



MEDEA DE HÉCTOR SCHUJMAN: DE LA TRAGEDIA AL MELODRAMA

Liliana Pégolo
(Universidad de Buenos Aires)

Resumen. La *Medea* de Héctor Schujman, estrenada en Buenos Aires, en 1965, y transmitida por Radio Nacional en el año 1966, se inscribe en lo que el autor denominó como «teatro didáctico popular». Esta experiencia dramática se define así por la necesidad de exponer y esclarecer, según Schujman, «asuntos conflictivos, problematizados; puestos en el índice por los poderes y los intereses.» Desde esta perspectiva, *Medea* retoma el centro de la escena trágica convertida en una protagonista de radioteatro; mujer trastornada por amores no correspondidos, es abandonada por un Jasón aprovechador que busca ascender socialmente. El resto de los personajes asiste al juego sangriento de Medea, que insiste en un matrimonio acabado hace ya tiempo. El interés de este trabajo es analizar las transformaciones operadas por Schujman sobre un texto transversal de la dramaturgia de todos los tiempos, y comprobar la flexibilidad del género trágico para adaptarse a diferentes representaciones genéricas.

Abstract. *Medea*, by Héctor Schujman, which premiered in Buenos Aires in 1965 and broadcasted through the National Radio in 1966, falls into what the author denominated as «Popular Didactic theatre». This dramatic experience is defined so by its necessity to expose and clarify, according to Schujman, «conflictive matters, problematised; these are placed within the index by the powers and interests». Following this perspective, *Medea* retakes the centre of the tragic scene turned in a leading woman in radio-drama; a woman traumatized by unrequited love, she is abandoned by an opportunist Jason, looking to climb the social ladder. The other characters assist the *Medea's* bloody game, who insists upon a marriage long time gone. The point of this essay is to analyse the transformations performed by Schujman about a transversal text belonging to the classic dramatic works, and to prove the flexibility with which the tragic genre adapts to different generic representations.

Palabras clave. Medea, Eurípides, Schujman, Tragedia, Melodrama

Keywords. Medea, Euripides, Schujman, Tragedy, Melodrama

Antes de comenzar el análisis de esta *Medea* argentina y urbana, quiero señalar que mi encuentro con el texto de Héctor Schujman fue fortuito ya que estaba en la búsqueda de otra *Medea*, una de «carne y hueso», que, presa del abandono y desamparo de su pareja, abatida por el hambre y el desamor en todas sus formas, estrangula atrocemente a sus cuatro pequeños hijos. Esta mujer es Elvira Luz Cruz, conocida como «la fiera del Ajusco», quien en una de las barriadas pobres del Distrito Federal mexicano, a comienzos de los '80, adquiere popularidad por ser protagonista de un crimen que la encarceló por casi treinta años.

Precisamente con el nombre de *La fiera del Ajusco*, Víctor Hugo Rascón Banda estrena, en 1984, una obra a la que consideró «maldita» por los innumerables problemas que le provocaron¹. En 1985, el film *Los motivos de Luz*, dirigida por Felipe Cazals, con guion de Xavier Robles, retoma el tema para ahondar en el contexto en el que Elvira Luz cumplió, sin saberlo, con los designios del mito clásico. El hecho policial y, más aun, el proceso judicial al que se sometió a la filicida, movilizaron a los sectores de la opinión pública mexicana, entre los cuales hicieron sentir su voz quienes creyeron ver, en la condena a Elvira, la supremacía de estructuras sociales patriarcales y machistas, persistentes en los albores del siglo XXI (Toto M. 1999: sp).

Ante la imposibilidad de hallar el texto buscado, encuentro en la *Medea* de Héctor Schujman un buen sustituto porque esta obra acrecienta, en el contexto teatral argentino y latinoamericano, el número de hipertextos surgidos de las versiones clásicas, y porque, a través de la retórica de sus personajes y una importante enumeración de acotaciones autorales, nos acerca a otras posibilidades dramáticas como el melodrama, el radioteatro y el teleteatro, incipiente todavía en la Argentina de la década del '60. Devenida en hallazgo para quienes buscamos textos ubicados fuera del «canon», esta *Medea*, estrenada en 1965², es consignada entre otras versiones locales por Perla Zayas de Lima, a quien Lidia Gambón cita en su artículo «Acerca de los imaginarios clásicos de alteridad y su pervivencia en el teatro argentino actual: Antígona(s) y Medea(s)» (Gambó L. 2012: 217-226).

¹ Entrevista inédita realizada a Víctor Hugo Rascón Banda donde narra los sinsabores sufridos por haber traspuesto un tema tan difícil a la ficción. Algunas de estas razones son las que inducen al dramaturgo a cambiar el título, ya que originalmente la tragedia se llamaba *La razón de Elvira* y Rascón accede a titularla *La fiera del Ajusco*.

² En la página web de Schujman (http://hectorschujman.com/index_esp.html), se afirma que *Medea* fue estrenada en Buenos Aires, en el teatro «Agón», y que un año después fue transmitida radiofónicamente por Radio Nacional. En cambio, Zayas de Lima P (2010: 11) afirma que se estrenó en 1967.

En particular la versión de Héctor Schujman³ se integra al llamado «teatro didáctico popular»⁴, el cual, como afirma el autor, está orientado a «la exposición y el esclarecimiento de hechos históricos o acontecidos de implicancia universal». Los temas de este tipo de teatro son «asuntos conflictivos, problematizados; puestos en el índice por los poderes y los intereses; considerados tabúes y excluidos de la discusión pública». Estas reflexiones de Schujman apuntan a iluminar el contenido de los hipertextos clásicos, precisamente por «lo urticante y revelador de lo que en ellos se denuncia.»

Desde esta perspectiva, Schujman advierte que la consideración didáctica se desprende de la comunicación llevada a cabo por «un medio cultural, popular y artístico» como es el teatro, el cual requiere de una mirada carente de prejuicios para mostrarse en extremo libre y responsable. Como complemento de estas afirmaciones, Schujman señala en la «Presentación» de *Medea* y dos obras más de su autoría⁵, que «la vida, en derredor, se conmueve lo que dura el espectáculo. Y ya mismo debe acudir en su propio socorro» (Schujman H. 2011: 7). Esta advertencia es válida para los otros textos que acompañan la edición de *Medea*, ya que, a pesar de las diferencias existentes entre ellos, en todos se enfatiza «un conflicto tan viejo como el mundo» (Schujman H. 2011: 7).

Pero no es la «Presentación» el único discurso paratextual que aporta comentarios metateatrales, Schujman se detiene, al hablar de *Medea*, en cuestiones de transformación argumental con respecto al original griego y en la adecuación contemporánea de los ejes témporo-espaciales; así lo señala el autor:

Ya escrita la pieza, concebida con criterio de traslación de tiempo y lugar, ubiqué su desarrollo en la época actual e invertí su estructura. En mi versión, Medea mata a sus hijos al comienzo y no al final de sucesos previamente expuestos (Schujman H. 2011: 9).

En el mismo texto el dramaturgo insiste en que «las criaturas sacrificadas», a las que llama «las víctimas propiciatorias de la venganza», se instalan casi de manera permanente en el escenario, compartiendo con los personajes su propio espacio escénico y mental. Con la asistencia escenográfica de una escalera, denominada «la escalera de Medea» (Schujman H. 2011: 11), la acción transcurrirá a partir de esa especie de *axis mundi* por el cual, los seres

³ Poco sabemos de Héctor Schujman, tan solo los datos incluidos en su página *web* que proceden del año 2008; no obstante se desprende de la temática de algunas de sus publicaciones, como la novela *La revolución desconocida. Ucrania 1917-1921, la gesta Makhnovista*, y su defensa de la libertad, la verdad y la decencia cívica, la adhesión de Schujman al ideario anarquista. Asimismo se comprueba su ideología libertaria por el hecho de que se encuentran comentarios a su obra publicados en revistas españolas de orientación ácrata. Al respecto, ver García M. 2002: 14-15.

⁴ En la década del 50' se experimentó en Buenos Aires, con influencias de Bertolt Bretch, un teatro didáctico e «instructivo». Al respecto, ver Pelletieri O. 2003: 134.

⁵ En la edición de la editorial Dunken, del año 2011, se incluyen además de *Medea*, *Buen día, monsieur Gauguin* y *Oh, un ratón!* Esta edición es la que se utiliza para el presente trabajo.

convocados para desmadrarse por la violencia desatada, ascenderán y descenderán atraídos por los cuerpos de los niños que no son vistos por el espectador, cumpliendo así con la exigencia clásica del decoro.

La acción, estructurada en un «acto único», se ubica relativamente cercana al tiempo de la escritura de la obra, es decir que se deduce por la utilería, el vestuario o la referencia a las actividades del viejo Creonte, que puede desarrollarse entre las décadas del 50 y del 60⁶. Así Schujman precisa, entre las acotaciones que «el amueblado es sobrio y de gusto moderno», aunque en los adornos del salón, «se advierte un barroquismo un tanto extemporáneo» (Álvarez de Toledo F. L. 2011: 180-196).

Hacia el frente, sobre una alfombra, se destaca «una mesita ratona y un gran cenicero rojo de murano.» Más hacia la derecha, «otra mesita con teléfono.»

Aunque pueden reconocerse como elementos decorativos, –propios de las décadas mencionadas más arriba–, el uso del vidrio y particularmente el cristal de Murano, la inclusión de mesas bajas, sillones de diversos tipos, ubicados encima de una alfombra central, hay un carácter ecléctico en la ambientación, por lo cual se deduce que el autor procuró sugerir cierta «ahistoricidad» en la puesta escénica. No obstante se advierte, en el hecho de distinguir un «salón de recibo», un «salón combinado», el comedor y dos dormitorios dispuestos en dos plantas, que la casa de Medea presenta las características de las viviendas porteñas «post» 1930, en las que se compactaban y reducían las superficies habitables. En líneas generales, el diseño del hábitat está focalizado en la articulación de espacios comunes con otros destinados a la intimidad⁷.

En cuanto a las referencias del vestuario, Medea las inaugura: se dice que aparece «en salto de cama de tul, como envuelta en un sudario» (Schujman H. 2011: 13)⁸. Esta comparación sugiere dos cosas a los receptores: por una parte el carácter minimalista del diseño, por otra, una anticipación de la muerte de los hijos con la que cargará Medea. Poco después entra en escena la Nodriz con sombrero⁹ y más adelante Sabina, la Creúsa de esta versión, «con bolso de mano y enguantada» (Schujman H. 2011: 33)¹⁰. Finalmente llega Creonte a la casa de Medea; este aparece «con bastón», como un indicador de la supremacía social y

⁶ Una referencia de la época, en lo que concierne a la ambientación, es la mención de las ventanas con celosía o persianas, que estuvieron en boga entre las décadas del 50 y 60.

⁷ Posiblemente la intención del autor fue la de instaurar un modelo de privacidad y confort doméstico que estaba muy en sintonía con las tendencias en boga durante las décadas señaladas, por ejemplo la mención del teléfono con disco y horquilla, que es característico de la época, además de relación existente con la decoración y el equipamiento de la vivienda. Ver Aboy R.: 2010.

⁸ En cuanto al uso de lencería de tul, era propio de esos años; más adelante Medea cambia de vestuario para aparecer «con un traje sastre, oscuro» (Schujman H. 2011: 21), el cual transmite autoridad, propia de una mujer que se atreve a desarticular su condición de ama de casa, esposa y madre. Cabe señalar que, desde 1954, se impone este tipo de ropa femenina con el retorno de la moda *Chanel*.

⁹ La utilización del sombrero persistía todavía en la década del 50, para desaparecer completamente en los 60; pero es de esperar que una mujer mayor como la Nodriz lo siga utilizando, aunque ya no era parte de la moda femenina.

¹⁰ El uso de los guantes era, por entonces, casi obligatorio para las mujeres cuando salían de su casa.

de la autoridad del personaje. Se sabe a través de Jasón que su futuro suegro es un empresario petrolero¹¹, con lo cual se dejan entrever las diferencias sociales existentes entre Medea y la nueva familia de su ex pareja¹². En particular cabe destacar que Jasón es el único de los personajes que no es caracterizado en cuanto a su externalidad; sí lo será a través de su comportamiento moral.

Si nos detenemos en el análisis del tiempo de la acción dramática, esta comienza a desarrollarse por la mañana¹³; Medea se presenta con señales de haber sido ganada por los sueños y las monstruosidades nocturnas. Nada ha cambiado desde la noche anterior: la mesa servida permanece con la comida sin tocar. En lo que respecta a la gestualidad y los signos cinéticos de la protagonista, estos anticipan el crimen, aun cuando Medea retrocede ante la puerta del dormitorio de sus hijos. La interrogación retórica « ¿Por qué?» (Schujman H. 2011: 14) demuestra que se debate en una escisión interior, además de estar presa de cierta condición animal:

MEDEA [...]. Está demudada, el cabello revuelto y con evidentes señas en el rostro de los estragos del insomnio. [...] Se dirige a la segunda puerta y aplica en ella el oído. El aliento contenido. Aferra el picaporte y lo suelta de inmediato, como si quemase (Schujman H. 2011: 13).

Los movimientos, sugeridos por el autor, visibilizan a un ser errabundo entre el insomnio y la inconsciencia:

Observa la puerta con obsesión y terror desembarazada de su abrazo, los puños cerrados como si estuviera martirizándose las palmas con las uñas. Emite extraños quejidos, apenas imperceptibles. En la mano izquierda, recién se descubre que lleva un estilete. Cuando supera lo que pudiera ser una crisis, algo así como un íntimo exorcismo, [...], comienza a moverse sigilosa, pero segura. Abre esa puerta y penetra resueltamente (Schujman H. 2011: 14).

Cuando se inicia el diálogo entre la Nodriza y Medea, el primero de la obra, comienzan a percibirse las características morales y de comportamiento de cada

¹¹ Los períodos de mayor desregulación en la industria petrolera argentina, que incentivaron la participación del sector privado, se dan entre los años 1930-1937, 1958-1962, 1966-1972 y 1992-1998. Como puede advertirse coinciden algunos de ellos con el tiempo de escritura de esta *Medea*; asimismo todos esos procesos son contemporáneos a la aplicación de ideas liberales o neo-liberales por parte de gobiernos antidemocráticos, de carácter dictatorial, o sumamente dependientes de los intereses extranjeros.

¹² Si bien Jasón es presentado como un arribista que busca mejorar su posición económica al contraer matrimonio con una jovencita más adinerada que Medea, esta le recuerda a su ex esposo su propio estatus económico («Cuando te hastió mi carne y mi dinero dejó...», p. 24), además del reconocimiento que hace la Nodriza llamándola «ama» (p. 15) o «amita» (p. 21).

¹³ Se advertirá que Schujman también cumple con el paradigma aristotélico de la unidad de tiempo, ya que la obra no se extiende más allá de una revolución solar.

una: la primera hace hincapié en su condición de trabajadora y empleada («Una no sabe ya para qué trabaja», p. 15), mientras representa un rol protector en función de la abandonada Medea (« ¡Si te vieses! ¿Merece nadie que por él, así te abandones?», p. 15). La Nodriza le insiste en que recuerde su condición de madre, sin saber que ya ejecutó a los hijos, y «que tiene una vida por delante». Como se advierte en el siguiente ejemplo, el personaje se vale de frases estereotipadas, propias del registro lingüístico de los sectores populares argentinos:

¡Así te arruinas! Tienes dos hijos, Medea, no debes olvidarlo. [...] Tus niños amorosos, las criaturas que amamantaste. ¿No valen ellos solos el sacrificio de una vida? Y aún eres joven, y hermosa. Debes animarte» (Schujman H. 2011: 15)¹⁴.

Medea, hablando de sí misma en tercera persona, instala el conflicto: Jasón está por casarse y se ha olvidado de que ella enfrentó los intereses de su propia casa para defender a un «advenedizo»¹⁵ que la termina abandonando. De aquí en más, tras el descubrimiento del filicidio por parte de la Nodriza, se advierte su grado de sumisión hacia Medea¹⁶, la que afirma proceder de una estirpe «feroz» y la que reconoce a esos hijos, –los que parecían dormir «como angelitos»– como hijos de Jasón¹⁷. Schujman instala, entonces, una historia previa que une a Medea con la Nodriza; esta asume que crió a Medea como un ser «fuerte, independiente» (Schujman H. 2011: 17), que pugnaba por superar el odio que sentía su padre hacia ella por haber provocado la muerte de la madre en el parto, la codicia de sus tías, las murmuraciones de su familia criminalizándola, por lo cual recibió de su Nodriza el mote de «pequeña loba» o «lobezna». Medea insiste en que creció «como el tigre», que no necesitó de nadie para subsistir: «De todo me alimenté mientras me fue preciso. De mi madre, primero; a ella destruí para que me diese la vida» (Schujman H. 2011: 17).

Con la muerte de «los hijos de Jasón» (Schujman H. 2011: 17), como afirma Medea, la protagonista comienza a dar rienda suelta al plan que contribuirá a

¹⁴ Si bien se trata de un lenguaje acorde a un registro popular, se observa el uso de un español neutro, en el que no se incorporan variantes regionales de importancia, característica del radioteatro y del teleteatro. Este último comenzó a desarrollarse en la televisión argentina durante la década del 50 (1958) con el así llamado «Teleteatro a la hora del té». No obstante puede pensarse que Schujman utilizó esta variante como un modo de transposición seria del estilo trágico.

¹⁵ Cf: «MEDEA: ¿Olvidar que Jasón prepara sus nuevas nupcias y que Medea ha sido abandonada? ¿Olvidar que Medea se dio a Jasón entera y sin reservas, enfrentando a todos los de su casa, sorda a todos los que la prevenían contra el advenedizo que especulaba con mi posición? No, nodriza, la vida resultaría barata así» (Schujman H. 2011: 15).

¹⁶ Ante el horror generado, la Nodriza no quiere asistir a Medea, quien le reclama ayuda como ocurrió en otras ocasiones. Cf: «Que te dejes de almar como una gallina asustada. Que te acuerdes de tus buenos tiempos. [...] Te necesito.» (Schujman H. 2011: 16).

¹⁷ Hasta el momento no se emitió el nombre del protagonista masculino, ya que, según la Nodriza, se encuentra prohibido por Medea: «¡Eran los hijos de él!».

satisfacer su ira, reclamando venganza. Su intención, aunque crítica, es acabar con Sabina porque no tolera haber perdido a Jasón y así confiesa sus pretensiones ante la Nodriz: «Dejar vacío como el mío, el lecho de Jasón» (Schujman H. 2011: 17). Medea no conoce de «medias tintas»: su amor sin límites solo reconoce un odio semejante. Casi como una sentencia senequista entiende que este es el momento para comenzar con los hechos criminales, y así remata afirmando: «Que sepa el hombre que la hembra no ha de ser siempre juguete de su inconstancia» (Schujman H. 2011: 18).

Cuando entra en escena Jasón, quien fue llamado telefónicamente por orden de Medea, se profundizan los efectos melodramáticos. El melodrama, considerado un género teatral subalterno, había sido rescatado en Argentina, en la década del 50, por el dramaturgo Osvaldo Dragún¹⁸, quien utilizó en sus obras los recursos del teatro «bretchiano», tal como el «efecto de distanciamiento», e instituyó a la sociedad misma como el antagonista del sujeto actante (Pelletieri O. 2003: 135). En el caso de la *Medea* de Schujman, este pone el acento opositor en la hipocresía arribista de Jasón y en su lábil corruptibilidad; en el autoritarismo de Creonte y su temor al escándalo, y en la falsa ingenuidad de Sabina.

El sentimentalismo verbal se extrema hasta tal punto que se generan relaciones empáticas diversas, dirigidas a los receptores: el dilema está entre condenar a Medea por filicida, o bien despreciar a los antagonistas que la abandonaron a su suerte. Solo los niños, los desventurados hijos de Medea, reciben sin pedirlo la conmiseración de los receptores; estos, conducidos seguramente por la leyenda mítica que subyace, serán los encargados de decodificar un mensaje catártico que no se aleja de una finalidad pedagógica.¹⁹ No obstante, Medea, consciente de su crimen, se defiende dejando entrever que ella no es la única culpable:

¹⁸A mediados de la década de 1950, Osvaldo Dragún obtuvo su consagración con una serie de obras de carácter social. El argumento de estas piezas tenía una base histórica, como ocurre con *La peste viene de Melos* (1956) y *Tupac Amaru* (1957), pero tratada a modo de reflexión sobre la sociedad y los comportamientos individuales. En forma paralela, Dragún puso su atención en torno de personajes y situaciones de la vida cotidiana, como en *Historias para ser contadas* (1957), compuesta por cuatro situaciones; una de ellas, *Los de la mesa 10*, fue llevada al cine en 1960.

¹⁹A mediados de la década de 1950, Osvaldo Dragún obtuvo su consagración con una serie de obras de carácter social. El argumento de estas piezas tenía una base histórica, como ocurre con *La peste viene de Melos* (1956) y *Tupac Amaru* (1957), pero tratada a modo de reflexión sobre la sociedad y los comportamientos individuales. En forma paralela, Dragún puso su atención en torno de personajes y situaciones de la vida cotidiana, como en *Historias para ser contadas* (1957), compuesta por cuatro situaciones; una de ellas, *Los de la mesa 10*, fue llevada al cine en 1960. El melodrama nació en la Florencia del s. XVI, como un género destinado a entretener a las clases cultas y adineradas; posteriormente se transformó en el favorito de las clases populares y marginales. A fines del s. XIX y comienzos del XX, la burguesía lo adoptó convirtiéndolo en una forma de teatro pedagógico que buscaba el buen comportamiento ciudadano, por lo cual pasó a ser un instrumento de control estatal (cf. Leonardi Y. 2006: 92-93).

MEDEA: (*Sin mirarla.*) Qué extraña atracción ejerce al ser minúsculo el ser más grande, es algo que nunca se sabrá. Buscando emular, compararse, vencer, en vez de admitir su lugar, con modestia, solo logra turbarse, amargar más su alma, autodestruirse (Schujman H. 2011: 37).

MEDEA: [...]. Violencia, engendra violencia. No fui yo quien desertó, no yo quien se complajo (sic) y desde una expectable posición [...] Tú has vendido a tu hija por el precio de un yerno expectable. [...] ¡Nada te importó nunca ni mi persona, ni ahora la muerte de mis niños! Sólo has pensado en ordenar tu casa e ese sigue siendo tu pensamiento. ¡Viejo pirata! ¡Has venido a negociar tu tranquilidad! ¡Sobre la sangre de mis hijos! (Schujman H. 2011: 41).

A través de estos ejemplos, a los que podrían sumarse otros²⁰, se perciben las características irrenunciables del melodrama, tales como la exaltación de los sentimientos y la búsqueda de la conmoción del espectador, concentradas en una retórica del exceso y la desmedida emocional (Leonardi Y. 2006: 93). Asimismo se advierte la construcción de un discurso estereotipado e hipersensible, que profundiza los aportes morales y sentimentales del mito, aunque Schujman no toma partido por los «buenos», como es de esperar en el melodrama, porque posiblemente no haya «buenos» que defender. Es importante afirmar en este punto que los fuertes enfrentamientos dilógicos entre protagonistas y antagonistas tienen al mito como conductor de la trama escénica, ya que Medea es concebida como un ser ganado por la furia y el amor desmedido hacia un hombre que va en detrimento de su condición de madre. Está claro que Medea presenta un carácter animal y monstruoso, el cual es reconocido por los restantes personajes, como así también la aséptica elaboración de la venganza que acaba con el envenenamiento de Sabina, su rival.

En cuanto a las restantes máscaras, estas giran en torno de la pasión desatada por Medea, quien representa el papel de la hembra abandonada:

²⁰ Medea afirma acerca de sus hijos: «¡Qué inocentes si han nacido! Criaturas con este destino no debieran ver la luz» (p. 19); por su parte Jasón, hablando sobre Medea que está entrando en escena, afirma: « ¿Es eso una voz? ¿Son estos sonidos articulados, inteligibles? ¿No se desgarran esa garganta? ¿No emite pestilencias, hediondos vahos, lenguas de fuego?» (p. 23); en otro caso, es Medea la que habla de la relación que la unía a Jasón: «Pobre palomito asustado. Pobre víctima. ¡Y qué delicado! Si no te conociese. ¡Zangoloteabas como un jabalí en mi cuerpo!» (p. 25); Jasón se ufana de su relación con Sabina, señalando: « ¡No puedes soportar que ame a otra!» (p. 32); Sabina, en casa de Medea, junto a Jasón afirma: «No me vea lejos de ti. Vi a mi padre. ¿Qué está pasando, Jasón, amado mío?» (p. 33); Medea dice a Jasón y a Creonte después de haber envenenado a Sabina: « ¡Corre! ¡Siempre será tarde! Y tú, Creonte, sucumbe como un cerdo, aplastado por tu propia grosera concepción del mundo» (p. 44). Por último, Medea habla a Jasón antes de que descienda el telón: «Y hasta que el fuego nos restituya al polvo. Marido y mujer, pareja al fin. Constante» (p. 45).

- a. la Nodriza, reafirmando su condición servil, casi sin arrepentimientos;
- b. Jasón, asistiendo como varón a la defensa de su condición masculina y a su derecho de ser feliz sin miramiento alguno;
- c. Sabina, abusando de su juventud y del cumplimiento de sus caprichos, como niña burguesa desprejuiciada y egoísta;
- d. Creonte, consciente de su poder, y de cómo las posibilidades económicas con las que cuenta le permiten someter a las alteridades de cualquier condición.

Conclusiones

La *Medea* de Héctor Schujman constituye un aporte a la larga serie de reconstrucciones del mito grecolatino y sus diferentes verbalizaciones escénicas. Nada impide volver a instalarla en la escena nacional argentina, teniendo en cuenta que su autor pretendía llegar con este texto a los ámbitos populares, de manera semejante a lo esperado por los autores griegos de la Antigüedad. El registro lingüístico, usado por Schujman, habilita la difusión de su *Medea* en otros espacios de recepción, que no son los de la cátedra universitaria ni los de la élite académica.

El interés del autor se centra fundamentalmente en las relaciones humanas, no ajenas a la hipérbole melodramática ni al lagrimón del teleteatro «de la tarde». Ambos géneros, sujetos al descrédito de los intelectuales, no quieren reconocerse, quizás, como herederos del mito, el cual se inmiscuye involuntariamente como un sustrato que opera desde el silencio, allí, donde nadie lo espera, entre «Jasones» de medio pelo y «Medeas» irracionales que se queman en amores sin futuro. Cabe preguntar qué sería de nosotros sin el mito, ni de los «artefectos» culturales que producimos. Tal vez, como señala Schujman, así deberíamos interrogarnos: «¿Soportarse? ¿Vagar solos? ¿Adónde iríamos a parar!» (Schujman H. 2011: 7).

Bibliografía

Aboy Rosa, «Ciudad, espacio doméstico y prácticas de habitar en la década de 1950. Una mirada a los departamentos para las clases medias», en Otero, Osvaldo (coord.), «Nuevo mundo. Mundos nuevos. Debates, Espacios urbanos, lugares domésticos convergencias y divergencias», 2010, <http://nuevomundo.revues.org/59215?lang=es> (10/04/2015).

Álvarez de Toledo Fernando Luis, «La tipología departamento y la construcción del habitar moderno: Buenos Aires (1930-1960)», en *Cuadernos de vivienda y urbanismo* No. 8, Vol. 4, jul-dic. 2011, pp. 180-196.

Cruz Antimio, «Escribo para entender lo que mi Dios me explica», en *Emeequis*, 4 de agosto de 2008, pp. 64-66, <http://www.m-x.com.mx/xml/pdf/131/62.pdf> (10/08/2013).

Gambón Lidia, «Acerca de los imaginarios clásicos de alteridad y su pervivencia en el teatro argentino actual: Antígona(s) y Medea(s)», en López Aurora-Pociña, Andrés Silva María de Fátima (coords.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra, Universidad de Coimbra, 2012, pp. 217-226.

García Manuel Carlos, «Teatro didáctico popular, Héctor Schujman», en *Bicel. Boletín Interno del Centro de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo* No. 12 (Enero), 2002, pp. 14-15, <http://fal.cnt.es/?q=node/2> (12/04/2015).

Leonardi Yanina Andrea, «El teatro de Alejandro Casona en Buenos Aires», en Pelletieri Osvaldo (coord.), *Dos escenarios: intercambio teatral entre España y la Argentina*, Buenos Aires, Galerna, 2006, pp. 89-102.

Pelletieri Osvaldo, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La Segunda Modernidad (1944-1976)*, Tomo 4, Buenos Aires, Galerna, 2003.

Schujman, Héctor, *Teatro Cuaderno 6. Medea. Buen día, Monsieur Gauguin. ¡Oh, un ratón!*, Buenos Aires, Dunken, 2011.

Toto Mireya, «De mujeres y democracia. Un proceso medieval en el siglo XX: el caso de Elvira Cruz», en *Revista Transición, Debate y Propuesta en Veracruz*. «Crimen y castigo» No. 28, jul-ago. 1999, <http://cetrade.org/v2/revista-transicion/1999/28> (12/04/2015).

Zayas de Lima Perla, «Mitos griegos en el discurso teatral argentino», en *Telón de fondo, Revista de teoría y crítica teatral* No. 11, jul. 2010, pp. 1-21, www.telondefondo.org. (12/04/2015).