

De hembra temible a fémina sufriente... Reescrituras de Medea en la dramaturgia contemporánea de Tucumán (Argentina)

José María Risso Nieva
Universidad Nacional de Tucumán (UNT)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
josemrisso@gmail.com

Palabras clave:

Cultura clásica grecolatina. Dramaturgia contemporánea. Medea. Recepción productiva.

Resumen:

El presente trabajo es una aproximación al estudio de la recepción productiva de la cultura clásica grecolatina en la dramaturgia contemporánea de Tucumán (Argentina). En esta oportunidad, nos interesamos por aquellas obras en las que es posible reconocer una apropiación de la tragedia *Medea* de Eurípides: *Mirando la luna* (1994), autoría de Verónica Pérez Luna y Jorge Pedraza, y *Museo Medea* (2012), creación colectiva de Guillermo Katz, María José Medina y Guadalupe Valenzuela. Estos dramas se alejan de las interpretaciones negativas consolidadas por la tradición y ofrecen una nueva mirada del personaje.

From fearsome female to suffering female... Rewrites of Medea in the contemporary dramaturgy of Tucumán (Argentina)

Keywords:

Classical Greco-Latin culture. Contemporary dramaturgy. Medea. Productive reception.

Abstract:

The present work is an initial approach to the study of the productive reception of the classical Greco-Latin culture by the contemporary dramaturgy of Tucumán (Argentina). We made, on this occasion, an exploration of plays that appropriate the tragedy *Medea* by Euripides: *Mirando la luna* (1994) by Verónica Pérez Luna and Jorge Pedraza, and *Museo Medea* (2015) by Guillermo Katz, María José Medina and Guadalupe Valenzuela. These dramas transform the negative interpretations consolidated by tradition and propose a new look of the character.

Introducción

El presente trabajo constituye una aproximación al estudio de la recepción productiva de la cultura clásica grecolatina en la dramaturgia contemporánea de Tucumán (Argentina). En esta oportunidad, nos interesamos por aquellas obras en las que es posible reconocer, en términos generales, una apropiación del mito de Medea y, en especial, la recepción de la célebre tragedia de Eurípides dedicada a la heroína. Conforman nuestro corpus de análisis las siguientes piezas, firmadas por teatristas locales y estrenadas en la provincia: *Mirando la luna*, autoría de Verónica Pérez Luna y Jorge Pedraza, y *Museo Medea*, creación colectiva de Guillermo Katz, María José Medina y Guadalupe Valenzuela.

Eurípides estrena *Medea* alrededor del año 431 a. C. y en ella concreta una versión del mito, en la que el personaje protagónico representa un modelo de feminidad negativo: «como una mujer ligada a la magia, como antítesis de la figura materna y como transgresora del orden social impuesto» [Álvarez Espinosa, 2004: 76]. Esta imagen sentada por el tragediógrafo griego, a lo largo de los siglos, ha sido replicada o impugnada, en el proceso de conservación y cambio sustentado por la tradición.

Los dramas que analizamos, aunque se inscriben en esta continuidad textual, introducen una serie de cambios que actualizan el material y lo sitúan en el presente. Tomando como punto de partida la obra de Eurípides, *Mirando la luna* y *Museo Medea* –desde procedimientos y con objetivos distintos– se alejan de las interpretaciones consolidadas y ofrecen una nueva mirada del personaje, por fuera del estereotipo de hembra temible y más cercana a las preocupaciones y conflictos de la mujer contemporánea. Ambas obras, mediante un proceso de reescritura, despojan la figura de la perversidad eurípidea y comprenden su accionar en el marco de situaciones adversas.

Nos proponemos, a continuación, a) identificar los aspectos retomados de la pieza de Eurípides en los dramas seleccionados, b) indagar los procesos de apropiación involucrados en la creación dramática y, por



último, c) analizar el nuevo carácter que adquiere la figura femenina en estas configuraciones poéticas contemporáneas.

El presente artículo se inscribe, por un lado, en el ámbito del teatro comparado, disciplina que aborda los fenómenos escénicos en su territorialidad [Confróntese Dubatti, 2012] y, a su vez, en el dominio de la tradición clásica, dedicada a la investigación de la recepción del legado cultural de la Antigüedad grecorromana (XI a. C.-V d. C.) en el mundo occidental contemporáneo [Confróntese Laguna Mariscal, 2004; García Jurado, 2015]. Asimismo, este trabajo responde a la necesidad, señalada por los estudios de teatro regional, de considerar el acontecimiento teatral en relación con sus matrices culturales particulares, en el marco de un complejo esquema de país, con múltiples asimetrías y diversos modos de producción dramática [Confróntese Tossi, 2015].

Sobre las obras: tradición clásica y teatro contemporáneo

Mirando la luna, autoría conjunta de Verónica Pérez Luna y Jorge Pedraza, fue estrenada en 1994, en el Teatro Alberdi (altos) de Tucumán, y contó con las actuaciones de Sandra Pérez Luna, Jorge Pedraza, Viviana Hurvitz y Mariela Ibarra, bajo la dirección de Verónica Pérez Luna. La obra funda su estructura en la «metateatralidad», es decir, «implica una puesta en escena teatral dentro de otra» obra [García Barrientos, 2001: 232]. El drama, en su nivel primario, trata sobre un grupo de comediantes que llegan a la ciudad de Corinto para hacer una función de las piezas de su repertorio [Ver Fotografía 1]. En un segundo nivel, el metateatral, se desarrolla la historia de Medea, basada en la tragedia de Eurípides.





Fotografía 1 [Fuentes, 2013]

Museo Medea, por su parte, fue estrenada en 2012, en el Museo de la Universidad Nacional de Tucumán, y actuaron en ella María José Medina y Guadalupe Valenzuela, bajo la dirección de Guillermo Katz, siendo la dramaturgia resultado del trabajo colectivo de los agentes mencionados. La pieza plantea, inicialmente, un recorrido por la casa de la señora, devenida en galería de arte. La visita –guiada por la empleada doméstica– desemboca en la habitación de la patrona, momento en el que se inaugura la exposición de las tramas vinculares y los conflictos personales de ambos personajes.

Tanto en *Mirando la luna* como en *Museo Medea*, el vínculo con la tradición clásica se enuncia de manera explícita. En el primer caso, los teatristas señalan que el drama surge «a partir de una lectura de la MEDEA de Eurípides» [Pérez Luna, V., 2013: 42] y, a su vez, revelan una voluntad de apropiación: «un texto clásico siempre tiene muchas cosas para decir y

nosotros lo acercamos al tiempo actual» [Pérez Luna, V. y Pérez Luna, S., 2016: 133]. En el segundo caso, la pieza es presentada como una «Reescritura escénica del mito de Medea» [Programa de mano, 2012], afirmación que luego el director amplía, señalando que la dramaturgia establece como punto de partida la versión trágica de Eurípides [Katz, 2019]. La noción de ‘reescritura’, con la que los autores etiquetan la obra, da cuenta de un interés orientado al «trabajo sobre el mito, sobre el mitema, sobre esa unidad profunda» y, a su vez, el término funciona como «una especie de advertencia, para guiar la lectura del espectador» y moderar sus expectativas: «tratar que la gente a la obra no le pida *Medea*, no le pida tragedia griega y no le pida Eurípides, sino que se conecte con otra cosa» [Katz, 2019].

De acuerdo con lo expuesto, estas dramaturgias reconocen la recepción del legado clásico, en tanto estímulo para la creación, pero no la preeminencia de una obra anterior. A diferencia de una adaptación, basada en un «principio de dependencia» textual [Martínez Lax, 2014: 146], en tanto que supone el «explícito reconocimiento de la primacía y la autoridad» de un modelo precedente; las operaciones hipertextuales –como en estos casos– buscan «absorber y transformar» [Dubatti, 1995: 13] el texto de Eurípides. Como señala Pavis [2008: 214], las prácticas de ‘recuperación’ de obras pretéritas no solo modifican la letra del modelo, «sino que también profesan no interesarse por ella, tratándola como un motivo de variaciones o de reescrituras». En relación con los dramas seleccionados, la tragedia del poeta griego representa un caso de «texto-material», es decir, se trata de un «texto cuya vocación es brindarse a que se lo trabaje, esculpa, ordene, y nutra [con] las improvisaciones, para desembocar en el espectáculo del que sólo subsiste una mínima parte en tanto texto» [Danan, 2012: 58]. Es importante señalar que el proceso de apropiación de la textualidad ajena, en el corpus considerado, está mediado por una instancia de «traducción interlingüística» [Jakobson, 1975: 69], dado que los autores acceden a las fuentes de origen grecolatino a través de versiones en español. Esto implica,



al decir de Grimm [1993: 304], «una limitación para la apropiación libre del texto por el lector que depende de las traducciones: este lector está sometido en una medida mucho mayor a las manipulaciones (indirectas) de la crítica literaria». En virtud de los pasajes insertados y reconocibles en la textualidad, es posible identificar las traducciones de *Medea* que siguen cada una de las obras: *Mirando la luna* se sirve de la traducción de José Alemany y Bolufer [Eurípides, ed. 2001], mientras que *Museo Medea* abreva en la de Alberto Medina González [Eurípides, ed. 2008].

Sobre los aspectos semánticos: el destierro y el abandono

Como señala Grimm [1993: 295], en este proceso de recepción orientado a la creación de una obra nueva, un autor puede tomar del texto anterior diversos aspectos, entre los que se destaca especialmente la dimensión semántica. Entre los rasgos temáticos receptados, que intervienen en la reconfiguración de la figura mítica, *Mirando la luna* se inclina por el tópico del ‘destierro’, mientras que *Museo Medea* hace hincapié en el ‘abandono’. En el primer caso, la protagonista –llamada Medea– transita por diferentes esferas culturales del mundo contemporáneo (el trabajo, la política, la familia) y padece en cada uno de ellos el desarraigo. En el segundo caso, la señora, símil de la heroína, sufre el abandono de su marido y, en compañía de su empleada doméstica, abren al público la casa en la que viven, primero como museo de arte y luego como espectáculo de la intimidad.

a) *Mirando la luna*: mujer desterrada

El prólogo, a cargo del personaje Actriz, con el que se inicia la obra y se presenta a los comediantes, desempeña varias funciones, entre ellas, la «comentadora-interpretativa» [García Barrientos, 2001: 235], en virtud de la focalización temática realizada sobre el contenido a representar. Para el cumplimiento de esta función, el prólogo incluye una extensa narración del mito de Medea. Este relato hace hincapié en el tópico del destierro,



entendido como un «sentimiento de desarraigo» [Pérez Luna, V. y Pedraza, 1994: 1], es decir, como la falta de pertenencia o la sensación de extrañeza percibida por el sujeto respecto del lugar que ocupa.

A partir de esta tematización, manifestada en el prólogo, se revelan los procesos involucrados en la apropiación del legado grecolatino. Como señala la Actriz, los cómicos en su itinerancia han comenzado a confundir los textos: «hace tanto tiempo que vengo recorriendo los pueblos y me he encontrado con tantas Medeas en mi camino, que sus historias se han ido enredando en los textos de la verdadera Medea, la de Eurípides» [Pérez Luna, V. y Pedraza, 1994: 2]. Esta estrategia, entendida como ‘confusión’, da cuenta de una instancia de traducción, a través de la cual una textualidad extranjera y antigua es incluida en un mundo cultural distinto, local y contemporáneo, mediante una nueva codificación cultural. La apropiación resulta entonces de una serie de correspondencias entre la trágica historia de la heroína de Cólquide y la situación de la mujer latinoamericana en los años 90. El destierro es entonces el núcleo del que parten las correspondencias: «Este destierro clásico [...] se mezcla en ‘Mirando...’ con los exilios de hoy (desempleo, falta de trabajo, ausencia de amor y soledad)» [Pérez Luna, V. y Pérez Luna, S., 2016: 133].

Una serie de cuadros, perteneciente al segundo nivel dramático, es decir, al plano de la historia representada por los comediantes, aborda los diferentes destierros. En el primero, denominado «Destierro I» [Pérez Luna, V. y Pedraza, 1994: 2], encontramos a Medea, una mujer de 32 años, exiliada del mundo del trabajo. En una suerte de entrevista laboral, entre esta y Creonte, su empleador, el conocimiento de la mujer –ligado al plano de la sensibilidad y lo afectivo– es despreciado en pos de una racionalidad técnica e instrumental, demandada por el mercado de trabajo contemporáneo. Este cuadro incluye fragmentos parafraseados del hipotexto clásico [Eurípides, ed. 2001: 97-98], correspondientes al enfrentamiento entre Medea y Creonte, donde el rey exilia de Corinto a la mujer, con el objeto de impedir cualquier represalia contra su hija Glauce:



«El necio cree que la filosofía y la ciencia que posees carecen de importancia y negarán siempre tu mérito. Incluso los que comprenden tu saber te atacarán, sobre todo si reconocen en su interior tu superioridad» [Pérez Luna, V. y Pedraza, 1994: 2]. La correspondencia del fragmento con el nuevo contexto, el mundo laboral, se concreta en torno a una sabiduría alternativa, causante del destierro: «Sé cantar, sé bailar, sé abrazar con mis brazos» [Pérez Luna, V. y Pedraza, 1994: 2]. Si en la tradición clásica Medea era conocida por sus artes de hechicería y por ello era atacada y temida, esta Medea contemporánea es desmerecida en su competencia laboral y, por lo tanto, queda relegada al ámbito familiar: «Vamos mujer, ya tienes edad para adaptarte a este mundo; es hora que abandones los sueños de tu juventud, tu trabajo es tener hijos y alimentarlos» [Pérez Luna, V. y Pedraza, 1994: 3]. El enfrentamiento entre Creonte y Medea se organiza escénicamente mediante el desdoblamiento: la misma actriz representa simultáneamente los dos roles. Este trabajo construye una síntesis de las acciones de ambos personajes y muestra las distintas caras de la situación, entramando los distintos momentos «en una nueva relación artificial» [Barba, 1990: 79].

En el cuadro siguiente, «Destierro II», encontramos a Medea, «una mujer con dos hijos y sin trabajo», exiliada del mundo político y jurídico, en tanto las leyes que rigen «son opuestas a la vida» [Pérez Luna, V. y Pedraza, 1994: 3]. Su condición de madre y desempleada está determinada por un sistema injusto que se opone a la felicidad y su lógica de funcionamiento se encarna en la ley y en la figura del gobernante (Creonte). Medea, consciente de estas condiciones, increpa a las mujeres y hombres de Corinto a derrotar al tirano y cambiar las reglas. Propone entonces una acción revolucionaria, orientada a modificar las estructuras de gobierno y construir un orden alternativo. Si el poder produce desterrados, el cambio radical de sus estructuras pondría fin al exilio sistemático. Sin embargo, esta propuesta, que brega por el sentido de pertenencia, es desestimada por el pueblo y Medea queda sola frente a la incomprensión de sus conciudadanos. Este



cuadro se resuelve escénicamente mediante la multiplicación de perspectivas, en tanto el discurso de Medea está a cargo de tres actrices que –mientras arengan al pueblo– se abocan a la tarea conjunta de recoger flores. La acción verbal y la acción física se entraman de manera insólita, puesto que ambas no se reclaman por lógica causal, sino que proponen –gracias al trabajo dramático– una construcción artificiosa, que promueve nuevas significaciones: encontrar una faceta poética en la proclama revolucionaria o un sentido político en una acción cotidiana.

El último de los destierros protagonizados por Medea en el mundo contemporáneo tiene como eje el amor. El personaje femenino, como en las otras esferas, también padece el desarraigo en el terreno de los afectos. Sin embargo, en este ámbito, el destierro es eterno: «Nunca terminará nuestro destierro. [...] Solo con la muerte» [Pérez Luna, V. y Pedraza, 1994: 7]. El ser humano, como condición inherente, siempre está en busca de su deseo y, en función de esta lógica, se auto-percibe como desterrado.

b) *Museo Medea: mujer abandonada*

Al igual que la tragedia de Eurípides [ed. 2008: 115-117], *Museo Medea* comienza con un prólogo, a cargo de la empleada –símil de la nodriza–, personaje que oficia como «*Presentador* del universo ficticio» [García Barrientos, 2001: 178, las cursivas pertenecen al autor]. A partir de este discurso, la propuesta dramática busca integrar la tradicional oposición entre escena y sala, es decir, entre el espacio del actor y del público, respectivamente:

LA EMPLEADA: [...] Y entonces le digo yo a ella: «Señora, ¿por qué no aprovechamos la casa que tenemos y hacemos que venga algún amigo artista, que ponga una foto, algún cuadro y que la gente pague para venir acá?». Y yo los hago recorrer la casa y entramos a la habitación de la señora y ustedes la ven ahí tirada en la cama. Mal. Bien mal. [Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 5]

En un primer movimiento, el espacio del espectador es homologado al ámbito ficcional de la escena. Tanto el personaje como los asistentes



operan en las inmediaciones de una casa particular. El edificio arquitectónico real es transformado, por la acción de la ficción, en un domicilio privado, que –por razones económicas– deviene en galería de arte. En virtud de este planteo, la empleada se aproxima físicamente al espectador y se ubica en el mismo nivel espacial que él [Ver Fotografía 2]. Posteriormente, el espectador es convocado a la actividad, puesto que ha sido incorporado al ámbito de la escena. El público, ahora como partícipe de una exposición plástica –según el rol impuesto por la ficción–, debe recorrer las inmediaciones de la casa, bajo la conducción de la empleada. Asimismo, este trabajo con la frontera escena/sala, exige no solo traducir el universo del espectador al del actor, sino también el procedimiento inverso: adaptar el lenguaje del actor al del público. De acuerdo con esta necesidad, la construcción del personaje de la empleada se aleja de una retórica y una corporalidad ‘teatrales’, es decir, artificiales o exacerbadas, y aproxima su actuación a un registro más cotidiano, en sintonía con la conducta del espectador. Así, el personaje de la empleada se organiza fundamentalmente a partir de una dicción sencilla, un gesto cotidiano y un volumen de voz habitual.



Fotografía 2 [Rivero Sierra, 2013]



En cuanto al tema, el prólogo hace hincapié en el abandono, aspecto semántico de la textualidad recepcionada, sobre el que se inclina la apropiación: «esta casa ya no existe, se desvaneció. Porque el señor se ha ido con otra y la ha dejado a ella» [Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 6]. La señora, como la heroína de Cólquide, sufre el abandono de su marido y, a partir de este hecho, que la ubica en una situación de extrema vulnerabilidad, enfrenta los avatares afectivos y económicos, abriendo al público la propiedad en la que habita y exponiendo su intimidad. El tema receptado según el planteo de la obra alcanza cierta generalidad, que permite conectar este conflicto particular con una problemática contemporánea, cercana a las experiencias del espectador:

Y yo le digo: «Señora, no se ponga así. Usted no es la primera ni la última». Además, ¿a quién no lo han dejado alguna vez? Seguro que a alguno de los que está acá alguien lo ha dejado ¿o no? Y si no lo han dejado ya lo van a dejar. [Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 6]

Por último, mediante la actualización de la función narrativa de la dicción dramática [García Barrientos, 2001: 60], el discurso de la empleada ofrece un extenso relato acerca de «la noche en que el señor se fue de la casa» [Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 7] y revela al público los detalles del suceso.

En la tragedia de Eurípides, tras el abandono de Jasón, Medea pierde una jerarquía de privilegio dentro del hogar, es decir, deja de ser la «señora de la casa» [Racket, 2005: 50], estatus que la unión con aquel le garantizaba. En el caso de la patrona, en *Museo Medea*, este descenso de posición va asociado a un cuestionamiento de la fidelidad del marido –planteo inexistente en el hipotexto clásico– y a una preocupación por el futuro económico, antes solventado por el cónyuge: «Mi marido es el peor de todos. [...] Encontró a otra mujer. Está enamorado, dicen, y ya no me es fiel» [Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 11-12]. La señora, ante la imposibilidad de asumir la pérdida del esposo y su destitución en favor de otra mujer, sostiene rituales con el propósito de disimular esa cotidianeidad



interrumpida. En la obra, luego del recorrido por las inmediaciones de la casa, el público arriba al dormitorio de la señora y allí accede a la preparación del cumpleaños del consorte: una celebración inútil porque el marido no aparecerá.

La mujer, en paralelo con Medea, carece de vínculos familiares que puedan compensar la soledad producida por el abandono: «Abandonada, a - ban - do - na - da. [...]. Y no tengo ni madre ni hermano ni pariente que me sirva de contención en esta tempestad» [Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 12]. No obstante, a diferencia de la heroína de Eurípides, que alcanza tal desamparo por la traición a su padre Eetes y el asesinato de su hermano Apsirto; en relación con la patrona de *Museo Medea*, la dramaturgia no especifica las causas de tamaña orfandad, hecho que hace de su soledad una condición esencial y permanente en la caracterización del personaje.

El abandono del señor, en tanto garante del mantenimiento familiar, conduce a la mujer a una situación de extrema vulnerabilidad económica. Como resultado de esta precariedad, el drama nos informa, conforme avanza la acción, que tiene negado el crédito en el negocio local («el señor del almacén me ha dicho que es la última vez que nos fía» [Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 14]) y que adeuda dinero a la empleada («¿Qué sueldo señora? Si no me paga. [...] Hace como un mes que no me paga» [Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 15]). A través de esta contextualización sentimental y económica, que da cuenta de la posición de la mujer en el mundo laboral y la esfera familiar, la fábula del hipotexto trágico, fundado en otros valores, como por ejemplo los deberes de hospitalidad y la condición ciudadana, adquiere actualidad.

En la textualidad de la obra, aunque la dramaturgia haya practicado un incesante trabajo de improvisaciones y reordenaciones de la pieza de Eurípides, es posible reconocer la introducción de algunos pasajes del hipotexto clásico, en los que consideramos fundamental destacar la descripción de la patrona, coincidente con la desmesura de la heroína trágica:



<i>Medea</i>	<i>Museo Medea</i>
<p>«[S]u alma es violenta [...]. Yo la conozco bien y me horroriza pensar que vaya a clavarse un afilado puñal a través del hígado» [Eurípides, ed. 2008: 116].</p> <p>«[Y]a la he visto mirarlos con ojos fieros de toro, como tramando algo. No cesará en su cólera, lo sé bien, antes de desencadenarla sobre alguien. ¡Que, al menos, cause mal a sus enemigos y no a sus amigos!» [Eurípides, ed. 2008: 119].</p>	<p>«[La señora] es muy violenta. Tiene la mirada como de un toro furioso, como si estuviera pensando algo malo. Y a mí me dan mucho miedo sus intenciones, me da miedo que agarre un chuchillo y se lo clave en el hígado, y a veces digo: “No, no va a hacer algo así”. Y otras veces digo: “Sí, sí lo va a hacer o va a hacer algo peor”. Pero ¿saben qué? Yo soy muy creyente y de noche cuando charlo con Dios yo le pido que el día en que ella se descargue lo haga contra un enemigo y no contra un amigo» [Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 7].</p>

La *hybris*, como rasgo morfológico en la estructura del héroe trágico, entendida como una tendencia pasional extrema e identificada en este contexto con el sentimiento de ira, configura la naturaleza de Medea y de su símil, la señora, y define el accionar de ambas mujeres. La empleada, desde el prólogo, advierte al espectador sobre la conducta exacerbada de la patrona, producto de un desfasaje emocional: «Y ella se consume la vida en la habitación. Lloro, lloro, lloro» [Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 6]. En sintonía con este carácter, la resolución actoral del personaje de la señora asume una teatralidad más definida, es decir, acentúa el artificio, en oposición a la cotidianeidad adoptada por su *partenaire*.

No obstante, en *Museo Medea*, la desmesura no deriva en los actos criminales perpetrados por la protagonista de Eurípides. Como señala al respecto Álvarez Espinosa [2004: 77], abordando la tragedia ática, «La



heroína, aunque provocada, sin duda alguna, va muy lejos en su respuesta al engaño de su compañero» y las acciones extremas que emprende para concretar su venganza «contribuyen a convertirla en modelo literario nefasto». Por el contrario, en la reescritura propuesta por Katz, Medina y Valenzuela [2015: 11], tras el abandono del cónyuge y la posterior orden de desalojo, comparables con la traición de Jasón y el destierro de Creonte, la señora busca vengarse atentando contra la casa en la que quedó viviendo y que ahora le obligan a dejar: «Nuestro palacio. Él lo compró para mí, para nosotros».

Sobre el filicidio: un acontecimiento difícil y una pregunta obligada

Una de las acciones extremas que contribuyeron a forjar una imagen negativa de la heroína es el filicidio. Como señala la crítica especializada, es Eurípides quien por primera vez presenta a Medea como la asesina de sus hijos para castigar la traición de Jasón [Álvarez Espinosa, 2004: 77]. La matanza de los niños carece de una tradición anterior que la respalde y, por lo tanto, se considera que el poeta griego «o bien inventó su propia versión del final del mito –el filicidio– o bien trabajó con la más desconocida o menos importante de las versiones que tenía a su disposición» [Racket, 2005: 39]. Las obras que analizamos resuelven, en el proceso de apropiación, de diferentes maneras este suceso canonizado por la posteridad.

En uno de los cuadros de *Mirando la luna*, denominado «Destierro III» [Pérez Luna, V. y Pedraza, 1994: 4], encontramos a Medea, madre, en un mundo signado por la pobreza y frente a una infancia vulnerada. Los destierros precedentes, tanto en el ámbito laboral como en el político, inciden sobre la mujer y repercuten en la estructura familiar, fundamentalmente, en los miembros más débiles: los niños. El mundo contemporáneo exilia a la madre y a los hijos de esta y los condena a la marginalidad y, por este camino, a la muerte: «Aquí [los niños] se mueren de hambre, se mueren de frío, se mueren de miedo, de pena y de soledad»



[Pérez Luna, V. y Pedraza, 1994: 4]. En este contexto, Medea, en tanto madre, asume la responsabilidad de este sufrimiento y sobre esta base se concreta la apropiación del filicidio. En el cuadro, se insertan fragmentos de la tragedia [Eurípides, ed. 2001: 127], en los que Medea vacila antes de cometer el crimen:

He resuelto, ¡oh amigos!, matar cuanto antes a mis hijos y huir de esta tierra, y no perder el tiempo encomendando su muerte a manos enemigas; sin remedio deben morir, y como es preciso, yo que los procreé, los mataré también. Ea, pues, ármate de valor. ¿Por qué titubeo en perpetrar males crueles pero necesarios? [Pérez Luna, V. y Pedraza, 1994: 4]

La correspondencia entre la cita y la nueva situación se concreta en torno a la determinación que recae sobre los infantes: los hijos de Medea están destinados a morir, ya sea en manos enemigas o a causa de la pobreza, en uno u otro caso. La mujer entonces mata a su progenie, no como un acto de venganza, como en el hipotexto clásico; sino como un acto de resistencia frente a un sistema que impone a los sujetos el sufrimiento. Como señala Bhabha [2002: 34], siguiendo los planteos de Elizabeth Fox-Genovese, en condiciones de esclavitud, el infanticidio –a diferencia del enfrentamiento directo contra el amo– es «reconocido como un acto contra el sistema». En *Mirando la luna*, estos niños son considerados prisioneros de la trama política y económica y, matándolos, la madre los sustrae de cualquier participación en las dinámicas de explotación moderna. La obra traspone este móvil psicológico, asociado a prácticas de resistencia, para explicar el comportamiento de Medea en el mundo contemporáneo.

A diferencia del hipotexto clásico, que sitúa la matanza fuera de la visión; *Mirando la luna* escenifica el crimen a través de una compleja secuencia de acciones. En la puesta, según refiere Verónica Pérez Luna [2013: 44],

Medea sacaba de un estuche de violín una muñeca blanca sin cabeza, cuyas manos unidas a un arco permitían a la actriz que con un trabajo vocal escalofriante cantara a sus hijos como si el sonido saliera de la



muñeca-violín que ella misma tocaba imaginariamente apoyando el cuello desnudo de la muñeca en su mentón.

En esta secuencia, parecen sintetizarse las distintas instancias del filicidio: a) el canto con el que Medea convoca a los niños, b) el estridente sufrimiento de los hijos cuando son asesinados y c) los cuerpos decapitados como resultado. Nuevamente, en este punto, la dramaturgia se inclina por la simultaneidad, en tanto varias acciones dramáticas, dotadas cada una de un significado simple, conforman un entramado, en una unidad de tiempo [Barba, 1990: 78]. Este tipo de composición dramática se aleja de la exposición lineal de los sucesos, evitando un cómodo reconocimiento y potenciando una significación compleja, atenta a los diferentes planos del montaje.

En la reescritura que propone *Museo Medea*, por el contrario, no existe ninguna referencia a la maternidad de la señora. El único bien compartido con el marido es la casa y bajo esta consideración –hacia el final– la mujer vuelca su ira intentando incendiar la propiedad, como venganza:

LA SEÑORA: Nadie se va a alegrar impunemente de mi dolor. Nadie me va a juzgar de débil e insensible. [...] Voy a desgarrar el corazón de mi marido. Le voy a hacer amargo mi destierro. Ya no puede ser de otra manera. (*Sale*) [...] *La señora reaparece tirando combustible de un bidón por toda la habitación y en la cama. La empleada observa. La señora agarra la caja de fósforos* [Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 21-22].

El accionar, tanto de la protagonista eurípidea como de la patrona, se orienta en lo fundamental a destruir el objeto detentado y deseado por el cónyuge: los hijos y la casa, en el caso de Jasón y el señor, respectivamente. Sin embargo, en la reescritura del grupo tucumano, el modo en que la fémica pretende vengarse carece de la perversidad del personaje ático. El intento de incendio –no se suministran datos de su fracaso o éxito– representa un arrebato coherente con su carácter pasional y en el marco de una situación adversa. Esta dramaturgia, entonces, opta por una sustitución



del bien sacrificado, reemplazando a los hijos, en tanto sujetos, por la propiedad, como entidad material.

De hembra temible a fémina sufriente

Destacamos, entre el conjunto de procedimientos de transformación semántica implicados en la apropiación, las operaciones de «transvaloración», que tienden a transformar el estatuto de un personaje a través de una modificación de la escala de valores establecida en el hipotexto o texto previo [Genette, 1989: 433].

Ambas piezas, en el proceso de recepción, se inclinan por aquellos tópicos, como el destierro o el abandono, identificados como males provocados no por el sujeto que padece, sino por las acciones de los otros. Este planteo convierte a las mujeres en víctimas, ya sea en el marco de un orden social injusto o de una puja marital. Las acciones de las protagonistas están movilizadas fundamentalmente por el dolor y, por esta razón, consideramos que en estas reescrituras existe un desplazamiento en el modo de configurar la imagen de lo femenino. Partiendo de la obra *Medea* de Eurípides y de una representación negativa del personaje mítico, caracterizada en términos generales como perversa y pasional, ambas dramaturgias construyen una visión positiva –o al menos más favorable– de Medea, que impugna el estereotipo forjado por la tradición seguidora de Eurípides e inscribe al personaje en el paradigma de la mujer sufriente.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ ESPINOSA, Nazira, «Medea, la mujer transgresora de la Cólquide» [en línea] en *Kañina, Revista de Artes y Letras*, 2004, vol. 28, núm. 2, 75-86, <dirección electrónica <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/4723/4537> > [28-09-2019].



- BARBA, Eugenio, «Dramaturgia» en Eugenio Barba y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, México, International School of Theatre Anthropology-Pórtico de la Ciudad de México, 1990, 75-82.
- BHABHA, Homi, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2002.
- DANAN, Joseph, *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*, México, Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas-Paso de Gato, 2012.
- DUBATTI, Jorge, «Aportes para la teoría y la metodología del teatro comparado: el concepto de “adaptación teatral”» en *Letras*, 1995, núm. 29-30, 13-27.
- _____, *Introducción a los estudios teatrales*, Buenos Aires, Atuel, 2012.
- EURÍPIDES, «Medea», en *Tragedias* [trad. José Alemany y Bolufer], Madrid, EDAF, 2001 (1983), 83-134.
- _____, «Medea», en *Tragedias I* [trad. Alberto Medina González], Barcelona, Gredos-RBA, 2008 (1982), 103-165.
- FUENTES, Marga, «Mirando la luna» [fotografía] en Verónica Pérez Luna, *Experimento Manojó: 20 años de teatro*, San Miguel de Tucumán, Autor, 2013, p. 42.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2001.
- GARCÍA JURADO, Francisco, «La metamorfosis de la Tradición Clásica, ayer y hoy» en José Vela Tejada, Juan Francisco Fraile Vicente y Carmen Sánchez Mañas (eds.), *Studia Classica Caesaraugustana: vigencia y presencia del mundo clásico hoy*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015, 69-109.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.



- GRIMM, Günter, «Campos especiales de la historia de la recepción» en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1993, 291-311.
- JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- KATZ, Guillermo, «Entrevista a Guillermo Katz» (José María Risso Nieva, entrevistador), San Miguel de Tucumán, Tucumán, Argentina, 18-05-2019.
- _____, Medina, María José y Valenzuela, Guadalupe, *Museo Medea*, Buenos Aires, Inteatro, 2015.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel, «¿De dónde procede la denominación “Tradición Clásica”?» en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2004, vol. 24, núm. 1, 83-93.
- MARTÍNEZ LAX, Fulgencio, «La adaptación y la versión en el trabajo dramático» [en línea] en *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 2014, núm. 10, 140-164, <dirección electrónica <http://anagnorisis.es/pdfs/num10.pdf>> [04-10-2019].
- PAVIS, Patrice, *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós, 2008.
- PÉREZ LUNA, Verónica, *Experimento Manojó: 20 años de teatro*, San Miguel de Tucumán, Autor, 2013.
- ____ y Pedraza, Jorge, *Mirando la luna* [manuscrito no publicado], San Miguel de Tucumán, Tucumán, Argentina, 1994.
- ____ y Pérez Luna, Sandra (comps.), *Se dice de mí (teorías, mitos, relatos, ficciones y mentiras sobre Manojó de Calles)*, San Miguel de Tucumán, Autor, 2016.
- RACKET, Andrés, *Eurípides. Medea. Una introducción crítica*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2005.
- RIVERO SIERRA, Fulvio, «Medea» [fotografía] [en línea] en *Facebook*, 21-4-2013 <dirección electrónica <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151556929169378&set=a.10151556921959378&type=3&theater>> [06-11-2019].



TOSSI, Mauricio, «Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas» en *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 2015, vol.11, 25-42, <dirección electrónica <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v11-tossi>> [28-01-2019].

