

## TIEMPO DE MEDEAS

PERLA ZAYAS DE LIMA\*

Dramaturgos y directores argentinos a lo largo de este siglo han intentado refuncionalizar y resemantizar casi ininterrumpidamente algunos mitos clásicos en las más variadas estéticas. Pero resulta significativo que en las últimas tres décadas el mito de Medea haya sido especialmente elegido, llegando a desplazar hoy, incluso, la figura de Antígona. Este mito, a partir de los años '60, en nuestro país y en Latinoamérica había sido elegido por numerosos dramaturgos cada vez que necesitaron marcar el conflicto trágico entre dos principios morales: la ley del estado y el derecho de la familia —así fue interpretado por Hegel—. En los '80 y en los '90 principalmente es Medea la que ocupa el centro. No sólo se conocen varias reposiciones de las piezas de Anouilh y de Séneca, sino que teatristas locales, seducidos por la fuerza (y las contradicciones) de este personaje femenino, han realizado sus propias versiones. Basta con revisar algunos títulos: *Medea*, de Héctor Schujman (1967), *Medea, un sol oscuro*, versión libre de Inés Ledesma (1981), y una creación colectiva, *Medea, paisaje de hembras* (1987). En los 90, *Medea*, de Rodolfo Graziano, *Despojos para Medea* de Luis Valenzuela, *Medea/material* de Mónica Viñao y *Medea de Moquehua*, de Luis María Salvaneschi.

Pero más significativo que la simple enumeración de los títulos, resulta el modo en que el mito resulta incorporado en la práctica dramaturgica y en la práctica escénica. Héctor Schujman construye su versión a partir de una transposición del texto clásico a un asunto vulgar, y sitúa el comienzo de la acción después de la muerte de los niños, ambientándola en un mundo suburbano. Las pasiones primitivas, arrasadoras y hasta demoníacas de Medea resultan asimiladas a un edulcorado sentimentalismo del bolero y la melancolía irremediable del tango; Creonte debe resignar su puesto de estadista para convertirse en ejecutivo de un consorcio petrolero, y la figura de Jasón adquiere una única faceta, la del arribista. Se mantiene la estructura pero algunas circunstancias son modificadas (quienes conducen el enfrentamiento entre la maldad, el amor, el odio, el poder y la ambición, son personajes

---

\* UBA - CONICET

casi alegóricos) y también el desenlace, al eliminar toda referencia a los dioses. La elección del mito y su traslado a un espacio periférico habitado por antihéroes busca dignificar y validar un mundo que el autor, como muchos otros autores y compositores, han tradicionalmente idealizado a partir del tango.

En el teatro El Vitral –espacio de experimentación abierto a las nuevas tendencias– se presentó *Medea, paisaje de hembras* la versión libre de la obra de Eurípides configurada según patrones de la cultura *punk* pocos años antes nacida en Inglaterra. Ambientada en una plantación sudamericana, esta obra resulta especialmente interesante por que muestra –al margen de sus valores estéticos– cómo un relato clásico es leído por una juventud marginada, violenta y contestataria como la *punk*. La vertiente del mito que se enfatiza al mostrar la historia de Medea es la presencia insoslayable de la violencia, de la barbarie y de lo demoníaco. Se genera una desacralización absoluta a partir de la utilización de la estética del *collage*: transmisiones de radio, actos de magia, personajes parodiados, y combinaciones del humor negro y el terror. Personajes como Medea, maestra en artes mágicas, y Jasón, invulnerable al fuego, y la posibilidad de realizar actos extremos (envenenamientos, descuartizamientos, apuñalamientos) perfilan el escenario de lo inaceptable. Los *punk* como la protagonista clásica aparecen situados fuera de los moldes tradicionales, y su impotencia estalla en distintas formas de violencia o en incontenibles deseos de destrucción; también soportan y exhiben una misma carga de energía autodestructiva al tiempo que se asumen orgullosamente como ‘ovejas negras’. Y ambos perciben la ‘nulidad trágica’ de la especie humana (Kreimer, 1993). No debe sorprender, entonces, el éxito de la convocatoria de un grupo de jóvenes actores a otros jóvenes de su generación y pertenecientes a distintas ‘tribus urbanas’, quienes llenaron la sala en cada función para aplaudir a una figura por muchos de ellos desconocida, y que a pesar de estar sacralizada por la alta cultura, fue percibida con una visceral certidumbre de pertenencia.

Tres producciones de los años 90 interesan especialmente. La *Medea* generada por Rodolfo Graziano se ofreció en distintos escenarios a lo largo de cuatro temporadas, entre 1991 y 1994. Si bien se inspiró en la obra de Eurípides, la modificó de modo esencial al presentar el discurso y las acciones de la protagonista desde la perspectiva de tres Medeas, fragmentando así el personaje y ofreciendo, de alguna manera, al espectador un ‘modelo para armar’. En la versión de 1991, cuatro Medeas envueltas en largas túnicas de paño se valen alternativamente de gritos salvajes, susurros angustiosos y silencios terribles para manifestar su desesperación y su necesidad de venganza.

En la puesta en escena de 1993 Rodolfo Graziano, quien ha elegido como

texto una versión libre de Juan Rográ, multiplica a la protagonista de Eurípides por tres, al tiempo que también trabaja con tres Nodrizas y dos Jasones. Cada uno señala las distintas aristas de estos potente personajes. Armando Capalbo (1994) advierte que Graziano “infunde a la representación una virtualidad de expansión del sentido trágico: ¿Cuántos hombres pueden haber en Jasón, cuántas mujeres en Medea, cuántos casos pueden asimilarse a la historia de los agonistas?”. Materializa así “la esencia última de lo trágico a través de esta estrategia: la agonía de un hombre es la de todos los hombres.” La inclusión de un numeroso coro de 35 hombres y mujeres le permite trabajar con la oposición orden/caos: por una parte, el desplazamiento coreográfico de las masas y su disposición escultórica en la inmovilidad; por otro, las Medeas parecen irradiar campos de energía a través de los movimientos paroxísmicos de sus cuerpos y liberar las fuerzas oscuras cuando éstos se confunden en contacto con el suelo. El cuerpo ya no es más un mediador organizado entre el sujeto y el mundo, es una fuerza informe pero poderosa preparada para la destrucción.

La versión que Luis María Salvaneschi realiza del mito con su *Medea de Moquehua* (1992) ofrece un interesante campo de reflexión. Ubica la acción en Buenos Aires en época contemporánea, Creonte regentea un hotel de baja categoría, su hija es una bailarina, Medea proviene de Moquehua, pequeño pueblo de provincia, y el coro está compuesto por seis murgueros individualizados (el señor y la señora del bombo, el director de la murga, un travesti, la reina de la murga y El Tony). Si bien sigue el argumento de la obra de Eurípides y hasta respeta el orden de las secuencias, la desacralización es total tanto por el registro del lenguaje como por los cantos (“Al don pirulero”, “Por cuatro días locos”) y danzas (pasodobles, chamamé, rock) ejecutadas por esos murgueros que atraviesan el espacio con su clásico atuendo carnavalesco (sacos blancos o de seda color rojo o azul, lentejuelas, espejitos, adornos navideños, plumas, pelucas). La utilización del mito con tales “discordancias estilísticas”<sup>1</sup> le permite jerarquizar un espacio y unos personajes triplemente marginales: de un pueblo de provincia respecto de la capital, de las clases bajas respecto de las pudientes, y la relación dependiente de un país periférico en relación a una cultura central.

Ese mismo año, José Luis Valenzuela con su teatro de Las Dos Lunas estrena *Despojos para Medea* en el Teatrino de la ciudad Universitaria de Córdoba. La obra revela cómo un mito es leído desde la posmodernidad. Desde el título se remite a la idea de fragmento, de sumas de fragmentos que deben ser armados. El autor-direc-

---

<sup>1</sup> GENETTE, G. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989. p. 175.

tor los combina trabajando simetrías y oposiciones<sup>2</sup> duplicidades –como en la obra de Mónica Viñao habrá una Medea blanca y otra negra– y fragmentaciones, que provocan deliberadamente desconcierto y vacíos semánticos.

El mito aparece desacralizado (la referencia al circo con la presencia de un clown–presentador–coreuta es sólo un aspecto) y en crisis (ya no es tiempo de relatos sustentadores de creencias o de conocimientos que fundamentan un cierto orden social). Lo que domina es la incertidumbre (y por lo tanto, la imposibilidad de un juicio determinante, de la catarsis), la desarticulación de lo armonioso, la revelación de las contradicciones. De entre ellas, y no es la menor, surge el hecho de un mito que no existe ya pero que sigue operando en un mundo “enfermo de locura, destrucción, ruina y ceguera” –recuerdo aquí las palabras de Friedrich Schlegel–.

Por su parte, Mónica Viñao, desde el título elegido, conectó su *Medea/material* (1994) de manera directa tanto con la obra de Eurípides con la del dramaturgo alemán contemporáneo Heiner Müller e incorporó textos de *Macbeth*, trabajando el relato desde la perspectiva de un teatro multicultural. No se trata de una versión ni de la obra de Eurípides ni de la del alemán, sino de una obra que Viñao concibe partiendo de un tema de la literatura dramática recreado a lo largo de varios siglos y diversos contextos culturales. Coincide con gran parte de la tradición en la presentación de criaturas primitivas que liberan “dionisiácamente” sus fuerzas oscuras. Desde el comienzo aparece una protagonista dividida: una Medea blanca y Medea negra que son, una para la otra, espejo y contrafigura<sup>3</sup> y resemantizan el concepto del doble. Pero además, las sombras de ambas figuras proyectadas sobre las paredes del escenario y sus cuerpos reflejados en el piso espejado por el que transitan, remiten a la multiplicidad de cuerpos y voces femeninos que en su marginalidad y en soledad esencial, antes de desvanecerse en las sombras, hacen vigentes aquellas palabras que Eurípides pusiera en boca de su protagonista: “de todo lo que tiene vida y pensamiento somos nosotras, las mujeres, lo más miserable” (v. 230–1). La máscara de Jasón que impávida contempla la escena refuerza el conflicto que tan claramente aparece mostrado en la obra griega, la pasión sin límites de una mujer frente al egoísmo sin límite de un hombre.

Viñao también toma como punto de partida el texto de Heiner Müller y, como

<sup>2</sup> MUSITANO DE ORTEGA, A. “Dos poéticas para la acción escénica posmoderna”. LA ESCENA LATINOAMERICANA. 1994; 2 (3–4): ...

<sup>3</sup> ZAYAS DE LIMA, P. “Rito y Teatro”, 426–38. En: *Las artes entre lo público y lo privado*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes, 1995.

éste, utiliza el mito “no como soporte de una simple actualización, sino como un compromiso profundo con la propia esencia del hecho teatral, uniendo a su lectura poético/política sus implicaciones personales, pulsionales, emocionales”, resultando así su *Medea* mucho más que “la historia de una mujer abandonada que clama venganza por esa traición”<sup>4</sup>. En razón de ello es que la autora pone en boca de sus Medeas también palabras shakesperianas que corresponden al monólogo de Lady Macbeth y a los dichos de las brujas en su primera aparición. Como éstas, Medea combina la sabiduría en las artes mágicas y la indiferencia ante el mal, como aquella utiliza el poder de las palabras para la destrucción. El mito griego aparece neutralizado no sólo a nivel del logos sino por el resto de los signos escénicos. Confluyen voces búlgaras con Erik Satie, y la flauta japonesa con los tambores; las actrices, entrenadas en el método Suzuki, ya se deslizan, ya marchan rápidamente, creando un espacio ritual en el que van desde un hieratismo perfecto a un movimiento perfecto, tal como lo propone el maestro japonés. No sólo no está dirigida como fuerza educadora a un auditorio masivo, ni ofrece ningún tipo de revelación, sino que el espectáculo, un ritual por momentos hermético, se ofrece en un teatro de cámara con muy pocos espectadores, de los que se espera –el programa de mano es revelador de los objetivos de la *performance*– que salgan transformados por el poder energético que emana en cada representación, aunque en ningún momento se especifica el tipo de transformación buscada.

Hoy en la Argentina parece ser tiempo de Medeas, tal vez porque el nuestro es, como el de Eurípides, escindido y contradictorio. Jaeger<sup>5</sup> lo describía como un sitio en el que tenía vigencia “una política de poder, exenta de escrúpulos, que invadía progresivamente las esferas del estado, hasta las mismas manipulaciones comerciales de los individuos”; se registraba un “inaudito crecimiento de la mentira y la hipocresía”<sup>6</sup>, una libertad individualista no garantizada por ninguna institución<sup>7</sup> y en el que “la intriga sagaz es considerada como inteligencia política”. Al margen de las diferencias entre los dramaturgos y directores citados, todos aparecen despojando a la antigua saga de la ejemplaridad original, inmersos en una realidad exenta de ilusiones. Una ciudad en la que no hay ley, ni justicia, ni orden, no puede ya albergar

---

<sup>4</sup> HERAS, G. “Heiner Müller. El texto dramático como bisturí desgarrador”. PRIMER ACTO. 1988; 224: ...

<sup>5</sup> JAEGER, W. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 305.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 308.

Antígonas piadosas y sacrificadas, sino Medeas que dan libre curso a la ira, a la venganza y a la barbarie conscientes de que su crimen quedará impune.

## BIBLIOGRAFÍA

- CAPALBO, A. "Tres rostros para una máscara". *EL MENÚ ARTES Y LETRAS*. 1994; 2 (18): ...
- GENETTE, G. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.
- HERAS, G. "Heiner Müller: El texto dramático como bisturí desgarrador". *PRIMER ACTO*. 1988; 224: ...
- JAEGER, W. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- KREIMER, J. *Punk, la muerte joven*. Buenos Aires: Distal, 1993.
- MÜLLER, H. "Medeamaterial". *PRIMER ACTO*. 1988; (226): ...
- MUSITANO DE ORTEGA, A. "Dos poéticas para la acción escénica posmoderna". *LA ESCENA LATINOAMERICANA*. 1994; 2 (3/4): ...
- SALVANESCHI, L. *Medea de Moquehua*. Buenos Aires: Botella de mar, 1992.
- VIÑAO, M. *Medea/material*. Libreto. 1994.
- ZAYAS DE LIMA, P. "Rito y Teatro", 426-38. En: *Las artes entre lo público y lo privado*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes, 1995.