

EL PERSONAJE MÍTICO DE MEDEA EN LA VERSIÓN POÉTICA DE CHANTAL MAILLARD



The mythical character of Medea in Chantal Maillard's poetic version

Delbueno, María Silvina

 María Silvina Delbueno *

silvinadelbueno@yahoo.com.ar

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina

Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

ISSN: 0326-5102

ISSN-e: 2684-0499

Periodicidad: Semestral

núm. 20, e2006, 2023

cuadernosdeliteraturaunne@gmail.com

Recepción: 20/12/22

Aprobación: 18/01/23

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/785/7853965011/>

DOI: <https://doi.org/10.30972/clt.0206625>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Resumen: Las apropiaciones de las que ha sido objeto el mito de Medea podrían resumirse en la continuidad y en las rupturas de los géneros literarios, como es el caso del poemario que nos ocupa en este trabajo, *Medea* de Chantal Maillard (2020). La autora belga, nacionalizada española, ha construido esta obra a partir de la tragedia epónima de Eurípides (431 a.C) y del film *Medea* de Lars Von Trier (1988). Tal como lo ha decidido Maillard, su protagonista ya anciana y de regreso, nos cuenta su historia. Comienza en el punto en que lo dejó Eurípides, en la secuencia del filicidio, para seguir indagando acerca de los conflictos que nos pertenecen como seres humanos, de modo particularmente agudo y perturbador, con una voz poderosa y conmovedora que expresa el dolor como una manera de supervivencia.

Palabras clave: *Medea*, Eurípides, recepción, Maillard, Von Trier.

Abstract: The appropriations to which the myth of Medea has been subjected could be summarized in the continuity and ruptures of literary genres, as in the case of the book of poems that concerns this work: *Medea* by Chantal Maillard (2020). The Belgian-born and Spanish nationalized author has constructed this work based on the eponymous tragedy Euripides (431 a.C) and from the film *Medea* by Lars Von Trier (1988). Just as Maillard has decided, her elderly and returning protagonist tells us her story. She starts from the point where Euripides left off in the sequence of the filicide, in order to continue inquiring about the conflicts that belong to us as human beings, in a particularly acute and disturbing way, with a powerful and poignant voice that expresses the pain as a method of survival.

Keywords: *Medea*, Euripides, reception, Maillard, Von Trier.

NOTAS DE AUTOR

- * María Silvina Delbueno es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Diplomada y Especialista en Lectura, Escritura y Alfabetización por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Magíster en Literaturas Comparadas por la UNLP y Doctora en Letras por la UNLP. Actualmente se desempeña como Profesora Titular Ordinaria de la materia Producción de Textos y Argumentación en la Facultad de Derecho y como Profesora Adjunta Ordinaria en la asignatura Introducción a los Estudios Universitarios en la Facultad de Agronomía, ambas pertenecientes a la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Está categorizada en nivel III y su línea de investigación se fundamenta en los estudios de recepción del personaje mítico de Medea de Eurípides en obras argentinas. Su último libro, publicado en 2021 por Editorial Hespérides, se titula *Médée Kali de Laurent Gaudé. Introducción, traducción y notas*. Dirige el Proyecto de Investigación "Las marginadas de siempre. La violencia en algunos personajes míticos de la literatura griega clásica y su reescritura en la literatura hispánica" y de

INTRODUCCIÓN

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 Adrados, 2004, p. 17) pero sin poder olvidar la referencia a los orígenes, incluso cuando se intenta plantear una escisión completa con la tradición de ciertos temas.¹ En esta línea, Véronique Gèly afirma: “‘Mythos’ est dans tous les cas le scénario de l’histoire racontée, jouée ou citée tel que le poète à chaque fois l’invente. Mais il existe des ‘mythoi’ hérités, transmis par une mémoire collective, et des ‘mythoi’ inventés, nouveaux” (Gèly, 2012, p. 13).

Es el caso de las apropiaciones de las que ha sido objeto el mito de Medea como una manera de revivir el mundo antiguo y sobre todo de indagar las motivaciones que preceden los comportamientos humanos en el mundo actual. Recordemos que “la apropiación apunta a una historia social de usos e interpretaciones, relacionados con sus determinaciones fundamentales e inscriptos en las prácticas específicas que los producen” (Chartier, 2005, p. 52-53). Desde esas apropiaciones, los estudios de recepción que se focalizan en el lector y también en el autor como “lector”,² en cuanto a su metodología de análisis, nos han llevado a indagar las cualidades más intrínsecas de Medea, personaje mítico y trágico desde la obra homónima del poeta clásico griego Eurípides (431 a. C). Estos estudios se fundamentan en la reciprocidad entre culturas, textos y contextos y nos permiten afirmar con Martindale: “Such intertextuality never merely resolves meaning; rather there is a dialectic of difference and similarity between the two texts, which is constantly reconfigured in new ways by new readers” (Martindale, 2007, p. 301). A partir de dicha reciprocidad es preciso tener en cuenta las posibilidades que habilita el mito por su capacidad de migración, concepto ya definido por Lorna Hardwick como: “Movement through time or across place; may involve dispersal and diaspora and acquisition of new characteristics” (Hardwick, 2003, p. 9).

Por tanto, la itinerancia de nuestro personaje femenino ha convocado un sinnúmero de versiones dada la profundidad de sus diversos matices que han transitado los más disímiles géneros discursivos: de la tragedia a la parodia, del mimo al melodrama y del poema épico a la poesía, como es la ocasión del poemario que nos ocupa en este trabajo, *Medea* de Chantal Maillard (2020). La autora belga,³ nacionalizada española, ha construido en mayor medida, esta pieza a partir de la *Medea* de Eurípides, que nomina su obra, y el film *Medea* de Lars Von Trier (1988)⁴ porque así lo constata el epígrafe de esta obra: “–Qué vas a colgar de esa cuerda?/ –Lo que amo”. Por ello, nuestro objetivo es 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, el poemario *Medea* de Chantal Maillard y el film *Medea* de Lars Von Trier para su mejor comprensión recíproca.

Este poemario está destinado a pensar los vínculos entre poesía e intimidad y se sitúa de modo particularmente agudo y perturbador convocando la estrecha interrelación entre escritura y vida que “nos permite indagar categorías inherentes a la cultura donde los géneros sintetizan los restos de especificidad propios de una experiencia moderna” (Fernández, 2009, p. 103).

MEDEA DE CHANTAL MAILLARD

La obra poética de Maillard ubica a Medea en una función nuclear y catalizadora, luego de un largo periplo a través de los siglos, sentada en su barca, sobre el mar de Alborán.

Extensión universitaria “La problemática de las mujeres filicidas: una propuesta humanizante a través del mito griego a la realidad, de Medea a las mujeres del siglo XXI”, ambos radicados en la Facultad de Derecho de UNICEN.

Tal como lo ha decidido la autora, lejos de Grecia, una Medea ya anciana nos cuenta su historia. Comienza su relato en el punto final en que lo dejó el poeta Eurípides, luego del crimen de sus hijos, y a partir de esta inflexión, intenta indagar acerca de los conflictos que pertenecen al género femenino y que nos perturban como seres humanos. A la autora le ha interesado transformar esos conflictos para perpetuarlos en la violencia del acto sacrificial y entonces, devolver a la tragedia su entera dimensión desde una versión poética. En este sentido, “el nudo trágico sólo es posible en el antagonismo: la visión discordante sobre un mismo hecho es el punto de partida para que se lleve a cabo una confrontación, para que surja la dolencia trágica” (García Pérez, 2016, p. 280). Desde esta discordancia, la voz de Medea, poderosa, conmovedora, resulta de una introyección de otras voces, las voces ancestrales que se superponen a aquella otra voz, la de la voluntad que ocluye el tiempo histórico y gira en torno al tiempo existencial. Maillard rescata la posición genérica femenina, y lo hace a partir de Eurípides, pero *en otra vuelta de tuerca*, insertando su postura frente a la dimensión de la culpa que proyecta hacia el exterior en un lenguaje estratégico para expresar el extremo del dolor como una manera de sobrevivir.

Frente a nosotros los lectores, Medea sabe que sigue siendo vituperada, puesto que le llegan los rumores que circulan en torno a ella, su *φημῆ*; sin embargo, nos contará su versión. Ya no parece interesada en el tema que ha hecho de ella el más trágico de todos los personajes clásicos, el filicidio, sino que se halla invadida por una culpabilidad incontenible, mientras está inmersa en una sociedad incapaz de comprender su otredad. Entonces, la protagonista se nos revela como si se tratara de una mujer oracular, consciente del papel que toda mujer y toda madre representan.

El poemario está estructurado en un preámbulo seguido por los libros I, II y III. Es de notar que tanto el preámbulo como el inicio de cada uno de los libros contienen pequeños fragmentos en prosa a fin de darnos a conocer una historia narrada que anticipa lo por venir. Podemos agregar también, teniendo en cuenta la estructura de la tragedia, que el preámbulo funcionaría a modo de prólogo para luego dar lugar a la aparición del personaje. En dicho preámbulo, la historia de Medea acontece en la espacialidad del mar de Alborán, provincia de Almería, España, ubicado en la parte más occidental del mar Mediterráneo. De manera muy general, anticipamos que el libro I se enmarca en el círculo del hambre, pues este constituye un símbolo de fuerte raigambre en el estilo personal de la autora ya referido en sus obras *La herida en la lengua* (2015) y *La compasión difícil* (2019). Por tanto, el filicidio es entendido como una ciclicidad de vida-muerte, *βίος-θάνατος*. El libro II se vertebra en la muerte liberadora, y el libro III, ahonda la animalización monstruosa de la filicida en su identificación con el Minotauro. Nos detendremos particularmente en el análisis de cada uno de estos libros.

LIBRO I, LA CICLICIDAD DE LA VIDA Y DE LA MUERTE

Este libro se extiende desde el fragmento 1 al fragmento 22. A través de un monólogo dramático en el que distancia su voz autoral para exponer los conflictos más íntimos,⁵ Maillard utiliza en esta primera parte imágenes que atravesarán la totalidad de su obra, como el hilo, la cuerda, la trama, el círculo del hambre, la llaga, la culpa, la sed, y sigue manejando, como lo ha hecho en poemarios anteriores, la idea del fragmentarismo, razón por la cual cada poema de este libro se denomina fragmento seguido por el número arábigo correspondiente.

Nos llama la atención el primer verso: “*Je suis un revenant*”⁶ escrito en lengua francesa con respecto a la escritura total del poemario, pues quizá la autora intenta acentuar desde los inicios la factoría eurípidea de su protagonista, la foránea, tal como lo podremos corroborar más adelante y, al mismo tiempo, la hechicera a partir de un regreso insostenible. Sin embargo, esta extranjería deviene en dos vértices, tanto de su exterioridad, ya renombrada, como de su interioridad, en su enajenamiento. Inmediatamente después nos confirma: “He vuelto de la muerte”. Entonces, en el vaivén de las luces y de las sombras por las que transita la protagonista, este único personaje femenino nos habla desde ese más allá, fantasmagórico, abisal, imposible

de racionalizar y solo plausible en los designios de una maga. Dichas luces y sombras también acompañan a la Medea del film pues desde una óptica y desde un tiempo diferentes, el cineasta danés enfatiza la concepción del trágico al retomar las fragmentaciones míticas. Ello lo lleva a gestar su obra a partir de la confrontación de los espacios, tal como aparece en Eurípides: espacio exterior-interior, *πόλις-οἶκος*, símil de espacio abierto-cerrado y, subsumido a estos, las consecuentes luces y sombras.⁷

El propósito de la Medea de Maillard es el regreso a lo perdido, desde su interioridad, desde su introyección, y para ello golpea, se destroza las uñas tratando de “abrir un agujero” (p. 18).⁸

La apelación al receptor es permanente: “¡Cuida bien tus deseos, tú/ que vienes a oírme [...]” (p. 17), “tú que ahora penetras en mi celda” [...] (p. 18). La celda se erige en la metáfora de aquel agujero interior, visceral, al que intenta llegar. A través de ese intento, la autora resignifica la itinerancia del personaje mítico, que inhabilita la permanencia, pues en el fragmento 2 resuelve las diversas huidas: “De Corinto a Atenas de/ Italia a Tesalia de Fenicia/ a Persia y de vuelta a Cólquide [...] cruzando el Adriático encallar/ en las costas de Libia/ de Córcega de Ampurias/ o del Mar del Alborán” (tal como ya ha sido constatado en el prefacio) (p. 20). La historia que narra esta Medea se corresponde con “la resonancia de un combate” (p. 22), que refracta el resabio euripideo en el que la maga lucha frente a sus tres mortales enemigos, aunque, en este caso, antitéticamente la lucha no encuentra un adversario o, mejor dicho, ella misma es su propio adversario, y su única finalidad es alimentar “el círculo del hambre” (p. 22), ciclicidad de vida-muerte, *βίος-θάνατος*, hilo conductor de todo el poemario. La temporalidad incierta sobre la que se cierne la obra parece entramarse en un tejido cuya finalidad es “seguir contando” (p. 25). Este tejido nos trae evocaciones de otras tejedoras míticas como es el consabido caso de Penélope, o el hilo de Ariadna y el de Aracne, que aparecerán más adelante. Estas últimas constituyen dos poderosos hipotextos de la poeta en relación con los símbolos del hilo, el huso y el agujero expuestos en obras anteriores.

Maillard revive en la trama de su protagonista la nostalgia inalcanzable de la memoria porque “¡Tanta era la sed y tan pútrida el agua! (p. 27) en consonancia con el referido círculo del hambre. Al igual que en Eurípides, esta Medea no está exenta del olvido, sopesa las palabras de Creonte como sopesa el amor por Jasón puesto que “–No hay mayor pena que el amor,/ contesté” (p. 29). Ese amor se halla inscripto en el telar mientras sus uñas desgarraban “la niebla que ascendía del pantano” (p. 29), desgarrar relacionado con aquel agujero de los versos iniciales y en clara intertextualidad con la metáfora del agua que ha manejado en la mayoría de las secuencias la versión filmica de Lars Von Trier. Recordemos que la metáfora resulta a su vez un modelo perceptivo visual general y, en tanto tal, “permite captar con claridad la especificidad de su mecanismo semiótico” (Oliveras, 2007, p. 105). El cineasta entrelaza desde la metáfora del agua no solo el pasado mítico de la heroína junto con Jasón y los Argonautas, sino que atraviesa todo el film. Tanto las aguas de distinto tipo como la tierra aparecen ensambladas a partir de la figura de Medea.⁹

La mujer de Maillard, perdido el amor, retóricamente se pregunta: “¿Quién traicionó a quién?” (p. 30) en clara alusión al nuevo matrimonio del argonauta, pues no hay razón para el olvido femenino como no hay razón para la redención masculina. Desde la itinerancia de su propio viaje, la protagonista recobra al héroe de la epopeya homérica, Odiseo, pues apela a la imagen del mar, otro mar por el que la extranjera ha transitado, y junto con él halla la incursión de las sirenas, las oraculares hechiceras de la mente, las conductoras de la muerte como lo es Medea. Desde ese desplazamiento ahora externo, la heroína diagrama y resemantiza la sexualización de los espacios netamente clásicos: el afuera masculino frente el adentro femenino. Los paralelos con la construcción de la ciudad-estado, la *πόλις*, como ámbito masculino, por un lado y, por otro, con la construcción del *οἶκος*, como ámbito femenino, ya han sido establecidos por Pomeroy,¹⁰ Foley,¹¹ y Biglieri,¹² entre otros autores, pero resulta evidente que estos aspectos mantienen vigente su interés. Entonces, la casa funciona como metáfora del poder de la mujer,¹³ y desde el espacio interior y cerrado de su *οἶκος*, desde su condición marginal de abandonada, la protagonista se subleva y emerge brutalmente.

*Mayor mérito hay en aprender
el arte del tejido
que en surcar los mares combatiendo
quimeras.*

*[...]
Más eficaz saber cortar el hilo
que fondear en uno y otro puerto.*

*La ruta más difícil es a veces
aquella que se emprende
sin moverse de sitio. (p. 31)*

Entre los hilos de la trama,¹⁴ tan presentes como el huso y el agujero en las obras de la autora *Diarios de la India* (2014) o *Matar a Platón* (2004), la mujer permanece en la herida abierta del amor, “la ulcerada cuna de los labios” (p. 33). Cíclico es el tiempo en que presente y pasado sobrevuelan, mientras ella deambula en las sombras.

El imperativo del fragmento 9 resuelve un marcado cambio de tono que se aviene con la violencia del crimen perpetrado frente a un receptor que bien podría instalarse en la figura de uno de sus hijos: “¡Corta el hilo!, le dije. ¡Córtalo!” (p. 37) y confirma el filicidio que enuncia en el siguiente fragmento: “Maté a mis hijos, sí. O esa fue/ la historia que os contaron” (p. 39) y nosotros agregamos, ¿quiénes nos contaron?, ¿acaso los poetas? Para ello nos provoca lúdicamente con las interrogaciones semiotizadas: la sogas en referencia fílmica, el veneno y el cuchillo en referencias eurípideas. Recordemos que en el film la protagonista utiliza la sogas para matar a sus hijos, entre tanto, en Eurípides, la maga utiliza el veneno para aniquilar a sus enemigos: la nueva esposa y su padre, el rey Creón, mientras que con el filo de la espada (símil cuchillo) desgarrará a su simiente.

La carne mutilada de los hijos, esos cuerpos vulnerables devienen cosificación para el otro social, especialmente para el identitario masculino y su posterior fatalidad. Observamos que en el film *Jasón* se detiene como mero espectador frente a la escena del crimen, montaje destinado únicamente al traidor. Igualmente, dicho crimen habilita el íntimo espectáculo que los espectadores recibimos en la emoción que causa en los personajes, al igual que en la tragedia clásica,¹⁵ y se enclava en el teatro del dolor por una pasión fuera de cauce. La materia corporal de estos hijos se ha vuelto algo manipulable, es decir, se ha convertido en un lugar de resistencia para la mujer.

En el personaje clásico, razón y pasión, confluyen y devienen en *ἀκρασία*,¹⁶ definida como la incapacidad para refrenarse en la comisión de una acción prohibida impulsada por la pasión.¹⁷ De allí deviene el carácter monstruoso de la mujer que aparecería asociada en la cultura griega con lo animal instintivo y lo salvaje, lo irracional, lo no domesticado. A consecuencia de ello aparece la expresión de la violencia filicida que solo engendra un entramado de violencia, emanado desde una pulsión secreta.

En Maillard, la pervivencia de la vida y de la muerte, a modo de metáfora entre la tensión y distensión de una misma trama, aparece conformada en un proceso indeclinable: “¿No condenamos todas/ acaso a nuestros hijos? ¿No destinamos su cuerpo tembloroso/ a la muerte/ en aquel mismo instante/ en que los concebimos?” (p. 39). Sin embargo, afirma no haberlos matado por piedad, ya que, como lo ha dicho, amaba a *Jasón* e interpela y subvierte el mito que ha llegado a nosotros. Aquella tensión deviene en un combate, un *ἀγών*, que Medea es capaz de librar y superar y que nos retrotrae a la dubitación y posterior consentimiento pasional (vv .1040-1081)¹⁸ de la tragedia eurípidea.

En el fragmento 11 hallamos la versión más brutalmente descripta del filicidio:

*Cada sonido en su cuerda
cada reflejo en su destello.
Apresados.
Vibrantes.*

*A la espera
de una conmoción
un acorde
un breve resplandor
que desgarrando el envoltorio
los arroje
al agujero oscuro
que conduce
de vuelta al estallido. (p. 42)*

Ese agujero ya ha sido anticipado en el fragmento 1, mientras que mente y cuerpo se hallan disociados pues la mujer logra mantener interiormente la calma en tanto el cuerpo emula una barca, a la deriva, para “seguir contando” su propia historia en la que los hijos deben morir para ser ofrecidos en holocausto.¹⁹ La presencia del otro social, actores de impostura, no se hace esperar cuando todos exclaman: “¡Medea ha matado a sus hijos! [...] Pero qué saben ellos/ de lo que eso significa” (p. 47). Y porque es temida por ese otro social, al igual que le teme el personaje de Creonte en la versión del trágico, (vv. 283-292), causa y consecuencia de su destierro, los otros pretenden lapidarla.²⁰ Mientras tanto, impávida, conocedora del peligro de la transgresión a las normas, mantiene la monstruosidad de la fiera deambulando en círculos concéntricos y, entonces como una sirena, canta, a fin de abatir a su presa. Contestataria, interpela a ese colectivo acerca de la ignorancia del horror: “Matar lo que se ama/ no es algo de lo que tengáis conocimiento” (p. 48). Entonces, nos preguntamos, ¿cuál es la causa por la que esta mujer ha abjurado de la maternidad? Tal vez porque el nacimiento se confunde con la muerte, el mismo estertor “–el primer/ sudario de quien ya empezó a morir–” (p. 50) y, paradójicamente comienza a transformarse en víctima del hijo en su rapacidad de hambre. La afamada transgresora se erige en una verdadera ofensa social, el *μιασμα*, una mancha necesaria de extirpar, y así recuperar el equilibrio cívico perdido. Las acciones perpetradas por la protagonista exigen, desde la perspectiva masculina, la expulsión de la sociedad, tal como afirma Burkert: “After all, ritual killing is real killing, and the ritual expulsion of a pharmakos is directly effective on the societal level” (Burkert, 1987, p. 153). Entre tanto, ella seguirá relatando su propia historia, tal vez emulando a una sibila frente “a la lengua muerta de lo escrito” (p. 50). Sin embargo, parece comprender la concepción femenina, el apareamiento trastocado en “el fuego de las bestias” (p. 53) por consecuencia del flujo de la vida y en la edad fértil.²¹ Entonces, el odio resulta recíproco en la dupla madre-hijo puesto que “Caer al mundo es/ oficio/ de tinieblas” (p. 55), en donde el cuerpo asume el ritual sacrificial que renueva y perpetúa el crimen. Ese cuerpo materno violentado metaforiza la sangre que abre y cierra el sacrificio del dolor de parto, del esfuerzo prolongado, una lucha agónica en que la mujer se homologa a la masculinidad en la imagen de la caída: “el agujero blanco abierto por el hijo” (p. 61) símil de/ “la dentellada del felino” (p. 62). En este sentido, “la feminidad es un obstáculo para dar acceso al nuevo ser-viril” (Loraux, 2004, p. 222), en donde el parto constituye un combate y resulta sinónimo de impureza. Por tal motivo, el espectáculo que la mujer recién parida brinda al mundo significa un acto de violencia, “el escenario de un furor”, siempre cíclico, en el que tanto la culpa como la compasión conforman otras violencias también heredadas.

LIBRO II: LA MUERTE LIBERADORA

Hallamos en él a una protagonista asentada en la barca y la narración de una derrota perfilada en las preguntas retóricas pautadas por ese otro social. Por un lado, su comportamiento conductual la torna imperdonable e incomprensible a la vez y, por otro lado, la estatifica en la muerte e impide que zarpe hacia otros mares. De los fragmentos 22 al 37, utiliza tanto la primera persona, el yo poético en carnadura, contestatario y agónico, y la apelación a los lectores que la sojuzgan. Desarrolla irredenta las razones que generan su filicidio y que deben entenderse dentro de la violencia de la naturaleza animal, “la arcaica cepa del crimen” (p. 69) cuando al dar la

vida comienza a dar la muerte, eje vertebrador de todo el poemario, *βίος-θάνατος*, como ya lo hemos anticipado en el libro I. Vuelve a nominarse inclemente, “no busquéis en mis actos/ motivos de piedad” (p. 70). Lejos de la protagonista clásica y de su creencia en las leyes divinas, la Medea de Maillard, descreída de todo, quizá de una pulsión mayormente pasional, estima que el corazón-la pasión, no necesita leyes, sólo “acude a la herida y/ la reconoce” (p. 73). Su versión más animalizada desde la confrontación del ámbito exterior como interior de sí, todo su universo, en definitiva, lo constituye la representación de un mundo primitivo consistente en las voces de la tierra y los ciclos de las savias. Habita, como animal que es, el territorio de las tinieblas del que procede. Por tanto, resignifica el acto filicida desde la animalidad, desde el hambre del depredador y, asume la muerte liberadora en una misma convergencia entre víctima y victimario: “En el lugar del hambre/ cualquier depredador es inocente” (p. 81).²²

El tópico del hambre involucra otro nuevo tópico de espeluznante actualidad: el ansia de guerra y la muerte que hallarán los hijos en ella. Por ello, proclama deshacerse de la cuerda filicida, la que vuelve a remitirnos al epígrafe del poemario.

*Nuestra es ahora la tarea.
Detener
la rueda
cortar
las cuerdas que mantienen
a todo aquel que nace
asido
al hambre
y al terror. (p. 83)*

Por consecuencia, se atreve a quebrar las reglas, a desobedecer las leyes de la tribu, ese otro social aludido, ya que, según su parecer en la llaga está la cura.

Se reafirma filicida: “Maté a mis hijos, sí/ Nadie mejor que el asesino conoce los infiernos/ sus abismos su espanto/ sus renunciadas” (p. 89). Sin embargo, esta racionalización del filicidio no la deja exenta de angustia que al incrementarse la vuelve a animalizar desde la herida y en duelo constante por la pérdida. Dicha animalización pervive desde la mujer del trágico griego. Recordemos el calificativo animal en la voz de la nodriza (vv. 187-188): “Aunque descarga sobre sus criadas la mirada salvaje de una leona parturienta cada vez que alguien se acerca para ofrecerle su palabra” y en la voz de Jasón: “[...] leona, no mujer, de natural más salvaje que la tirrénica Escila” (vv. 1342-1343). Maillard lleva dicha animalización a los extremos poéticos puesto que la mujer se perfila oracular al denominarse “la habladora” (p. 93) y lo hace para provocar la disrupción del mito: “Jasón no traicionó. Yo le fui infiel/ Dejé a su cargo nuestros hijos” (p. 94).²³ En ese entonces, ella cerró todos sus caminos,²⁴ y ahora, mientras envejece como animal-humano depredador ralentiza sus movimientos.²⁵ Retoma una y otra vez, en este libro II el filicidio, pero ahora lo hace evidentemente desde el intertexto fílmico en la secuencia en que la protagonista camina por el espacio exterior y luminoso de un trigal con uno de los hijos de la mano y el otro en uno de sus brazos. Mientras Jasón fallidamente intenta salvar la vida de los niños, Medea, hacedora de una violencia sin límites, ata al árbol “algo que ama”, epígrafe retomado en el poemario de Maillard, y ahorca al más pequeño, mirándolo a los ojos mientras muere. El otro se coloca a sí mismo la soga al cuello y la madre llora mientras lo sostiene.

*La cuerda estaba seca y mis manos húmedas.
Temblaron.*

*La anudé en la rama de un árbol
Muerto.*

Para reestablecer el equilibrio. [...] (p. 97)

Este último verso incorpora el eje vertebrador del poemario a partir del binomio vida-muerte, sinonimia de caos-cosmos, que nos retrotrae al libro I. La misma cuerda filicida es portadora de la ciclicidad de ambos extremos.

Esta mujer en carestía de leyes interpela al tú para que se acerque a su barca, objeto filmico poetizado que incluye otro rasgo de espacialidad en la pieza. Incredula a la presencia de los dioses, como ya lo anticipamos, como de las afamadas heroicidades, según su decir no existe ese más allá: “Nadie/ te acogerá en su seno/ cuando el aliento haya dejado de silbar/ en la abertura de tu frágil osamenta” (p. 105). Prefiere sumirse en la memoria del olvido y la enunciación del tú se erige en testigo de su orfandad. Mientras tanto, tanática, nos recuerda su muerte, en los tiempos de errancia, al sigilo del hambre. Solo entonces es hora de zarpar, pero a diferencia de la heroína trágica, la protagonista de Maillard se halla derrotada: “Sirva de ejemplo mi impiedad./ [...] Y mi derrota [...]” (p. 108). Ha vivido el tiempo suficiente y ha tejido su historia en el telar, pero a diferencia de Penélope, en dicho telar se hallan inscriptos los errores y los daños, causas y consecuencias de culpas saldadas y cumplidas.

LIBRO III: EL MONSTRUO

Los fragmentos 38 al 48 conforman este libro III que tiende a la tercera persona. Comienza con una breve narración, que al igual que en los libros anteriores y, a modo de prólogo, transcurre durante el anochecer, en el momento en que el círculo comenzará a cerrarse. Nos resulta clave la alusión a la animalización de la protagonista, transpuesta a otras Medeas, las que se multiplican en situaciones similares y se receptionan en un ovillo común, ya aludido en el libro anterior. La consonancia de todas ellas se halla en: “la fuente/ a la que otras acuden/ a abrevarse” (p. 113). Otras filicidas, en otras realidades, que marcan el descenso a aquella animalidad, ese “más abajo/ donde el lenguaje no procede” (p. 116). Dicho descenso, metáfora del hilo de la vida, resume la situación de *aporía*, de sin salida posible, por la que atraviesa la mujer multiplicada. La monstruosidad anticipada a lo largo del poemario encuentra asidero en la enunciación posterior del mito del Minotauro. Si tenemos en cuenta el carácter del monstruo, podemos decir que este constituye la disrupción del orden, la *deixis* de alteración. La conformación de lo monstruoso pertenece al campo de la cultura y subyace en la violación de un orden pre-establecido. El monstruo humano tiene como marco de referencia la ley. Michel Foucault lo define del siguiente modo:

La noción de monstruo es esencialmente una noción jurídica, lo que define al monstruo es el hecho de que en su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza. Es en un doble registro, infracción a las leyes en su misma existencia. El campo de aparición del monstruo, por lo tanto, es un dominio a la vez extremo y extremadamente raro. Es el límite, el punto de derrumbe de la ley y, al mismo tiempo, la excepción que sólo se encuentra, precisamente, en casos extremos. Digamos que monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido. (Foucault, 2000, p. 61)

La voz de Maillard asume la monstruosidad del filicidio en la monstruosidad del Minotauro,²⁶ en su otredad, sugerente para enfatizar el juego de los opuestos, razón frente a pasión que se encuentran ampliamente deslindadas aunque prima esta última.

*[...] El corazón del Híbrido es tal
que nadie soporta su presencia
sin perder la cordura.
Prefieren darle muerte. Todo
lo que no comprendemos
nos espanta [...]. (p. 119)*

Desde la marcada alusión a la monstruosidad del libro II, en este libro constata su definición en el Híbrido, la alusión intertextual al mito del hombre-toro, su transgresión a la norma natural, tan transgresor al orden establecido como la filicida, la anti-natura que debe ser extirpada. Junto al monstruo se hace inevitable encontrarnos con la figura de Ariadna. La autora otra vez repite “Cuentan mal los poetas” en alusión anterior a la infidelidad a Jasón, ahora se trata de Ariadna, ingeniosa y cobarde al mismo tiempo, en definitiva, tan engañosa como lo ha sido Medea y en una clara inversión al paradigma míticamente conocido. Maillard se detiene casi con delectación en la figura del Minotauro, en el laberinto que habita, en el encierro, como lo está Medea, carente del hilo de la vida, del hilo de salida al que nos aferramos al nacer. El juicio del otro social sobre los transgresores del orden resulta demasiado grave, en tanto la mujer trata de “Revertir la mirada” (p. 122), limpiar la llaga, mientras en ese descenso escucha la melodía de todos los muertos. Desde la muerte en la que está sumergida, sin anclajes, solo desea perder su ser para poder regresar a ese otro mundo: “Perder los límites./ Hacerse infinita./ Para volver a ellos./ Para darles alcance [...]” (p. 126). Ella apela a la muerte, exhortando al tú de la enunciación: “Despójate de ti. Actúa/ sin temer la salida” (p. 127). Ya sin voluntad y carente de historia, descenderá al abismo, caerá más abajo, guiada por el animal en el que se ha convertido. Entonces, víctima y victimario se entrelazan, Medea adquiere la constelación del monstruo, se metamorfosea en él: [...] tu víctima/ será tu guía [...]” (p. 129).

Cíclicamente cierra el poemario la narración final durante el amanecer de una Medea que espera en la barca. Espera a que suba la marea, o no espera, de espaldas al horizonte. La muerta, portadora de muerte, nos ha contado su historia y ha cerrado su periplo.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Tanto la tragedia griega como la obra filmica, sobre los que se asienta la obra de Maillard, se cierran con una imagen que simula un campo de batalla. En la tragedia, la maga desde las alturas permanece vencedora pues impide a Jasón acercarse a los cadáveres de sus hijos, mientras prosigue su errancia a través del firmamento. De igual modo, en el film, en el espacio abierto del campo, la mujer, enteramente humana, con los mismos síntomas vengativos euripideos, monta el espectáculo filicida para ser visto por el traidor. Desde esa misma humanidad en quiebre y desde ese mismo campo de batalla, pero enteramente interior, Maillard asume en la voz de su protagonista la condición femenina de la maternidad, su anulación anti-natura a partir de la ciclicidad en la violencia del binomio vida-muerte, *βίος-θάνατος*, definido en “el círculo del hambre” con el que estructura la totalidad del poemario. Su acto filicida la aísla en los trazos de una identidad fronteriza que la delimita y la excluye del otro social que la juzga y la difama. La monstruosidad de su crimen la identifica con el mito del Minotauro, el eterno incomprendido, metáfora del exceso y de la desproporción de sus actos. Lejos de la entidad demiúrgica euripidea, la voz oracular de esta Medea hace eco en otras voces, otras realidades similares, aunadas en la corporeidad de la herida abierta del parto.

En la particularidad del lenguaje filmico y desde el *racconto*,²⁷ Lars Von Trier resignifica las imágenes de la nave, la red, la mujer en soledad extrema, transterrada, el rito sacrificial del filicidio, retomadas del mito y que, a su vez, se erigen *a posteriori* en ejes temáticos revitalizados en este poemario para de este modo, perpetuar el diálogo con el pasado y con el presente.

Insanamente trágica, la mujer de Maillard ya envejecida, vuelve de la muerte para contarnos fragmentariamente una historia, su propia historia, aquella que los poetas han tergiversado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona, Paidós.
Biglieri, A. A. (2005). *Medea en la Literatura Española Medieval*. La Plata, Decus.

- Borges, J. L. (1984). *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé.
- Burkert, W., Girard, R. y Smith, J. (1987). *Ritual Killing and Cultural Formation*. Stanford, Stanford University Press.
- Calabrese, E. (2009). Joaquín O. Giannuzzi o el horror de lo cotidiano. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 18 (20), 37-56. <https://bit.ly/3meJQH3>
- Castillo, H. (1999). *La casa del ahorcado*. Buenos Aires, Colihue.
- Catenacci, C. (2000). Il monologo di Medea (Euripide, Medea 1021-1080). En Gentili, B. y Perusino, F. (eds.), *Medea nella letteratura e nell' arte* (pp. 67-82). España, Marsilio.
- Chartier, R. (2005). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa.
- Corrado, A. (1956). *Larga noche de Medea*. Buenos Aires, Losada.
- Correia, H. (2006). *Desmesura. Exercício com Medeia*. Portugal, Relógio D'Água Editores.
- Cureses, D. (1964). *La frontera*. Buenos Aires, Ediciones Tespis.
- De Pourcq, M. (2012). Classical Reception Studies: Reconceptualizing the Study of the Classical Tradition. *The International Journal of the Humanities*, 9 (4), 219-226. <https://bit.ly/3z8L2zp>
- Fernández, N. (2009). Adentro/afuera: paradojas de la escritura argentina actual. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 18 (20), 101-120. <https://bit.ly/3IG2Llo>
- Foley, H. (1994). The concept of women in Athenian Drama. En Foley, H. (ed.), *Reflections on Women in Antiquity* (pp. 127-168). New York, Gordon and Breach Science Publishers.
- Foucault, M. (2000). *Los anormales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Galeno, C. (1823). *De Placitis Hippocratis et Platonis*. En Kühn, C. G. (ed.), *Claudii Galeni Opera Omnia*, Vol. 5. Leipzig, University of Leipzig.
- Gambon, L. (2009). *La institución imaginaria del oikos en la tragedia de Eurípides*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.
- García Jurado, F. (2015). Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector. *Nova Tellus*, 33 (1), 11-40. <https://bit.ly/3yHin3i>
- García Pérez, D. (2016). La conversión del Minotauro: de Antihéroe a Redentor. En De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.), *Teatro y Sociedad en la Antigüedad Clásica. Personajes secundarios con Historia* (pp. 279-300). Bari, Levante Editori.
- Gaudé, L. (2021). *Médée Kali*. Introducción, traducción y notas de M. S. Delbueno. La Plata, Hespérides.
- Gély, V. (2012). *Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction*. Paris, Université de Paris-X-Nanterre.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- Grillparzer, F. (1960). *Medea*. Prólogo, traducción y notas de I. T. M. Brugger. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Hardwick, L. (2003). *Reception Studies*. Oxford, Oxford University Press.
- Kovacs, D. (1994). *Eurípides. Cyclops – Alcestis – Medea*. Edición y traducción. Cambridge, Harvard University Press.
- Lojo, M. R. (1994). *La "Barbarie" en la narrativa argentina (Siglo XIX)*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- Loroux, N. (2004). *Las experiencias de Tiresias (lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*. Barcelona, Acantilado.
- Loupiac A. (1998). *La poétique des éléments dans La Pharsale de Lucain* (Vol. 241). Bruxelles, Collection Latomus.
- Maillard, Ch. (2020). *Medea*. Barcelona, Tusquets.
- Martindale, C. (2007). Reception. En Kallendorf, C. W. (ed.), *A Companion to the Classical Tradition* (pp. 297-311). Blackwell Publishing Ltd.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Moore, T. S. (1920). *Tragic Mothers*. London, Grant Richards. <https://bit.ly/3IEZ7bA>
- Mosse, C. (1991). *La mujer en la Grecia clásica*. Madrid, Nerea.
- Napoli, J. T. (2007). *Eurípides. Tragedias*. Introducción, traducción y notas. Buenos Aires, Colihue Clásica.

- Oliveras, E. (2007). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires, Emecé.
- Pomeroy, S. (ed.) (1991). *Women's History & Ancient History*. Chapel Hill-Londres, University of North Carolina Press.
- Rodríguez Adrados, F. (2004). El “despegue” griego en el nacimiento de una nueva humanidad. En González de Tobía, A. M. (ed.), *Ética y estética. De Grecia a la modernidad* (pp. 13-25). La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Rosental, M. e Iudin, P. (1965). *Diccionario Filosófico*. Buenos Aires, Ediciones Universo.
- Segal, Ch. (1995). El espectador y el oyente. En Vernant, J. P. (ed.), *El hombre griego* (pp. 211-247). Madrid, Alianza.
- Séneca, L. A. (2001). *Medea*. Traducción en verso de V. García Yebra. Madrid, Gredos.
- Soriano, E. (1985). *Medea 55*. Barcelona, Plaza & Janés Editores.
- Von Trier, L. (director). (1988). *Medea* [Película]. Radio (DR).
- Wolf, C. (1996). *Medea. Voces*. Madrid, Debate.

NOTAS

- 1 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 [...]”.
- 2 Cfr. De Pourcq (2012).
- 3 Chantal Maillard. Nacida en 1951. Poeta y ensayista. Entre sus libros se encuentran: *La mujer de pie* (2015), *La baba del caracol* (2015), *La razón estética* (2017), *¿Es posible un mundo sin violencia?* (2017), *La compasión difícil* (2018). Entre sus poemarios: *Matar a Platón* (2004), *Hilos* (2007), *Hainuwele y otros poemas* (2009), *La berida en la lengua* (2015) y *Cual menguando* (2018).
- 4 El cineasta danés Lars Von Trier resemantiza al personaje mítico que nos ocupa en su film *Medea*. Para ello, cuenta con el guión de Carl T. Dreyer y Preben Thomsen y la interpretación protagonista de Kirsten Olesen.
- 5 Recordemos que esta voz: “Se trata de un sujeto imaginario, al que no debemos confundir con el ficticio de la narrativa, pues no es un otro, sino la máscara del yo, lugar donde este se exhibe a la vez que se disocia [...]”. Como una consecuencia de la coextensión entre el yo y su enunciación, que en el imaginario lector, de modo espontáneo e inconsciente, pero también en el de cierto tipo de crítica, se produzca una identificación entre –en términos de Mignolo– el yo textual y el yo social del poeta [...]” (Calabrese, 2009, p. 40).
- 6 Todas las citas están extraídas de esta edición: Maillard (2020). Dichas citas serán indicadas solamente con el número de página entre paréntesis.
- 7 Aumont (1992, p. 231) denomina: “un espacio *abierto* en el sentido de que, fundado en la noción de objeto y en una geometría de la vecindad, es, en sí, ilimitado”.
- 8 Con respecto al regreso de una mujer con el propósito de cavar y destrozarse la tumba de sus hijos, intertextualmente lo hallamos en *Médée Kali* de Laurent Gaudé (2021).
- 9 Al hablar de “elementos” resulta imprescindible una referencia a Empédocles de Agrigento (483-433 a.n.e) nacido en Sicilia. Como aclaran Rosental e Iudin (1965, p. 136) “fue un filósofo materialista de la Antigua Grecia, ideólogo de la democracia esclavista en su poema filosófico *De la Naturaleza* reduce toda la diversidad de las cosas a cuatro “raíces”: tierra, agua, aire y fuego. Esta teoría sobre los cuatro elementos (o “principios”) de la naturaleza se mantuvo en la filosofía antigua y medieval durante muchos siglos. Empédocles explicaba la unión y separación de los elementos por la acción de dos fuerzas opuestas: la de atracción y la de repulsión (“la amistad” y “la enemistad”). El predominio de una fuerza u otra explica los diferentes estadios en el desarrollo del universo”. Por otra parte Loupiac (1998, p. 9) aclara que: “[...] constitutifs de toute chose, incréés et impérissables, la Terre, l' Eau, l' Air et le Feu correspondent aux apparences et aux états de la matière: la Terre est le principe et le support de l' état solide et de la sécheresse; l' Eau, issue d' une fusion ignée ou d' une dissolution, de l' état liquide et du froid; l' Air, de l' état volatile et gazeux. Le Feu est un fluide éthéré, support de la lumière et de la chaleur et anime les particules des corps [...]”.
- 10 Cfr. Pomeroy (1991).

- 11 Cfr. Foley (1994).
- 12 Cfr. Biglieri (2005).
- 13 “El término griego *oikos* tiene un significado muy rico y complejo. Esta complejidad no queda suficientemente plasmada si lo traducimos como dominio o propiedad. Porque si bien es cierto que con *oikos* se hace referencia en primer lugar a la hacienda, unidad de producción fundamentalmente agrícola y ganadera, donde sin embargo ocupa también un lugar importante la artesanía doméstica, se utiliza además, y tal vez con más frecuencia, para referirse a un grupo humano estructurado de manera más o menos compleja, de extensión más o menos grande según las épocas, y donde el lugar que ocupan las mujeres se inscribe por consiguiente en función de la estructura misma de la sociedad cuya unidad básica está constituida por el *oikos*”. (Mosse, 1991, p. 19). Por su parte Gambon (2009, p. 28) sostiene: “En su acepción de familia, *oikos* suele estar en estrecha relación con *genos*, término que reafirma la idea de filiación y remarca el lazo sanguíneo que une a los miembros de un grupo. El hecho de que en la antigüedad, en algunos contextos, el uso de estas palabras resulte intercambiable (cf. DA s.v. *oikos*) destaca la concepción del *oikos* como una unidad diacrónica y enfatiza un aspecto esencial del mismo que adquiere relevancia en el marco de la polis: la continuidad, asegurada a través de la transmisión intergeneracional [...]”.
- 14 No es casual la preeminencia del término hilos que nomina el poemario anterior de esta autora (2007).
- 15 Segal (1995, p. 232) respecto de la tragedia griega: “La tragedia define de nuevo el papel del espectador. En vez del deleite o *térpsis* del recitado épico o de la actuación coral, la tragedia implica a su público en una tensión entre el esperado placer de asistir a un espectáculo trabajado en sus más mínimos detalles y el dolor que sus contenidos nos producen. Aquí y allá los propios trágicos llaman la atención sobre esta contradicción, la “paradoja trágica”, que consiste en encontrar placer en el sufrimiento [...]”.
- 16 Catenacci (2000, p. 73-74) sostiene que: “la Medea de Eurípides invierte la conducta de los héroes homéricos, quienes, frente a dos alternativas, cada una con sus propias ventajas y desventajas, optan por la mejor, por lo general la segunda”.
- 17 El conflicto entre razón y pasión ya fue percibido por Galeno. Cfr. Galeno (1823), *De Placitis Hippocratis et Platonis*, III.3, 14-16 (306K); Cfr. III.4, 23(317K) ss., III.7, 14-16(338K), IV.2, 27 (372K), IV.6, 19(408K) ss.
- 18 Para las citas de los versos de la tragedia griega tomamos como referencia principal las obras de Kovacs (1994) y de Nápoli (2007). Los versos estarán indicados entre paréntesis.
- 19 Lojo (1994, p. 23) sostiene: “La víctima inmolada, que en el asesinato primordial pertenecía del todo a la comunidad en conflicto, se sustituye luego por un “chivo expiatorio” no por completo ajeno al grupo social pero tampoco asimilable a él enteramente (como los locos, enfermos, ancianos o niños, seres con alguna anomalía, extranjeros o esclavos)”.
- 20 Cfr. Intertextualmente la lapidación de la protagonista se halla en Wolf (1996).
- 21 Este verso nos retrotrae al poema “Dice Eurídice” de Horacio Castillo (1999).
- 22 Con respecto a la muerte liberadora ejecutada por Medea Cfr. *Medea* de Tomas Moore (1920); *Larga noche de Medea* de Corrado Álvaro (1956); *Medea* de Franz Grillparzer (1960); *La frontera* de David Cureses (1964); *Desmesura. Exercício com Medeia* de Hélio Correia (2006); *El escorpión blanco* de Daniel Fermani (2012) (inédito).
- 23 La infidelidad de Medea ya ha sido referenciada en *Medea* 55 de Elena Soriano (1985) y en *Medea. Voces* de Wolf (1996).
- 24 Cfr. Esta enunciación en *Medea* de Séneca (2001, vv. 458): “Quascumque aperui tibi vías, clausi mihi [...]”.
- 25 Cfr. La imagen del envejecimiento animal de Medea en *El Escorpión blanco* de Daniel Fermani (2012) (inédito).
- 26 Presumiblemente la autora ha leído el cuento de Borges, “La casa de Asterión” (1984, p. 569 y ss.) cuando enuncia: “[...] Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan [...]”, ya que Maillard escribe: “Estancia tras estancia/ de una/ habitación a otra/ por los interminables corredores [...]” (p. 121).
- 27 Merleau-Ponty (2003, p. 62)