



Μήδεια

Medea

Medea como una figuración feminista  
La reinención de la mujer en la tragedia de Séneca

**Universidad Nacional de Córdoba**  
**Facultad de Artes**  
**Departamento de Teatro**  
**Trabajo Final de la Licenciatura en Teatro con Orientación Actoral**  
**Asesores: Dr. Eduardo Mattio, Mg. José Halac.**

**Medea como una figuración feminista**  
**La reinención de la mujer en la tragedia de Séneca**

Noelia Gallardo Perrote



## Índice

Consideración introductoria.....	5
----------------------------------	---

### I Fundamentación Teórica

1. El teatro como tecnología de género.....	8
1.1 Medea como una figuración feminista.....	11
1.2 La puesta en escena como tecnología de género.....	17
1.3 La dramaturgia como tecnología de género.....	20
1.4 Teatro Queer y tecnología de género.....	24
2. Procesos de Montaje.....	27
2.1 El trabajo con los actores y las actrices.....	27
2.1.1. Las Medeas.....	27
2.1.2 Las Creúsas.....	30
2.1.3 Creonte, Jasón y la Nodriza.....	32
2.2 Proceso de Creación.....	33
2.2.1 Sexualidad.....	33
2.2.2 Violencia.....	37
2.3 Proceso de Dramaturgia.....	39
3. Puesta en escena.....	40
3.1 Espacio Escénico.....	40
3.2 Los Objetos.....	41
3.3 Vestuario.....	44
3.4 Maquillajes.....	44
3.5 Composición Musical.....	45
4. Conclusión.....	46
5. Bibliografía.....	48



## II Texto Dramático

1. Texto Adaptado.....	50
2. Texto Original.....	60

## III Carpeta Técnica

1 Planta escenográfica.....	98
2. Planta de luces.....	99
3. Bocetos de vestuario y Utilería.....	100
3.1 Baúl de Madera.....	100
3.2 Hijos.....	101
3.3 Manto de Medea.....	102
3.4 Vestuarios.....	103
4. Detalle de gastos de Producción.....	107
5. Afiches, programas y gacetillas.....	108



## Consideración introductoria

En el orden de los discursos de nuestras sociedades que establecen y producen sus orígenes en la Grecia y la Roma Antigua, se hace de la tragedia la escuela primera de toda dramaturgia occidental. Como todo discurso que se produce, establece formas y maneras de describir y sugerir cómo funciona el mundo.

La representación de la mujer en esta historia de la tragedia posee características muy distintivas, es decir, las mujeres en general están siendo representadas desde un punto de vista misógino. Hablamos de un producto discursivo que preña todos los niveles de las representaciones colectivas y de los sistemas simbólicos creados por la sociedad, tanto la griega como las contemporáneas, donde seguimos reproduciendo tales historias y en cuyo seno se alimenta la creación literaria de cada época. Si la constitución del sujeto está dada por y a través del lenguaje, podríamos afirmar entonces que somos efectos de determinadas prácticas discursivas que se sostienen por la repetición: la repetición de una representación [*performance*] frente a un determinado público.

Reproducimos la representación de las narraciones que existen de nosotras, y considero que entre tales discursos hegemónicos disponibles, el de la misoginia, que rige muchas de nuestras representaciones culturales, ocupa un lugar privilegiado. Me propongo re-presentar una tragedia griega no misógina, que narre la feminidad y la sexualidad como un empoderamiento posible en un contexto de opresión, como lo es una sociedad patriarcal. A mi parecer, nuestra sociedad actual no difiere de manera significativa respecto de la griega en lo que concierne a cómo se reproducen los términos de las relaciones de poder entre hombres y mujeres. En aquel momento las mujeres no eran consideradas sujetos políticos, no podían acceder al *ágora*; hoy, por poner sólo un ejemplo, las mujeres no somos soberanas de nuestros cuerpos al no poder decidir por un aborto legal.

Medea me ofrece una figuración posible de una mujer que reinvente la maternidad y la heterosexualidad obligatoria y compulsiva; una narración que nos visibilice *otro* teatro, otra manera de volver a presentar los personajes femeninos. Las figuraciones de Medea nos posibilitan la creación de herramientas políticas feministas para reapropiarnos de la tragedia antigua.



Séneca en el seno del estoicismo y del apogeo de la cultura romana reescribe la *Medea* de Eurípides, mi trabajo está basado en la escritura de Séneca; pero no puedo dejar de reconocer que la obra de Eurípides parece sugerir variadas interpretaciones, donde Medea puede ser una mujer despechada, una asesina, un monstruo, una mujer que rechaza las leyes, una mujer empoderada, una mujer que dice no. Donde La protagonista termina fugándose a la divinidad, abandonando la mundana vida humana, escapando del destino trágico que todos esperaban, su muerte inevitable.

Reconozco la potencia estética/política en la dramaturgia de Eurípides, que luego Séneca retoma y radicaliza. El giro dramático que propongo no sólo es arbitrario, sino la urgencia política de otro final posible, un no-final que habilite la fuga de los marcos en los cuales la narración de Medea es interpretada, una fuga que no es solo una huida sino que es un corte, una obliteración, haciendo del monstruo una promesa feminista.

En las representaciones teatrales de las tragedias imperan mayoritariamente las representaciones sexo-genéricas hegemónicas, es decir, las significaciones y decodificación que servirán como modelos para pensar la producción de la subjetividad sexual y de género.

El desafío más grande que enfrento es entrever en la puesta en escena cómo opera el sistema sexo/género en los cuerpos de los personajes, para así poder desmontar las narraciones hegemónicas que nos hacen varones y mujeres.

El llamado teatro *queer*, que propone un desplazamiento del significado de los cuerpos, las identidades, y las relaciones sexo-afectivas, me proporciona un piso fecundo para la investigación que llevo adelante. Tales representaciones críticas parecen romper, ampliar y desplazar el referente del signo, pervirtiéndolo. Si el significante y el significado de un signo son constituidos por las convenciones sociales, el teatro *queer* arrasa con la norma. Así se hace evidente el lugar de la representación donde las tecnologías de género quedan expuestas en contraposición con las representaciones hegemónicas del teatro tradicional que se naturalizaron.

El trabajo dramático que se llevó a cabo está basado en una relectura de los textos de Séneca y en la reescritura de tales textos, a fin de producir una intertextualidad entre los textos de la obra de Séneca, las interpretaciones tradicionales de la tragedia de Medea, y una perspectiva de género desde una visión feminista. Quiero dar cuenta de las



complejidades en las que las mujeres han sido narradas a través de las tragedias griegas, y a la vez ofrecer una re/invencción de la clásica tragedia de Medea y una re/invencción de la representación de las mujeres en el teatro.



## I Fundamentación Teórica

### 1. El teatro como tecnología de género

Parte del movimiento teórico que podemos llamar como posestructuralismo —*i.e.*, la particular instanciación del giro lingüístico en el desarrollo de la semiótica— realizó aportes valiosísimos para poder desarrollar las teorías de género. Una de las características más importantes del posestructuralismo, o la que yo considero más importante en relación a los objetivos de este trabajo, es la idea de deconstruir la hegemonía de la producción de conocimiento y de las teorías de la ciencia moderna en las que se coloca al hombre (blanco, heterosexual, propietario) en el lugar del “ser humano”, dejando a las mujeres y a cualquier otro género existente fuera de la escena. Existen diversas teóricas feministas que produjeron numerosas teorías al respecto, algunas haciendo su foco en la diferencia sexual, otras en la construcción política y teórica a raíz de la experiencia compartida en la conformación de un “nosotras, las mujeres”. Unas y otras deconstruyeron también los discursos de las ciencias duras, de la medicina, del derecho y de otras disciplinas que tenían efectos normalizadores sobre el cuerpo de las mujeres. A partir de toda esta crítica se produce teoría feminista o de género visibilizando la necesidad de darnos herramientas para pensar otras ontologías sobre la vida humana. En la larga tradición que inaugura Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo* (1969), con su frase célebre: “No se nace mujer, se llega a serlo”<sup>1</sup> posibilita pensar en el género de las personas como una construcción cultural y no una realidad biológica dada, es a partir de los años ‘80 cuando se profundizan los análisis utilizando una herramienta teórico/política que denominaron: *sistema sexo-género*<sup>2</sup> Con tal noción se mentaba un sistema simbólico o de significados que correlaciona el sexo con contenidos culturales de acuerdo con convenciones sociales establecidas por cada sociedad, que consisten en prácticas, costumbres y jerarquías bien marcadas entre hombres

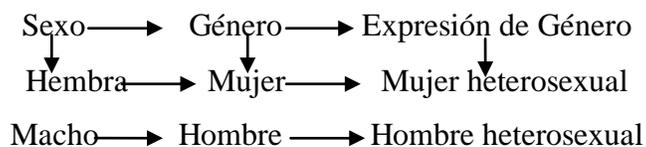
---

<sup>1</sup> “No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino.” (Beauvoir, S., 1969, p. 247)

<sup>2</sup> Es la feminista Gayle Rubin en su artículo “El tráfico de mujeres: Notas sobre la ‘economía política’ del sexo” (Rubin, 1986), quien acuña este término.



y mujeres. Dicho sistema *generiza* los sujetos humanos, en donde los cuerpos con penes solo pueden ser hombres y los cuerpos con vagina solo pueden ser mujeres. Si hacemos un cuadro del mismo quedaría así:



Judith Butler es una de las autoras que teorizó al respecto en su libro *El género en disputa* (Butler, 1990). Allí sostiene que el género es un “acto”, entendiendo esto como una actuación o *performance* que se realiza para representar subjetividades reconocidas en una sociedad. El género sería en ese sentido una construcción cultural que se reafirma a través de la repetición ritualizada de prácticas que *hacen* a los cuerpos y sujetos. De ahora en más cada vez que me refiera al término heterosexual entenderé lo desarrollado por Butler en esta cita:

Utilizo la expresión *matriz heterosexual* a lo largo de todo el texto para designar la rejilla de inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseos. He partido de la idea de “contrato heterosexual” de Monique Wittig y, en menor grado, de la idea de “heterosexualidad obligatoria” de Adrienne Rich para describir un modelo discursivo/epistémico hegemónico de inteligibilidad de género, el cual da por sentado que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa hombre, femenino expresa mujer) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad. (Butler, 1990, p. 292).

La teórica Teresa de Lauretis sostiene que el sistema sexo-género es: “Tanto una construcción sociocultural como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etc.) a los individuos en la sociedad” (de Lauretis, 1989, p. 11). En este sentido invita a reflexionar sobre la construcción de las representaciones del género, sosteniendo que el género es tanto el producto como el proceso de su representación y auto-representación. En otras palabras, de Lauretis entiende que el género es el producto de varias tecnologías sociales tales como el cine, los discursos científicos, las instituciones, y otras teorías y prácticas discursivas varias como las cotidianas. A todo ese dispositivo *generizador* la autora lo denominó *tecnologías del género*.



En *Alicia ya no* (de Lauretis, 1992), de Lauretis evidencia y critica los procedimientos de la maquinaria cinematográfica, los cuadros, los primeros planos, las narraciones, es decir, las técnicas que son aplicadas en el proceso de la construcción del género. De modo semejante, el teatro también opera como una tecnología del género. La manera en que han sido narradas las mujeres a lo largo de la historia en las tragedias, en las obras clásicas y contemporáneas, ha sido, en la mayoría de los casos, marcadamente misógina. Voy a tomar el concepto de misoginia que Mercedes Madrid utiliza en su libro: *La misoginia en Grecia* (Madrid, 1999, p. 11). Allí la autora señala: “[la] misoginia es un producto cultural que hay que situar en el nivel de las representaciones colectivas y de los sistemas simbólicos creados por la sociedad griega en cuyo seno se alimenta la creación literaria de cada época”.

Para corroborar tal afirmación, tal vez habría que realizar un análisis exhaustivo de cada obra de teatro escrita donde aparezca o no una mujer. Obviamente, tal propósito excede las posibilidades de este escrito: en todo caso, me limitaré sólo a enumerar algunas de las aristas que justifican dicha reflexión: por ejemplo, cabe apenas atender a la cantidad de papeles protagónicos que hemos tenido en comparación a la cantidad que han tenido los varones y la calidad de los mismos. Me refiero a la falta de autonomía para ser —es decir, las historias de mujeres casi siempre han sido narradas en relación a un hombre: “la madre de...”, “la esposa de...”, “la hija de...”— Son escasos los ejemplos de personajes femeninos que han trascendido y aún habiendo muy pocos, cuando se llevan a escena, las puestas insisten en colocar a la mujer siempre en un segundo lugar, en el lugar de “el otro” que se determina en referencia a un hombre. En efecto, los discursos realizados a través de la historia del teatro han construido representaciones de la mujer que han producido y reproducido cuerpos, subjetividades, géneros que se ajustan a la matriz heterosexual.

Ahora bien, no sólo en la obra literaria ni en la puesta en escena podemos decir que funciona el teatro como una tecnología de género; también en las producciones discursivas que se realizan alrededor de la obra, llámese crítica teatral, publicidad, tanto en los espectadores que tuvieron la experiencia artística, como en las y los actores que materializaron dichos personajes, podemos advertir el carácter misógino de las mismas.



## 1.1 Medea como una figuración feminista

Para reafirmar la idea de que el teatro funciona, según vengo sugiriendo, como una tecnología de género, tal vez sea necesario dar cuenta de ello a través del abordaje de un ejemplo específico. Escojo para este propósito un clásico de la tragedia latina, la *Medea* de Séneca. Cabe aclarar que tomaré a *Medea* de ahora en más como una figuración, tal como la conceptualiza la pensadora feminista Donna Haraway. En sus propias palabras:

La figuración es el modo de teoría para cuando la más “común” retórica de los sistemas de análisis críticos sólo parece repetir y sostener nuestras trampas en la historia de las confusiones establecidas. La humanidad es una figura moderna; y esta humanidad tiene un rostro genérico, una forma universal. El rostro de la humanidad ha sido el rostro del hombre. La humanidad feminista debe tener otra forma, otros gestos; yo creo que nosotras debemos tener figuras feministas de la humanidad. Y no pueden ser de hombre o mujer; no puede ser lo humano una narrativa histórica que se haya planteado como un universal genérico. Las figuras feministas no pueden, por tanto, tener un nombre, no pueden tener un origen. La humanidad feminista debe, de alguna manera, resistirse a las dos representaciones genéricas, resistirse a la figuración literal; y aún así estallar en poderosos nuevos tropos, nuevas figuras del discurso, un nuevo giro de posibilidad histórica. (Haraway, 1992, p. 86).

En la línea de Haraway me propongo releer, volver a narrar, intentar una figuración que nos posibilite otras maneras de re-presentar a la mujer en el teatro; hacerme de una herramienta estético-política que transgreda la mirada hegemónica. Para esto me vi en la necesidad de inventarme una metodología nueva, otro marco de análisis semiótico, para la lectura y representación de los clásicos griegos, con el fin de encontrarme con figuraciones nuevas para la representación de la tragedia griega, lo que me ha brindado a su vez una perspectiva interpretativa para la *Medea* de Séneca.

En la mitología griega, Medea era considerada una famosa y potente hechicera. Hija de Eetes, rey de Cólquide, huye con Jasón robándose el objeto sacro de su pueblo: un vellocino de oro, para entregárselo a su amado Jasón. Es en este viaje que emprende con los Argonautas donde se narran todas las historias y leyendas de Medea, hasta que llegan a Corinto donde el rey Creonte, después de 10 años de estar viviendo allí, le pide a Jasón que se case con su hija Glauce, condenando a Medea al destierro. Ella, en un intento de venganza mata a Glauce -o Creusa- y a Creonte con hechicerías. Con respecto a la muerte de los hijos, en el mito hay varias versiones, pero tres son las que más trascendieron a lo largo de los años: una es que Medea huye al ver el pueblo enfurecido y los niños resultan



lapidados. En otra, ella mata a sus hijos sin intención, dándole una fórmula para convertirlos inmortales, y en otra Medea huye de Corinto con sus hijos y los abandona en el templo de Hera.

Eurípides cuando escribe la tragedia *Medea* (431 a.c.) introduce el infanticidio y el *deus ex machina*. La expresión *deus ex machina*<sup>3</sup> se usa habitualmente para designar una irrupción inesperada de la divinidad que soluciona problemas concernientes al responsable que tramó las cosas que pasaron. Con la palabra *machina* se hace mención a la canasta con poleas en la que bajaban a escena los actores que representaban a los dioses, ya que por convención los dioses debían venir de lo alto. Esta utilización hace visible la intervención divina de forma excluyente. La protagonista aparece en la escena final de la obra convertida en un ser más que humano, casi divino. Es un procedimiento criticado por Aristóteles, quien sostiene que es una confesión de incapacidad del autor para cerrar por medios humanos una acción humana. Si sólo nos propusiéramos leer a Medea desde lo no-humano, lo “semi” divino, veríamos que Eurípides introduce discusiones filosóficas y políticas que competen a la existencia de la otredad y la abyección del sujeto. El hecho que Medea no sea ni del todo humana, ni del todo divina, la deja en un lugar de “no-humana”, lo que por un lado le habilita a tomar las resoluciones que lleva a cabo, y por el otro, la expone a la vulnerabilidad extrema, como el exilio. Esta identidad inestable, paródica, nos da la posibilidad de crear una nueva figuración de Medea.

Eurípides en *Medea* da cuenta de una noción de alteridad; convirtiéndose en uno de los personajes de la tragedia griega que con mayor rotundidad iba a simbolizar los peligros de la intrusión de lo marginal, “del otro” en el mundo civilizado. Esta construcción de una *otra bárbara*, no civilizada, no racional, no humana, no hombre, encarnada en el imaginario griego como lo animal, lo femenino y lo no griego, se plantea en contra del ideal de hombre griego. Es allí donde radica el conflicto trágico de esta dramaturgia clásica griega, y me atrevo a decir, donde radica el conflicto de buena parte de la producción del sujeto de conocimiento en la historia de occidente. Medea, bárbara entre griegos, es una indeseable en un entorno que le es hostil “por naturaleza”. A lo largo de toda la tragedia se hace énfasis en que Medea es extranjera e incivilizada, dejando en claro que no es griega. Su

---

<sup>3</sup> Al respecto consultar el capítulo XV de la *Poética* de Aristóteles.



barbarie supone muchos conocimientos relativos a hechicerías y venenos, que empleará para sus planes. Medea es *sophé* —habilitosa, conocedora de un arte o una técnica—; tal habilidad y la aplicación de esos conocimientos que posee, la convierten en un ser doblemente peligroso, por mujer y por astuta, ante la mirada masculina. Pero es justamente esto, el ser hechicera, lo que la deja fuera de la racionalidad griega, colocándola una y otra vez en el lugar de la abyección: como todo aquel que no es un ciudadano griego, como mujer y como hechicera.

El poder in-humano que conlleva la figura de Medea puede ser interpretado o bien, en una versión histórica feminista como la fuerza oculta y violenta de ese ser amenazante que para la sociedad patriarcal<sup>4</sup> debe ser controlada; o bien, en términos más generales, como la fuerza oculta y violenta de esos seres ignotos, silenciados, marginados, excluidos, cualquiera que sea el colectivo que encarne la marginación y el rechazo en las sociedades hegemónicas de cada época. O podemos pensarlo como una nueva figuración de las mujeres en la tragedia griega.

Eurípides y luego Séneca deciden contarnos cómo Medea mata a sus hijos: ¿por qué lo hacen? ¿Por qué se lleva los cuerpos de los mismos para que Jasón no pueda realizar los ritos funerarios correspondientes? Muchos pueden leer crueldad en el accionar de Medea. Al parecer hay una imposibilidad de hacer otras lecturas sobre la maternidad, tan sobreestimada, que supone —aún hoy— una única forma de relación con los hijos e hijas. Se sobredimensiona la violencia de Medea para disciplinar y ejemplificar la maternidad obligatoria que todas las mujeres deberían tener para con sus hijos biológicos, distribuyendo así de una manera genérica las tareas del cuidado en una organización familiar donde la mujer termina siendo la única guardiana de la vida de sus hijos.

La narración del infanticidio de Medea fue y sigue siendo aún juzgada bajo las características morales patriarcales que rigen la maternidad obligatoria. Por lo tanto, la construcción narrativa que hizo Eurípides del infanticidio en la que Medea sale airosa de todos sus crímenes, es para Aristóteles una falta moral/estética. Éste no solo juzga el acto de asesinar, sino también el acto de narrar ese asesinato sin castigo alguno. Aristóteles da

---

<sup>4</sup> Por patriarcado entiendo un sistema simbólico de jerarquías y jerarquizaciones con respecto a la posición de la mujer en la sociedad.



una regla para la narración, basada en sus reglas morales a través de la *Poética*. Este define a la tragedia como:

Una tragedia, en consecuencia, es la imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma; enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones. (Aristóteles, 2004, p. 14).

Junto con esto Aristóteles enumera una serie de elementos que constituyen la tragedia griega —entre ellos la *hamartía* y la *peripeteia*—, los que en su mayoría describen algún momento de la tragedia en la que se desarrolla el drama, la desmesura, la miseria y el sufrimiento del héroe o heroína, culminando con la *anagnórisis* que vendría a ser el “reconocimiento de su equívoco”.

En su *Poética* Aristóteles da normas sobre cómo se debería realizar una tragedia para que sirva a un propósito social. A mi parecer, Aristóteles instala una manera de ver, reconocer y hacer una tragedia, a través de la clasificación de los elementos que él reconoce que hacen a ella, con lo cual, si falta alguno, ésta no está completa y pierde su finalidad. El Estagirita da así una idea de una obra acabada y cerrada, con sentido en sí misma, dejándole al espectador/lector un marco muy acotado de experiencia estética. La apropiación del aristotelismo por parte del humanismo posterior instaló una manera de *crear/hacer* el arte.

La finalidad de la tragedia, en términos de Aristóteles es la *catarsis*, y a esta se llega a través de la compasión y el temor. De todas las taxonomías que realiza Aristóteles, la que me interesa analizar es la de *catarsis*: sin *catarsis* no hay tragedia, y es tan arbitrario lo que pudo nombrar como *catarsis*, como lo que nosotros hoy podemos identificar en un texto de la tragedia griega. Aristóteles ve en la tragedia una posibilidad de “curar” emocionalidades que cree que son propias, naturales del ser humano, mediante la empatía. Se trata de la generación de discursos que a través de su repetición a lo largo de la historia se convirtieron en sentimientos “propios” del ser humano, haciendo del teatro una maquinaria de identificación que funciona a través de la conmoción, un artefacto de disciplinamiento moral, social y sentimental hegemónico y patriarcal. Por lo tanto, la tragedia actualiza y representa la norma de la ley social.



Como decía, *sin catarsis no hay tragedia*. Ahora bien, el punto está en analizar en qué parte de la narración el Estagirita sitúa la catarsis. Según Aristóteles en *Medea* la *catarsis* se produce cuando acontece la muerte de Creonte, de Glauce y de los hijos por parte de Medea. La misoginia que se manifiesta en Aristóteles supone que sólo en ese momento de la obra se pueda transitar la *catarsis*, y no en otros momentos de la misma. No puede imaginar otros despliegues catárticos dentro de la misma narración que se originarían en otros tropos de significación. Que esta *catarsis*, esta conmoción, este juzgar que los sentimientos de Medea sean regularizados a partir de la muerte de los otros, pone en evidencia cuál es la preferencia del pensamiento aristotélico con respecto a aquellos por los que nosotros deberíamos sentir empatía, no dejando lugar para que Medea se convierta en una figuración posible. Los sentimientos que se pueden transitar en la tragedia están disciplinados desde una hegemonía moral sexista, de modo que el juicio moral al infanticidio de Medea cancela cualquier intento de examinar por qué Medea decide matar a sus hijos. ¿Qué otras opciones tenía? ¿Qué estaba queriendo contar Eurípides al cambiar el final mitológico de Medea? ¿Por qué un infanticidio? ¿Cuáles son las vidas dignas de ser lloradas en la Grecia antigua? ¿Es posible pensar que Medea es una feminista que se empodera en el propio lugar de opresión, con las herramientas que tenía a mano? Si una mujer griega no era ciudadana, no era un sujeto político, no tenía nada, salvo su cuerpo y el de sus hijos: ¿Por qué resulta tan extraño entonces que mate a los hijos, y no que se quite su propia vida? ¿Por qué aún hoy el suicidio de las mujeres o de las identidades sexo-genéricas no hegemónicas sigue siendo la única opción en este marco estético?

En una narrativa heteronormativizada<sup>5</sup> se puede interpretar la *catarsis* de la identificación de Medea con el drama del abandono amoroso matrimonial, con el despecho de la mujer desplazada —la historia más vieja del mundo: un hombre que abandona a una mujer por otra más joven— Por ende, la representación que podemos hacer de Medea en esta narrativa es misógina. Pero si nos damos la posibilidad de leer la obra desde otro lado

---

<sup>5</sup> Por heteronormativizada entiendo a toda práctica social, política, institucional, familiar o sexual, que constituya o sostenga la naturalización de la heterosexualidad y del binarismo de género, haciendo de tal estado de cosas una norma estándar que organiza lo social, y que en consecuencia delimita una jerarquía erótico sexual en donde todas las sexualidades que difieran de lo establecido se consideran “abyecciones”, lo cual se ve acompañado de una serie de prejuicios y tabúes que precarizan las condiciones de vidas de l\*s sujet\*s abyect\*s.



podemos encontrar narrativas y propuestas muy interesantes, tanto dramatúrgicas, como figurativas. Un ejemplo de esto podría ser el de una lectura de Medea como una feminidad diferente: una *feminidad masculina*. Entendiendo esto como otra forma de ser mujer: Medea se coloca fuera de la razón instrumental masculina, es decir de la racionalidad política, y cuestiona las bases de una cultura que coarta las necesidades humanas de su género.

Tanto Aristóteles como Séneca, desde sus marcos teóricos filosóficos diferentes, ponen al relato de Medea como el ejemplo preciso de la conducta a-moral de la madre asesina que debe ser desalentada. Los disciplinamientos estéticos/morales de ambos son dos caras de la misma moneda con respecto a la posición de la mujer en este tipo de relatos. Como he afirmado antes, en la *Poética* Aristóteles intenta dar una norma estética/política de cómo tales relatos deben ser contados para que funcione la *catarsis* como sistema de disciplinamiento emocional con respecto al asesinato de los propios hijos. Lo mismo hace Séneca desde la filosofía estoica, pero no como una normativa ética, sino como un relato que dé cuenta de cómo los sentimientos deben ser parte del trabajo del hombre virtuoso, aquel capaz de aplacarse y controlarse a sí mismo. No se trata ya de seguir una regla externa moral, sino de darse a sí mismo una regla y mantenerse en ella para lograr el virtuosismo moral.

Séneca realiza una re-escritura de la tragedia de Eurípides: el teatro romano de Séneca es un teatro para ser leído, lo cual le agrega una poética particular en un contexto filosófico completamente diferente al de Eurípides, tal como el pensamiento estoico. El estoicismo es una corriente filosófica que nace con posterioridad del período ático o clásico y que tiene un gran desarrollo en la época romana. Los estoicos aspiraban a orientar la existencia hacia la excelencia moral del individuo, a la que consideraban la plenitud humana. El estoicismo en Roma llegó a construirse en una especie de conciencia moral de la sociedad, que exaltaba el destino ético del hombre. En la *Medea* de Séneca la evolución emocional de Medea atraviesa todas las etapas de su rencor e ira creciente; su pasión excede la trama dramática, pero esto no obstaculiza el discurso de esencia estoica de Séneca. En efecto, la obra se refiere a la virtud, entendida como prudencia, manifestada en la voz de la nodriza, sin embargo al personaje de Medea pareciera realmente no importarle



alcanzar la virtud a través de la calma racional, revelándose ante las leyes de los hombres y de la naturaleza.

## **1.2. La puesta en escena como tecnología de género**

El teatro es un lugar, un encuentro, una disciplina, un arte, una técnica, una herramienta, un arma, una profesión que habita y se manifiesta en el *cuerpo*. Puedo afirmar que no hay teatro sin cuerpos; incluso es en el teatro de objetos donde mejor queda de manifiesto cómo se desdibujan los límites entre el cuerpo vivo y el cuerpo no vivo, en la medida en que los objetos cobran vida haciéndose cuerpos semióticamente en escena. Es un continuo movimiento de la acción que hace cuerpos decodificables para *el/la otro/a* que está viendo y resignificando cada signo o símbolo que se le presenta, haciendo en este movimiento conceptos decodificables e interpretables.

A propósito de esto cabe decir que estar inmerso en la producción de artefactos estéticos compromete irremediabilmente en la disposición, reproducción y distribución de discursos en la sociedad donde estos aparecen. *El aparato de producción corporal*, herramienta analítica propuesta por Haraway, busca entender el universo estructurado en los que habitan los individuos. Nuestros cuerpos están siempre inscriptos en una historia radicalmente específica, poseen singularidades y efectividades diferentes. Por ello el abordaje siempre es distinto y el compromiso que de él emerge también lo es. Haraway dice al respecto: “Los cuerpos como objetos del conocimiento son nódulos generativos materiales y semióticos. Sus límites se materializan en la intersección social entre humanos y no humanos, incluidas las máquinas y otros instrumentos que median los intercambios de interfaces cruciales; y que funcionan como delegados de las funciones y propósitos de otros actores” (Haraway, 1995, p 124). La propuesta semiótica-material de Haraway quiere dar cuenta así de que nuestros cuerpos no existen de antemano, sino que llegamos a hacernos un cuerpo.

En “Manifiesto Cyborg. Ciencia, Tecnología y Feminismo Socialista a Finales del S. XX”, publicado por primera vez en 1985, Haraway nos propone un mito político blasfematorio, irónico y fiel al feminismo, al socialismo y al materialismo. Tal mito parece referirse a poder entrever en las tecnologías de dominación imperantes posibilidades de actuar e intervenir. El *cyborg*, en ese sentido, consiste en un híbrido de máquina-



organismo/semiótico-material/realidad social-ficciones narrativas/natural-artificial. De este modo, la experiencia de nuestras vidas es una ficción y un hecho político de gran importancia. Por tanto, el *cyborg* es la figuración posible de condensación de imaginación y realidad material que puede darnos la posibilidad de transformación histórica. Tal propuesta abre otros posibles e incómodos ángulos o puntos de vista para una crítica de la cultura. La visión única, universal y falocéntrica<sup>6</sup> de la modernidad occidental produjo ilusiones de coherencia y racionalidad de una humanidad totalizadora y totalizante. Por eso las figuraciones como el *cyborg* —y tal como intento sugerir, Medea— funcionan como escenario para el planteo de posibilidades, tanto futuras como pasadas, son la copia, la mimesis y la no originalidad; un sinfín de comentarios miméticos y de incontables hechos en la antigua y moderna historia de Occidente. Nuestros cuerpos contruidos por una constelación de discursos, narraciones, simbolismos, tecnologías y disciplinamientos; constituyen un sentir, una constelación de sentimientos y sensibilidades morales, en relación con los/as otros/as y nosotros/as mismos e incluso con respecto a las narraciones posibles de nosotras mismas; y por lo tanto; la propia contrariedad, normalización, control y desvarío en la apropiación de nuestros cuerpos.

Todas somos *cyborg*, es decir, nos relacionamos con el mundo a partir de un artificio que nosotras mismas hemos construido, lo hemos llamado naturaleza y/o lenguaje, nos servimos de ellos para hacernos el mundo y a la vez, nos hace ese mundo. Por lo tanto, los *cyborgs* son ficciones, pero no cualquier ficción (ni las ficciones son simplemente ficciones), sino lo que Haraway llamó *ficción material*.

Ahora bien, extrapolando este concepto a nuestra aérea de trabajo, es decir, al teatro, quiero sugerir que el teatro es un *artificio material*. Se trata de un artificio en tanto maquinaria que confluye en función de crear una verdad para otro, que se materializa en la acción, el movimiento, y cualquier signo como las luces, el maquillaje, el vestuario, teniendo la posibilidad de crear cuerpos, cualquier cuerpo, todos los cuerpos, en el marco de inteligibilidad que tal lenguaje nos ofrece. A propósito de esto es que me valgo del concepto de *actante*. Por *actante* entiendo, siguiendo a Haraway, un colectivo que solo tiene su agencia y función como tal: “los actantes operan en el nivel de la función, no del

---

<sup>6</sup> Suele entenderse como “falocéntrico” aquello que en primera y última instancia da explicaciones a la totalidad de acontecimientos a partir de la experiencia masculina.



personaje. Varios personajes de una narración pueden constituir un solo actante” (Haraway, 1999, p. 156). Retomando la interpretación de la idea de *actante* de Haraway, podemos pensar que el cuerpo del actor en escena es parte de un *cuerpo actante*. Sus límites no terminan en el cuerpo del *otro*, es decir, el público, y este no es un *otro* afuera de esa agencia colectiva. El *actante* me permite pensar de esta manera en la acción teatral como un conjunto que no solo representa una historia sino que es un agente político/estético.

En este sentido cabe decir que Bertolt Brecht ya intuía y recalca, junto con toda la vanguardia artística de principios del siglo veinte, la importancia vital de devolverle al arte (en este caso al teatro) toda su potencialidad política, es decir toda posibilidad de acción estética. El teatro brechtiano introdujo el concepto de teatro épico en oposición al teatro aristotélico. Brecht comprendía el teatro épico como teatro narrativo, dando cuenta de este modo que cada elemento de la obra teatral participa de una manera activa en la narración conjuntamente con los personajes; ya no es una historia que se encarna sino que se relata. A través del *teatro épico*, entonces, Brecht intentaba oponerse teórica y prácticamente con el teatro dramático. En este último, la *catarsis*, se cumple a través de la identificación emotiva del espectador con los personajes del drama. Brecht sostenía, sin embargo, que en los tiempos actuales, un espectador libre y crítico deberá renunciar a la *identificación*, a los procesos de la sugestión, o de la ilusión, no por un rechazo a las emociones, sino para verse confrontado a la acción presente. Este procedimiento se realiza a través de la distanciamiento: “Distanciar una acción o un personaje permite quitarle a la acción o al personaje los aspectos conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad” (Brecht, 2004, p. 83).

Abordar la propuesta de Brecht después del feminismo nos posibilita pensar los aspectos de la vida familiar como algo que ya de por sí resulta extraño y curioso. Si sumamos, además, los estudios y experiencias LGTTB (Lesbianas, Gays, Trans, Travestis, Bisexuales) de construcción de relaciones sexo-afectivas que no están del todo atravesadas por la norma monogámica y reproductiva, aquello que se vive como natural termina desnaturalizado. Podríamos pensar entonces siguiendo a Haraway en una interpretación del distanciamiento donde lo *normal-natural* no es algo que aparezca por el distanciamiento en la puesta en escena, sino por la sobreidentificación coercitiva que tiene efecto dentro del espacio escénico como fuera del mismo, y que se imbrica mutuamente con eso que



llamamos los aspectos cotidianos de la vida social. Un *feminismo brechtiano* propondría no solo nuevas narrativas, sino nuevas identificaciones que despedacen la idea de identidad, historia, linaje y orígenes como naturales y estables. Me animo a decir que la hegemonía política que veía Brecht no solo es la del capitalismo, sino también, la de la *matriz heterosexual* que cree en orígenes y naturalezas binarias.

A través de la concepción del teatro de Brecht y la idea de narración de Haraway, veo la posibilidad del nacimiento de la promesa de un monstruo<sup>7</sup> en donde la representación crítica sea una herramienta de desplazamiento de la maquinaria heteronormal, patriarcal y capitalista. Medea, y no sólo el personaje sino la obra en su totalidad, su historia, su narración, puede ser nuestra figuración. Así, la figuración de Medea proliferará en tanto y en cuanto nosotras produzcamos esas narraciones, y, en este sentido, el mito de Medea trata de fusiones poderosas y de fronteras transgredidas, de posibilidades para un necesario trabajo político.

### 1.3 La dramaturgia como tecnología de género

Una crítica frecuente del feminismo hispanoparlante a la lengua española es que su uso genérico sea en masculino, de modo que cuando se desea hablar en términos de neutralidad o del sujeto universal se utiliza el género masculino. Dicha crítica consistiría básicamente en la premisa de que lo que no se nombra no existe, o lo invisibilizadas que quedamos las mujeres en las construcciones discursivas masivas. Cabe aclarar que cuando me refiero a la categoría “mujer” la misma refiere a cierto conjunto de cuerpos y sujetos reconocibles dentro de una matriz heterosexual. A los fines de esclarecer voy a tomar la definición de “mujer” que Teresa de Lauretis da en *Alicia ya no*: “Con la mujer hago referencia a una construcción ficticia, un destilado de los discursos, diversos pero coherentes, que dominan en las culturas occidentales (discursos críticos y científicos, literarios o jurídicos), que funciona a la vez como su punto de fuga y su peculiar condición de existencia” (de Lauretis, 1984, p. 15).

---

<sup>7</sup> Aquí nos referimos a lo monstruoso como las narraciones, expresiones y vidas que, ya sea por, romper la norma o, ya sea por, desbordar en el cumplimiento de tal norma, producen efectos de contraste y visibilidad de aquello que es considerado como “natural”.



En todos los tratados jurídicos, científicos o artísticos cuando hay que referirse al género humano se lo hace en masculino. Es en la llamada “segunda ola del feminismo” donde se intenta pensar en *la mujer* como sujeto político; entendiendo que “lo personal es político”, se procuran situar en la escena pública problemáticas puntuales que atañen al colectivo de mujeres: el aborto, las tareas de cuidado, la emancipación económica, las redistribuciones de bienes, entre otras muchas más.

Ahora bien, como expuso Lauretis en su definición de mujer, podemos decir que el sujeto mujer es una representación simbólica que se ha construido discursivamente a través de una lengua que no las incluye. Nuestra tarea no es, en este sentido, considerar cómo “hacemos visible lo invisible”, sino más bien cómo crear las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente al sujeto hegemónico, llámese mujer o gay, lesbiana, trans, travesti, etc. La operación que se realiza para excluir al sujeto mujer es la misma que se utiliza para excluir a otras identidades sexo-genéricas. Por ello, Lauretis se pregunta:

El lenguaje y las metáforas están siempre en la práctica, en la vida real, donde reside en última instancia el significado. ¿De qué otro modo podrían proyectarse los valores sociales y los sistemas simbólicos en la subjetividad sino es con la mediación de los códigos (las relaciones del sujeto en el significado, el lenguaje, el cine, etc.) que hacen posible tanto la representación como la auto-representación? (de Lauretis, 1984, p. 13).

En cuanto al teatro, éste también habla una lengua que produce géneros, cuerpos y subjetividades, un idioma que tiene una historia universal y que está atravesado por miles de obras traducidas al español desde los clásicos hasta las obras contemporáneas. La escritura y la re-escritura del texto dramático implica producir y re-producir, en este sentido, las formas establecidas de las construcciones sexo genéricas, de modo que debiera prestarse, desde mi punto de vista, una especial atención en cuanto a la escritura del texto a representar.

En las prácticas activistas feministas y LGTTB se establecieron nuevas y variadas formas en la gramática de la lengua española para esquivar las restricciones al nombrar a los sujetos, sin establecer un género obligatorio en nuestro idioma. Ejemplos de estos son: el uso de la “x”, o del asterisco “\*”, como así también la adopción del “@”, o del “e” a modo de reemplazo de la letra “a” y la letra “o” al referirnos a las personas. Estas prácticas nos permitieron ver con claridad cómo se establece cierta correspondencia obligatoria



propia del sistema sexo-genérico desde el momento mismo de la escritura. Haraway nos invita a pensar, a propósito de esto, formas de lenguaje, quizás otros lenguajes, que nos permitan imaginar y establecer otros órdenes y relaciones entre nuestros cuerpos, que puedan contener y ser más amables para con todos los cuerpos posibles. El acto de nombrar y las posibilidades que esto representa es lo que ha sido y es históricamente una lucha semiótico-política dentro del activismo feminista y LGTTB, puesto que creemos que allí se pone en juego toda la matriz heterosexual.

La escritura es un compromiso político: tal compromiso aparece porque toda descripción del mundo es una interpretación acerca de él. Pues la descripción e imaginación del mundo esta mediada por el lenguaje y por lo tanto nuestro mundo puede ser imaginado de una manera más benévola. En esa interpretación se pone en juego la representación en su doble modalidad, tanto estética como política, del mismo mundo. Volver a rehabilitar la representación de un clásico griego implica un compromiso con la interpretación de un texto que ya es una interpretación de una interpretación.

Toda traducción es una interpretación, es una reescritura, una vuelta a escribir un texto que ya fue escrito en otro idioma y en otros contextos socio-políticos. Por ende las traducciones van a estar atravesadas por el universo de quien traduzca. La traducción es una representación de la relación íntima que guardan los idiomas. Según Walter Benjamin,

Para comprender la verdadera relación entre el original y la traducción hay que partir de un supuesto, cuya intención es absolutamente análoga a los razonamientos, en los que la crítica del conocimiento ha de demostrar la imposibilidad de establecer una teoría de la copia. Si allí se probara que en el conocimiento no puede existir la objetividad, ni siquiera la pretensión de ella, si sólo consistiera en reproducciones de la realidad, aquí puede demostrarse que ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original. (Benjamin, 1971, p. 132).

En este sentido entonces, toda traducción va a ser una interpretación del traductor. En muchos casos las interpretaciones que se realizaban sobre la traducción eran marcadamente misóginas, con esto quiero decir que moralizaban al personaje; el traductor juzgaba moralmente el accionar de Medea por lo que guiaba al lector a una clara interpretación que lejos estaba de la de Séneca. Cabe aclarar que recién en el corriente año



podemos contar con la primera versión de la *Medea* de Séneca traducida por una mujer a la lengua española.<sup>8</sup>

Ahora bien, si pensamos que el género es el producto de construcciones discursivas como, por ejemplo, las obras de teatro, podríamos afirmar que se ha construido históricamente un sujeto mujer a través de los personajes que más sobresalieron a lo largo de la historia. No es casual que en los tiempos actuales aparezca un titular en la televisión nombrando como “Medea” a una mujer que mata a sus hijos. Tampoco es casual que las herramientas discursivas que tienen los periodistas o la sociedad en general sean dadas por las interpretaciones misóginas que se han hecho a lo largo de la historia sobre Medea. Reducir un acto como el asesinato de los hijos a una simple escena de celos o de despecho amoroso, es desconocer una problemática mucho más compleja que si es analizada a fondo nos haría repensar el funcionamiento de la matriz heterosexual en todo su esplendor.

La teórica Judith Butler en su libro *Marcos de Guerra* (2009), nos invita a reflexionar, en este sentido, sobre una ética de la representación a través del análisis de las fotografías de guerra y los discursos que producen las mismas. La autora sostiene que cada representación está dada a través de un marco que la puede contener, que puede reconocer su poder de representabilidad. Dichos marcos producen las posibilidades de que algo sea representado, estableciendo un juego dialéctico entre lo que queda fuera del marco y lo que no, dando cuenta que lo que no se puede representar, no se puede reconocer.

Lo que está en juego aquí, a propósito de lo que estoy presentando en la investigación, es pensar si están dadas las condiciones políticas para que se produzcan representaciones no misóginas de las mujeres en el teatro, el cine, el arte en general, si el mismo lenguaje que las contiene no las representa. Para decirlo en los términos de Butler, “La ética no es tanto un cálculo como algo que resulta de ser pregonado y pregonable de manera sostenible, lo que significa, a nivel global, que no puede haber ética sin una práctica sostenida de traducción (entre distintas lenguas, pero también entre distintas formas mediáticas)”. (Butler, 2010, p. 248).

---

<sup>8</sup> Se trata de la traducción de la *Medea* de Séneca efectuada por Eleonora Tola, y publicada en la editorial Las Cuarenta en 2014.



#### 1.4. El teatro *queer* y la tecnología de género

Esta problemática que vengo desarrollando ya está siendo trabajada bajo el nombre de *teatro queer*. En Argentina, todavía no se ha ahondado suficiente en el teatro *queer*, aún cuando existe un volumen de reciente publicación dedicado al tema.<sup>9</sup> No obstante, en Inglaterra y Estados Unidos existe una vasta producción tanto artística como teórica al respecto. La producción teórico-teatral en Estados Unidos e Inglaterra sobre el teatro *queer* va desde la performance actoral hasta la escritura dramaturgica, pasando por revisionismos interpretativos de clásicos de la historia del teatro hasta obras contemporáneas. Existen festivales en estos países sobre teatro *queer* que se dan en los últimos cuatro años, intentando formular una representación *queer* que les permita expandir sus fronteras sexuales, genéricas, raciales y de clase.

Dicho teatro propone un desplazamiento del significado de los cuerpos, las identidades y las relaciones sexo-afectivas; rompe, amplía y desplaza el referente del signo, entendiendo que el significado de un signo se construye por convenciones sociales, lo que denominaríamos “la norma”. Lo que plantea el teatro *queer* es subvertir el significado, o contraponer con otros significados posibles al mismo signo. De tal suerte, en cada espectáculo teatral se crea un universo referencial que es compartido por todos los espectadores/as en el tiempo/espacio presente de la representación, donde cada signo cobra sentido en el marco referencial de la obra que se está poniendo en escena. Junto con ello cada espectador involucrado conlleva su propio universo referencial que le permite decodificar los signos que hacen a la pieza teatral, a este ejercicio Anne Ubersfeld (1989) lo llama *universo referencial*. Ahora bien, hay signos normativizados que solo tienen un referente posible, ya sea en la representación como en su universo referencial, por ejemplo, los signos que hacen que un cuerpo sea reconocido como una mujer o un varón. En este sentido *Medea* se ha convertido a lo largo del tiempo un arquetipo de sí misma bajo una mirada normalizadora, la categoría de teatro *queer* me sirve para subvertir su representación.

---

<sup>9</sup> Se trata del volumen compilado por Ezequiel Obregón, VVAA (2013), *Teatro Queer*, Colihue: Buenos Aires.



Las obras de teatro que podríamos identificar como “Teatro *queer*” parecen no entrar del todo en la construcción heterocentrada debido a que proponen un desplazamiento en la representación sexo-genérica. De esta forma se hace evidente un lugar de la representación en la que de modo manifiesto las tecnologías de género se contraponen a las representaciones hegemónicas del teatro tradicional.

En el teatro se trabaja con cuerpos que van a ser identificados como mujeres actrices, o como varones actores y que por lo tanto lo primero que van a llevar a escena es su auto representación genérica. Un actor o actriz es un/a sujeto/a que tiene una expresión de género determinada, que es su manera de habitar el cuerpo genéricamente y que al momento de encarnar un personaje supone cierta correspondencia entre esa performatividad de género y el papel que le va a ser asignado para ser representado. Este ejercicio no es algo desconocido para el teatro, en las prácticas teatrales del teatro isabelino, como todos sabemos, las mujeres tenían prohibido actuar; solo había hombres que hacían los personajes femeninos para los cuales tenían que lograr una *performance* que fuese reconocible como femenina.

En esta versión de *Medea* al personaje de Medea lo representa una mujer, porque vamos a intentar representarlo con las características distintivas que este supone como natural, a saber, la maternidad. Ahora bien, la figuración de Medea requiere no solo poner un cuerpo con vagina a representar a esta madre infanticida sino que también requiere que sea un cuerpo con vagina quien lleve a cabo esos fatales hechos. Porque es precisamente a un cuerpo con vagina dentro del sistema hétero-patriarcal a quien se le asigna toda la responsabilidad, culpa, y emocionalidad del cuidado y la vida de los hijos.

José Amícola en su libro *Estéticas Bastardas* (2012) trabaja el concepto de *autoficción* sosteniendo que la misma es una forma contemporánea de autobiografía, donde se produce un reflejo del autor dentro de la obra artística, cualquiera sea ésta. El autor citado trabaja particularmente cuestiones literarias o narrativas, pero también podemos ver un antecedente de esto en el famoso cuadro de Velázquez *Las Meninas*, donde el pintor aparece *in figura* dentro del cuadro. Según la expresión de Vincent Colonna consignada por Amicola: “Una autoficción es una obra literaria por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia sin abandonar su identidad real, su nombre verdadero” (Amicola, 2012, p. 68).



Podríamos decir que *Medea* es una obra autoficcional, y no porque sólo competa a mi biografía personal, sino porque el hecho de que las mujeres estemos destinadas a ejercer una maternidad obligatoria es una sujeción que nos atraviesa a todas. En tal caso, quien encarne el personaje de Medea está realizando una autoficción de sí misma, de la mujer que debería ser.



## **2. Procesos de Montaje**

En este capítulo, desarrollaré el proceso de investigación que hizo posible la creación de la obra, en un periodo de tiempo va desde mayo del año 2013 a octubre/noviembre de 2014.

### **2.1 El trabajo con los actores y las actrices**

En este apartado pretendo dar cuenta de los problemas con los que me encontré al abordar mi investigación desde el trabajo con los actores. Uno de los principales problemas se debió a que, en el teatro, las obras están escritas para hombres y mujeres, pero la variedad de actores y actrices que una puede encontrar no se restringe a varones y mujeres heterosexuales. De hecho el elenco está conformado por una persona trans, una persona gay, dos lesbianas y dos mujeres heterosexuales. Los géneros del elenco no respondían tácitamente al modelo del sistema sexo género citado anteriormente, por lo que al momento de abordar los personajes, abordamos también su género actoralmente. Con esto quiero decir que la construcción no estuvo dada solo por la historia de cada personaje sino por lo que significaba representar a un hombre o una mujer en escena. Medea es una mujer, al igual que la Nodriza y Creusa. Jasón y Creonte son hombres, una de las maneras de sobreindicar los rasgos distintivos de cada género fue a través de los vestuarios, por ejemplo, los personajes mujeres usan vestidos y los hombres pantalones.

La selección de los actores estuvo mediada por un único requisito: además de que sean actores con formación, el que tengan algún tipo de conocimiento en las temáticas de género o LGTTB. El elenco estaba conformado por los personajes de Creonte, Medea, Jasón y la Nodriza, que son los que aparecen en la tragedia. La decisión de incorporar al personaje de Creusa fue posterior.

En un principio mi tarea solo iba a ser la de dirigir, ya que veía muy dificultoso el trabajo de actuar y dirigir a la vez. Pero después de pasar por la deserción de dos actrices que hicieron de Medea decidí actuar y dirigir.

#### **2.1.1 Las Medeas**

El proceso de ensayos empezó en mayo del año 2013 y la primera actriz que pasó por Medea fue Victoria Rubio. El abordaje inicial de este personaje fue desde el trabajo con



objetos. La obra empezaba con Medea haciendo un hechizo por lo que Victoria tenía un cinturón del que colgaba una bolsita con piedras y objetos pequeños para manipular y la actriz propuso usar un collar de perlas. Trabajamos con estos objetos unos meses. Mi dirección para la actriz en ese momento, en cuanto a la construcción de su personaje, estaba orientada a que elaborara alguna fuerza, ya sea en la voz, en la manera de estar, en la mirada, en un gesto, donde sea, pero fuerza al fin. Ahí observamos que al ser una persona muy delgada su cuerpo era fácil de manipular para levantarla o trasladarla, por lo que los demás personajes movían el cuerpo de Medea durante las escenas que realizamos, hasta formar una montaña o pila de cuerpos que la erguían en lo alto.

Realizamos un proceso de análisis textual exhaustivo, analizando cada intención y examinamos los vínculos con los demás personajes. En este momento aún no habíamos incorporado el personaje de Creusa. Trabajamos la posibilidad de incorporar más objetos que modificaran su cuerpo, como unos zapatos con plataformas y tacos, de manera que creara una imagen más imponente de Medea. Esto no funcionó ya que molestaban al momento de interactuar con el resto de los personajes. En ese momento abandonamos la idea de construir una fuerza que estuviera mediada por objetos, y pusimos el foco en desarrollarla a través de ejercicios actorales, lo que requería más tiempo de ensayo, situación que no se pudo sostener. Cabe aclarar que en este mismo momento Victoria estaba haciendo su tesis en la licenciatura en Teatro en la UNC por lo que se vio obligada a abandonar el proyecto por falta de horarios para ensayar. Su participación duró hasta julio del año 2013.

La segunda actriz que paso por Medea fue Anabel Álvarez. Esta vez realicé un casting, buscando actrices que aparentaran ser mayores de 35 años, debido a la diferencia etaria que quería marcar en el personaje de Medea con respecto a Jasón que, a mí entender, era mucho más joven. El actor que representa a Jasón tiene 23 años. Anabel se incorporó en el mes de Agosto del año 2013. El resto del elenco era el mismo. Todo el trabajo realizado con Victoria me sirvió para tener en claro qué personaje quería, por lo que las direcciones fueron más precisas y concretas. La actriz era estudiante de Teatro de la UNC pero se había especializado en el trabajo actoral en cine, por lo que su mayor preocupación era el tratamiento del texto, para lo cual pusimos más días de ensayo en los que nos ocupábamos solas del texto y luego en el ensayo general con todo el elenco.



Anabel había sido madre un año atrás, y era el primer trabajo que aceptaba. Conocía la tragedia de Medea pero no en profundidad. A medida que se fue adentrando en la obra, el trabajo se enriqueció significativamente, fue todo un proceso de investigación ver desde dónde una actriz madre podía encarnar a Medea la infanticida, me parece importante incluir esto en el corpus de la tesis porque formó parte de la construcción de su personaje. Anabel no era feminista ni tenía conocimientos acerca de tal movimiento, como sí todo el resto del elenco, pero sentía empatía por las problemáticas de género y las que competían a Medea, porque ella era una madre soltera. Su Medea era una mujer bastante melancólica, su fuerza estaba en el dolor, lo que hacía su construcción del personaje muy atractiva. Desgraciadamente no pudo seguir con el proceso porque su hija empezó a demandar su presencia, no tenía con quien dejarla y yo no le permití que la traiga a los ensayos, era muy pequeña y era una obra en la que su madre mata a sus hijos, por lo que me pareció ético que no viniera; dado que presumí que los niños a esa edad no discernen entre la ficción y la realidad. Intentamos modificar los horarios de todos pero fue cada vez más difícil. Anabel dejó el elenco en marzo del corriente año.

A estas alturas ya había incorporado una asistente de dirección, Julia Crosa, que registraba todos los ensayos. En ese momento decidí dejar de buscar actrices para Medea, ya que el resto del elenco seguía trabajando firmemente y tomé la decisión de interpretar a Medea. Para ello, profundicé en el trabajo de la asistente de dirección, la cual registraba los ensayos, las marcaciones que yo formulaba, y trabajaba conmigo antes y después de éstos, para que le comunicara la propuesta de trabajo, y luego para que me transmitiera sus observaciones.

En abril de este año quedamos seleccionados en la convocatoria del proyecto de producción Capiabierto 2014 e incorporé a otro asistente de dirección, un fotógrafo, Gastón Malgieri. Él viene trabajando en teatro hace ya un tiempo, por lo que tiene una mirada entrenada en las narraciones teatrales. Registró todos los ensayos a través de su mirada, por lo que al final de cada uno de ellos tenía mucho material para trabajar en términos de registros de imagen fotográfica.

Si bien la experiencia de dirigir y actuar fue muy difícil y trabajosa, de alguna manera me era familiar, ya que en la formación actoral que desarrollamos durante la carrera tenemos que hacer esto desde primer año. La mayoría de las instancias prácticas son



trabajos grupales o individuales donde no existe la figura del director, por lo que estamos entrenados en tener una mirada “adentro” y la otra “afuera”.

A partir de aquí, el abordaje de Medea consistió en trabajar la sexualidad, la fuerza y el empoderamiento como claves constitutivas del personaje. Desarrollamos además muchos ejercicios grupales que consistieron en abordar la violencia, punto que desarrollaré luego. Con respecto a la sexualidad, trabajamos desde ejercicios muy simples, como reconocimiento corporal del otro, o la interpelación del cuerpo del otro a través del contacto físico, a los fines de poder guiar el ejercicio a la interpelación sexual. Estos ejercicios estaban guiados a los fines de construirles una *experiencia sexual* a los personajes para que en el momento de responder a la acción sexual lo pudieran hacer con otra acción sexual, pero ya desde la sexualidad del personaje y no la del actor o actriz.

También trabajamos la animalidad de Medea, su carácter bárbaro, haciendo que no camine siempre en dos pies, sino en cuatro o tres apoyando las manos en el suelo, desarrollando además una manera particular de portar sus vestidos, no como una dama, sino como una bárbara a quien le son incómodos, de modo que la desnudez sea lo más familiar para este personaje. Para poder habitar la desnudez cómodamente, sin darles mayor especialidad a los senos femeninos, hubo varios ensayos donde trabajé con el torso descubierto con el objetivo de que tanto quien escribe como el equipo entero se “acostumbrara” a verme así. Primero fue bastante incómodo, pero a lo largo de los ensayos logramos transitar con cierta naturalidad la desnudez de los cuerpos.

Construimos el personaje a través de la furia, de un enojo que pasaba por la ironía y por la sexualidad, donde besarse o tocarse sexualmente con la nodriza u otro personaje era un juego, algo provocativo para con Jasón o Creonte.

El trabajo actoral para atravesar el asesinato de los hijos estuvo planteado desde la premisa de evitar construir un personaje que lo sufra o sobredimensione. Así, yo no tengo mayor vínculo con los objetos excepto en el final, cuando los mato sólo empujándolos, a través de una acción simple y concreta.

### **2.1.2 Las Creúsas**

A mediados del año 2013 decidí incorporar al personaje de Creusa en la puesta. Para ello, primero busqué una bailarina de danza contemporánea con la idea de que se vinculara



con los personajes desde la danza, para ayudarnos a corrernos de la representación dramática solemne en la que habíamos caído y en la que no quería permanecer. La bailarina Laura Alazraki se incorporó al elenco en octubre del 2013. El primer trabajo fue el de encontrar movimientos para el personaje, los mismos estuvieron ligados a la tierra, la naturaleza, el cosmos, eran grandes y ondulantes, desde ahí ella se comunicaba con los otros personajes ya que su personaje no tiene parlamento. Laura trabajó unos meses hasta fin de año y luego no pudo seguir por superposición de horarios con un elenco estable de danza al que pertenece.

A principios del año 2014 emprendí la búsqueda de otra Creusa. En este caso busqué por otra aéreas, no del teatro ni la danza sino de la performance. En consecuencia, invité a participar del proyecto a Sofía Pana, integrante del Colectivo Cien Pies de performance. El trabajo con ella fue muy enriquecedor; al estar formada en la disciplina de la performance abordamos su personaje desde las acciones, le decía qué quería ver o cómo interactuar con algunos de los personajes y ella simplemente accionaba sin ponerle ningún plus, y sin construir un personaje de manera tradicional. Con ella armamos toda la obra y construimos todo el guión de acciones que hoy hacen al personaje. A mediados de julio ganó una beca para irse a estudiar al extranjero y no llegó al estreno, por lo que me vi obligada a buscar un reemplazo. Para ello convoque a Leonela García, quien es bailarina, actriz y realiza artes marciales. Debido a su experiencia en el trabajo con el cuerpo las acciones que habíamos construido con Sofía le fueron accesibles y le permitió incorporarse rápidamente al elenco, aportando nuevas ideas y otras formas de habitar a Creusa. Es ahí cuando nos dimos cuenta de lo enriquecedor que había sido compartir en un mismo personaje dos formas de interpretarlo tan diferentes. Hasta que Sofía se fue de viaje ensayábamos un día con ella y otro con Leonela, lo que nos hacía estar a los actores siempre muy atentos, y producía un efecto de distanciamiento de la obra misma. Y allí surge la idea de trabajar con una tercera Creusa. La actriz Carla Iturralde fue incorporada al elenco en el mes de agosto para seguir manteniendo esta lógica de ensayo, dos Creúsas diferentes para un mismo elenco. Desde entonces se planteó una forma de trabajo nueva, la propuesta fue seguir manteniendo el mapa de acciones físicas que dejó Sofía pero habitarlo con el personaje que cada una construyera. Cabe aclarar que Leonela estudia teatro en la escuela Roberto Arlt y Carla se graduó en la escuela Jolie Libois y actualmente es alumna



de teatro en la UNC. Este entrecruzamiento entre las escuelas y los métodos enriqueció ampliamente a la obra y su proceso. Se pensó entonces en hacer dos funciones semanales, cada una con una Creusa diferente.

Para este personaje siempre busqué actrices muy jóvenes para poder resaltar la inocencia de Creusa, quien va a ser obligada a casarse a los 15 años de edad. Por lo tanto este personaje es tímido, temeroso, pequeño, pero a la vez es el personaje que da un giro inesperado en la obra revelándose contra el padre y el futuro esposo hacia el final. Esta rebeldía fue trabajada también desde un abordaje corporal, a través de ejercicios que las hicieran transitar de un estado corporal a otro. Uno de ellos consistió en “romper la forma humana” buscando movimientos desde la animalidad, el éxtasis, con el fin de hallar el cuerpo rebelde.

### **2.1.3 Creonte, Jasón y la Nodriza**

Desde el principio de la obra hasta el día de hoy, quienes encarnan a estos personajes nunca han sido reemplazados. La nodriza es la actriz Soledad Pérez, actriz de formación, recibida en la escuela Jolie Libois. Este personaje desde el principio fue trabajado desde el lugar de la servidumbre, la esclavitud, la fidelidad y la subordinación. Medea es su dueña, existe una relación familiar entre ambas desde hace mucho tiempo. Para lo cual elaboramos un vínculo estrecho entre los personajes, confianza corporal, sexual y emocional. Hicimos ejercicios que consistían en levantarnos, tocarnos, con el objetivo de adquirir una familiaridad entre el cuerpo de las actrices que se viera reflejada en escena.

Creonte es la actriz emma song, quien es una persona trans, tiene una identidad de género femenina pero su expresión de género es masculina, también actriz de formación, adquirida en la Escuela de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán. Trabajamos la masculinidad regia, la soberbia y autoridad. Construimos un cuerpo de rey: cómo camina, cómo mira, cómo habla, atraviesan estereotipos de la masculinidad, la cual queda totalmente destruida cuando el personaje se ve confrontado a la interpelación violenta de una mujer, en este caso Medea.

Por último, Jasón es el actor Juan Pablo García Molecker, egresado de la escuela Jolie Libois. Él trabajó desde un principio su masculinidad, la agresividad, y la impunidad sexual. Para eso hicimos énfasis en la ejercitación con la voz, buscando una voz grave,



nítida. Desarrollamos la violencia contenida de la masculinidad que estaba creando a partir de ejercicios de entrenamiento. Lo más trabajoso de este personaje fue sacarlo del lugar de la solemnidad. El texto de Séneca invita a ese registro actoral, y fue a través de ejercicios que pudimos desplazarnos a un registro naturalista. Uno de ellos fue realizar sus escenas oración por oración, viendo qué objetivos y qué conflictos tenía el personaje. Una vez teniendo eso podía vincularse con los otros personajes sin texto, desde sus objetivos; de esta manera, en el momento en que agregamos el texto el registro actoral ya estaba atravesado por toda la construcción que habíamos hecho de las escenas, logrando así generar un personaje más dinámico, vivo.

## **2.2 Proceso de Creación**

El proceso de creación de la obra fue bastante largo y variado. En un principio trabajé con una imagen, la de un árbol grande, con las hojas de luces de led. Empecé a desarrollar una estructura de madera y hierro, pero luego abandoné la idea porque era muy difícil desmontarla y montarla. Esto, sin embargo, me sirvió para pensar la estética de la obra: La inmensidad. La puesta en escena no tiene casi objetos, ni gran despliegue escenográfico debido a que utilizo el espacio del Cepia como escenografía. El hecho de que el techo sea tan alto me sirvió para profundizar esta idea de inmensidad, a partir de telas que están colocadas estratégicamente en una diagonal en el techo, en las cuales se proyectan imágenes que refieren a diferentes símbolos de lo inmenso, como lo son cielos, océanos, el cosmos. Hubo dos puntos cruciales en términos de construcción de las escenas que fueron la sexualidad y la violencia, tópicos tan grandes y tan inabarcables como el cosmos, puesto que no sólo tienen que ver con las psicologías de las personas o de los personajes, sino porque sobre todo la sexualidad, el deseo, es un objeto de investigación que siempre se vuelve opaco, difícil de asir y continuamente cambiante. Desarrollaré estos puntos a continuación.

### **2.2.1 Sexualidad**

La obra se pensó desde un principio como una obra “sexual” o “erótica”. Con esto quiero decir a que apelamos a la construcción de varios signos que hacen a la sexualidad de



las personas, como la desnudez, la masturbación, el contacto físico sexual, las transparencias, los encajes, el BDSM<sup>10</sup>, la hostilidad sexual y el sexo colectivo.

En un primer momento empecé a desarrollar esta idea de sexualidad desde la maternidad de Medea, entendiendo a ésta como el resultado de una heterosexualidad obligatoria, por lo que de entrada trabajamos con una híper sexualización de todos los personajes. Los actores y actrices traían a los ensayos ropas de cuero, para poder relacionarse con la textura del cuero como si fuesen pieles, traían también tacos u objetos que consideraran que podrían aportar a construir una obra sexual. Primero recurrimos a los objetos obvios, los lugares comunes, para después poder ir profundizando más. Uno de los actores es *Drag queen*<sup>11</sup> y en varios ensayos vino “montado” para trabajar desde ahí su personaje que era Jasón. Al feminizar a Jasón pudimos abordar el contraste entre los estereotipos de género, lo híper femenino y lo híper masculino. La sexualidad de Jasón se construyó a través del poder, mostrando un Jasón que quiere el poder y lo toma, como quien arrebató un cuerpo sin su consentimiento, reflejado en las escenas que tiene con Creusa.

La sexualidad de Creonte aparece en la violencia, la obra comienza con él vistiendo a Creusa para la boda, la cual está desnuda en el primer piso. Esta relación entre el padre y la hija es sexual, es un rito de preparación para la boda, donde se decide el destino de Creusa entre hombres. Luego, en la escena que tiene con Medea, discuten acaloradamente y éste la humilla sexualmente, lo que desata el enojo de Medea y finalizan peleando. En la escena donde Creusa lo humilla, podemos ver ya a un Creonte que cae bajo los engaños de su hija, y termina siendo atado, una atadura que también es sexual. Sucumbe bajo la ilusión de inocencia que él mismo ha corrompido obligándola a casarse.

La Nodriza y Medea tienen un vínculo sexual que se ve plasmado desde el inicio hasta el final. Lo primero que se trabajó es el vínculo entre la esclava y su dueña, sabiendo que en el devenir de la obra el personaje de la Nodriza se iba a empoderar. Con esto quiero

---

<sup>10</sup> BDSM es un término creado para abarcar un grupo de prácticas y fantasías eróticas. Se trata de una sigla formada con las iniciales de las siguientes palabras: Bondage; Dominación; Sumisión y Masoquismo. Abarca, por tanto, a una serie de prácticas y aficiones sexuales relacionadas entre sí y vinculadas a lo que se denomina sexualidades no convencionales o alternativas.

<sup>11</sup> Es un término que describe a un hombre o una mujer que se viste y actúa como lo que se conoce como estereotipos de una mujer de rasgos exagerados, con una intención primordialmente histriónica que se burla de las nociones tradicionales de la identidad de género y los roles de género.



decir que iba abandonar el lugar de sumisión para habitar otras narraciones posibles. Ese empoderamiento también es sexual. Se plantea una relación sexual entre las dos que se ve plasmada desde la segunda escena donde ellas tienen una discusión, en la cual la nodriza intenta persuadir a Medea de la venganza y le pide que huya. La escena se convierte en un juego erótico, y su relación erótica se va incrementando hasta el final de la obra que termina remitiendo a un juego orgiástico.

Hay un quiebre en la narración de la obra, un antes y un después de la sexta escena, donde transcurre el hechizo, en la cual Medea invita a los personajes mujeres a romper la ley, a quebrantar las leyes del universo, las que dictaminan lo que es “natural”, a saber, la maternidad obligatoria, que se acceda al destino que a cada una le ha tocado, como casarse por obligación, que se admita la humillación, o que se acepte nacer y morir esclava como un destino de vida. Esta escena es un aquelarre donde los personajes a través de acciones rituales huyen de la norma, la rompen; y esto se ve reflejado en los cuerpos, se trabaja en el piso, se construye una monstruosidad sexual, se le pierde el respeto al vestuario, a la forma humana. Desde este momento y hasta el final de la obra estos monstruos sexuales van creciendo hasta llegar al caos, generando una situación orgiástica en la escena final. Aquí la orgía está tomada como un bacanal<sup>12</sup>, una fiesta, una celebración, un rito. Desde la escena sexta donde transcurre el hechizo hasta el final de la obra, esta idea de bacanal va tomando cada vez mayor lugar. Después de la escena del hechizo, Creusa humilla a su padre a través de un juego sexual. En la escena que sigue Medea mata a sus hijos en medio de esta bacanal, con la ayuda de Creusa y la Nodriza, nada es solemne ni dramático, es una fiesta que en escena se plasma a través de un juego realizado con los cubos de madera que quedan en el piso, y los pedazos de pan. Una imagen de la que me serví para crear la escena es la del pintor William Adolphe Bouguereau, en su cuadro: *The Youth of Bacchus* (1884).

---

<sup>12</sup> Fiesta en honor al dios Baco, símbolo del vino y la sexualidad.





La manera en la que están dispuestos los cuerpos en el cuadro, la fiesta, la desnudez, fueron claves para desarrollar el final de la obra. Como solo éramos tres las actrices que estábamos en escena en este momento, buscamos la forma de figurar lo mismo a través de muchas acciones y desplazamientos en el espacio escénico, a los fines de poder “llenarlo” y transmitir esa sensación de una fiesta multitudinaria. El propósito de que partes de los hijos estén contruidos de pedazos de pan se dirige a luego poder comerlos en esta bacanal, como una acción ritual que se ofrece en el teatro. Schechner (2000) ubica el drama esencial en la transformación, y considera que los ritos, al igual que el teatro, deben ir acompañados de bebidas y comidas, ya que esto sugiere que el teatro estimula apetitos, que es un arte oral, visceral, donde acontece la transformación básica de lo que como o bebo, de lo natural a lo cultural, por ello afirma que: “entretenimiento y ritual están tan entretnejidos; ninguno es el original del otro” (Schechner, 2000, p. 72). Esto me permitió jugar actoralmente con la idea de devorar a los hijos como un ritual de pasaje de la heteronorma obligatoria a la “emancipación” femenina.

La interpretación que se puede hacer de la figuración de Medea es monstruosa, ya que las mujeres que se empoderan sexualmente lo son; generan, en términos de la feminista Gayle Rubin, *pánico sexual*:

Las sociedades occidentales modernas evalúan los actos sexuales según un sistema jerárquico de valor sexual. En la cima de la pirámide erótica están solamente los heterosexuales reproductores casados. Justo debajo están los heterosexuales monógamos no casados y agrupados en parejas, seguidos de la mayor parte de los demás heterosexuales. El sexo solitario



flota ambiguamente. El poderoso estigma que pesaba sobre la masturbación en el siglo XIX aún permanece en formas modificadas más débiles, tales como la idea de que la masturbación es una especie de sustituto inferior de los encuentros en pareja. Las parejas estables de lesbianas y gays están en el borde de la respetabilidad, pero los homosexuales y lesbianas promiscuos revolotean justo por encima de los grupos situados en el fondo mismo de la pirámide. Las castas sexuales más despreciadas incluyen normalmente a los transexuales, travestís, fetichistas, sadomasoquistas, trabajadores del sexo, tales como los prostitutos, las prostitutas y quienes trabajan como modelos en la pornografía y la más baja de todas, aquellos cuyo erotismo transgrede las fronteras generacionales. (Rubin, 1989, p. 134-135).

Hay una jerarquía sexual bien delimitada en nuestra sociedad, donde las mujeres que muestran tener una vida sexual activa son llamadas putas, son violadas y en muchos casos asesinadas. Que el final de la obra sea sexual tiene que ver con esto, con un empoderamiento sexual. En el final de la tragedia tanto Eurípides como Séneca hacen que Medea huya en un carro halado, lo cual metaforiza ya en estos textos clásicos la fuga monstruosa que implica la historia de Medea, por eso mismo podemos utilizar estos textos como figuraciones feministas. En esta puesta en escena no hay un carro pero sí hay una fuga. Medea fuga victoriosa de la heterosexualidad obligatoria que trae aparejada la maternidad obligatoria, fuga de los mandatos sociales, quebrantando las leyes que representan en escena Jasón y Creonte.

Ahora bien, en términos de puesta en escena para poder mostrar de alguna manera esto que desarrollé me serví de una figura: el *Tetramorfo*, que es una imagen de la iglesia primitiva cristiana, constituido por cuatro seres vivientes, un hombre, un león, un águila y un toro. La idea fue construir un cuerpo entre las tres con rasgos animales y monstruosos. Nuestro tetramorfo es sexual es de mujeres, el cuerpo colectivo es la fuga, una esperanza, un lugar para habitar.

### **2.2.2 Violencia**

La violencia es un tópico que atraviesa toda la obra, desde la violencia sexual, a la física, la simbólica, y la discursiva. Se podría decir que es una obra violenta. La construcción violenta de los personajes se despliega a través de la experiencia corporal, y no desde psicologismos, no nos detuvimos a pensar por qué cada personaje es violento o dónde radica esa violencia, sino que realizamos diversos ejercicios físicos. Es el personaje



de Medea quien desarrolla la violencia física para con los otros personajes, mostrando agresividad en varias oportunidades. Sin embargo el resto de los personajes no se encuentran pasivos; si bien a veces alguno reacciona y otras no, la violencia es un eje que nos atraviesa a todos. Para esto desarrollé varios ejercicios, debido a que no todos los actores habían estado alguna vez en una situación de violencia física con otro cuerpo, es decir, no habían golpeado. En un marco de cuidado y conocimiento (debido a que practico artes marciales) propuse ejercicios donde golpeábamos almohadones muy grandes, la idea de esto era poder liberar un golpe, pasarlo por el cuerpo. Luego a estos almohadones los sostenía alguien sobre su cuerpo y el otro golpeaba, logrando así impactar el cuerpo del compañero sin lastimarlo. Hicimos este ejercicio antes de cada ensayo, nos modificaba el cuerpo y la presencia escénica de manera tal que empezábamos la obra con mucha tensión entre todos. Sumado esto a la tensión sexual, la obra se convirtió en un cúmulo de tensiones y energías a punto de estallar cada vez que alguien decía un parlamento. El hecho de que sea Medea quien despliegue la violencia física está justificado en la idea de romper con una premisa básica del patriarcado, a saber, que las mujeres no podemos ser violentas o no podemos golpear, que esa actitud es cosa de hombres. Parte del empoderamiento de Medea no es sólo sexual, sino también violento, y no por el hecho de querer parecerse a un hombre, sino simplemente por quebrantar una de las leyes que rigen las construcciones hegemónicas de cómo ser mujer, en la que se afirma que las mujeres somos suaves, sumisas, dóciles, amables, que no tenemos fuerza, o que nuestra fuerza física es inferior a la de cualquier hombre. Esto queda ejemplificado en la escena en la que discute con Creonte, quien, cuando baja a hablar con Medea la humilla sexualmente, y ésta lo agrede físicamente. Si bien la persona que hace el personaje de Creonte tiene una contextura física más grande que la mía, es en el *wing-tsu*<sup>13</sup> donde encontré algunos movimientos que pueden inmovilizar a un cuerpo sin importar las diferencias de tamaños, por lo que los movimientos que aplico sobre el cuerpo de Creonte están pensados estratégicamente, para lograr el efecto de intervenir su cuerpo con un solo movimiento.

---

<sup>13</sup> Es un arte marcial de origen chino basado en el boxeo chino, deriva del *Wing Chun*.



### **2.3. Proceso de Dramaturgia**

La obra de Séneca está compuesta de manera clásica dividida en cinco actos, escrita en prosa y verso. Para la puesta en escena realicé un trabajo de reescritura en el que seleccioné solo algunas escenas de la obra y las reescribí con la ayuda de una especialista en Filosofía Antigua, Flavia Dezzutto, para no perder “fidelidad” al texto.

La traducción de Germán Viveros fue con la que más trabajé, pero me nutrí de las de Valentín García Yebra, Eduardo Valentí; y la recientemente publicada por la Profesora Eleonora Tola, docente en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, de la que cabe destacar que es la primera traducción al español de esta obra de Séneca realizada por una mujer. Al tratarse de una traducción del latín y al haber sido compuesta en el seno de la cultura romana, el trabajo de reescritura consistió en el examen de las traducciones.

El primer inconveniente con el que me encontré fue la forma gramatical de la obra, ya que la mayoría de las traducciones fueron realizadas en un español muy antiguo estilísticamente, que ya no usamos, por lo que la construcción de las oraciones no resultaba accesible ni a los actores ni a los espectadores. Mi trabajo consistió, básicamente, en revisar oración por oración y buscar la manera de que sean comunicables sin perder el sentido de lo que están expresando, atreviéndome a conservar ciertas formas clásicas, a saber, el “vos”.

El personaje de Medea está escrito en tercera persona en el texto en latín, cuando la reescribí decidí mantenerlo así en algunos pasajes que creí convenientes a los fines de, por un lado, narrar una voz del nosotros, un nosotros colectivo, dando cuenta que la problemática de Medea no la atañe sólo a ella, sino que compete al género mujer; y, por el otro, para usarlo como una técnica de distanciamiento ante el espectador. Que el personaje hable en tercera persona descoloca o saca al espectador de la ilusión de la representación de un yo subjetivo.



### **3. Puesta en Escena**

En este capítulo desarrollaré los elementos claves que constituyen la puesta en escena de la obra. Cabe aclarar que esta puesta está pensada para el espacio en el que venimos trabajando desde principios del año en curso, la sala “Jorge Díaz” del Centro de Producción e Investigación en Artes –CePIA-.

#### **3.1. Espacio Escénico**

La obra transcurre en un espacio escénico indefinido. Textualmente se refiere a que sus protagonistas están en Corinto, pero no representamos un palacio ni una ciudad. La acción sucede en tres niveles, uno al nivel del suelo, otro en un primer piso y por último la proyección de videos en un segundo piso, haciendo un techo. La acción de los personajes transcurre entre los dos primeros niveles, el tercero sólo es utilizado para proyecciones. Los niveles demuestran una clara jerarquía. Al comenzar la obra, en el primer nivel, el del suelo, están Medea, la Nodriza y Jasón. En el segundo nivel se encuentran Creonte y Creusa. A medida que la obra transcurre Jasón sube al segundo nivel, Creusa baja al nivel del suelo y Creonte baja a la mitad de la obra para discutir con Medea. Medea y la Nodriza nunca suben al segundo nivel.

La disposición del espacio escénico nos permite narrar espacialmente las jerarquías de la obra, utilizando a las alturas como un lugar privilegiado al que sólo pueden acceder el rey y su hija, y al que Jasón aspira a ir, demostrando una posición socio económica distinta de la de Medea, y también de la de las “mujeres” de la obra. En la primera escena Creusa se encuentra parada junto al rey, de espaldas al público y desnuda, la acción del rey es vestirla, prepararla para su boda. Una vez que la viste ésta baja de ese nivel y no vuelve a subir nunca más. En la escena tercera, donde transcurre el primer dialogo entre Jasón y Medea, hay un momento en que Creusa se sube sobre el objeto de la Nodriza con el objetivo de discutir con el rey que se encuentra en este segundo nivel, intentando irónicamente llegar al lugar del rey para que él mismo hable con ella. En la cuarta escena es donde sucede el diálogo entre Creonte y Medea, quien tiene como objetivo hacer bajar al rey para lo que utiliza el cuerpo de Creusa, logrando que el rey baje del segundo nivel donde acontece un



despliegue de violencia física entre ambos que desencadenará que el rey no vuelva a subir al segundo nivel en toda la obra.

Medea nunca sube al segundo nivel por la simple razón de que Medea no quiere el poder que simboliza ese nivel, sino un poder nuevo, diferente; el empoderamiento de Medea y de las mujeres de la obra no consiste en “convertirse” en hombres, ni en tomar el lugar de ellos, sino en hacerse de otro lugar. Creusa tenía ese poder a medias, es la hija del rey, de hecho comienza ahí arriba, pero decide no volver a subir en toda la obra, porque es un poder ficticio. Con el hecho de que el rey la prepare para casarse pretendo dar cuenta de que el casamiento es un símbolo de unión política y económica, una negociación entre hombres, un padre y un esposo, sin que Creusa haya tenido participación en esta decisión.

Por otro lado están las gradas o escalones que tiene el espacio del CePIA, las cuales utilizamos para la construcción del espacio escénico. En las mismas acontecen diferentes situaciones, y son empleadas por todos los personajes menos el rey.

El tercer nivel es donde ocurren las proyecciones durante toda la obra, las imágenes que se proyectan son la de un cielo, el universo, constelaciones galácticas y desastres naturales. Todas referidas a la naturaleza, funcionando como un recordatorio constante de la pertenencia divina de Medea.

En la escena quinta el rey saca a bailar a Creusa, luego a Jasón, finalizando con la Nodriza, simulando un rito de casamiento. Medea los observa, camina por el espacio, y en un momento se va de la escena atravesando el público por un pasillo que se ha dejado entre los espectadores, parándose detrás de todos ellos. Desde ese lugar empieza la escena siguiente, la sexta, que es el momento en el cual Medea, junto con la Nodriza y luego con Creusa, prepara el hechizo que teñirá los regalos que entregarán a la recién casada para su muerte. El objetivo de empezar esta escena detrás del espectador reside en hacer parte al público del espacio escénico, con el fin de producir un efecto de distanciamiento.

### **3.2. Los objetos**

*El objeto de la Nodriza* consiste en un baúl de madera que está atado a su pie derecho por una gruesa soga de diez metros. Ella arrastra este objeto durante toda la obra hasta la escena quinta, donde sola se lo desata para bailar con el rey. Es el baúl de Medea, que viene arrastrando desde que dejaron la casa paterna y durante todos sus largos viajes



posteriores. El objeto, en este caso, viene a ser parte constitutiva del cuerpo de la Nodriz y cumple la función de enfatizar el lugar de esclava, de inferioridad, de subordinación que tiene con respecto del resto de los personajes de la obra. Se humilla así al personaje, obligándolo a cargar un objeto bastante pesado durante toda la obra. Dicho baúl se utiliza varias veces como banco para sentarse o como un lugar al que subirse, y luego, en la escena número seis, cuando realizan el hechizo, es la Nodriz quien lo lleva al centro de la escena para abrirlo y sacar la tela de Medea sobre la cual realizarán los ritos. Cabe aclarar que este objeto en la obra de Séneca no existe, sí, en cambio, la *tela de Medea*.

Dicha tela está conformada por varias telas y un plush blanco, dando la idea de una tela perteneciente a la realeza; está hecha de colores llamativos y brillosos y es un objeto que llama la atención a la mirada y al tacto. Aparece en la escena sexta cuando se realizan los hechizos. En todas las versiones de *Medea* esto sucede así: Medea ofrece una prenda traída desde su tierra natal en la cual oculta sus artificios. Para la puesta en escena conservé la idea original, pero con otra finalidad. En las versiones mencionadas la tela es la que se pone Creusa, por la cual queda envuelta en fuego automáticamente, muriendo ella y el rey, quien intenta socorrerla. En esta puesta en escena Medea invita a Creusa a realizar el rito con ella y la Nodriz. Cuando finaliza el hechizo Medea le da el objeto a Creusa, pero ella, en vez de ponérselo y morir, decide ir a buscar al padre, invitarlo a jugar, para luego terminar atándolo sobre el baúl. La decisión estético-política fue darle a Creusa la posibilidad de resolver, lo cual implica optar entre querer una vida como la hija del rey y la esposa de Jasón, o desear fugar con estas mujeres emancipadas. La tela se vuelve un símbolo, lo que siempre se usó para que ella muera ahora es lo que humilla a Creonte por manos de su propia hija, también con el fin de cambiar la narración misógina que siempre colocaba como enemigas a Medea y Creusa, peleando por un hombre. Medea no la salva ni pretende hacerlo, le da la posibilidad de que Creusa elija, y ésta elige humillar al padre. La forma de humillarlo es inmovilizándolo a través de un nudo que se realiza en una práctica sexual del BDSM conocida como *bondage*. Queda así el rey completamente atado de pies y manos en el centro de la mesa en una posición muy incómoda. Cabe decir al respecto que no fue la piedad la que llevó a salvar la vida del rey en mi puesta en escena; lejos de representar una muerte ficcional en el teatro, mi objetivo era el de matar simbólicamente a



ese personaje y a todo lo que representaba, la ley, la autoridad, la verdad, el conocimiento, quedando, en un giro estético, ridiculizado de ahora en más hasta que la obra termina.

El último objeto a analizar son *los hijos* de Medea y Jasón, los que están durante toda la obra encarnados en dos esculturas de madera a tamaño real de dos niños de 7 y 9 años, las edades que, según la mayoría de los estudios, tendrían los hijos de Medea.<sup>14</sup> La idea de que los hijos estén presentes materialmente en esta versión de *Medea* sufrió un largo proceso de modificaciones, primero fueron maniqués de niños realistas, pero eran muy difíciles de manipular en el momento de su muerte –ya que la idea de matarlos se mantuvo siempre-, por lo que se convirtieron en algo que se pudiera desarmar y volver a armar fácilmente, deviniendo en dos esculturas constituidas por cubos de madera y pan de diferentes tamaños.

La tragedia de *Medea* ha trascendido por el acto infanticida, fue un desafío estético y político abordar esta acción, que resolvimos a través de la materialidad de los hijos: al ser cubos de madera que están ligados entre sí por un elástico, podíamos desarmarlos y volverlos a armar en cada vez que los rompemos. El acto de romper estas esculturas nos permitió matar simbólicamente en cada función a los hijos. No quise sólo relatar lo que sucedía, ni tampoco representarlo. El horror no se puede representar. Quise mostrar la fuerza de romper en escena dos objetos que estaban en lugar de los hijos, que eran los hijos. Realizo la acción bastante cerca del público, por lo que los cubos pueden “salpicar” al espectador, como lo haría la sangre de un ser humano. Para reapropiarme de la figura de Medea no necesito negar el asesinato: lo uso, lo muestro y no le pongo una carga moral. Es sólo una acción que en las circunstancias dadas y en el contexto de Medea cobra otro sentido. Una vez que se desarmen las esculturas, la Nodriza, Creusa y Jasón se tiran sobre ellas. Jasón llora sobre los restos de sus hijos y el resto juega con los cubos, comen el pan, se burlan de Jasón, y lo sepultan con los cubos.

Es en la escena del hechizo que se produce un cambio en la narración de la obra, los personajes de la Nodriza, Creusa y Medea comparten una complicidad corporal y sexual, consecuencia de haber quebrado la norma al haber humillado al rey por manos de Creusa, la que se suponía debía morir a manos de Medea. De este modo la escena final donde se

---

<sup>14</sup> Ver al respecto el estudio introductorio a la edición de la *Medea* de Eurípides citada en la Bibliografía.



mata a los hijos desarmando estas esculturas, según decíamos, es una especie de bacanal, fiesta, orgía, donde se celebra la vida, la vida de ellas mismas por encima a la de cualquier otra vida, es decir, la del padre, el marido, los hijos. Se celebra la fuga, el placer y el ideal de libertad. Por eso se comen algunas partes de los hijos que están hechas de pan, para simbolizar el ritual de una ceremonia compartida como lo es la del teatro.

### 3.3 Vestuarios

Los vestuarios pretenden ser una mezcla entre temporalidades pasadas y presentes, lo que denominaríamos el tiempo *queer* que establece un vínculo emocional, como si el pasado siempre estuviera presente. Parecieran ser antiguos o dar cuenta de algo no moderno, pero las telas y el diseño son contemporáneos. Tienen transparencias, encajes, cueros, telas que refieren a lo erótico, puestos en diseños que rememoran las formas clásicas de representación del mundo antiguo. Los personajes tienen accesorios, pulseras, tobilleras, anillos collares, todos para generar una sonoridad en la obra ya que están compuestos de monedas.

### 3.4 Maquillajes

Los maquillajes son diseño del maquillador Octavio Ruiz de los Llanos, quien desarrolló la idea de *extrañamiento*, entendiendo por esto una manera de volver extraño lo familiar, desfigurar el rostro humano sin usar prótesis. Trabajó con líneas rectas a los fines de resaltar algunos rasgos o disimular otros. No hay mezcla de colores, la Nodriza sólo usa el rojo que le cubre la boca y toda la zona de las mejillas simulando una barba, también le cubrió las cejas dejándolas de color piel. A Jasón se le hicieron líneas negras que resaltan los ojos, los pómulos y su mandíbula, Creonte tiene dos líneas que salen de la nariz para terminar en la frente de color negro y dorado. A Medea se le ha dibujado una especie de vincha, tiene resaltados los pómulos y las mandíbulas utilizando un color azul y plateado. Por último, el personaje de Creusa es quien tiene menos maquillaje a los fines de destacar la imagen adolescente y *naif* que pretendemos lograr.



### 3.5. Composición musical

Para pensar la música de la obra trabajamos con la misma idea presente en toda la puesta en escena, a saber, mezclar lo clásico con lo contemporáneo. Utilizamos entonces una obra clásica, la suite sinfónica *Scheherezade* de Nikolái Rimsky-Korsakov y dos canciones de *Abba*: *Chiquitita* y *Dancing Queen*. La *Sheherezade* narra los cuentos de Las Mil y Una Noches. Utilizo su partitura que está compuesta por sonidos o melodías que refieren a lo oriental y que dan cuenta de una idea de extranjería, en especial una melodía interpretada por un violín, con el fin de apelar a una emocionalidad que refiera a un drama amoroso. A la vez toda la música está intervenida por sonidos contemporáneos, con una base *tecno* que aparece y desaparece, dependiendo la escena. Las canciones de *Abba* aparecen una en medio de la obra, y otra en el final, sin las letras, sólo las melodías intervenidas sonoramente, pero audibles al punto de que son claramente reconocibles. El objetivo de incluir a *Abba* es recurrir a un signo claramente contemporáneo que distancie al espectador de la representación clásica y solemne. La música está trabajada con un sintetizador, lo que le da una sonoridad plástica, aludiendo a la artificialidad del imaginario del "amor romántico".

Por otro lado, la musicalidad de la obra está compuesta por los accesorios de los personajes que están contruidos con monedas, por lo que suenan al movimiento de los cuerpos, generando un ritmo propio.

Otro factor que hace a la composición sonora de la obra es la escena del hechizo, el cual es el único texto que sale grabado en un audio, con las voces de Medea y la Nodriza e intervenido con sonidos que refieren a la naturaleza, a los animales, al viento, e intercalados con sonidos modernos. El objetivo de que este texto se haya trabajado así consiste en que en esa escena se produce un cambio en la narración de la obra, un quiebre, un salto. Dicho quiebre no puede sólo estar mediado por las acciones y los cuerpos, también tenía que atravesar las formas convencionales de puesta en escena: lo que se espera es que un actor diga su parlamento en el tiempo presente; este audio evoca una idea atemporal de la puesta, voces en eco que vienen y van, cuerpos que están haciendo el hechizo pero que no están diciendo el texto en el tiempo presente de la escena, un hechizo que ya fue dicho en un tiempo pasado y que se repite.



#### 4. Conclusión

En las metáforas de la representación encontramos los medios para poder apreciar simultáneamente lo concreto, eso que llamamos lo real, y, a la vez, la semiosis y los mecanismos de producción de sujetos que denominamos conocimiento (ya sea científico, artístico, mítico y/o emocional). Los sentimientos morales son un complejo entramado de teorías psicológicas-médicas, preceptos religiosos, imaginación artística e incertidumbres del cuerpo vivo.

Las metáforas y las narrativas son aquello que está en lugar de otra cosa, sea tanto estética como políticamente, en una obra de teatro se representan las formas de subjetividades y sus emocionalidades concomitantes. Con ello vuelven a presentar y representar, a encarnar ciertos individuos o a un individuo que está en lugar de un grupo o comunidad, la mujer Medea está en lugar de todas las mujeres, por lo tanto el compromiso político en esta configuración imaginativa es mayor. El querer proponer otra forma posible de la representación de la mujer en el teatro conlleva un trabajo de doble responsabilidad. Por un lado, reconocer las formas narrativas donde la misoginia y la estigmatización colocan a la mujer en un lugar negativo con respecto a lo que es valorado socialmente como positivo (que generalmente coincide con lo que hacen los hombres). Y, por otro, asumir la responsabilidad estético política de la imaginación, la importancia crucial de las narraciones que hacemos, tanto de nosotras mismas como de los otros, es decir, de las figuraciones posibles.

Reapropiarnos de Medea heteronormal y heterosexista posibilita tratar directamente con los dispositivos de sexualidad normativizante, al no entrar en la lógica de lo que debe estar oculto y confinado a un uso “privado”, sino que debe ser castigado públicamente, es aquí donde Medea se vuelve un *actante* del aborto, una metáfora mucho más compleja y más inapropiada e inapropiable en su apuesta político estética.

Existe una contrariedad implícita en todo esto: aquí no se plantea un final feliz, mucho menos un final, un cierre; sino un no-final.

Por esto mismo, a pesar de los disciplinamientos y normalizaciones discursivas, Medea hoy puede ser una figuración feminista. Una que nos posibilita pensar en la



maternidad no obligatoria, en el derecho al aborto, en la construcción del sujeto político “mujer”, en lo que significa estar arrojadas al escrutinio público sin tener participación política efectiva. Es nuestra responsabilidad ético-política no seguir reproduciendo representaciones del sistema heteropatriarcal. Con esto me refiero a los discursos que siguen legitimando, en mayor o menor medida, aquellos relatos que provienen de grandes pensadores tales como Séneca o Aristóteles, narraciones en las que se coloca a las mujeres en una posición de inferioridad racional, emocional e intelectual y sin posibilidades de autodeterminación debido a la construcción discursiva de una supuesta fragilidad física, mental y emocional. Estos discursos hacen del cuerpo y la sexualidad de la mujer algo que debe ser controlado, sujetado, cercenado, normalizado y disciplinado, a fin de que cualquier otra vida tenga prioridad antes que la suya propia, y es nuestra obligación ética ofrecer alguna narración otra.



## 5. Bibliografía

### Fuentes

- ARISTÓTELES (2004) *Poética*. Buenos Aires: Losada. Trad. Eilhard Schlesinger.
- EURÍPIDES (2004) *Medea*. Buenos Aires: Biblos. Trad. César Guelerman.
- SÉNECA, LUCIO ANNEO (1950) *Medea Fedra*. Barcelona: Juan Flors Editor. Trad. Eduardo Valentí.
- SÉNECA, LUCIO ANNEO (2001) *Medea*. Madrid: Gredos. Trad. Jesús Luque Moreno.
- SÉNECA, LUCIO ANNEO (2008) *Medea*. México: UNAM. Trad. Germán Viveros.
- SÉNECA, LUCIO ANNEO (2014) *Medea*. Buenos Aires: Las Cuarenta. Trad. Eleonora Tola.

### Estudios

- AMICOLA, J. (2012) *Estéticas bastardas*. Buenos Aires: Biblos.
- BEAUVOIR, S. (1969) *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- BENJAMIN, W. (1971) “La tarea del traductor”. *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa.
- BRECHT, B. (2004) *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- BUTLER, J. (2007) *El género en disputa*. Madrid: Paidós
- \_\_\_\_\_ (2010) *Deshacer el género*. Madrid: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2010) *Marcos de Guerra*. Buenos Aires: Paidós.
- DE LAURETIS, T. (1987) *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_ (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.
- DUBATTI, J. (2007) *Filosofía del Teatro I*. Buenos Aires: Atuel.
- HARAWAY, D. (1992) “Ecce homo, Ain’t (Ar’n’t) I a woman and Inappropriate/d others: The human in a post- humanist landscape”. *Butler, Judith and Scott, Joan W. (eds.) Feminist theorize the political*. New York: Routledge, pp. 87- 101.
- \_\_\_\_\_ (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (1999) “Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles”. *Política y Sociedad* N° 30. Madrid, pp. 121-163.



- LORAU, N. (1989) *Maneras Trágicas de Matar a una Mujer*. Buenos Aires: Visor.
- MADRID, M. (1999) *La misoginia en Grecia*. Madrid: Cátedra.
- PAVIS, P. (2011) *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós.
- RUBIN, G. (1989) “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”. Vance, C. (comp.) *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Talasa, pp. 113-190.
- \_\_\_\_\_ (1986) “El tráfico de mujeres: Notas sobre la ‘economía política’ del sexo”. *Revista Nueva Antropología*, 8, 30, pp. 95-145.
- SCHECHNER, R. (2000) *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- ROSENZVAIG, M. (2003) *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires: Biblos.
- SZONDI, Peter (2011) *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson.
- UBERSFELD, A. (1989) *Semiótica Teatral*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (1997) *La escuela del espectador*. Madrid: ADE.



## II Texto Dramático

### 1. Texto Adaptado

#### Medea

Personajes:

Medea

Nodriza

Jasón

Creonte

Creúsa

#### Escena 1

MEDEA: \_ Hemos muerto: mis oídos ha golpeado el canto nupcial. Apenas yo misma, sólo apenas ahora considero la desgracia. ¿Esto ha podido hacer Jasón: después de arrebatado mi padre, patria y reino, cruel abandonarme sola en sedes extranjeras? ¿Él que había visto que con mi crimen eran derrotados incendios y mar ha despreciado mis méritos? ¿Acaso cree que todos mis crímenes se han agotado?

Incierta, insensata, por mente enloquecida soy llevada a todas partes, ¿cómo podría yo vengarme? ¡Ojalá tuviera él un hermano! Hay esposa: que contra ésta actúe el hierro. ¿Es éste suficiente para mis desgracias?

Si las ciudades pelagas, si las bárbaras conocieran un crimen que tus manos ignoran, ahora hay que prepararlo. Que tus crímenes te aconsejen y que todos éstos se restituyan: el arrebatado e ínclito decoro del reino; el hermano acompañante de nefanda virgen, dividido por espada; el cadáver llevado ante el padre y su cuerpo esparcido por el ponto, y los miembros del anciano Pelias, cocidos en un caldero. ¡Cuánta sangre funesta impiamente he derramado a menudo! Y ningún crimen he cometido irritada: lo ha provocado mi amor infeliz.

¿Qué cosa pudo hacer Jasón, sometido a la orden y al capricho de un rey? Al hierro debió ofrecer su pecho...

¡Mejor, ay, habla mejor, delirante dolor! Si es posible, que mi Jasón viva como ha sido; si no, que sin embargo viva y, memorioso de lo nuestro, preserve mi regalo. La culpa es toda de Creonte, el que, abusando de su cetro, disuelve uniones conyugales, y el que a una progenitora despoja de sus hijos y aleja una fidelidad estrechada por íntima prenda.



Que él sea perseguido, él solo pague los castigos que debe. En medio de elevada ceniza hacinaré su casa; el negro remolino que se alza de las llamas lo verá Malea, que encorva las prolongadas demoras a las naves.

## Escena 2

NODRIZA: Calla, te suplico, y tus quejas escondidas encomiéndalas a secreto dolor. El que graves heridas, con paciente y quieto ánimo, mudo ha sobrellevado, devolverlas ha podido; la ira que se oculta daña. Confesados los odios, pierden su espacio para la venganza.

MEDEA: Leve es el dolor que puede tomar consejo y ocultarse: las grandes desgracias no permanecen escondidas. Me complace ir en contra.

NODRIZA: Aplaca tu ímpetu de Furia, hija: apenas te defiende tu callada quietud.

MEDEA: La Fortuna a los fuertes teme, a los indolentes oprime.

NODRIZA: Hay que probar el valor, si tiene su ocasión.

MEDEA: Nunca puede no haber ocasión para el valor.

NODRIZA: Ninguna esperanza muestra vía de solución a asuntos difíciles.

MEDEA: El que nada puede esperar, que no desespere.

NODRIZA: Se fueron los calcos; de tu cónyuge ninguna fidelidad hay y nada te queda de apoyos tan grandes.

MEDEA: Medea queda, aquí mar y tierras ves, y hierro y fuegos y dioses y rayos.

NODRIZA: El rey ha de ser temido.

MEDEA: Rey había sido mi padre.

NODRIZA: ¿No temes sus armas?

MEDEA: Aunque hayan brotado de la tierra.

NODRIZA: Morirás.

MEDEA: Lo deseo.

NODRIZA: Huye.

MEDEA: Me arrepentí de una huida.

NODRIZA: Medea...

MEDEA: Lo seré.

NODRIZA: Eres madre. .

MEDEA: Ves para quién lo soy.

NODRIZA: ¿Dudas en escapar?

MEDEA: Huiré, pero primero me vengaré.

NODRIZA: Un vengador te seguirá.

MEDEA: Tal vez yo encuentre demoras.

NODRIZA: Reprime tus palabras, abstente ya de amenazas, demente, y modera tus ánimos: conviene adaptarse a la ocasión.

MEDEA: La Fortuna puede llevarse los recursos, no el ánimo.



### Escena 3

JASÓN: ¡Hados siempre duro y suerte áspera! ¡Por igual mala, cuando se ensaña y cuando es moderada! Cuántas veces una divinidad halló para nosotros remedios peores que los peligros: si yo quisiera dar prueba de fidelidad a mi cónyuge -que lo ha merecido- a muerte violenta habría que ofrecer mi cabeza; si yo no quisiera morir, habría que privarme – yo desdichado- de esa fidelidad. El temor no ha vencido mi fidelidad, la alarmada piedad del amor paterno; puesto que a la ejecución de los padres seguiría la de los hijos. Si tú, santa Justicia, habitas el cielo, tu numen invoco y lo pongo por testigo: los hijos han vencido al padre. Más aún, ella misma también, aunque feroz es de corazón y no soporta yugo, creo que prefiere velar por sus hijos y no por su matrimonio.

Quiso mi alma calmarla con mis ruegos. Pero he aquí que me ha visto y ha saltado, delira, lleva odios delante de ella, todo su dolor está en el rostro.

MEDEA: \_ Huimos, Jasón, huimos... No es nuevo esto de mudar las sedes, la causa de la huida es la nueva: por ti yo solía huir. Me alejo, salgo. A la que obligas a huir de tu hogar, ¿adónde la remites? ¿A Fasis y a Colcos me dirigiré, y al reino de mi padre y a los campos que rego la sangre de mi hermano? ¿A qué tierras ordenas que me dirija? ¿Qué mares me muestras? ¿Las fauces del mar pónico, a través de las cuales transporté noble tropa de reyes, siguiendo a un adúltero? Todas las vías que te he abierto me las he cerrado... ¿Adónde me remites? Ordenas destierro a una exiliada y no indicas lugar. Sea. Yerno de rey lo ha ordenado.

Caudillo ingrato, que tu pensamiento traiga de nuevo los ígneos alientos del toro y, entre crueles miedos de gente indómita, el flamígero rebaño de Eetes en medio de un campo productor de hombres armados, y los dardos de súbito enemigo, cuando, por orden mía, este tropel de hijos de la tierra cayeron degollándose unos a otros; añade los anhelados despojos del carnero de Frixo y el insomne monstruo obligado a dar la luz de sus ojos a ignoto sueño, y al hermano entregado a muerte violenta, y el crimen cometido no una sola vez en un solo crimen, y a las hijas que, engañadas por mi perfidia, osaron cortar los miembros del anciano que no vencería de nuevo.

Buscando ajenos reinos abandoné los míos.

De las fortunas aquellas, de las riquezas que por estar repleta la casa, ésta apenas las contiene (con oro adornamos bosques); nada me llevé como exiliada, excepto miembros de



mi hermano: éstos también te los dediqué. A ti te cedió el paso mi patria, a ti mi padre, mi hermano, mi pudor..., con esa dote me casé. Devuelve lo tuyo a la que huye.

JASON: \_ Cuando el hostil Creonte quería destruirte, vencido por mis lágrimas te dio el destierro.

MEDEA: \_ Yo lo consideraba un castigo; tal como lo veo, el destierro es un regalo.

JASON: \_ Mientras es lícito irse, huye y apártate de aquí: la ira de los reyes siempre es grave.

MEDEA: \_ Una cosa me aconsejas, proteges a Creúsa: apartas a una concubina aborrecida.

JASON: \_ ¿Medea echa en cara amores?

MEDEA: \_ Y matanza y traiciones.

JASON: \_ ¿Finalmente qué crimen puedes echarme en cara?

MEDEA: \_ Todo lo que hice.

JASON: \_ Esto solo falta, además: que también me vuelva culpable de tus crímenes.

MEDEA: \_ Tuyos, éstos son tuyos: al que le aprovecha un crimen, él lo hizo... Todos me acusan de infame, tú solo defiéndeme, tú solo llámame inocente: sea inocente para ti todo el que por ti se hizo culpable.

JASON: \_ Vamos, mejor doma tu pecho excitado por la ira; por tus hijos, aplácate.

MEDEA: \_ Lo rechazo, reniego de ellos, los niego... ¿A mis hijos dará hermanos Creúsa?

JASON: \_ A hijos exiliados, a afligidos, como reina poderosa.

MEDEA: \_ No llegue jamás, para mis desdichados, día tan malo, que mezcle a una prole ínclita con una prole infame: a descendientes de Febo con descendientes de Sísifo.

JASON: \_ ¿Por qué, desdichada, a ti y a mí arrastras a la ruina? Aléjate, te lo ruego.

MEDEA: \_ A la suplicante escuchará Creonte.

JASON: \_ ¿Qué puedo hacer? Habla.

MEDEA: \_ ¿Por mí? Hasta un crimen.

JASON: \_ Acá y allá hay un rey...

MEDEA: \_ Hay también un miedo mayor que éstos: Medea. Batámonos. Permite que luchemos, sea Jasón el premio.

JASON: \_ Comienza a meditar con sensatez y a hablar con placidez. Si algo de casa de mi suegro puede llevar consuelo a tu huida, pídelo.

MEDEA: \_ Mi alma, como sabes, puede y suele despreciar bienes regios. Sólo séame lícito tener a mis hijos como compañeros de huida, en cuyo regazo derramaré mis lágrimas. A ti te aguardan hijos nuevos.

JASON: \_ Quisiera, lo confieso, obedecer a tus súplicas: el amor paterno me lo veda, pues el propio rey y suegro no me obligaría a que yo soporte eso. Ellos son mi razón de vivir, ellos el consuelo de mi pecho abrasado por penas. Antes podría yo carecer de aliento, de miembros, de luz.

MEDEA: \_ ¿Así ama a sus hijos? Está bien, está atrapado, se ha abierto lugar para una herida. (Al público) Se ha ido. ¿Es así? ¿Te vas olvidado de mí y de todos mis crímenes?



¿He desaparecido para ti? Jamás desapareceré. (Al público) Actúa, convoca a todas tus fuerzas y artificios. Fruto de tus crímenes es que consideres que nada es crimen. Apenas hay lugar para el engaño: somos temidas. Agrede por aquí, por donde nadie puede temer cosa alguna. Ahora prosigue, atrévete, emprende todo lo que puede y todo lo que no puede Medea.

#### Escena 4

CREONTE: Medea, estirpe nociva como tu Padre el de Cólquide, ¿aún no saca ella el pie de mis reinos? Algo trama: conocida es su perfidia, conocida su mano. ¿A quién respetará ella, o a quién dejará tranquilo? A abolir con el hierro esa pésima calamidad, en verdad con presteza me preparaba; con sus ruegos venció el yerno. Concedida le fue la vida, libere a las fronteras del miedo, váyase sin temor.

Feroz adelanta su paso en contra y amenazadora procura más cerca nuestras palabras. Apartadla, siervos, lejos de mi contacto y de mi proximidad, ordenadle que calle. Que un mandato regio alguna vez aprenda a tolerarlo.

Vete con veloz fuga, retírate ahora mismo, monstruo cruel y horrible.

MEDEA: ¿Qué crimen o qué culpa es castigada con destierro?

CREONTE: ¿Qué causa la expulsa, pregunta la inocente mujer!

MEDEA: Si eres juez, instruye proceso.

CREONTE: Si reinas, ordena. Justo o injusto asume el mandato del rey.

MEDEA: Reinos injustos jamás permanecen a perpetuidad.

CREONTE: Ve, quéjate con los de Cólquide.

MEDEA: Me regreso: el que me trajo, que me lleve.

CREONTE: Tardía viene tu voz, después de tomada mi decisión.

MEDEA: El que decretó algo sin haber escuchado a la otra parte, aunque haya decretado cosa justa, no fue justo.

CREONTE: ¿Escuchado por ti, sobrellevó Pelias su suplicio? Pero habla, sea dado espacio a una noble causa.

MEDEA: Qué difícil es doblegar a un ánimo ya excitado por la ira, y qué cosa propia de rey considera el que aplicó sus manos soberbias sobre el cetro: el proseguir por donde empezó. Lo aprendí en mi palacio. Pues, aunque he sido abrumada por desgracia miseranda, expulsada, suplicante, sola, abandonada, por todas partes abatida, antaño fulguré con mi noble padre y obtuve clara estirpe de mi abuelo el Sol.

Noble, feliz, rica, poderosa por decoro regio resplandecí: pedían entonces mi mano los pretendientes que ahora son pedidos. La devoradora fortuna, escurridiza y precipitada me apartó del reino, me entregó al destierro. Fíate de reinos, aunque el voluble azar arrastre de



aquí para allá sus grandes riquezas. Pero los reyes tienen esto de magnífico y grandioso, que el tiempo no puede arrebatarse: socorrer a los desgraciados, proteger a los suplicantes con leal hospitalidad.

Del reino de la Cólquide, esto solo obtuve: haber salvado yo misma aquel ingente decoro e ínclita flor de Grecia, baluarte de la nación aquea y prole de dioses.

En verdad callo al caudillo de caudillos, por él nada se me debe. A nadie le asigno éste; para vosotros he acarreado a los demás, para mí a ese único. Incúlpame ahora y acumula todas mis infamias, las confesaré; este solo crimen puede echárseme en cara: la vuelta de Argo.

A la doncella pudo complacer su pudor y pudo complacer su padre: con sus caudillos se habría derrumbado toda la tierra pelasga; este yerno tuyo habría sucumbido primeramente por la flameante boca del toro feroz.

La fortuna que sea asedie la causa nuestra, no me arrepiento de haber salvado tan gran decoro de reyes.

Todo premio que obtuve de mi culpa toda, ése está en tus manos; si te place, condena a la acusada, pero devuélvele su crimen. Soy culpable, Creonte, lo confieso: sabías que yo era tal, cuando tus rodillas toqué y suplicante pedí la buena fe de tu protectora diestra. De nuevo para mis desgracias un rincón y una sede te pido y un escondite vil; si te place que yo sea expulsada de la ciudad, déseme algún remoto lugar dentro de tus reinos.

CREONTE: \_ Que no soy yo uno que violento lleve los cetros, ni uno que las miserias pisotee con soberbio pie, en verdad me parece que claramente lo he testimoniado no poco, al elegir a un yerno proscrito, tan afligido como sobrecogido por grave terror. Puede Jasón, si tu causa separas, defender la suya: ninguna sangre al inofensivo contaminó, se abstuvo del hierro su mano y lejos de vuestro grupo permaneció puro. Tú, tú, maquinadora de malvados crímenes, que femenina maldad -para atreverte a todo- y fuerza viril tienes, sin memoria de tu fama; sal, purifica mis reinos, tus letales hierbas junto contigo llévatelas, libera a los ciudadanos de su miedo; asentada en otra tierra, importuna a los dioses.

MEDEA: \_ ¿A huir me obligas? Devuelve a la fugitiva su nave, también devuélvele su compañero... ¿Por qué ordenas que yo huya sola? No vine sola... ¿Por qué distingues entre dos culpables? añade huida, rapiñas, mi abandonado padre y mi lacerado hermano, todo lo que incluso ahora a sus nuevas esposas enseña mi marido; no es cosa mía. ¡Tantas veces me hice culpable, pero nunca en favor mío!

CREONTE: \_ Ya era conveniente que te fueras. ¿Por qué siembras demoras hablando?

MEDEA: \_ Retrocediendo suplicante, te ruego esto último: que la culpa de su madre no arrastre a sus hijos inocentes.

CREONTE: \_ Vete: en paternal regazo, como un padre, acogeré a éstos.



MEDEA: \_ Por el lecho propicio del matrimonio real, por las esperanzas futuras, te ruego que concedas breve demora a la que huye, mientras que como madre -acaso moribunda- grabo mis últimos besos en mis hijos.

CREONTE: \_ Para engaños pides tiempo.

MEDEA: \_ ¿Qué engaño puede ser tan temido en tiempo exiguo?

CREONTE: \_ Para los malvados ningún tiempo es limitado para dañar.

MEDEA: \_ ¿Un poco de tiempo para lágrimas niegas a una desdichada?

CREONTE: \_ Aunque mi arraigado temor rechaza tus ruegos, un solo día te será dado para preparar tu destierro.

MEDEA: \_ Es demasiado, está bien que reduzcas algo de eso: incluso yo misma tengo prisa.

CREONTE: \_ Con tu cabeza pagarás el castigo, si antes de que Febo alce el claro día no te retiras del istmo. Lo sagrado del matrimonio me llama, llama a festejar este día consagrado a himeneo.

#### Escena 5

*Suena chiquitita, Creonte saca a bailar a Creusa, luego a Jasón y al final a la Nodriza.*

MEDEA: \_ Este día, este único día hará cosas de las que hablarán todos los sucesivos. Atacaré a los dioses, haré temblar el universo.

NODRIZA: \_ Recobra tu sentido, que los males han turbado, señora mía; calma tu ánimo.

MEDEA: \_ No tendré calma hasta que vea cómo todo se hunde conmigo: perezca conmigo el mundo. Dulce es morir, si tras de ti arrastras a otros.

NODRIZA: \_ Considera cuantos peligros son de temer, si persistes: nadie puede atacar impune a los poderosos.

#### Escena 6

MEDEA: \_ Invoco al vulgo de silentes y a vosotros, lúgubres dioses, y al ciego caos y a la oscura casa del umbroso Dite, cavernas de la escuálida Muerte, ligadas a las riberas del Tártaro. Interrumpidos los suplicios, alma, corred hacia bodas nuevas: que se pare la rueda que tuerce sus miembros, que Ixión toque el suelo; que Tántalo, seguro, beba olas de Pirene. Que sólo para el suegro de mi esposo permanezca más grave su castigo: que la resbaladiza piedra, entre peñascos, haga rodar hacia atrás a Sísifo. Vosotras también, Danaides, a quienes un trabajo inútil embroma con sus vasijas perforadas, congregaos: este día pide vuestras manos.



Ahora, invocada por mis ritos, astro de las noches, ven, revestida de tus peores rasgos, amenazadora con tu no único semblante. Por ti, según costumbre de mi pueblo, sueltos en honra tuya mis cabellos, secretos bosques recorrí con desnudo pie y evoqué aguas desde nubes secas y empujé hasta lo profundo a los mares, y Océano, vencidos sus oleajes, más adentro entregó sus olas. Del mismo modo, perturbadas las leyes del cielo, el universo vio simultáneamente el sol y las estrellas; y vosotras Osas tocasteis el vedado mar.

Alteré los turnos de las estaciones: estival tierra floreció con mi conjuro; forzada por mí la divina Ceres, vio cosechas invernales; el violento Fasis vertió a su fuente sus aguas, y el Istro, en tantas bocas dividido, sus feroces olas atajó, indolente por todas sus riberas.

Al mandato de mi voz: resonaron las olas, brama el alborotado mar, aun callado el viento; la casa del bosque antiguo ha perdido sus sombras. Febo abandonó el día y a la mitad se ha detenido; y las Híades, conmovidas por nuestros conjuros, titubean: tiempo es, Febo, de asistir a tus ritos.

Para ti, con cruenta mano, son tejidas estas guirnaldas, que sujeta una novena de serpientes; para ti estos miembros, que llevó el disorde Tifeo, quien sacudió los reinos de Júpiter. Del barquero pérfido aquí está su sangre, la que Neso entregó al morir. Con esta ceniza se extinguió la pira del Eta, la que bebió el veneno de Hércules. De piadosa hermana, de impía madre, una antorcha ves: la de la vengadora Altea. Harpía dejó estas plumas en su inaccesible caverna, mientras huye de Zetes. A éstas añade alas de una maltrecha Estinfálide, que padeció aguijones de Lerna.

Habéis sonado, altares, reconozco mis trípodas, excitados por favorable diosa.

Veo los ágiles carros de Trivia, no los que luminosa, con rostro lleno, noctívaga conduce, sino los que descolorida, con faz afligida, cuando perturbada por tesalias amenazas el cielo recorre con freno más corto. Así, con pálida faz, triste luz difunde por los aires, con horror nuevo aterroriza a pueblos, y que en tu auxilio, Dictina, preciosos bronce resuenen en Corinto.

A ti, sobre sangriento césped rito solemne ofrecemos; por ti, de en medio de un sepulcro raptada, una antorcha ha levantado nocturnos fuegos; por ti, movida mi cabeza, con flexionada cerviz, voces he dado; por ti, según funeraria costumbre, un lazo mortuorio ciñe mis desplegados cabellos; por ti se agita un triste ramo, desde el lago estigia; por ti, desnudo mi pecho cual ménade, con sacro cuchillo heriré mis brazos. Aflore nuestra sangre hacia los altares. Acostúmbrate, mano, a estrechar el hierro y a poder soportar queridas sangres derramadas. Cortada, sagrado líquido he dado.

Hécate si te quejas por ser muy a menudo invocada por mis votos, perdona, te suplico; la causa de invocar, muy a menudo tus arcos, una sola y la misma es siempre: Jasón.



Tú ahora los vestidos de Creúsa tiñe, para que, en cuanto se los ponga, una llama serpenteante queme sus profundas entrañas. Un fuego encerrado entre rojizo oro se esconde oscuro, el cual; Prometeo, el que expía hurtos al cielo con su fecundo hígado me lo dio y me enseñó a ocultar sus fuerzas con artificio.

Me dio Vulcano fuegos encubiertos con tenue azufre, y tomé de mi pariente Faetón rayos de vivaz llama. Tengo dones de en medio de la Quimera; tengo llamas arrebatadas a la abrasada garganta del toro, a las cuales, luego de mezclada la hiel de Medusa, he ordenado conservar oculta su maldad.

Hécate, estimula a mis venenos, y en mis dones conserva recónditas el germen de la llama. Que engañen las miradas y admitan el tacto, introdúzcase en el pecho y en las venas el calor, desmenúcense las articulaciones, humeen los huesos, y que la recién casada aventaje con su incendiada cabellera a sus antorchas nupciales.

Mis suplicas son atendidas: tres veces la audaz Hécate ladró y sacros fuegos echó con su lucífera antorcha nupcial. Se ha desplegado todo mi poder.

#### Escena 7

*Humillación de Creonte a manos de Creusa.*

#### Escena 8

MEDEA: \_ ¿Qué yo me retire? Si hubiera huido antes, a esto regresaría. Bodas nuevas espero. ¿Por qué te detienes, alma mía? sigue tu feliz impulso. Esa parte de venganza con la que gozas, ¿qué tan pequeña es? Todavía lo amas, insensata, si para ti es suficiente que Jasón sea viudo. Busca inusual especie de castigos y ahora prepárate así: desaparezca toda ley sagrada, aléjese expulsado el pudor; venganza leve es la que producen unas manos puras. Entrégate a la ira y despierta tu indolencia, y de lo más hondo de tu pecho tus viejos impulsos absorbe con violencia. Todo lo que hiciste hasta ahora sea llamado piedad. Actúa y haz que sepan cuán leves y cuán vulgares han sido los crímenes con los que beneficié a otros. Nuestro dolor se ejercitó con ellos: ¿A qué gran acción podían atreverse unas manos inexpertas? ¿A qué el furor de una joven? Ahora soy Medea, mi talento creció con los males.

Complace, complace el haber arrebatado una cabeza de hermano; complace el haber cortado sus articulaciones y el haber despojado a mi padre de su arcano objeto sacro; complace el haber armado a una hijas para ruina del anciano.

Se incrementa mi dolor y mi odio hierve, reclama mi reacia mano la antigua Erinis... Ira, por donde me conduces, te sigo. ¡Ojalá que la turba de la soberbia tantálide de mi vientre hubiera salido y, al parir, yo hubiera procreado dos veces siete hijos! Estéril he sido para castigos... He parido dos: para mi hermano y para mi padre, lo que es bastante.



Escena 9

MEDEA: \_ ¡Mi raptada virginidad ha regresado!

¡Oh, divinidades, finalmente propicias! ¡Oh día festivo, oh día de bodas! Sigue adelante, realizado ha sido el crimen, la venganza aún no: cúmplela, mientras tus manos actúan. ¿Por qué ahora te demoras alma mía? ¿Por qué dudas? ¿Ha cedido ya la poderosa ira? Me arrepiento del hecho me avergüenza. ¿Qué hice, desdichada? ¿Desdichada? Aunque me arrepienta, lo hice... Un gran placer surge contra mi voluntad, y he aquí que crece.

JASON: \_ Por todos los dioses, por nuestras comunes huidas y por nuestro lecho conyugal, que nunca profane con traiciones, ahora perdona a ese hijo. Si algún crimen hay, es mío: me entrego a la muerte; inmola mi nociva cabeza.

MEDEA: \_ Por ahí, por donde no aceptas, por donde te dueles, clavaré mi hierro. Ahora vete, soberbio, busca alcobas de doncellas, abandona a las madres.

JASON: \_ Uno solo es bastante para mi castigo.

MEDEA: \_ Si con un solo asesinato pudiera ser saciada esta mano, ninguno habría buscado. Aunque mate a los dos, demasiado escaso es el número para mi angustia. Si alguna prenda todavía se oculta dentro de la madre, escrutaré con la espada mis vísceras y con el hierro la extraeré.

JASON: \_ Termina ya el crimen que comenzaste, no te suplico más, y no demores al menos mis suplicios.

MEDEA: \_ Disfruta el lento crimen, no te precipites, dolor: el día es mío, del tiempo acordado nos servimos.

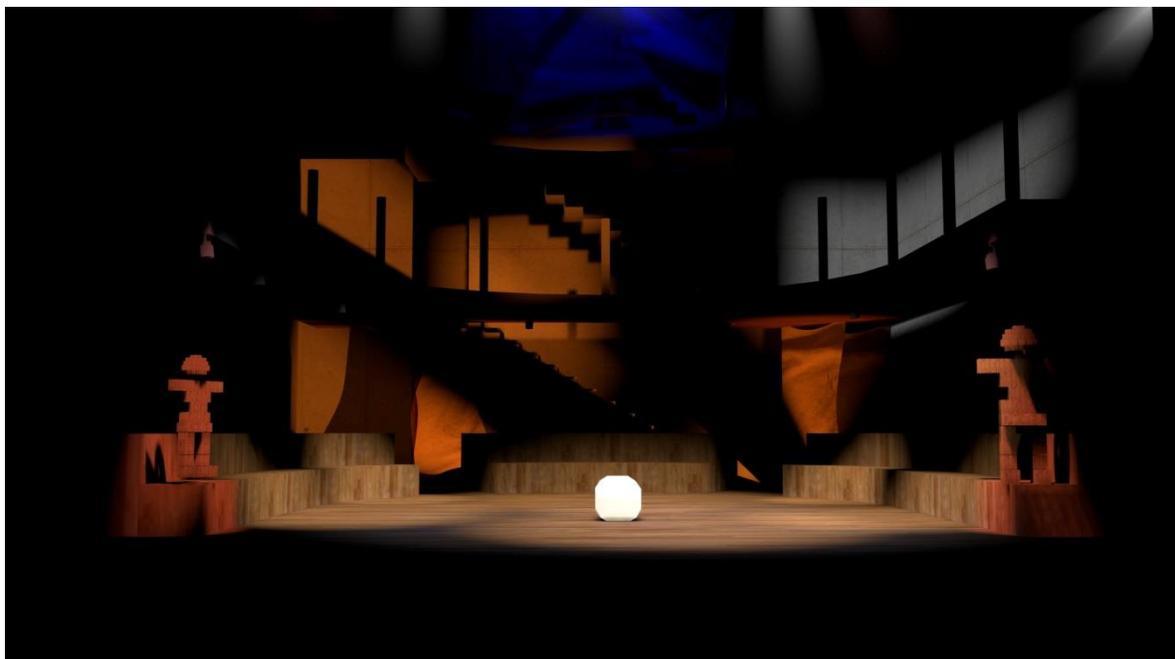
CREUSA: \_ Ingrato Jasón ¿Reconoces a tu esposa?

FIN.

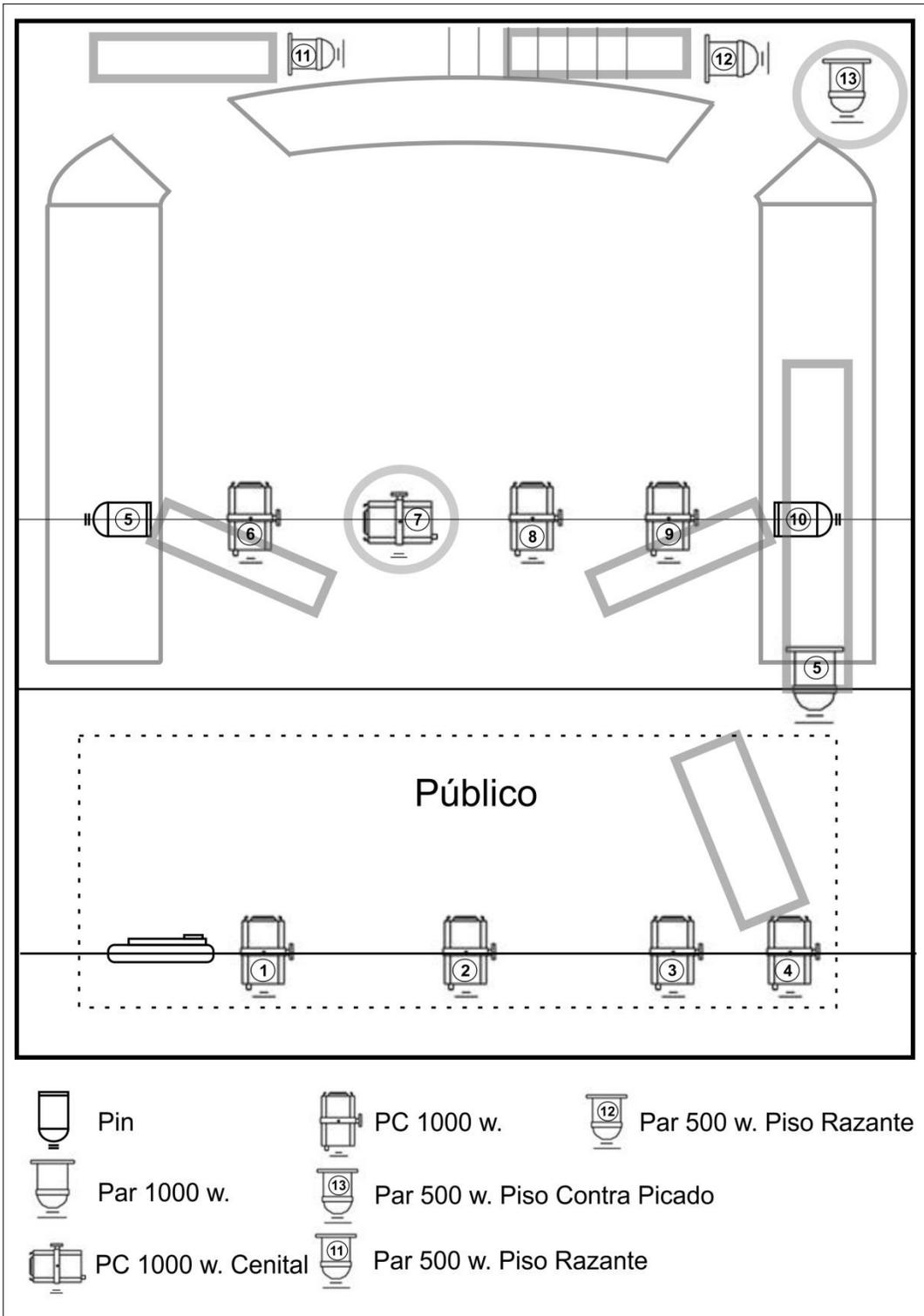


### III Carpeta Técnica

#### 1 Planta escenográfica.

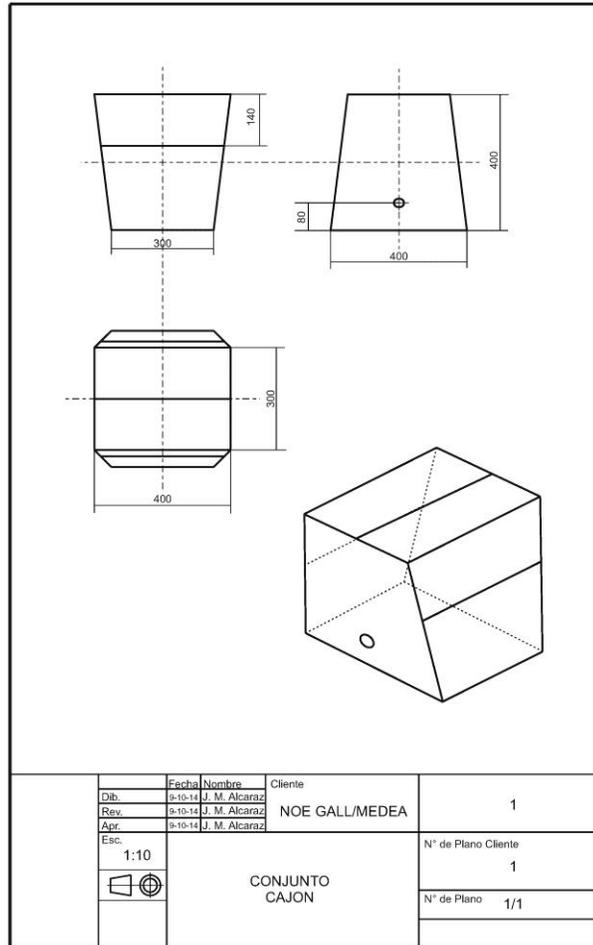


## 2. Planta de luces

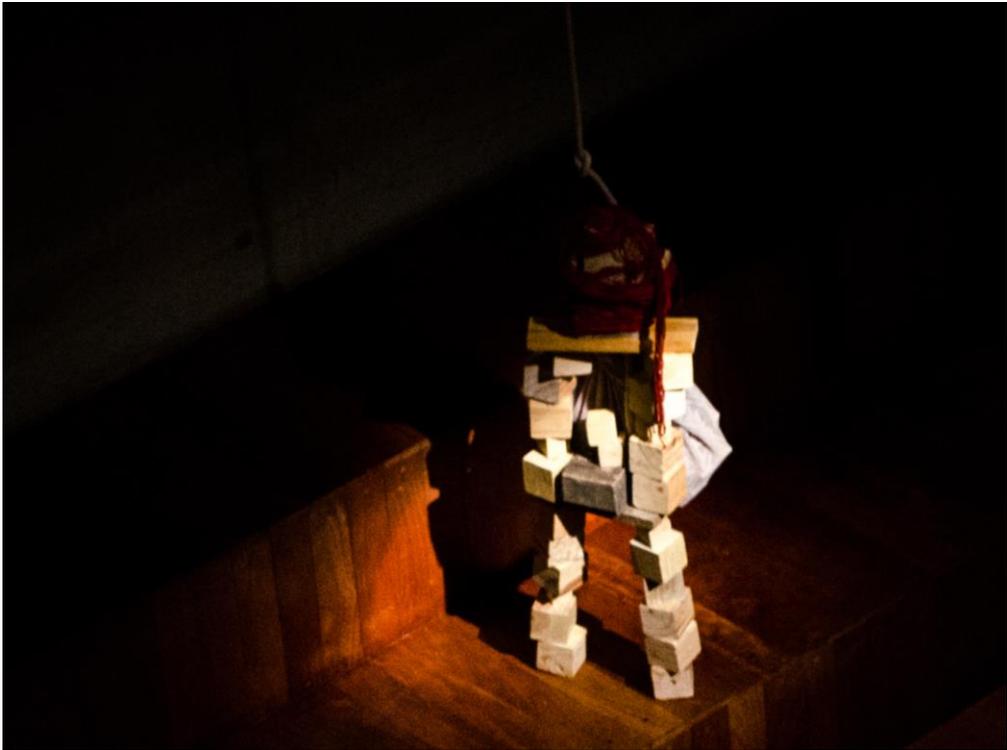


### 3. Bocetos de vestuario y Utería

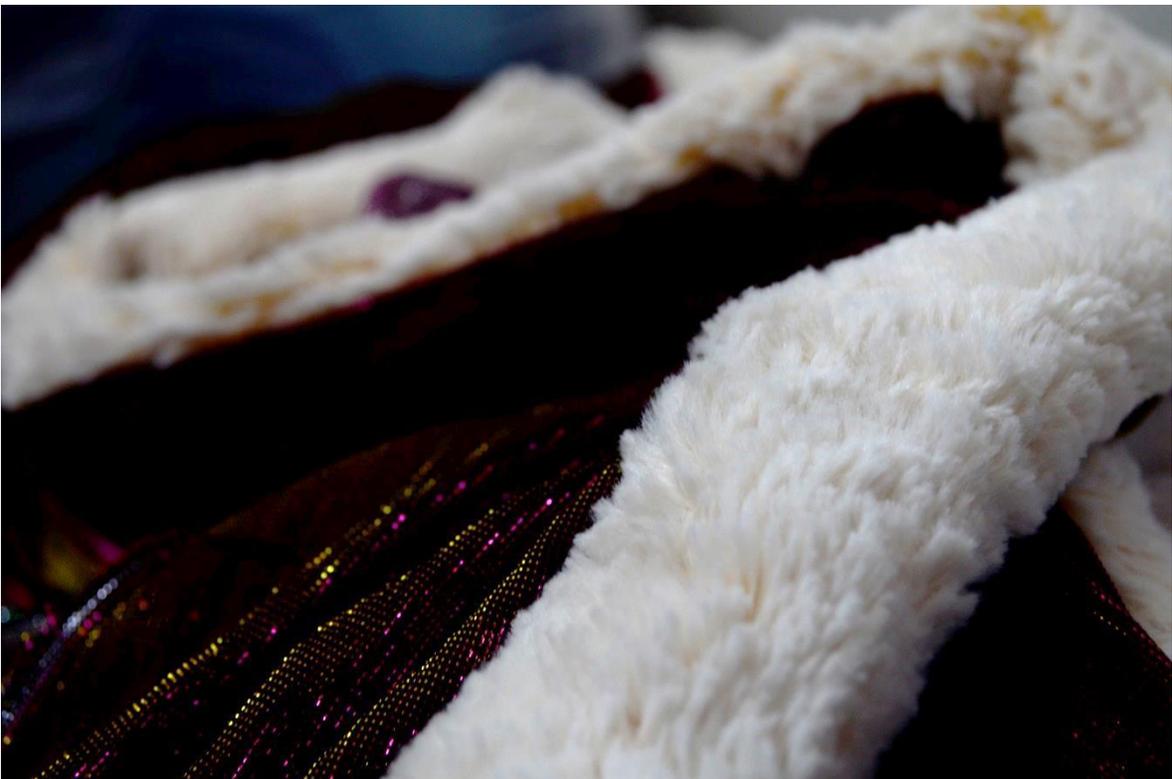
#### 3.1 Baúl de Madera



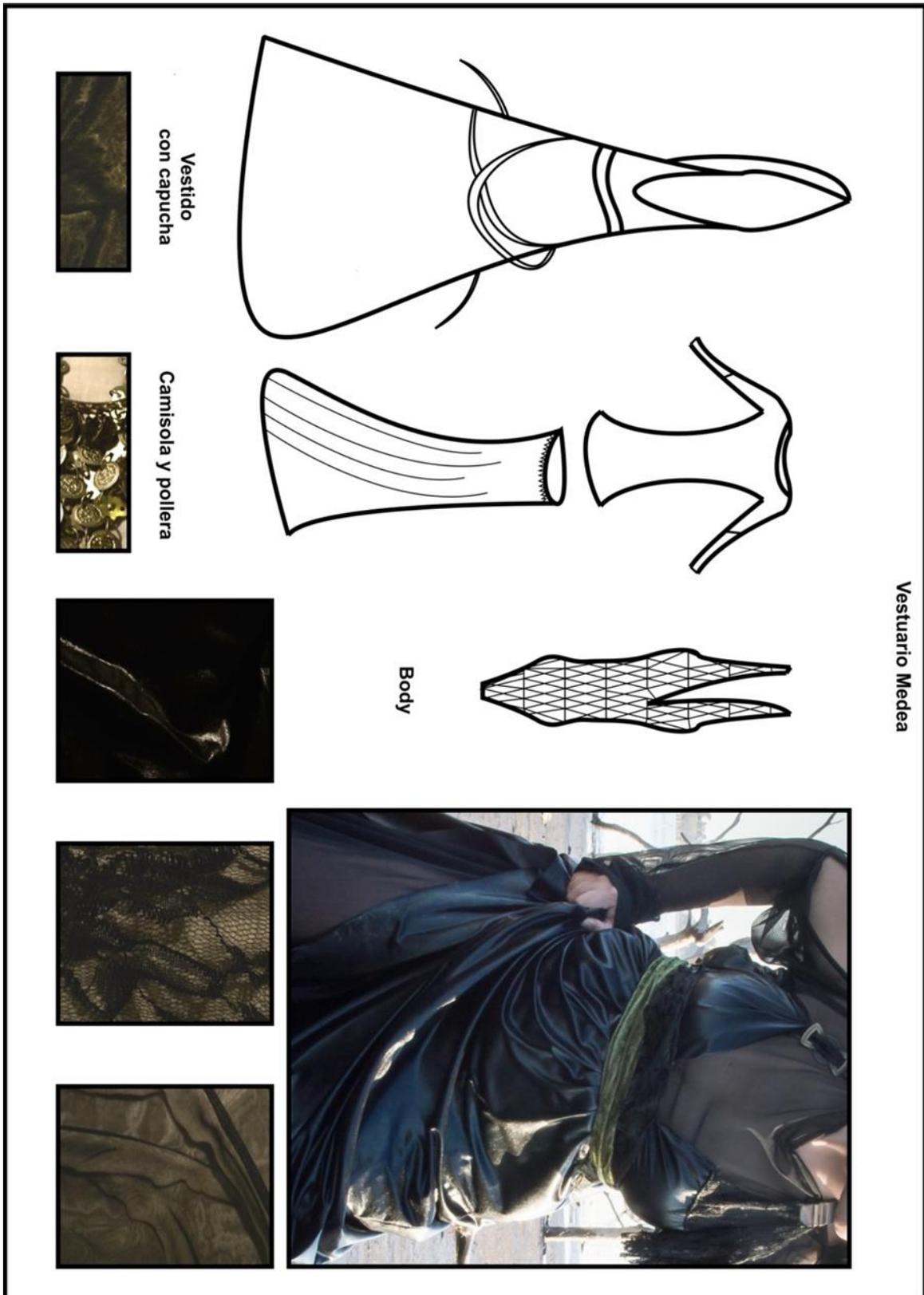
3.2 Hijos



### 3.3 Manto de Medea



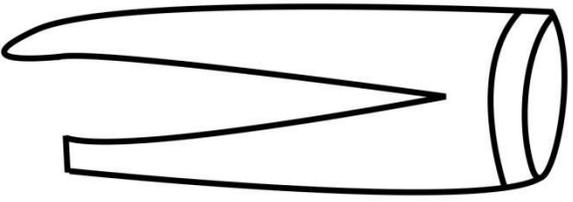
### 3.4 Vestuarios



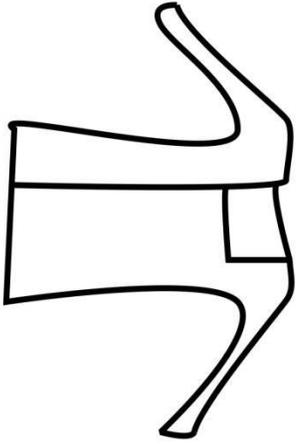
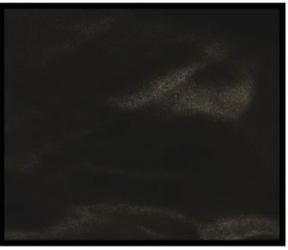
Vestuario Medea



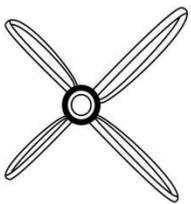
Vestuario Jason



Pantalón



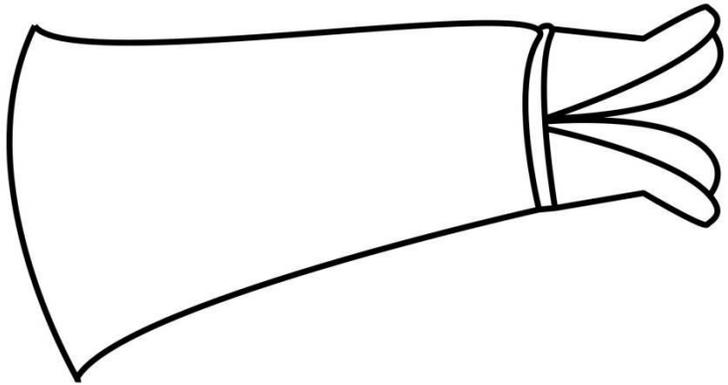
Camisa



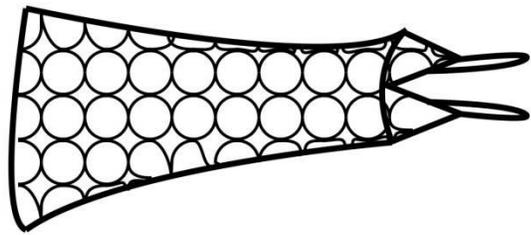
Pechera



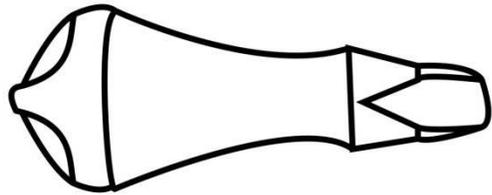
Vestuario Creusa



Vestido

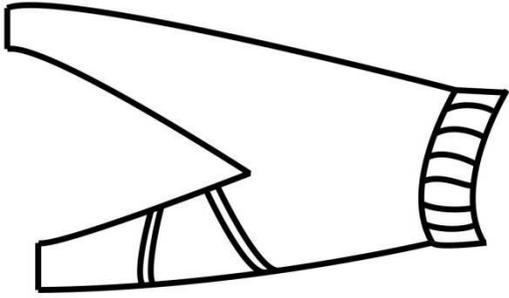


Baby Doll

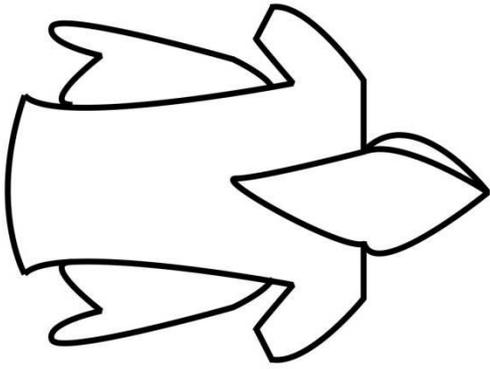


Body





Pantalón



Camiseta  
con capucha



#### 4. Detalle de gastos de Producción

<b>Concepto</b>	<b>Monto</b>
Vestuarios	5000
Escenografía	2000
Maquillaje	2000
Viáticos	5000
Impresión de tres copias del corpus para pre tesis	600
Impresión de tres copias formales de la Tesis.	1000
Bibliografía adquirida	2000
Impresión de programas, afiches y cartelería.	2000
Insumos de producción	5000
Honorarios diseño de planta de luces	500
Honorarios diseño y realización Escenografía	2000
Honorarios diseño y realización vestuarios	5000
Honorarios diseño y realización Maquillaje	2000
Honorarios diseño y realización Grafica y arte digital	1000
<b>TOTAL</b>	<b>35.100</b>



## 5. Afiches, programas y gacetillas

La producción gráfica de la obra fue realizada en Mar chiquita, fotografías de Gastón Malgieri.

Esta es la Gráfica de la obra que va a ser impresa en tamaño a4 para su difusión.

**Medea**  
Μήδεια

Asistente de dirección: Julia Crosa, Gastón Malgieri  
Escenografía: Emma Song, Juan Alcaráz  
Vestuarios: Emma Song  
Maquillaje: Octavio Ruiz de los Llanos  
Fotografía y arte digital: Gastón Malgieri  
Diseño Gráfico: Emma Song  
Técnica: Bettina Castaño  
Asesores del proyecto: Eduardo Mattio, José Halac, Alberto Canseco.

Medea: Noe Gall  
Nodriza: Soledad Pérez  
Jason: Juan Pablo García Molecker  
Creonte: Emma Song  
Creusa: Leonela García / Carla Irujoalde  
Dirección: Noe Gall  
Dramaturgia: Adaptación de Noe Gall sobre la obra Medea de Séneca

20.30 hs.  
jueves 30/ viernes 31 de octubre  
jueves 6/ viernes 7 de noviembre  
CEPIA UNC. Sala Jorge Díaz. Av. Medina Allende S/N

Reservas al: 152 333 489

Trabajo final en la licenciatura en Teatro UNC  
Proyecto de producción convocatoria Icepiaaberto2014

CEPIA  
arte line

f A  
FACULTAD DE ARTES

UNC  
Universidad Nacional de Córdoba

Esta es la gráfica del programa y la cartelería.



Medea es condenada al destierro después de vivir un largo tiempo en Corinto junto a Jásón. El rey Creonte dispone casar a su joven hija Creusa con el héroe de los argonautas, lo que desata la furia de Medea. La historia de Jásón y Medea es una historia de amores y muertes. Es la historia de un viaje, del final de un viaje, del viaje de los argonautas.

Eson, padre de Jásón, rey de Yolcos, fue destronado por su hermano, Pelias. Cuando el joven Jásón reclama el trono, Pelias, sale al encuentro y le pregunta: "¿Qué harías tú, si te hubieran predicho que habrías de morir a manos de uno de tus familiares?" Jásón contesta: "Lo mandaría a buscar el vellocino de oro." Jásón construye un barco al que nombra Argos y emprende la búsqueda del vellocino.

El vellocino se encuentra en Colcos, bajo el cuidado del rey Eetes, padre de Medea, hijo del sol.

Eetes, finge ceder a la demanda de Jásón y promete entregarle el vellocino si es capaz de uncir a su arado dos toros de bronce que vomitan fuego por las narices, y arar con ellos un campo sembrando en los surcos dientes de dragón, dientes que al caer al suelo daban súbito nacimiento a gigantes armados.

Medea, poderosa hechicera, toma partido contra su padre y pone todos sus recursos mágicos a la disposición de Jásón; a cambio, este le promete a Medea casamiento y llevarla con ella Grecia.

Después de tomado el vellocino se escapan hacia Yolcos; perseguidos por su padre, Medea no vacila en degollar a su propio hermano y esparcir por el camino sus miembros con el fin de retrasar a sus perseguidores. Una vez en Yolcos, Medea convence a las hijas de Pelias que posee una fórmula mágica capaz de devolver la juventud del anciano padre, si ellas se deciden a cortarlo en pedazos y hacerlo hervir en un caldero. Medea, una vez despedazado el anciano, se niega a pronunciar el conjuro. Y es así que terminan huyendo una vez más, buscando refugio en Corinto, en la corte del rey Creonte.



¿Una madre puede quebrantar las reglas de la naturaleza?  
¿El orden del universo se puede destruir?

Medea  
Mythos



Dirección: Noe Gall  
Dramaturgia: Adaptación de Noe Gall sobre la obra Medea de Séneca.

En escena:

Medea: Noe Gall

Nodriza: Soledad Pérez

Jásón: Juan Pablo García Molecker

Creonte: Emma song

Creussa: Leonela García / Carla Inurralde

Asistente de dirección: Julia Crosa, Gastón Malgieri

Escenografía: Emma Song, Juan Alcaráz

Vestuarios: Emma song

Maquillaje: Octavio Ruiz de los Llanos

Fotografía y arte digital: Gastón Malgieri

Diseño Gráfico: Emma Song

Técnica: Bettina Castaño

Asesores del proyecto: Eduardo Mattio, José Halac, Alberto Canseco.

Trabajo final en la licenciatura en Teatro UNC  
Proyecto de producción convocatoria cepiabierto2014



f | A  
FACULTAD DE ARTES



UNC  
UNIVERSIDAD DE CORDOBA





Μήδεια

