

---

La recepción de las emociones en torno de la  
violencia en el personaje mítico de Medea, en  
*Le cycle médéen* de Pascal Quignard

El hilo de la fábula

*The reception of the emotions around the violence in  
the mythic character of Medea, in Le cycle médéen  
by Pascal Quignard*

Delbueno, María Silvina

---

 María Silvina Delbueno\*

[silvinadelbueno@yahoo.com.ar](mailto:silvinadelbueno@yahoo.com.ar)

Universidad Nacional de La Plata

Universidad Nacional del Centro de la  
provincia de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina

**El hilo de la fábula**

Núm. 29, e0061, 2025

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN 1667-7900

Recepción: 13 Marzo 2025

Aceptación: 9 Junio 2025

DOI: <https://doi.org/10.14409/hf.2025.29.e0061>

**Resumen.** Quizás las razones de la pervivencia inusitada del personaje mítico de Medea se fundan en su condición de mayor dramatismo entre las figuras del teatro clásico, la ambivalencia de una mujer y de una madre filicida. En sus múltiples versiones, este mito ha transitado los más diversos géneros desde Eurípides hasta la actualidad. Tal es el caso del autor francés Pascal Quignard, quien resignifica a esta protagonista en las obras agrupadas bajo el nombre: *Le cycle médéen*. En orden cronológico citamos: el ensayo *Le sexe et l'Effroi* (1994); *Médée* (2011) fragmentos con marcados sesgos poéticos y la narrativa *L'origine de la danse* (2013). En todas estas piezas aparece la figura de nuestro personaje a través de la hibridación genérica percibida tanto en los géneros literarios como en los pictóricos.

Nuestra investigación tiene por objetivo enfatizar desde los estudios de recepción las emociones que giran en torno a la violencia del personaje de Medea explicitadas en el binomio, 'bios' (vida)- 'thánatos' (muerte), pulsión-expulsión- a partir del cruce de géneros plasmado en la singularidad de un mismo autor.

**Palabras clave:** Medea, Recepción, Quignard, Violencia, Emoción, Hibridación

**Abstract.** *Perhaps the reasons of the mythical character of Medea's rare persistence are based on her condition of major dramatism between the figures of the classical theatre, ambivalence of a woman and a filicidal mother. In its multiple versions, from Euripides to nowadays, this myth has gone through different genres. That is the case of the French author Pascal Quignard, who resignifies the protagonist in the plays grouped under the name of Le cycle médéen. In chronological order it will be mentioned: the essay Le sexe et l'Effroi (1994), Médée (2011), containing fragments with highlighted poetic bias, and the narrative L'origine de la danse (2013). In all these pieces, the figure of our character appears through the generic hybridisation perceived in both literary and pictorial genres.*

*The aim of this research is to emphasize, from the reception studies, the emotions surrounding Medea's violence that is specified in the binomial bios (life) and thánatos (death), pulsion and expulsion from the genres crossing embodied in the singularity of the same author.*

**Keywords:** *Medea, Reception, Quignard, Violence, Emotion, Hybridisation*

---

### Notas de autor

\* **María Silvina Delbueno** Profesora-Magíster-Doctora en Letras-(UNLP). Profesora Titular en la Facultad de Derecho (UNICEN) Dirige Proyectos de Investigación y Extensión en dicha facultad. Últimos libros publicados: *El mito de Medea en obras argentinas contemporáneas*. (2025). Buenos Aires. Corregidor. *Médée Kali* de Laurent Gaudé. Introducción, traducción y notas. (2021) La Plata. Editorial Hespérides.

---

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo se sustenta en los estudios de recepción que nos permiten reelaborar desde el pasado al personaje mítico de Medea de acuerdo con la mirada de Pascal Quignard en tres de sus obras.<sup>1</sup> Según nuestro parecer, el concepto de recepción involucra al de tradición,<sup>2</sup> dado que tanto uno como el otro transportan aquello de lo que hablan a nuestro presente. (Cfr. Hardwick, 2003:8; Martindale, 2007:301).

Las implicancias de dichos estudios permiten comparar la perduración de los aspectos lingüísticos, teatrales y contextuales del pasado (grecolatino en particular), y apuntan a interpretar mejor la cultura en las que se inscriben estas obras. En este sentido, Da Silva da cuenta (2023: xvii) de que la recepción siempre implica un gran número de variables, origina lecturas plurales que se interpretan, se agregan y se sedimentan con el paso de los siglos al mismo tiempo que condicionan las lecturas posteriores.

Luego de revisar el concepto de recepción nos será necesario abordar el concepto de hibridación que, al igual que aquel, atraviesa nuestro trabajo.

A este respecto, Stross (1999:58) sostiene que la hibridación biológica es un cruce entre diferentes tipos, razas, variedades, especies o géneros de animales o plantas, indicando una gama de grados de diferencia, los cuales pueden o deben exhibir y por tanto implican la existencia de los límites inferiores y superiores para esa variedad. (Cfr. Kapchan and Strong, 1999: 243).

De acuerdo con la reflexión anterior, García Canclini denomina hibridación «(...) a los procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas» (2013:14). Nos resulta sumamente interesante la hibridación propuesta por el autor francés en las obras que componen *Le Cycle Médéen: Le sexe et l'effroi* (1994); *Médée* (2011) y *L'origine de la danse* (2013), tomados en función de hipotexto unas de otras, en términos de Genette (1982: 9-10), respecto de las tragedias clásicas.<sup>3</sup> Por esta causa, ha logrado recepcionar en estas obras la combinación, el cruce entre los géneros: trágicos, narrativos-poéticos y pictóricos.<sup>4</sup> Como bien afirma La Rocca (2017:81) su producción literaria escapa a toda tentativa de clasificación por géneros y busca continuamente un diálogo con otros sistemas semióticos como el cine y el teatro.

---

<sup>1</sup> Pascal Quignard (Verneuil-sur-Avre, 1948) escritor, músico, profesor y filósofo francés, fundador del Festival de Ópera y Teatro Barroco de Versailles. Además, es violonchelista y organista. En el año 1990 fue nombrado secretario general del comité de lectura de editorial Gallimard. En el año 2002 ganó el Premio Goncourt con su novela *Las sombras errantes*.

<sup>2</sup> García Jurado (2015:14) 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 [...], la segunda proviene de finales de los años 60 del siglo XX [...] 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 (...)».

<sup>3</sup> Todas las citas están extraídas de estas obras: *Le sexe et l'effroi* (1994), *Médée* (2011) y *L'origine de la danse* (2013) seguidas por el número de página.

<sup>4</sup> Vouilloux (2015:38) da cuenta de que una de las cuestiones que plantean todos los textos de dicho ciclo se refiere a la intensa circulación que establecen entre gestos literarios y artísticos y actitudes o aptitudes que forman la base de nuestros modos de vida. Sin ninguna interrupción en la continuidad, Quignard pasa de un texto, una pintura, una tragedia, un ballet, una pieza musical a las fases elementales de la antropomorfosis y a los conductos de las especies vivientes, y viceversa, como si la literatura y el arte dieran acceso a un saber sobre lo que hay detrás de cada forma, detrás de cada frase. (Todas las traducciones de la lengua francesa a la española nos pertenecen).

Con respecto a la hibridación inherente a Quignard, Solans (2024:3) enuncia que la hibridación teórica se presenta en el ensayismo quignardiano como un verdadero modo de creación de pensamiento enteramente implícito que procede menos de la conexión que de la interpenetración de diferentes sistemas conceptuales dando como resultado la plena integración de elementos teóricos dispares en un nuevo sistema.

Ahora bien, a la complejidad del género híbrido que nos permite estudiar distintos enfoques, en la particularidad de este análisis, debemos acentuar el eje vertebrador en el que confluyen todos los géneros, es decir, la recepción de la emoción en torno de la violencia que se imprime en la agencia de nuestro personaje mítico a partir del binomio 'βίος- θάνατος' - vida-muerte, impulsión-expulsión. El autor, al igual que Eurípides, se halla movilizado por una heroína tanática cuyas emociones significan un potencial disruptivo. Por tanto, recordemos que en lengua griega, uno de los sentidos de 'πάθος' es emoción (Aristóteles, 1990:20-23). Por su parte, Konstan (2006:4) anuncia que el sentido específico de la emoción está en parte condicionado por esta penumbra de connotaciones: de ahí en más, cómo una emoción es una reacción a un evento o a una circunstancia transgresora, mira a los estímulos del afuera a los cuales responde. (Cfr. Fernández y Buis, 2022:18).

Desde estas definiciones del término emoción podemos entrever que la fuerza de la Medea eurípidea es su crimen filicida, la misma fuerza denotada en las heroínas del autor francés, pues todas ellas se hallan encaminadas hacia expresiones de violencia sin retorno.<sup>5</sup>

Procederemos al análisis de las obras propuestas en orden cronológico.

## I. *LE SEXE ET L'EFFROI*. LA HIBRIDACIÓN DE GÉNEROS

Esta obra compuesta por dieciséis capítulos constituye cronológicamente la primera del ciclo narrativo de Quignard que aborda el mito de Medea desde una escritura espiralada y fragmentaria. El capítulo VIII está destinado en forma exclusiva a este personaje. A partir del relato, el autor asume desde los inicios que «Médée est la figure de la passion insensée» (1994:186). Dicha pasión constituye no sólo el origen de este personaje en la literatura helénica sino su recepción en la literatura romana, amplificando en la última, la imagen de la maga y de la bruja, más allá de Séneca y Ovidio. Por tal motivo, Quignard considera la existencia de dos grandes Medeas, y con ellas se refiere tanto a la obra de Eurípides (431 a .C)<sup>6</sup> como a la de Séneca (aproximadamente en el 50 d. C), claros hipotextos de estas obras.

Nos resulta sumamente importante destacar en esta narrativa dos ejes vertebrales: los estudios de recepción y la hibridación de géneros. Por una parte, la recepción del mito entre las obras literarias. Por otra parte, la hibridación de la tragedia, especialmente senecana con los frescos pompeyanos que la erupción del Vesubio ha conservado intactos hasta nuestros días.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Vouilloux (2015:38) sostiene «(...) Medea es la figura tutelar que hace y deshace el círculo musical, que lo establece y lo arruina, que revela sus dimensiones de deseo y muerte. Es, pues, en la diversidad de estas manifestaciones que Quignard la eleva a través de una serie de textos que permiten configurar algo así como un “ciclo medeo.»

<sup>6</sup> Cairns (2021:11) respecto de la Medea eurípidea afirma que las emociones son o debieran estar en el centro del debate sobre las formas y posibilidades de otro entendimiento, especialmente porque están asociadas con signos visibles externamente síntomas y patrones de comportamiento y porque estos factores externos son típicamente tomados como signos de apreciaciones, motivaciones y valores.

<sup>7</sup> Fresco procedente de la casa de los Dioscuros, en Pompeya, Nápoles, Museo Archeologico Nazionale.

Entonces, el autor da voz desde la pintura a la antesala del filicidio en que: «(...) les enfants jouent aux osselets sous le regard de leur pédagogue. Médée se tient debout sur la droite.(...) La main droite va chercher la poignée de l' épée que la main gauche tient (...)» (1994:189).

Creemos necesario destacar a partir de dichos frescos la concentración de Quignard en las manos y en la mirada tanto de Medea, como de los niños y el pedagogo. La totalidad de estos personajes se inserta en el espacio interior de la casa de Jasón. Ahora bien, la mano derecha de la filicida busca la empuñadura de la mano izquierda.<sup>8</sup> Este cruce de manos es concomitante con el cruce de miradas de dobles opuestos. Es decir, la mirada proteccionista del pedagogo hacia los niños y estos mientras juegan, cruzan su inocencia con la mirada materna. La emoción en torno de los hechos violentos se acerca en la inmovilidad y en el silencio de la madre pues: «La rage de Médée est calme» (1994:189).

Quignard atisba una doble interpretación en este cruce, reflexiona sobre ello y se interroga. Entonces, desde el espanto de las miradas plasma parte del título de esta obra. Como bien anuncia Lapeyre-Desmaison (2014:268) Quignard indica una reorientación posible del mito a partir de las miradas de los niños, aquellas que las fuentes Séneca o Eurípides no cuestionan, es la fuerza de las miradas aterrorizadas de estos niños sobre la madre en la que la locura rompe la contención. Por un lado, ¿se trata de la mirada dubitativa, la que se aviene entre el sentimiento de la maternidad frente al sentimiento de furibunda venganza? En ello sigue a Eurípides (vv. 1040-1060) en una visión que Quignard designa psicológica de acuerdo con los estudios críticos acerca del poeta griego. (Cfr. Cairns, 2021:21). Pero, por otro lado, ¿se trata de una acción irresistible, la compulsión a la muerte? En ello, el autor determina una visión fisiológica especialmente cuando interrelaciona el nacimiento y la muerte como movimientos de pulsión-expulsión que igualmente atañen a los movimientos que involucra la ejecución de la danza inherente a la mujer. Finalmente, se decide por la versión trágica eurípidea que, de alguna manera, resume dichos frescos cuando el amor se transforma en odio, la pasión malsana en ferocidad (1994:190).

Por lo expuesto, la hibridación entre los géneros dramático y pictórico se hace posible cuando el fresco parece traducir en gestos y acciones el verso 1079 que emite la protagonista de Eurípides y que resulta esencial para las recepciones posteriores del personaje mítico.<sup>9</sup> El autor, finalmente, determina que el instante pictórico no es psicológico sino trágico porque la heroína está imposibilitada de detener el torrente de ira que la atraviesa y que la impulsa a la acción. Dicha ira podría sostenerse a modo de 'agón '(combate) de unos contra otros, pero en el caso de la colquidense se trata de un mismo frente, pasión frente a razón, que nos retrotrae al eje ya propuesto 'βίος- θάνατος', a modo de pulsión por la vida y expulsión de la misma hacia la muerte.

Al tiempo e intertextualmente la alusión a la Medea de Apuleyo en sus *Metamorfosis*, capítulo VIII, entrecruza a la *Medea* de Séneca cuyo accionar filicida también impera en el momento final. Por ello, el autor retoma y resignifica en la tragedia latina los versos 1012-1013 (Cfr. García Yebra, 2001) en el que la mujer anuncia que hurgará en sus entrañas para evitar un tercer hijo de Jasón. Esta enunciación será retomada por el autor francés en las dos obras posteriores. Reflexiona profundamente sobre el entramado propuesto entre el deseo sexual, instrumentalizado en la vulva femenina, en la comunión de la pareja y la desdicha provocada por esta pérdida que la lleva a

<sup>8</sup> Para un estudio de las manos de Medea (Cfr. Boedecker, 1991:95; Cavallero, 2003:309; Biglieri, 2005: 119; Coria, 2021:119, entre otros autores).

<sup>9</sup> « (...) Y comprendo qué atrocidades estoy a punto de cometer, pero mi corazón es más fuerte que mis deliberaciones, y él es el culpable de las mayores desdichas entre los hombres (...).» (La traducción nos pertenece). Cfr. Kovacs (1994), Nápoli (2007), entre otros autores.

desmembrar los frutos de su vientre. Por consecuencia, la *Medea* senecana se atreve a decir ‘*Medea nunc sum*’ (v. 910), pues ya ha proyectado realizar el filicidio tanto de sus dos hijos como del nonato, ausente este último en Eurípides.<sup>10</sup> Entonces, la pasión amorosa del personaje mítico es comparada con la pasión de Venus, una pasión transformada en ‘*pharmakós*’. Ahora bien, quien comete un crimen se halla en estado de fascinación bacántica y a través de la misma se visualiza la mirada de Medea, especialmente en el fresco pompeyano, anticipo de la mirada monstruosa de Medusa. Según sostiene Quignard : «Le fresque représente la ‘ fleur’ de la passion qu’elle concentre et ce n’est que par la suite de l’ action qu’elle se révèle ‘ instant’ de mort». (1994:196). Es decir, el fresco da cuenta del instante previo al crimen pero no puntualiza la exactitud de su ejecución. Desde este fresco, el autor direcciona la mirada hacia la imagen pictórica de Delacroix en su *Medea furiosa* e intertextualmente concentra un punto de comparación. El pintor francés reproduce en el arte el espacio interno de una caverna desde la intensidad de colores, el gesto materno de leona agazapada, custodia de sus hijos.<sup>11</sup> Ello, de alguna manera está retomado de la tragedia eurípidea, aunque de modo inverso, por la nodriza, vv.187-189 en relación con la mirada de leona que acaba de parir convertida en la de un toro, y por Jasón en los vv. 1342 y 1407 al compararla con la naturaleza salvaje de la tirrénica Escila. A partir de la nominación feral de Jasón, Delacroix revitaliza en el trazo el gesto de la filicida al retener violentamente a los hijos en su intento fallido de fuga. Entonces, el personaje mítico conforma a una interactiva mediadora entre el pensamiento de los clásicos y la pintura del autor francés, de la mano de Quignard. De tal modo, este asume que en Delacroix se enfatizan los gestos, la rebeldía y los gritos de los hijos ante su inminente muerte, aunque nada saben respecto de ella. En tanto que en el fresco pompeyano se acentúa la mirada y el silencio de una mujer que medita, y que se parangona con la tragedia eurípidea concentrada en ese instante. De humillada a vengadora, esta mujer ostenta el manejo de sus emociones.

Concluye esta pieza de manera ambivalente, es decir, a modo de cierre como de apertura. Por tanto, finaliza pero a un mismo tiempo, lo dejará abierto para sus próximas obras, mediada la hibridación de géneros, a través de la unión visible de hombre y mujer. Dicha unión dará lugar a la invisibilidad de la fecundación de ese alguien que anida en el útero materno frente a la visibilidad del recién nacido. Los ciclos *βίος- θάνατος* circunscriben el accionar de esta figura tutelar, pues como afirma el autor: «La naissance est la fin du coït. Naître est un plaisir qui meurt» (1994:203).

## II. MÉDÉE. LA INTERTEXTUALIDAD CON *L’ ORIGINE DE LA DANSE*

La segunda obra de este *cycle médéen*, funcionó como libreto destinado a Carlotta Ikeda y se denominó *Médée Méditant*. La totalidad de esta pieza vuelve a ser retomada por el autor francés a lo largo del capítulo III de su obra posterior: *L’ origine de la danse* con el mismo nombre y variantes mínimas.

*Médée* da cuenta de una fragmentación dividida en tres secciones: *Danse perdue*, *Médée et La rêvuse*.<sup>12</sup> No es casual que la primera de estas secciones se inicie con la danza uterina, pre-natal y

<sup>10</sup> Ranger (1996:234) «Au moment où elle se dit devenue Médée, nést-elle pas plutôt une Ménade possédée (...)». Coria (2021:119) sostiene al respecto «El momento en que la heroína anuncia *nunc sum* es el mismo en el que sus manos se atreven a completar su venganza empuñando la espada contra sus propios hijos (...)».

<sup>11</sup> Delacroix. Obra instalada en París Louvre (n 795) Conjunto (122,5 x 84,5 cm).

<sup>12</sup> Lapeyre-Desmaison (2014:267) « El tratamiento de Medea en la obra sugiere, por extensión, leerla como un mosaico de fragmentos recompuestos. (...) El enfoque del escritor, como se revela en la pieza Medea, consiste en fragmentar los textos originales para retener sólo los más vívidos, los más densos y los más violentos».

luego, casi de inmediato con el nacimiento del niño, ya que de esta manera ha concluido la pieza anterior que aquí se retoma: «(...) Ils surgissent dans la lumière (...) Ils sont tombés sur la terre» (2011:9). Ese nacimiento deviene de una madre desconocida, innominada que nada puede hacer para evitar que el niño caiga al mundo, boca arriba y lanzando un primer grito, luego de atravesar «une danse perdu» (2011:12). Esta danza uterina funciona como preámbulo para la segunda sección *Médée*, la conocida filicida y, por ello, el epígrafe constata la rememoración del autor al describir: «La petite amie de mes douze ans, sa mère voulait la tuer dans la baignoire».

Quignard nos inicia con cierto ludismo en una lectura semántica del término *Médée* con que titula esta segunda sección: ‘*Médée méditant*’, una mujer que medita y se transforma en mediadora. Nos anuncia que «Med» conforma la raíz del nombre Medea del que derivan *Midi*, *Médecine* et *Méditer*. Tales términos constituyen el eje vertebral de esta segunda obra, especialmente si lo receptionamos desde las fragmentaciones míticas. Medea como nieta del Sol se define en el mediodía, en la brillantez que provoca el momento más visible del tiempo y, desde esa visibilidad, interactúa con el tramo final de la primera de las obras. Conformamos entonces el binomio: visibilidad epifánica de la mujer frente a la invisibilidad del que subyace en su vientre. Igualmente es ‘*Médecine*’ a causa de su fama, la maga, la hechicera con cuyos ungüentos y bálsamos ha podido ‘re-médier’ a los otros, en clara alusión mítica a los beneficios brindados tanto a Jasón como a los Argonautas.

Siguiendo los lineamientos trazados, el autor nos aproxima al término ‘*médite*’ también desde su raíz latina ‘*meditari*’ con el sentido pré-médite, es decir, la que ve en sueños, la que anticipa lo porvenir. Entonces realiza una simbiosis entre nuestro personaje y la ‘*Magna Mater*’, la ‘*Mère de la montagne*’, ‘*Mèter Oreia*’, la chamana, apropiándose desde este entramado del misterio cíclico ‘*βίος- θάνατος*’ con el que vuelve a involucrar la hibridación de géneros tanto en las obras literarias como pictóricas.

Inmediatamente, Quignard retoma el primero de los semas para dar cuenta de que en lengua griega los ‘*medea*’ significan los testículos que los hombres se amputaban para depositar en el altar de la ‘*Grand Mère Cybèle*’. Cercenamiento que, en alguna medida, nos retrotrae a los hijos de la colquidense en los hipotextos clásicos. En la pieza de Eurípides es el Coro que reprocha a Medea su amor desmesurado por Jasón, y en la de Séneca, este papel lo cumple principalmente la Nodriz. Entre tanto, la que cuida la masculinidad del argonauta que al ser abandonada fragua la mutilación de otras masculinidades, en este caso, los hijos de la pareja y el no-nato.

Polifónicamente inevitable, nos resulta la evocación del cercenamiento que Cronos realizó a su padre, el dios Urano, y de cuyos genitales surgió en el océano la diosa Afrodita. Entonces el escritor nos introduce en otra semántica, la de ‘*Aphrodite*’, la producida por el ‘*Aphro*’ y, desde allí, nos convoca a su particular interpretación del mito. Así como Afrodita deviene la hija del cielo, el autor vuelve sobre Medea como hija del Tiempo, y agregamos tiempo de vida como de muerte. Por consecuencia, retoma lo anteriormente expuesto ya que Medea significa *Midi*, un lapso del tiempo detenido en ella. Si nos retrotraemos a la primera de las obras analizadas, *Le sexe et l’effroi*, el autor traslada de manera concomitante a esta segunda obra, la detención del tiempo con la detención de la mirada materna ante la evaluación del crimen filicida por venir. Dicho estancamiento temporal, igualmente, le es necesario a fin de incorporar el encuentro inicial de la pareja, entretejida a la saga de los Argonautas. Por esta causa, la tercera obra, *L’origine de la danse*, retoma la conocida historia de la caucásica Medea en el Acto II. Ahora bien, en la obra *Médée*, la aparición de Jasón se aviene con la descripción del mito que se le augura al rey Pelias: «Il a le corps couvert d’une peau de panthère jaune et noir» (2011: 24) y, al mismo tiempo, portador de una única

sandalia en su pie izquierdo.<sup>13</sup> En pocas palabras, relata los acontecimientos secuenciales: el enamoramiento de la mujer, el robo de la piel dorada y la huida de la pareja en la nave Argos. En realidad, en esta Medea, el autor constata el doble robo: en primer lugar, el del preciado vellocino y, en segundo lugar, el del pequeño hermano: «La main droite de Médée tient la main gauche de Iasôn et sa main gauche tient la main droite de son petit frère, Apsyrtos» (2011:24). Entonces, recordemos el cruce de manos en la primera de las obras aquí analizadas, como así también la ambigüedad fraguada por el autor, en clara innovación, al indicar aquí a un pequeño Apsirto y no ya al joven amenazante.

Con la simpleza de la crueldad, y desde la narración de los hechos de violencia tan indescritibles como amplificadas con respecto al mito, el autor francés retoma la desmembración de los restos del niño a fin de ralentizar la persecución paterna. Sin embargo, dicha persecución se logra a través del Tiempo, el mismo tiempo con el que es definida y en el que se ha detenido Medea (2011:26).

Y si nos acercamos al término violencia, desde el campo semántico 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 and Jones (1996:1842) ya ha dado cuenta del término ‘hybris’ como sinónimo de violencia.<sup>14</sup> Más tarde, Fisher (1992:6) combina su filiación con la impiedad.

Por lo 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, 2013:19).

Si volvemos a la obra *Médée*, casi a un mismo tiempo desde el entramado de la violenta muerte fratricida, el autor nos prepara para el nacimiento de los hijos de Medea y Jasón: Mérmeros y Feres desde una escritura en espiral, pues morirán a manos de su madre. Entre tanto, recepciona la nominación de estos hijos desde una de las tantas fragmentaciones míticas. Por consecuencia, Quignard comienza a introducirnos en la ya aludida dicotomía ‘βίος-θάνατος’.

Este fragmento será resignificado casi en su totalidad en el Acto III de *L’origine de la danse*. Como resulta conocido, Medea actúa contestataria a la violencia por traición, violencia de su ‘timé’, pues radica en haber sido abandonada por su marido. Entonces el resultado es una violencia más espiritual que física en la que enfrenta a su enemiga (2011:28.) Ella ungió la tela con los venenos a plena luz del día, concomitantemente con los semas aludidos con anterioridad: ‘Médecine y Midi’. Por tanto, revitaliza el tercer término ‘médite’, y lo hace para referirse a la dubitación de matar o no a sus hijos, tal lo acontecido en el hipotexto euripideo en los vv. 1049-1060. Los acontecimientos confluyen a través del tiempo porque ella configura el Tiempo y ese Tiempo sigue siendo todavía. Es decir, el momento preciso en que Medea medita. Desgarrada en su interior y aún, extraordinariamente bella en su exterior permanece firme ante la emoción de los hechos de violencia por venir y en ello el autor realiza la hibridación genérica con el fresco de los Dioscuros, en Pompeya, señalada en la primera de las obras: *Le sexe et l’effroi*.

Ahora bien, Quignard retoma al referido Séneca respecto de la alusión a un tercer filicidio, el que involucra igualmente la violencia interna sobre el propio cuerpo de la mujer: «Elle tient une épée dans ses mains mais elle ne la tient pas par la poignée» (2011:30). Asistimos entonces a la

<sup>13</sup> En este sentido, el autor nos recuerda desde el mito el temor de Pelias por el hombre que, calzado con una sola sandalia, le arrebatará el trono.

<sup>14</sup> Cfr. Wolff, 1969:606; Girard, 1987:102-103; Pérez Herrans, 2013:39; Crespi, 2014:23, entre otros autores.

desmembración del nonato, aludido en la primera de las obras, luego del desgarramiento externo que le ha provocado la pulsión pasional al asesinar a sus hijos, Mérmeros y Feres. La incorporación de la espada revitaliza tanto como semiotiza el hipotexto eurípideo. Desde el espacio interior de la mujer, algo impersonal va creciendo en ella y habrá de darle muerte. Por ello, no sólo nos direcciona al filicidio de los hijos nacidos, sino al del tercer hijo no nacido, Médeios: «(...) repose sur le bombement de son sexe» (2011:30). Esta vez, el autor decide desviarse del mito en la obra *Médée* ya que Médeios aparece como hijo de Medea y de Egeo, una vez establecidos en Atenas.

Quignard utilizando la hibridación que le permite la obra senecana, recepciona el fresco de Pompeya y lo describe pormenorizadamente como antesala a la inmediatez de este triple filicidio. «Soudain elles les tue./Et, aussitôt après, elle soulève sa tunique; elle écarté les jambes, avec son épée elle nettoie l'intérieur de sa vulve de toute trace du troisième enfant qu'elle a conçu de Iasôn» (2011:32).<sup>15</sup> De alguna manera transcribe los versos senecanos para insertar el último asesinato al mediodía, sema con el que la mujer ha sido definida, y tal como fue aludido anteriormente con el ascenso al Sol, su abuelo. A ello debemos anexarle la ciclicidad del Tiempo.

El autor analiza el crimen a modo de ritual sacrificial (Cfr. Burkert, 1987:150) y, por consiguiente, incorpora a los sumos sacerdotes de la Gran Madre. Dicha invocación a la Madre Negra trae aparejada una doble valencia. Por un lado, la hibridación con el género ensayo *L'origine de la danse* ya que lo integra a lo largo del Acto IV. Por otro lado, e indirectamente, la alusiva recepción de Kali, la diosa oriental, esposa de Shivá, dios mortuorio, en la que se explaya en dicho ensayo. (Cfr. Delbueno, 2021: 9-40).

El autor retoma los ciclos, 'βίος-θάνατος' pero lejos de redundar en ellos, se aboca a la deformación de la imagen de los recién nacidos, esta vez como asesinos de los vivos. Inversamente proporcional aparece la figura de todas las madres que desean a los hijos a fin de ser vengadas por ellos. En este tramo, el autor realiza el extraño símil entre la Virgen María y la reina Medea, madres en duelo (Cfr. Loraux, 1990) o bien María como la nueva Medea al enunciar: «Elles lancen, toutes les deux, sur le monde, les enfants» (2011:36). Medea arrasada por el parto convoca la vida y la muerte a un mismo tiempo. Las manifestaciones de su duelo corroboran, en el segundo caso, una intensa expresividad emotiva. Los espacios exteriores como interiores se duplican oximóricamente en estos personajes pues María en la pintura de Zurbarán, con la que el autor reflexiona y con la que realiza la hibridación de géneros, se halla en el espacio exterior, al pie de la cruz, derramada en llanto, los ojos en alto suplicando.<sup>16</sup> En tanto Medea casi desnuda combate su interioridad sexual desde los signos de la emoción que le produce la ira con los ojos cerrados. Contestataria traiciona en su interioridad corporal la traición de Jasón.

Quignard formula la pregunta retórica que nos lleva al inicio de esta pieza: «Qui est cette femme dont je tombe?» (2011:38). Entre tanto, nosotros nos preguntamos: ¿se tratará de la angelical María, la madre nutricia o de la monstruosa Medea, la infanticida?<sup>17</sup> Ambas sienten el abandono, María de su hijo, Medea de su esposo. Y ambas responden a las fuentes físicas de su dolor.

<sup>15</sup> Loraux (2004:56) respecto de la tragedia eurípidea: «Los hombres entregan su vida, las mujeres entregan a sus hijos. (...) Por decirlo en una palabra, a la división griega tradicional de las tareas entre ambos sexos, Medea objeto que el hecho de dar a luz constituye en sí mismo un combate más peligroso que el que ha de librar el hoplita. Al hacer esta afirmación, Medea no innova más que por exceso, pues, en lo que respecta a toda la tradición griega, el parto es visto como un combate, o por lo menos como una prueba, digna de ser definida con el nombre de 'pónos'». Más adelante la autora sostiene (2004:58): «Pónos: nombre que designa el esfuerzo prolongado, el sufrimiento, aquello que el varón debe soportar a fin de llegar a convertirse en un hombre».

<sup>16</sup> Francisco de Zurbarán: *La casa de Nazareth* (1640). Museo del Prado, España.

<sup>17</sup> Cfr. Rodríguez Cidre, 2002: 272-292 y 2010: 30).

Como punto de partida de dicha interrogación, el mundo interior se ha perdido desde el primer grito, o ha sido perdido por el recién nacido en el momento en que se instala en la exterioridad, tal como lo constatan los inicios de esta obra.

De tal manera, el aniquilamiento del recién nacido aquí expuesto se halla resignificado en el Acto V del ensayo *L'origine de la danse* con el que entrecruza la función sexual femenina a través del sema 'medea', es decir, la que cuida la genitalidad paterna. Sin embargo, ese cuidado lejos de extenderse en acto reflejo al resguardo del recién nacido, implica un movimiento inverso, expulsor de vida y que, al volverse sobre sí, aniquila.

Quignard reflexiona acerca de la condición de la maternidad y por ello, cierra esta segunda sección con la alusión a otra espada no ya mítica sino bíblica, la de Salomón, otra innovación desde el ámbito religioso, como ya lo ha perfilado con el personaje de la virgen María. Se trata del pedido a dos madres de «découper l'enfant» (2011:48). Ellas pelean por la tenencia del hijo, la biológica que abandona y la adoptiva que recupera. Salomón exige un sacrificio. En cierta medida, esta bipartición puede comprenderse si nos acercamos a la duplicidad de la propia Medea, la valencia tanto de la que protege como de la que aniquila.

Ya sobre el final, la última sección denominada *La rêveuse*, ha sido escrita a modo de posfacio por Marie-Laure Picot quien nos refiere cómo llega la obra *Médée* a Carlotta Ikeda y a Pascal Quignard.

Todas las íntimas formulaciones planteadas en esta obra subyacen en una fluctuación tan sensible como conmovedora. Desde la funcionalidad del mito plasma en un devenir fragmentario narrativo-poético, no exento de musicalidad, el eje vertebrador ya planteado en tres semas: 'Médée-Midi-Médite' que atraviesan la emoción en torno de los hechos de la violencia de la protagonista que oscila desde el abandono y pérdida de la corporeidad masculina a la pérdida de otras masculinidades: el arrebató filicida.

### III- L'ORIGINE DE LA DANSE. LA ESCRITURA EN EL CUERPO

No es casual que el autor francés cierre *le cycle médéen* con este libro, haciendo gala de una escritura espiralada y cíclica, un movimiento pendular que retoma e ilumina las obras anteriores.

Esta pieza se inicia a partir de la rememoración del autor respecto de su trabajo *Médée* con Gilbert Glasman para el Museo de Bellas Artes de Lille, *Portrait de la pensée*.<sup>18</sup>

Se encuentra dividida en XVIII capítulos y solo algunos de ellos resignifican el mito que concierne a nuestro personaje clásico. Estos capítulos son: *Danse perdu*, capítulo XVIII: *La mère noire* y el capítulo XIV: *Zétés l'Argonaute*. Recordemos que el capítulo III que en un primer momento el autor nominó *Médée méditant* constituye el libreto del espectáculo representado en Burdeos (Teatro Molière-Scène de Aquitania, en noviembre del año 2010) y en Paris, (en el Teatro Paris Villette, en el año 2011).<sup>19</sup>

En *L'origine de la danse*, escritura y danza funcionan a modo de un complejo entramado, puesto que esta última conforma la inscripción del movimiento corporal. Desde la ritualidad

<sup>18</sup> Armël Mattmann (2015:58) a este respecto sostiene que «*L'origine de la danse* puede ser un libro aparte en la obra de Pascal Quignard. El encuentro entre su escritura y la experiencia corporal del buto nos permite vislumbrar aún más la figura del Otro, un Otro aterrador, aniquilador».

<sup>19</sup> Genetti (2014:2) considera: «Incluso más allá de la inversión del cuerpo en el acto de escribir, identifica en el gesto de escritura y en el deseo de venganza el resurgimiento del cuerpo desterritorializado y oculto sometido a la ortopedia del lenguaje. En definitiva, la voz de la danza se encuentra en la voz sacrificada de la escritura».

performativa, el autor reivindica la danza buto, a la que hace referencia y que es representada con las manos hacia el suelo, a modo de sintomatología del dolor.<sup>20</sup> Ello simboliza, en clara rememoración la caída del niño al nacer. Los movimientos que ejecuta la mujer danzante no son otros que los movimientos que ha emprendido el personaje clásico desde el eje vertebral: *βίος-θάνατος*. Es decir, inseminación sexual-expulsión natal hacia la muerte.

Por ello, Medea juega con el exterior e interior, espacios que comparte con la danza, en que el adentro se ha perdido. Desde el espacio exterior, las preguntas retóricas de corte existencialista marcan el verdadero ‘páthos’ de nuestra protagonista.<sup>21</sup>

Desde el espacio interior, el silencio funciona como antesala de la soberanía sexual. La completitud del ser solo se logra con el feto antes de nacer con lo cual renueva la primera de las obras aquí estudiadas. Es así como el nacimiento involucra: «Incroyable danse expulsive (perte des eaux) intrusive (l’intrusion de l’air dans le corps)» (2013:33). En consecuencia, el autor define la danza “Ankoku-butoh”, danza perdida: «danse-issue-des-ténèbres-quimonte-à-ras-du-sol» (2013:33) y asimila la emoción de los hechos de violencia del nacimiento con la danza oscura inserta en un mundo oscuro.<sup>22</sup>

Esta danza comienza a transformarse en pre-natal ya adentrados en el capítulo VI y el autor escinde los espacios de luz y de sombra, es decir, el pasaje del feto de la oscuridad a la luminosidad que nos retrotrae al sema ‘Midi’, tal como sucede con los estados emocionales de la protagonista tanto en el mito como en la narrativa pictórica.<sup>23</sup>

De esta manera, el autor define al hombre desde su condición fetal a modo de sátiro danzante que desgarrar y desmembra, capaz de cometer omofagia, (2013:37). Ahora bien, el escritor recurre desde aquella imagen a la imagen de las Bacantes extasiadas por Dionisos en un ‘sparagmós’ (despedazamiento) ritual. Al igual que ellas, Medea danza la expulsión del feto al que luego desgarrará como una coribante pero su diferencia es la lúcida racionalidad.

Para focalizar la escritura de esta imagen el autor recurre al origen del dios Dionisos cuya antigua denominación era Shivá, dios de la montaña, itifálico (2013:37).<sup>24</sup> Kali esposa de Shivá ya ha sido brevemente anticipada de manera fragmentaria en la obra anterior.

De acuerdo con el autor, la pareja Kali-Shivá, podría unificarse, y, de este modo, existirían dos danzas que conforman una unidad en relación con los espacios: interior y exterior. La primera es aquella que precede al nacimiento, añadimos la danza invisible, en tanto que la segunda reproduce la expulsión al mundo, la natación perdida en el líquido amniótico, la danza visible. En definitiva, una danza que, de acuerdo con la etimología del nombre de la maga, podrá nominarse chamánica. En estas danzas se incluyen la gestualidad de las emociones y junto con ellas, los

<sup>20</sup>La Rocca (2017:82-83) «De hecho, si seguimos la etimología de la palabra “buto”, significa “bailar” (“bu”) y “golpear/pisar el suelo (“to”). (...) Quignard ve en esta danza la expresión de la danza perdida, del hombre que emerge de las tinieblas de la guerra (...) Los espectadores se encuentran ante una única bailarina, que utiliza solamente sus gestos para contar la historia de Medea y su acto final. Los movimientos de Ikeda son compulsivos y están marcados por una emoción que surge de su cuerpo: sus manos tiemblan, su cuerpo se agacha, sus ojos miran a los espectadores como en estado de trance - a veces se levanta, a veces se encoge de miedo - su expresión trágica está cargada de pasión».

<sup>21</sup> Cfr. Lyons,1980:70; Strongman, 2003:3; Menges 2017:259.

<sup>22</sup> Armêl Mattmann (2015:56) «El buto nació en Japón a fin de los años 1950, sobre las ruinas de Hiroshima. El buto se caracteriza por la extrema sencillez de sus formas, por los movimientos lentos, Al borde de lo animado y de lo inanimado».

<sup>23</sup> Lapeyre-Desmaison (2014:267) «De la tragedia inaugural que recorrió las etapas que condujeron al gesto insensible, la danza preservará el momento de ‘augmentum’ y de su fatal desenlace».

<sup>24</sup> Cfr. Daniélou 1986: capítulos 1,2,4,6 y 10.

tiempos que transcurren de la oscuridad a la luz como los espacios que circunda el arriba hacia el abajo. Como ya lo ha pronunciado en la primera obra, la danza, que en esta pieza califica como primera es la que precede al abrazo sexual, danza del origen y la segunda, la danza in-trauterina, la danza del recuerdo de dicho origen. En esta última, el recién nacido es expulsado violentamente al suelo, es decir, sobre la tierra hiriente de una telúrica y tanática Medea. De acuerdo con Quignard tres elementos se relacionan con el recién nacido: «La mer, la terre et l' air» (2013: 42), el mar metaforizado en el agua que contiene al feto, la tierra en la que cae y el aire que lo absorbe. Estos elementos están claramente incorporados en nuestro personaje desde el mito a partir de la travesía por el mar recorrido junto con los Argonautas, la tierra corintia que la albergó en tiempo pasado y la expulsa en el presente de la acción trágica, y el firmamento a través del cual huyen las Medeas clásicas con el carro alado de su abuelo el Sol.

Desde la presencia materna el autor retoma aquellos tres elementos y entreteje otro tríptico que involucra Madre, Padre e Hijo. El mismo se vertebra desde el entorno de la danza. Es decir, el Padre impulsa el interior de la Madre, esta desde el espacio interior del vientre expulsa al hijo y este surge desde ese interior al mundo exterior. Entonces, el personaje de Medea deriva en una expulsada y en una expulsora permanente. Por ello, este personaje configura las tres danzas a las que alude el autor, una de las formas de la danza perdida (2013: 51). En la expulsión la mujer danza en la búsqueda del origen del dolor humillado a través del suelo. La humillación con notas de marginalidad, barbarismo y otredad se erige en la causa de la vergüenza de la que ella es objeto (2013:49) y son los términos a los que apela Quignard.

Entonces, la danza conforma el baile que rememora el cuerpo en el suelo, en el aire o en el agua. En primer lugar, aparece la gestualidad de la danza, en segundo lugar, el ritmo. La pareja permanece en el abrazo perdido detrás de la danza perdida. La gestualidad de la mirada, la que se ofrece a los amantes, tanto en la danza presente como en el pasado encuentro mítico, convoca caracteres epifánicos, especialmente para la mujer. Ello es definido por el autor como 'ek-stasis' (2013:58), la mirada de Medea cautivada por el argonauta. Luego, el nacimiento de los frutos de su vientre significa una caída (2013:54).

Así como Quignard anteriormente formó un tríptico entre Padre-Madre e Hijo, en una unión primigenia, tiempo después lo vuelve a conformar entre tres mujeres: Medusa, la Madre Negra en la que el mirado muere; la maga Medea y la bacántica reina Ágave. Tres personajes humillados en la emoción de los hechos de violencia a las que Lapeyre-Desmaison (2014: 269) valida ya que el frágil mito de Medusa está también omnipresente en la obra.

Asimismo, el autor alude a Mérmeros, el mayor de los hijos de la pareja (2013:71) y le otorga voz:

Dites-vous, ma mère, que je recherche encore, en cet instant où je me trouve, devant la pointe de cette lame que vous approchez dangereusement de mon visage, ce qui échappait à ce que vous me disiez avec tant de véhémence depuis que je suis né.

Con ello, intertextualmente retoma la definición de parte del título de la primera de las tres obras concatenándola con la danza, pues conforma el cuerpo que sale de un cuerpo que precede (2013:72). Entonces la danza resulta previa a la rotación frenética del trance, donde se «vierte» fuera de sí.

Al igual que la fragmentación mítica, la danza resulta cíclica, pues conforma un movimiento que no pretende huida ya que simplemente se encamina hacia un exterior. Dicha danza

resulta de la emoción de los hechos de violencia pergeñados por Medea al salirse de todo cauce. Un cuerpo sale de la oscuridad hacia la luz, siempre desde el silencio, de la impulsión a la expulsión y de la expulsión de la vida a la muerte.

Danza, nacimiento y muerte constituyen el eje vertebrador ‘βίος-θάνατος’ de la experiencia humana (2013:109). Desde esta perspectiva el escritor relaciona el movimiento de la danza entrelazada con la muerte, una de las formas de la belleza. La primera danza de tinieblas, ‘ankoku butoh’, fue bailada el 10 de junio de 1962. Esta danza sobre el suelo se asemeja a la acción materna en que «La Mère est le trou noir, l’expulsante, la rejetante, l’effrayante» (2013:120). De acuerdo con Quignard, tanto Cibele, la Madre de los dioses, como Artemis, la cruel Señora de los animales, precedieron a la Medea del templo de Hera en Corinto, a modo de la poderosa Ágave. Por tanto, se consolida la relación divina como humana entre las diosas Cibele, Artemis y Medea frente a la humanidad en quiebre de Ágave. El grito del espanto vertido por sus presas es el grito del dolor del nacimiento. Con ello vuelve a definir el espanto «(...) l’effroi est le sens de l’inconnu» (2013:139). Ese espanto se concatena cíclicamente con la primera de las obras y, además le anexa la secuencia final eurípidea, el espanto ya aludido de la mirada de Jasón ante los hijos mutilados.

La protagonista al igual que la heroína trágica: «C’ est la joie inconmensurable de Médée quand imagine Jason découvrant ses enfants morts» (2013:122). Cuatro han sido las matanzas perpetradas por Medea y llevan por nombre: Apsirto, Mérmeros, Feres y el nonato Médeios. En definitiva, todos ellos constituyen sus danzas mortuorias en venganza por la emoción del dolor delirante causado por el traidor. El personaje de Medea expulsa del mundo a sus hijos, los ha condenado a la muerte del mismo modo que lo ha hecho Corinto, y en ello consiste su simetría.

Quignard sostiene que la Medea griega es la heredera de Dionisos, y por ello, la ha amalgamado con la reina oriental Kali, consorte de Shivá. Esta Medea exagera la emoción de la violencia vengativa, la consecuencia del sufrimiento que engendra aquel que abandona y la inmediata devastación que cava sobre sí.

La ciclicidad que instauran las tres piezas analizadas es retomada metafóricamente en la imagen de la cueva llamada Makris (anteriormente Córcira que constituía una ‘pólis’ ubicada en la isla de Corfú) en donde Medea se entregó por primera vez a Jasón. Dicha imagen, resguardo de la filicida, aparece en la narrativa pictural de Delacroix. Entonces, lo visible se fusiona con lo invisible y esto provoca el movimiento de la danza. Medea danza en su origen como el ‘ankoku butoh’ (2013:158).

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Un mismo autor atraviesa al personaje mítico de Medea en tres de sus obras. Todas ellas interactúan entre sí y a su vez reciben los hipotextos de Eurípides y Séneca. Quignard perfila tres ejes vertebradores en este ciclo: la hibridación de géneros, ensayístico-narrativo-poético-pictórico; los estudios de recepción y las emociones en torno a los hechos de violencia que caracterizan ínsitamente a nuestro personaje. Desde una escritura fragmentaria y espiralada que escapa a cualquier catalogación genérica, el autor reorienta la espectacularidad del mito. El espanto en la mirada de los niños ante lo porvenir de la primera obra nos conduce a los umbrales: ‘βίος-θάνατος’, vida-muerte-impulsión-expulsión-. Este tríptico se repite ineludiblemente en las obras siguientes. La maga se halla subyugada ante la presencia epifánica del argonauta. Eximida de culpa y de castigo, la mujer acontece en la sexualidad, reservorio de lo masculino e impulsa la vida en su vientre para luego expulsar del mismo a sus tres hijos, Mérmeros y Feres y el no-nato Médeios.

Aquella impulsión – expulsión conforma los movimientos de la danza prenatal, la que involucra la invisibilidad de la gestación frente a la visibilidad de los vástagos, luego de la unión sexual. La danza perdida ‘ankoku butoh’, escritura de una voz en el cuerpo adolorido, incorpora las fuerzas primitivas, telúricas del personaje mítico a fin de implicar emocionalmente a los lectores-espectadores.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles. (1990). *Retórica*. [Traducción al español: Antonio Tovar] Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Armêl Mattmann, Jacques. (2015). Tomber dans le là. Pascal Quignard, l'autisme et la danse perdue. Dans *Psychanalyse*, N°32, 53-59. Éditions Érès.
- Biglieri, Aníbal A. (2005). *Medea en la Literatura Española Medieval*. La Plata: Decus.
- Boedecker, Deborah. (1991). Euripides Medea and the vanity of *lógoi*. In *Classical Philology*. 86(2), 95-112. University of Chicago.
- Burkert, Walter., Girard, René. and Smith, Jonathan. (1987). *Ritual Killing and Cultural Formation*. Stanford: University Press.
- Cairns, Douglas. (2021). The dynamics of emotion in Euripides' *Medea*. In *Greece & Rome*, 68(1), 8-26. Cambridge University Press.
- Cavallero, Pablo. (2003). Medea de Eurípides: La atésis de versos y la construcción gradual de la venganza. En *Emérita, Revista de Lingüística y Filología Clásica (EM)*-LXXI 2, 2003, 283-312. Centro de Ciencias Humanas y Sociales.
- Coria, Marcela. (2021). Las manos de la Medea senecana. En *Mujeres en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos. Homenaje al Dr. Andrés Pociña*. Aldo Pricco y Darío Maiorana (Comps.). pp.107-123. UNR : Facultad de Humanidades y Artes.
- Crespi, Maximiliano. (2014). Fantasmas de la violencia. Notas sobre un tema de Roland Barthes, Roland. En Ana María Zubietta (Comp.), *Mapas de la violencia. Filosofía, teoría literaria, arte y literatura*. pp.19-43. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- Daniélou, Alain. (1986). *Shiva y Dionisos. La religión de la Naturaleza y del Eros*. España: Kairós.
- Da Silva, Fátima. (2022). The Classical Tradition in Portuguese and Brazilian Poetry. In *Cambridge Scholars Publishing*. Cambridge.
- Femenías, María Luisa. (2013). *Violencias cotidianas (en las vidas de las mujeres) Los ríos subterráneos*. Rosario, Ediciones prohistoria. Vol I.
- Fernández, Claudia y Buis, Emiliano J. Las emociones en el mundo griego antiguo: debates y perspectivas. (2022). En *Circe de Clásicos y Modernos*, N° 26(2), 9-12. Universidad Nacional de La Pampa.
- Fisher, Nick. (1992). *Hybris. A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*. England: Aris & Phillips.
- García Canclini, Néstor. (1992). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- García Jurado, Francisco. (2015). Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector. *Nova Tellus*, 33(1), 11-40. Universidad Nacional Autónoma de México.
- García Yebra, Valentín. Séneca. (2001). *Medea*. Madrid: Gredos.
- Gaudé, Laurent. (2003). *Médée Kali*. [Traducción al español: María Silvina Delbueno] (2021) París: Actes Sud Papiers.
- Genette, Gerard. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil.

- Genetti, Stefano. (2014). Chantal Lapeyre-Desmaison, Pascal Quignard. La voix de la danse. Dans *Studi Francesi Rivista quadrimestrale* fondata da Franco Simone, 172 (LVIII/I). Torino, Rosenberg & Sellier.
- Girard, Renè. (1983). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Hardwick, Lorna. (2003). *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Kapchan, Deborah and Turner Strong, Pauline. (1999) Theorizing the Hybrid. In *The Journal of American Folklore*. Vol 112 (445), 239-253. University of Illinois Press.
- Konstan, David. (2006). *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*. University of Toronto.
- Kovacs, David. (1994). *Euripides. Cyclops – Alceste - Medea*. Cambridge, Mass.: Loeb Classical Library, Harvard University Press.
- Lapeyre-Desmaison, Chantal. (2014). Éclats de Médée. Dans *Contemporary French and Francophone Studies* 18 (3), 266-272. Taylor & Francis : Abingdon Oxfordshire.
- La Rocca, María Concetta. (2017). Medea de Pascal Quignard. La danse buto et le spectateur : perspectives neuro-esthétiques. Dans *Margue. Revue d'art contemporain*. [en ligne]. 24/2017. Francia.
- Liddel, Henry. G & Scott, Robert. (1996). 1968. [1843]. *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Loroux, Nicole. (1990). *Les mères en deuil*. Paris: Éditions du Seuil.
- Loroux, Nicole. (2004). Las experiencias de Tiresias (Lo masculino y lo femenino en el mundo griego). Barcelona : Acantilado.
- Lyons, William. (1980). *Emotion*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Martindale, Charles. (2007). Reception. In C.W. Kallendorf (Ed.), *A Companion to the Classical Tradition*, 297-311. Malden, MA: Blackwell.
- (2013). Receptions-a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical. *Classical Receptions Journal*, 5, 169-83. Oxford: University Press.
- Menges, Leonhard. (2017). The emotion account of blame. In *Philos Stud* 174, 257-273. Springer Science+Business Media Dordrecht.
- Nápoli, Juan. Tobías. (2007). *Eurípides. Tragedias*. Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Pérez Herrans, Fernando. M. (2013). El (inmarcesible) árbol del bien y del mal: entre el atractor maligno y el prójimo. In ID (Ed.), *La cólera de Occidente. Perspectivas filosóficas sobre la guerra y la paz*. pp.23-60. Madrid: Plaza Valdes Editor.
- Quignard, Pascal. (1994). *Le sexe et l'effroi*. Paris : Gallimard.
- (2011). *Médée*. Paris: Ritournelles.
- (2013). *L'origine de la danse*. Paris : Éditions Galilée.
- Ranger, Jean Claude. (1996). Violence, nature e divine chez Médée. In *Pallas*, 45(1996), 229-249. Persée: Université de Lyon.
- Rodríguez Cidre, Elsa. (2002). Medea y lo monstruoso. Tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca. En *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Andrés. Pociña y López Aurora. (Coord.). Vol. I, 277-292. Levanti Editori.
- (2010). *Cautivas Troyanas. El mundo fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba: Ordía Prima.
- Solans, Alexandre. (2024). [Le Heidegger de Pascal Quignard, un hybride théorique](https://journals.openedition.org/trans/) dans *Trans-revue de Littérature générale et comparée*, N°30. Paris. <https://journals.openedition.org/trans/>  
<https://doi.org/10.4000/12ewb>
- Strongman, Kenneth. T. (2003). *The Psychology of Emotion. From Everyday Life to Theory*. John Wiley & Sons.

- Stross, Brian. (1999). The Hybrid Metaphor in *The Journal of American Folklore*, Vol. 112 (445), 254-267. American Folklore Society.
- Vouilloux, Bernard. (2015). Medea mediatrix. Pascal Quignard et la figuralité du médium. Dans *Le bal des arts. Le sujet et l' image : écrire avec l' art*, 37-53. Bricco Macerata Quodlibet.
- Wolff, Robert. P. (1969). On Violence. In *Journal of Philosophy*, 66 (19), 601-606. Centre for digital philosophy.