist_Medea_as_a_case_study_of_gendered_discourse_in_Euripidean_drama
- Sampedro Carreño, N. (2019). Análisis de la reescritura de mitos en "La Cité des Dames" de Christine de Pizan. [tesis de master en ciencias de las religiones, Universidad Complutense de Madrid].
<https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/dba3c586-6b27-42ee-b30a-881a0c038cc1/content>